

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo

Ciclo XXVIII

Le due vie cattoliche al cinema

Metodologie e itinerari critici
tra Francia e Italia dal 1945 al 1975

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Arturo Calzona

Tutor:
Chiar.mo Prof. Michele Guerra

Dottorando: Livio Lepratto

Indice

Introduzione	17

Capitolo I

Le ragioni di una ricerca	21

I.1. Francia e Italia, 1945-1975: le ragioni di una scelta.....	21

I.2. I cattolici in Italia e Francia, tra anni Trenta e anni Quaranta: il contesto socio-politico di partenza.....	27

<i>I.2.1. Un «passato che non passa»: la scomoda eredità della Seconda guerra mondiale nel mondo cattolico italiano</i>	28

<i>I.2.2. Tra collaborazionismo e «Résistance chrétienne»: le diverse anime del mondo cattolico francese durante l'«Occupation»</i>	36

I.3. I cattolici e il cinema tra Italia e Francia: lo stato attuale degli studi.....	44

Capitolo II

Le due vie cattoliche al cinema.

Le politiche cinematografiche dei cattolici tra Italia e Francia	51

II.1. Le politiche cinematografiche dei cattolici in Italia.....	51

II.2. Le politiche cinematografiche dei cattolici in Francia.....	65

Capitolo III

«Pensare il cinema», «penser le cinéma».

Le idee cattoliche sul cinema tra Italia e Francia	81

III.1. Gli interventi dei pontefici sul cinema.....	81

<i>III.1.1. Pio XI</i>	81

<i>III.1.1.1. La Divini illius Magistri (1929)</i>	82

<i>III.1.1.2. La Vigilanti cura (1936)</i>	83

<i>III.1.2. Pio XII</i>	86

<i>III.1.2.1. I Discorsi sul film ideale (1955)</i>	87

<i>III.1.3. Da Giovanni XXIII a Paolo VI</i>	93

<i>III.1.3.1. L'Inter mirifica (1963)</i>	93

<i>III.1.3.3. Dalla Gaudium et spes (1965) alla Communio et progressio (1970)</i>	94

III.2. Accoglienza e ricezione critica degli interventi papali sul cinema.....	95
III.2.1. Pio XI secondo i cattolici, tra Italia e Francia.....	96
III.2.1.1. Pio XI e la stampa cattolica.....	96
III.2.1.2. La Vigilanti cura: un insegnamento cinematografico che non passa.....	97
III.2.1.3. Pio XI: le «pape du cinéma».....	100
III.2.2. Pio XII secondo i cattolici, tra Italia e Francia.....	101
III.2.2.1. La ricezione dei Discorsi sul film ideale.....	101
III.2.2.2. Pio XII: «Pape de la radio, du cinéma et de la télévision».....	102
III.2.3. Giovanni XXIII secondo i cattolici, tra Italia e Francia.....	104
III.2.3.1. Il Concilio Vaticano II: una speranza cattolica per il cinema?.....	105
III.2.4. La ricezione dell'Inter Mirifica.....	106
III.3. Idee cattoliche sul cinema, tra Italia e Francia.....	106
III.3.1. Tra morale e arte: una questione cattolica ancora aperta.....	108

Capitolo IV

Quando il cinema si fa istituzione.

Centri, associazioni e organismi cattolici per il cinema tra Italia e Francia.....	115
IV.1. Centri, associazioni e organismi cinematografici dei cattolici in Italia.....	115
IV.1.1. In principio era il C.U.C.E.....	115
IV.1.2. Il Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.).....	116
IV.1.3. L'Associazione Cattolica Esercenti Cinema (A.C.E.C.).....	119
IV.1.4. Il Centro Studi Cinematografici (C.S.C.).....	120
IV.1.5. Altri centri, associazioni e organi cinematografici cattolici in Italia.....	121
IV.2. Centri, associazioni e organismi cinematografici dei cattolici in Francia.....	124
IV.2.1. La Maison de la Bonne Presse.....	124
IV.2.2. Il Comité catholique du cinématographe (CCC).....	126
IV.2.3. La Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR).....	131
IV.2.4. La Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision (CCRT).....	133
IV.2.5. L'Office catholique français du cinéma (OCFC).....	135
IV.2.6. Le associazioni dei giovani cattolici francesi e il cinema.....	136
IV.2.6.1. La Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC).....	136
IV.2.6.2. Le altre associazioni dei giovani cattolici in Francia.....	138
IV.2.6.3. La Fédération loisirs et culture cinématographique (FLECC).....	140
IV.2.7. La FNC e l'Association de Défense de la moralité publique (DMP).....	142

IV.2.8. <i>L'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC)</i>	143
IV.2.9. <i>L'Union catholique du cinéma (UCC)</i>	144
IV.2.10. <i>L'Association de documentation et d'information cinématographique (ADIC)</i> ...	145
IV.2.11. <i>Le altre associazioni cattoliche francesi e il cinema</i>	147
IV.3. <i>Associazioni e organismi cattolici stranieri per il cinema</i>	149
IV.3.1. <i>L'Office catholique international du cinéma (OCIC)</i>	149
IV.3.2. <i>L'American Legion of Decency e altri organismi cattolici stranieri per il cinema</i> .	151

Capitolo V

La stampa cattolica generalista e il cinema, tra Italia e Francia	155
V.1. <i>Introduzione alla stampa cattolica generalista in Italia</i>	155
V.1.1. <i>La stampa periodica cattolica in Italia dagli anni '40 alla fine degli anni '50</i>	155
V.1.2. <i>La stampa cattolica italiana e il “vento” rinnovatore del Concilio Vaticano II</i>	158
V.1.3. <i>Stampa cattolica italiana “contro” il Concilio</i>	161
V.1.4. <i>Nuove prospettive della stampa cattolica italiana nel pontificato di Giovanni Paolo II</i>	163
V.1.5. <i>La stampa cattolica generalista italiana di fronte al cinema</i>	164
V.1.6. <i>Una voce ufficiale per il Vaticano: «L'Osservatore Romano»</i>	167
V.1.6.1. <i>Mario Meneghini</i>	169
V.1.6.2. <i>Giuseppe Dalla Torre</i>	170
V.1.7. <i>«L'Uomo»</i>	171
V.1.8. <i>Da «Azione fucina» a «L'ora dell'azione»</i>	173
V.2. <i>La stampa cattolica generalista francese</i>	174
V.2.1. <i>Introduzione alla stampa cattolica generalista in Francia nel Novecento</i>	174
V.2.2. <i>La stampa cattolica generalista francese dall'Occupation al dopoguerra</i>	177
V.2.3. <i>La stampa cattolica generalista francese dagli anni '50 ai giorni nostri</i>	180
V.2.4. <i>La stampa cattolica generalista francese di fronte al cinema</i>	182
V.2.5. <i>«La Croix»: ovvero «la rivista immortale» dei cattolici francesi</i>	184
V.2.6. <i>Un giornale per i giovani cattolici francesi: «Jeunesse ouvrière»</i>	186
V.2.7. <i>Quando la Resistenza si fa cristiana: «Témoignage chrétien»</i>	187
V.2.7.1. <i>L'epoca gloriosa di Georges Montaron</i>	190

Capitolo VI

La stampa cinematografica cattolica, tra Italia e Francia	195
VI.1. La stampa cinematografica italiana (dagli anni '40 agli anni '70): per una classificazione..	195
VI.2. La stampa cinematografica cattolica in Italia.....	201
<i>VI.2.1. I periodici cinematografici cattolici in Italia: uno sguardo d'insieme</i>	201
<i>VI.2.2. La «Rivista del Cinematografo»</i>	203
<i>VI.2.2.1. Per una premessa</i>	203
<i>VI.2.2.2. Le origini della «Rivista del Cinematografo» e don Carlo Canziani</i>	204
<i>VI.2.2.3. Gli anni Trenta: la «fase dell'esplorazione» cinematografica</i>	208
<i>VI.2.2.4. Il 1937-'38: un biennio di svolta</i>	210
<i>VI.2.2.5. I primi anni di guerra: tra l'istanza morale e l'alternativa di Luigi Gedda</i>	214
<i>VI.2.2.6. Dal dopoguerra agli anni Cinquanta: tra continuità d'intenti e “crociate morali”</i>	216
<i>VI.2.2.7. Gli anni Sessanta: tra fermenti conciliari e “disgeli” ideologici</i>	220
<i>VI.2.2.8. Dal '68 a oggi: tra crisi e cambiamenti</i>	224
<i>VI.2.3. «Lecture»</i>	230
<i>VI.2.4. «L'eco del cinema e dello spettacolo»</i>	232
<i>VI.2.5. «Cronache del cinema e della televisione»</i>	233
<i>VI.2.6. «Cineforum»</i>	234
<i>VI.2.6.1. «Cineforum»: dalle origini agli anni Sessanta</i>	234
<i>VI.2.6.2. «Cineforum» dopo il '68</i>	237
<i>VI.2.7. Tra periodico ed enciclopedia: lo «Schedario Cinematografico»</i>	239
<i>VI.2.7.1. Da Taddei a Bernardini: origini e intenti dello «Schedario Cinematografico»</i> ..	239
<i>VI.2.7.2. Lo «Schedario Cinematografico»: le ragioni di un fallimento</i>	242
<i>VI.2.8. «Note Schedario»</i>	244
<i>VI.2.9. Cinema e cattolicesimo raccontati da una rivista non cattolica: il caso di «Sequenze»</i>	245
VI.3. La stampa cinematografica in Francia (dagli anni '40 agli anni '70).....	248
<i>VI.3.1. I periodici cinematografici nella Francia del dopoguerra</i>	248
<i>VI.3.2. Gli anni '50: il «decennio d'oro» delle riviste di cinema in Francia</i>	249
<i>VI.3.3. Gli anni '60: settimanali vs mensili</i>	253
<i>VI.3.4. Dagli anni '70 agli anni '90: tra evoluzioni, involuzioni e crisi</i>	255
VI.4. La stampa cinematografica cattolica in Francia.....	257
<i>VI.4.1. I periodici cinematografici cattolici in Francia: uno sguardo d'insieme</i>	257

VI.4.2. « <i>Le Fascinateur</i> ».....	258
VI.4.3. « <i>Dossiers du cinéma</i> ».....	260
VI.4.4. « <i>Choisir</i> ».....	261
VI.4.5. « <i>Revue internationale du cinéma</i> ».....	264
VI.4.6. I « <i>Cahiers du cinéma</i> ».....	266
VI.5. Periodici “anti-cattolici” in Francia.....	269
VI.5.1. « <i>Positif</i> ».....	269
VI.5.2. « <i>Midi-Minuit fantastique</i> » (« <i>M-MF</i> »).....	270

Capitolo VII

La «cinéphilie catholique»: riviste, protagonisti e firme illustri	273
VII.1. Una «certa tendenza del cinema (e della critica) francese»: la «cinéphilie».....	273
VII.2. « <i>Cinéphilie chrétienne</i> » e « <i>cinéphilie catholique</i> ».....	274
VII.3. La «cinéphilie catholique» su carta: le tre vite di « <i>Télérama</i> ».....	276
VII.3.1. <i>In principio era «Radio loisirs»</i>	276
VII.3.2. <i>La via per un riformismo cattolico: «Radio Cinéma Télévision»</i>	280
VII.3.2.1. <i>Nascita, intenti e linee-guida di «Radio Cinéma Télévision»</i>	280
VII.3.2.2. <i>Le firme di «Radio Cinéma Télévision»:</i> <i>tra animatori, protagonisti e collaboratori</i>	283
VII.3.3. <i>La “terza vita” della «cinéphilie catholique»: «Télérama»</i>	286
VII.3.3.1. <i>«Per stare al passo coi tempi»:</i> <i>nascita, programmi e aggiornamenti di «Télérama»</i>	286
VII.3.3.2. <i>La “squadra” di critici di «Télérama»</i>	291
VII.4. Un lungimirante pioniere della «cinéphilie catholique»: Raymond Pichard.....	295
VII.5. Un’infaticabile firma della «cinéphilie catholique»: Jean-Pierre Chartier (alias Jean-Louis Tallenay).....	300
VII.6. André Bazin.....	302
VII.6.1. <i>Bazin: ovvero il campione più glorioso della «cinéphilie catholique»</i>	302
VII.6.2. « <i>Due o tre cose che (non) so di lui</i> »: il Bazin ancora da scoprire.....	305
VII.6.2.1. <i>Il Bazin “personalista” sulle pagine di «Esprit»</i>	306
VII.6.2.2. <i>Il Bazin “segreto” di «Radio Cinéma Télévision»</i>	306
VII.7. Altre firme illustri della «cinéphilie catholique».....	309
VII.7.1. <i>Amédée Ayfre</i>	309
VII.7.1.1. <i>Un padre sulpicien tra filmologia e fenomenologia</i>	309

VII.7.1.2. <i>Ayfre e il cinema come «conversion aux images»</i>	313
VII.7.2. <i>Tra istanza educativa e cinema come «incarnation»: Henri Agel</i>	315
VII.7.3. <i>La «cinéphilie catholique» e il cinema italiano: Pierre Leprohon</i>	320

Capitolo VIII

La critica cinematografica cattolica in Italia e Francia.

Tra classificazione morale e giudizio artistico	321
VIII.1. <i>La critica cinematografica cattolica in Italia: storia, riflessioni e firme illustri</i>	321
VIII.2. <i>La critica cinematografica cattolica in Francia</i>	326
VIII.2.1. <i>Evoluzioni, riflessioni e firme della critica cattolica francese</i>	326
VIII.2.2. <i>La critica cinematografica secondo i cinéphiles catholiques</i>	331
VIII.2.2.1. <i>La critica cattolica sulle pagine di «Télérama»</i>	337
VIII.3. <i>La classificazione morale dei film in Italia</i>	341
VIII.3.1. <i>Prototipi italiani di classificazione morale cattolica</i>	341
VIII.3.2. <i>La classificazione morale del Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.)</i>	344
VIII.3.2.1. <i>Nascita, intenti e posizioni morali del C.C.C.</i>	344
VIII.3.2.2. <i>Il C.C.C. nel secondo dopoguerra: tra evoluzioni e ripensamenti</i>	347
VIII.3.2.3. <i>Le «Segnalazioni Cinematografiche» dagli anni '50 agli anni '70: tra costanti e novità</i>	350
VIII.4. <i>La classificazione morale dei film in Francia</i>	355
VIII.4.1. <i>La classificazione morale del Comité catholique du cinéma (CCC)</i>	355
VIII.4.2. <i>La cotation morale dagli anni '30 agli anni '40: la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) e le «Fiches du cinéma»</i> ..	359
VIII.4.3. <i>La cotation morale nel secondo dopoguerra: tra formulazioni, evoluzioni e ripensamenti</i>	363
VIII.4.4. <i>La classificazione morale dei film secondo i cinéphiles catholiques</i>	370
VIII.5. <i>Influenze francesi nella critica cattolica italiana</i>	375
VIII.6. <i>Valore morale vs qualità artistica: storia di un “eterno conflitto”</i>	377
VIII.6.1. <i>Istanza morale e analisi estetica nel mondo cattolico italiano dagli anni '20 agli anni '40</i>	377
VIII.6.2. <i>Vocazione contenutistica e attenzione formalistica nel mondo cattolico italiano dal 1945 agli anni '70</i>	382
VIII.6.3. <i>Contenutismo moralistico vs formalismo artistico nel mondo cattolico francese</i>	389

VIII.6.3.1. <i>Contenutismo moralistico vs formalismo artistico</i> <i>secondo i cinéphiles catholiques</i>	393
VIII.6.4. <i>Classificazione morale vs giudizio critico secondo i cattolici francesi</i>	401

Capitolo IX

Il cinema “sacro” e “cattolico” tra Italia e Francia.

Produzione e ricezione critica dei film religiosi presso i cattolici italiani e francesi	413
IX.1. Il cinema “sacro” nel dibattito teorico-critico dei cattolici italiani.....	413
IX.2. Il cinema “sacro” nel dibattito teorico-critico dei cattolici francesi.....	418
IX.2.1. <i>Il cinema sacro e religioso nel dibattito teorico-critico</i> <i>dei cinéphiles catholiques</i>	419
IX.2.1.1. « <i>Le cinéma religieux doit-il être un “cinéma sacré”?</i> »: <i>il cinema religioso secondo Jean-Louis Tallenay</i>	421
IX.2.1.2. « <i>Réalisme historique</i> » vs « <i>vérité religieuse</i> »: <i>il cinema sacro e religioso secondo padre Raymond Pichard</i>	425
IX.2.1.3. <i>L’«incarnazione del sacro»</i> : <i>il cinema religioso secondo Amédée Ayfre</i>	427
IX.2.1.4. <i>Il «sacro» attraverso lo «stile»</i> : <i>il cinema religioso secondo Henri Agel</i>	428
IX.3. La produzione cinematografica cattolica.....	430
IX.3.1. <i>La produzione cinematografica cattolica in Italia</i> : <i>programmi, esiti e ricezione critica</i>	430
IX.3.1.1. <i>Il «caso Fabiola» nella ricezione critica cattolica</i> <i>tra Italia e Francia</i>	435
IX.3.2. <i>La produzione cinematografica cattolica in Francia</i> : <i>programmi, esiti e ricezione critica</i>	437
IX.3.2.1. <i>Un protagonista della produzione cinematografica cattolica francese</i> : <i>padre Raymond Pichard</i>	443
IX.4. Sacerdoti e religiosi «sul grande schermo».....	447
IX.4.1. <i>La rappresentazione cinematografica dei sacerdoti</i> <i>secondo i cattolici italiani: dalla teoria alla censura</i>	447
IX.4.2. « <i>Le prêtre à l’écran</i> »: <i>la rappresentazione cinematografica</i> <i>dei sacerdoti e religiosi nel dibattito teorico-critico</i> <i>dei cattolici francesi</i>	450

IX.4.3. Pastor Angelicus: «una grande udienza aperta a tutto il mondo» o «une réalisation et une technique déficientes»?.....	455
IX.4.4. Dieu a besoin des hommes: «un témoignage donné à la foi» o un'affermazione di «anticléricalisme»?.....	460
IX.4.5. «Une phénoménologie du salut et de la grâce»: la ricezione critica cattolica di Journal d'un curé de campagne.....	465
IX.4.6. Don Camillo: «film eccezionale» o «la forme la plus hypocrite de la division»?.....	468
IX.5. Vite dei santi al cinema.....	470
IX.5.1. Il genere agiografico secondo i cattolici italiani.....	470
IX.5.2. «Doit-on porter à l'écran la vie des Saints?»: il film agiografico secondo i cattolici francesi.....	471
IX.5.3. Un esempio inarrivabile di «réalisme mystique»: La Passion de Jeanne d'Arc.....	474
IX.5.4. «Le scandale de la misère»: la ricezione critica di Monsieur Vincent.....	477
IX.5.5. «Un saint ne l'est qu'après»: la ricezione critica di Cielo sulla palude da parte dei cattolici francesi.....	478
IX.6. Dio, Gesù e Maria sul grande schermo.....	483
IX.6.1. Dio, Gesù e Maria su schermi italiani: dal Christus al Gesù di Nazareth.....	483
IX.6.2. «Qui fera un film sur Dieu?»: la rappresentazione cinematografica di Dio e di Gesù nel dibattito teorico-critico dei cattolici francesi.....	486
IX.7. La dolce vita: un film cattolico?.....	488
IX.7.1. Cristianità e religiosità de La dolce vita nel dibattito critico dei cattolici italiani.....	488
IX.7.2. Cristianità e religiosità de La dolce vita nel dibattito critico dei cattolici francesi.....	491
 Capitolo X	
I cattolici e la censura cinematografica, tra Italia e Francia.....	493
X.1. I cattolici e la censura amministrativa del cinema in Italia.....	493
X.1.1. Una censura a forti tinte politiche: dal 1945 all'“era censoria” di Giulio Andreotti (1947-1953).....	493

X.1.2. <i>In difesa della patria, della religione e della famiglia: dalla censura «savonaroliana» di Oscar Luigi Scalfaro (1954-1955) agli ultimi anni Cinquanta.....</i>	502
X.1.3. <i>L'era della «negoiazione» cattolica: la censura amministrativa dagli anni '60 agli anni '70, tra «comune senso del pudore», «caccia alle streghe» e crociate censorie.....</i>	506
X.2. <i>La censura nel dibattito teorico-critico dei cattolici italiani.....</i>	512
X.2.1. <i>Da «cicatrice deturpante» a «indispensabile protezione»: le idee dei cattolici italiani sulla censura dal 1945 alla fine degli anni '50.....</i>	512
X.2.2. <i>«Le forbici non bastano»: il «superamento» della censura nelle idee dei cattolici italiani tra gli anni '60 e gli anni '70.....</i>	518
X.3. <i>Una «censura parallela» e «sorella»: la revisione cinematografica dei cattolici italiani.....</i>	522
X.4. <i>I cattolici e la censura amministrativa del cinema in Francia.....</i>	528
X.4.1. <i>«Les enfants du Cinématographe et d'Anastasie»: la censura amministrativa del cinema in Francia.....</i>	528
X.4.2. <i>I cattolici francesi e la censura amministrativa: dalla «logique normative» alla tentazione della trasgressione.....</i>	532
X.4.3. <i>«La guerra (sulla censura) è cominciata»: l'«affaire» de La Religieuse.....</i>	538
X.4.4. <i>Dalla «vague» pornografica alla «loi X»: la censura amministrativa in Francia dal 1967 al 1975.....</i>	546
X.5. <i>La revisione cinematografica dei cattolici francesi: non solo «cotation morale».....</i>	550
X.6. <i>La censura nel dibattito teorico-critico dei cattolici francesi.....</i>	553
X.6.1. <i>«La censure actuelle est une histoire de fous»: la censura secondo i cinéphiles catholiques.....</i>	555
X.6.2. <i>«Censeurs, sachez censurer»: la censura secondo André Bazin.....</i>	560
X.7. <i>La censura cattolica del “pericolo rosso”, tra Italia e Francia.....</i>	563
X.7.1. <i>«Il film bolscevico, prodotto anticattolico per eccellenza»: la censura cattolica del «cinema comunista» in Italia.....</i>	563
X.7.2. <i>«Io difendo Ciaureli»: tentativi di apertura ideologico-critica dei cattolici italiani verso il comunismo.....</i>	568
X.7.3. <i>La ricezione della cinematografica sovietica da parte dei cattolici francesi.....</i>	571

Capitolo XI

«Osceno», «tabù» e «pornografia»

nel dibattito cinematografico cattolico tra Italia e Francia	575
XI.1. La problematica della rappresentabilità del male.....	575
<i>XI.1.1. La rappresentabilità del male nel dibattito teorico-critico dei cattolici italiani</i>	575
<i>XI.1.2. «Necesse est ut scandala veniant!»: il dibattito critico sulla rappresentazione del male ne La dolce vita</i>	579
<i>XI.1.3. «Le mal fait partie du domaine de l'œuvre cinématographique»: la rappresentazione del male nel dibattito dei cattolici francesi</i>	581
XI.2. La battaglia dei cattolici italiani contro l'«osceno» cinematografico tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta.....	586
XI.3. Il «porcellino al guinzaglio»: la pornografia cinematografica nel dibattito teorico-critico dei cattolici italiani dagli anni Sessanta agli anni Ottanta.....	596
XI.4. La «sconcia vita»? Il dibattito dei cattolici italiani sull'«osceno» ne <i>La dolce vita</i>	605
XI.5. Le battaglie dei cattolici francesi contro l'«osceno» cinematografico: dalle origini agli anni Sessanta.....	607
XI.6. «Saisis par un étrange virus, les Français vont voir, par millions, des films érotiques exécrables»: il dibattito dei cattolici francesi sulla «pornografia» dopo il '68.....	615
XI.7. «Osceno» e «pornografia» nel dibattito teorico-critico dei <i>cinéphiles catholiques</i>	622
<i>XI.7.1. «Erotismo» e «pornografia» nelle riflessioni di André Bazin</i>	622
<i>XI.7.2. «Cinéma des voyeurs» o «amour triste»? Percorsi interpretativi del cinema erotico-pornografico presso i cinéphiles catholiques</i>	626
<i>XI.7.3. Dalla «violence libératrice» alla «violence comme habitude»: la violenza sullo schermo nel dibattito dei cinéphiles catholiques</i>	632

Capitolo XII

Il neorealismo nel dibattito teorico-critico dei cattolici tra Italia e Francia	639
XII.1. Il neorealismo e i cattolici in Italia: per una premessa.....	639
XII.2. «Neorealismo ricetta per ingiardi?»: la «crociata» antineorealista dei cattolici italiani...	642
XII.3. Per un «neorealismo cristiano»: recuperi e rivalutazioni del neorealismo nel mondo cattolico italiano.....	654
XII.4. «Le néo-réalisme vu par un français»: l'accoglienza del neorealismo in Francia.....	667

XII.5. Il neorealismo nel dibattito teorico-critico dei <i>cinéphiles chrétiens</i>	675
XII.5.1. « <i>La défense du néo-réalisme</i> »: il fenomeno neoralista nella riflessione teorico-critica di André Bazin.....	675
XII.5.2. « <i>La révélation chrétienne du Prochain</i> »: il neorealismo secondo Amédée Ayfre.....	681
XII.5.3. « <i>L'âme su néo-réalisme</i> »: il neorealismo secondo Henri Agel.....	685
XII.5.4. <i>Un'importante eredità</i> : il neorealismo secondo Pierre Leprohon.....	686
XII.5.5. « <i>Le cinéma moderne doit tout au néo-réalisme</i> »: il neorealismo nei periodici della <i>cinéphilie catholique</i>	687
XII.6. L'opera neorealista di Roberto Rossellini nel dibattito critico dei cattolici italiani e francesi.....	692
XII.6.1. <i>L'accoglienza cattolica di Roma città aperta tra Italia e Francia</i>	692
XII.6.2. <i>L'accoglienza cattolica di Paisà tra Italia e Francia</i>	694
XII.6.3. <i>La ricezione critica cattolica di Germania anno zero tra Italia e Francia</i>	695
XII.7. L'opera neorealista di Vittorio De Sica nel dibattito critico dei cattolici italiani e francesi.....	699
XII.7.1. <i>La ricezione critica cattolica di Sciuscià tra Italia e Francia</i>	699
XII.7.2. « <i>Nous sommes tous des "Voleurs de bicyclette"</i> »: la ricezione critica di <i>Ladri di biciclette</i> nel mondo cattolico italiano e francese.....	700
XII.7.3. <i>Lecture critiche di Miracolo a Milano nel mondo cattolico italiano e francese</i>	703
XII.7.4. « <i>Pessimo servizio alla patria</i> » o « <i>amour de l'humain</i> »? Itinerari critici di Umberto D. tra mondo cattolico italiano e francese.....	705
XII.7.5. <i>Itinerari critici intorno a Il tetto nel fronte cattolico francese</i>	707
XII.8. L'opera neorealista di Luchino Visconti nel dibattito critico dei cattolici italiani e francesi.....	710
XII.8.1. <i>La ricezione critica di Ossessione nel fronte cattolico italiano</i>	710
XII.8.2. <i>Il dibattito critico su La terra trema tra mondo cattolico italiano e francese</i>	713
XII.9. La ricezione critica del «neorealismo rosa» nel mondo cattolico italiano e francese.....	716
XII.9.1. « <i>Deux sous d'espoir... mais un trésor de poésie</i> »: ricezione critica cattolica di <i>Due soldi di speranza</i> tra Italia e Francia.....	720
XII.9.2. <i>L'accoglienza critica di Pane, amore e fantasia</i> tra mondo cattolico italiano e francese.....	721
XII.10. Oltre il neorealismo: il dibattito critico intorno all'opera «spiritualista» di Rossellini tra mondo cattolico italiano e francese.....	722

<i>XII.10.1. La figura di Rossellini nel panorama critico italiano e francese.....</i>	<i>723</i>
<i>XII.10.2. Rossellini nel dibattito teorico-critico dei «Cahiers du cinéma».....</i>	<i>728</i>
<i>XII.10.3. «Roberto Rossellini professeur de vie au cinéma»:</i>	
<i>Rossellini nel dibattito teorico-critico della cinéphilie catholique.....</i>	<i>732</i>
<i>XII.10.4. La ricezione critica de L'amore nel mondo cattolico italiano e francese.....</i>	<i>734</i>
<i>XII.10.5. Stromboli, terra di Dio nel dibattito critico dei cattolici italiani.....</i>	<i>735</i>
<i>XII.10.6. «Ingrid Bergman à l'italienne»: Stromboli, terra di Dio</i>	
<i>nel dibattito critico dei cattolici francesi.....</i>	<i>737</i>
<i>XII.10.7. «Come potrà mai andare per il mondo a predicare un simile frate?»:</i>	
<i>ricezione critica di Francesco, giullare di Dio nel mondo cattolico italiano.....</i>	<i>739</i>
<i>XII.10.8. «Pourquoi le Saint François d'Assise de Rossellini m'a déçu»:</i>	
<i>Francesco, giullare di Dio nel dibattito critico dei cattolici francesi.....</i>	<i>743</i>
<i>XII.10.9. Europa '51 secondo i cattolici italiani.....</i>	<i>745</i>
<i>XII.10.10. «Une grande œuvre sur le drame de la charité»:</i>	
<i>Europa '51 secondo i cattolici francesi.....</i>	<i>746</i>
<i>XII.10.11. Viaggio in Italia secondo i cattolici italiani.....</i>	<i>747</i>
<i>XII.10.12. Viaggio in Italia secondo i cattolici francesi.....</i>	<i>748</i>
Bibliografia.....	751

Ringraziamenti

I miei più sentiti ringraziamenti a tutte le persone che – in vario modo e diversa misura – mi hanno aiutato nel reperimento di tutto il materiale di studio e nella stesura della presente tesi, contribuendo quindi al risultato finale del mio lavoro di ricerca.

Desidero innanzitutto ringraziare il professor Michele Guerra e il professor Roberto Campari per avermi seguito in questi quattro anni di lavoro. Ringraziamento che estendo anche a tutti i docenti del dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università degli Studi di Parma.

Ringrazio poi per la loro gentile disponibilità i responsabili del Fondo Padre Nazareno Taddei e del Fondo Alessandro Blasetti di Bologna.

Un particolare ringraziamento anche al personale del Centro della Civiltà Cattolica di Roma.

Un sentito e personale ringraziamento intendo poi rivolgerlo a suor Lina Pieroni – direttrice dell'Archivio delle Paoline di Roma – e a Gabriella Grasselli, presidentessa del Centro internazionale dello spettacolo e della comunicazione sociale (CISCS) di La Spezia.

Un'importante figura di riferimento per la definizione delle linee di ricerca e il reperimento dei materiali è stata poi quella del professor Marco Vanelli, che ringrazio, tra le altre cose, per avermi permesso di consultare il suo archivio privato.

Ringrazio inoltre tutto il personale della Bibliothèque nationale de France (BNF) di Parigi – in particolare il suo Département de l'Audiovisuel – come pure lo staff della Bibliothèque du cinéma François Truffaut e della Cinémathèque française (entrambe ancora a Parigi), per la gentile e comprensiva disponibilità dimostrata nei miei confronti in occasione dei miei diversi soggiorni parigini.

In quelle stesse trasferte parigine, un valido aiuto mi è giunto inoltre dai responsabili del Centre National des Archives de l'Église de France (CNAEF) e degli Archives de la province dominicaine de France (APDF), che intendo ora ringraziare.

Un'imprescindibile figura di riferimento per il mio lavoro è stata poi quella del professor Tomaso Subini (dell'Università degli Studi di Milano), che ringrazio per avermi coinvolto nell'ambito del Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale da lui avviato nel 2012 (dal titolo *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*) e per avermi concesso la possibilità di consultare la banca dati creata contestualmente al citato PRIN.

Un caloroso ringraziamento intendo rivolgerlo poi a Mélisande Leventopoulos per i suoi sinceri e preziosi consigli riguardanti il panorama cattolico francese, che mi hanno fornito un immenso aiuto durante la stesura della mia tesi.

Ringrazio inoltre i miei colleghi e amici Paolo Raimondo (Universidad de Alcalá de Henares), Pietro Bocchia (Notre Dame University) e Karol Jóźwiak (University of Łódź): è anche grazie alle piacevoli chiacchierate in loro compagnia che hanno preso forma taluni interessanti spunti di analisi contenuti nella presente tesi.

Ringrazio infine – per la vicinanza, il sostegno e soprattutto l'infinita pazienza dimostrata nei miei confronti in questi ultimi e faticosi mesi – mia moglie Raffaella, senza cui tutto ciò non sarebbe stato possibile, e a cui dedico di cuore questa tesi, frutto delle mie fatiche.

Introduzione

La presente tesi si propone di indagare taluni ambiti nodali della critica cinematografica cattolica, sul versante italiano e su quello francese, nel trentennio che va dal 1945 al 1975 circa.

In particolare, la nostra ricerca si focalizza prevalentemente su taluni autori, critici e periodici sinora poco o per nulla studiati, mettendone in rilievo i rapporti e le influenze che li legano al più generale panorama critico nazionale di appartenenza.

Ad aprire il nostro studio è innanzitutto un'esposizione dei motivi che hanno spinto alla delimitazione storico-geografica del nostro campo d'indagine. Motivi che – come vedremo – non si limitano affatto alla volontà di iscriversi nel periodo storico delle «Trente Glorieuses» (1945-1975).

Nello stesso capitolo introduttivo si delineerà inoltre lo scenario socio-politico di partenza: ovvero la Francia e l'Italia appena uscite – fortemente provate e segnate – dal secondo conflitto mondiale.

Si passa quindi – nel secondo capitolo – a un'introduttiva indagine incrociata delle principali politiche cinematografiche condotte rispettivamente dai cattolici italiani e da quelli francesi, a partire dalle origini del cinema fino ai giorni nostri, con particolare attenzione però al trentennio in esame.

Si ripercorreranno poi – nel terzo capitolo – i principali interventi dei vari pontefici in materia cinematografica, con particolare rilievo alla *Vigilanti cura* (1936) di Pio XI e ai due *Discorsi sul film ideale* (1955) di Pio XII, e alla loro ricezione critica da parte dei cattolici italiani e francesi.

Lo stesso capitolo ci fornirà l'occasione per tracciare alcune emblematiche prese di posizione nei confronti del cinema da parte di illustri figure del panorama cattolico italiano e francese.

Nel capitolo successivo – il quarto – verranno analizzate e confrontate le maggiori associazioni cattoliche cinematografiche tra Italia e Francia. Un'attenzione particolare verrà rivolta al Centro Cattolico Cinematografico italiano (C.C.C.) italiano e al suo corrispettivo d'oltralpe, il Comité catholique du cinématographe (CCC), poi diventato – nel 1934 – Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR). Strettamente collegati a essi, troviamo le rispettive pubblicazioni di riferimento: ovvero le «Segnalazioni Cinematografiche» – redatte dal Centro Cattolico Cinematografico italiano – e le «Fiches du cinéma», pubblicate dalla Centrale catholique du cinéma et de la radio. Attraverso queste due pubblicazioni i rispettivi centri cinematografici cattolici nazionali eserciteranno la propria periodica opera di classificazione morale dei film.

Il quinto capitolo prevede poi una disamina dei principali organi di stampa generalista cattolica italiana (tra cui «L'Osservatore Romano» e «La Civiltà Cattolica») e il confronto con i loro corrispettivi francesi (fra cui «La Croix» e «Témoignage chrétien»).

A tale analisi segue – nel sesto capitolo – una disamina dei periodici specializzati nel cinema maggiormente rappresentativi della critica cinematografica cattolica italiana e d'oltralpe.

Tra i periodici francesi cattolici specializzati in ambito cinematografico, verranno prese in esame testate quali «Le Fascinateur» (1903-1938), i «Dossiers du cinéma» (1927-1932), «Choisir» (1932-1939), «Télé-ciné» (1950-1978), ma anche la storica rivista dei «Cahiers du cinéma» (1951-) – di cui non va infatti dimenticata la forte componente cattolica – nonché un periodico internazionale quale la «Revue internationale du cinéma» (1949-1973).

Nell'ambito della stampa cinematografica cattolica francese, uno spazio prioritario verrà però riservato – nel settimo capitolo – al periodico «Télérama» (1960-), di cui verranno esaminate anche le precedenti versioni: ovvero «Radio loisirs» (1947), e poi «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960). Ad accomunare le tre “vite” del settimanale in questione vi è – oltre alla discendenza dalla rivista «Témoignage chrétien» (all'epoca della storica direzione di Georges Montaron) – la presenza attiva e tangibile di talune infaticabili figure, tra cui ricordiamo sin d'ora Raymond Pichard e Charles Avril (entrambi padri domenicani) e Jean-Pierre Chartier (alias Jean-Louis Tallenay).

«Télérama» si presenta inoltre come una delle migliori rappresentanti di quella nuova tendenza cattolica francese fiorita nel secondo dopoguerra, denominata «cinéphilie catholique», di cui la stessa rivista ospiterà – nel corso delle sue tre epoche – diverse riflessioni destinate a influenzare notevolmente anche i cattolici italiani, ed aventi firme di tutto prestigio quali quelle di André Bazin, Amédée Ayfre, Henri Agel e Pierre Leprohon.

Proprio agli esiti più alti e significativi raggiunti dal dibattito teorico-critico della «cinéphilie catholique» è riservata la seconda metà del capitolo settimo.

L'ottavo capitolo affronta invece talune questioni fondanti nell'ambito del dibattito cinematografico cattolico, ovvero il concetto stesso di critica cattolica, analizzata nel suo insanabile dualismo tra classificazione morale e giudizio artistico dei film.

A tal proposito, verranno esposte le più significative teorizzazioni formulate rispettivamente sul versante cattolico francese e su quello italiano, prendendo in considerazione firme più o meno illustri della critica cattolica, nonché le linee di pensiero portate avanti dai periodici sopra citati.

Uno spazio particolare verrà riservato – anche in questo caso – al periodico «Télérama», da sempre attento alla problematica in questione.

Il capitolo nono affronta invece la tematica del cinema “sacro” e “cattolico” tra Italia e Francia, con particolare riferimento alla produzione e ricezione critica dei film religiosi e pedagogici presso i cattolici italiani e francesi.

Il decimo capitolo è dedicato invece alla problematica questione della censura, analizzata nella sua duplice accezione di censura amministrativa e di revisione cinematografica cattolica. Per quanto riguarda la censura amministrativa, verranno analizzate l’attività e le politiche censorie intraprese, rispettivamente, dalla Commissione di censura statale italiana e dalla Commission de contrôle des films francese. Riguardo invece alla seconda voce, verranno analizzate le principali linee operative di revisione cinematografica adottate rispettivamente dal Centro Cattolico Cinematografico italiano e dalla Centrale catholique du cinéma et de la radio francese. Verranno inoltre esposte le principali teorizzazioni sulla censura enunciate dai cattolici italiani e francesi.

Strettamente intrecciato al decimo capitolo risulta poi l’undicesimo capitolo, il quale ripercorre le fasi salienti del dibattito critico cattolico riguardante la concezione di osceno, tabù e pornografia. Il dibattito su questi ultimi punti nodali investe anche l’altrettanto cruciale aspetto relativo alla rappresentazione (o, meglio, rappresentabilità) cinematografica del male, o di tematiche alquanto delicate e “scottanti” quali la violenza e la morte.

Il capitolo conclusivo propone infine alcuni stimolanti itinerari riguardanti la ricezione teorico-critica da parte dei cattolici italiani e francesi di un fenomeno cinematografico quale il neorealismo, nonché l’accoglienza da essi riservata all’opera di un maestro italiano quale Roberto Rossellini.

L’analisi di come tutti gli aspetti e fenomeni sopra citati vengano concepiti e accolti dai critici e dai periodici cattolici francesi ci permetterà perciò di operare uno stimolante confronto con la trattazione portata avanti – in questi stessi ambiti e in quegli stessi anni – dal versante cattolico italiano: in particolare dal maggior periodico cattolico specializzato quale la «Rivista del Cinematografo», ma anche da riviste e quotidiani cattolici generalisti quali «L’Osservatore Romano» e «La Civiltà Cattolica». Confronto che, come avremo modo di vedere, rivelerà le comunanze ma, soprattutto, le notevoli differenze metodologiche, concettuali e ideologiche esistenti tra il panorama critico cattolico francese e quello italiano.

Anziché una ricostruzione cronologica delle politiche cinematografiche cattoliche considerate *in toto*, il presente studio intende quindi privilegiare un approccio metodologico di ricerca focalizzato su vari focus incentrati su taluni ambiti particolarmente cruciali nel dibattito cinematografico dei cattolici italiani e francesi. Gli ambiti di approfondimento preferenziali su cui si concentrerà maggiormente la nostra attenzione – come già anticipato – riguardano il binomio “giudizio morale vs valutazione artistica dei film”, il concetto di cinema educativo e pedagogico, il cinema religioso, la censura, la concezione di “osceno”, tabù e pornografia, e, infine, la ricezione critica cattolica di

fenomeni quali il neorealismo e di autori quali Roberto Rossellini. Di ciascun ambito citato verrà ricostruito il dibattito teorico-critico del panorama cattolico francese, a cui verrà sempre affiancata la controparte italiana, con un impianto metodologico talvolta quasi comparatistico, nell'intento appunto di mettere a confronto le due diverse compagini cattoliche nazionali, e nell'intento di evidenziare inoltre le molteplici e lampanti differenze esistenti all'interno di ciascuno dei due "mondi" cattolici in esame.

Capitolo I

Le ragioni di una ricerca

I.1. Francia e Italia, 1945-1975: le ragioni di una scelta

Come già anticipato, la presente tesi si propone di indagare taluni aspetti finora poco studiati della critica cinematografica cattolica, sul versante italiano e su quello francese, nel trentennio che va dal 1945 al 1975 circa.

Prima di accingerci alla nostra trattazione, si impone però sin da subito una motivazione della scelta del nostro oggetto di analisi. In particolare, risulta quanto meno doveroso illustrare i motivi che ci hanno spinto a rivolgere la nostra attenzione preferenziale al panorama italiano e francese, con la delimitazione cronologica circoscritta al periodo compreso tra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Settanta.

Recenti studi hanno messo in luce interessanti prospettive d'indagine incentrate sulle politiche cinematografiche portate avanti dai cattolici in nazioni tradizionalmente confessionali. Mi riferisco in particolare a Stati europei di marcata tradizione cattolica, quali la Spagna franchista¹ e l'Irlanda², ma anche a nazioni dallo scenario confessionale meno netto e definito, quale il Lussemburgo³ e il Belgio⁴.

La recente fioritura di studi sui cattolici e il cinema si è indirizzata però anche verso gli Stati dell'America latina, tra cui un posto di riguardo nelle odierne ricerche è occupato dall'Argentina⁵ e dal Messico⁶.

¹ Cfr. Paolo Raimondo, *In nome di Dio, nel nome di Franco. Cinema, religione e propaganda nella Spagna nazionalcattolica (1945-1959)*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2014.

² Cfr. Kevin Rockett, *Protectionism and Catholic Film Policy in Twentieth-Century Ireland*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015, pp. 189-202.

³ Cfr. Paul Lesch, *Jean Bernard's Fight For 'Good' Cinema in Luxembourg*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, cit., pp. 85-99.

⁴ Cfr. Daniel Biltereyst, *"I Think Catholics Didn't Go to the Cinema"*. *Catholic Film Exhibition Strategies and Cinema-Going Experiences in Belgium, 1930s-1960s*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, cit., pp. 255-271.

⁵ Cfr. Jorge Oubiña, *Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983)*, in David Oubiña, Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispanoamericano*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004; Maria Elena de las Carreras, *A Case of Entente Cordiale between State and Church. Catholics and Film Control in Argentina (1954-1984)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, and Power*, cit., pp. 203-220.

⁶ Cfr. Francisco Peredo Castro, *Catholicism and Mexican Cinema. A Secular State, a Deeply Conservative Society and a Powerful Catholic Hierarchy*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, cit., pp. 66-81.

Tuttavia, all'interno del variegato mosaico cattolico, la Francia e l'Italia occupano indubbiamente uno spazio privilegiato.

Innanzitutto, esse vengono ad assumere nei decenni in questione un'autentica funzione di guida e di faro confessionale per l'intero mondo cattolico.

Per di più, le due nazioni da noi prese in esame risultano quelle in cui il dibattito cattolico intorno al cinema si è dimostrato maggiormente strutturato, organico e duraturo, facendo la propria precoce comparsa già addirittura negli ultimi anni del XIX secolo, per poi protrarsi e alimentarsi nei decenni a venire, fino poi a raggiungere una vera e propria fioritura a partire dal secondo dopoguerra.

Non a caso, la prima nazione a utilizzare a fini pastorali il neonato cinematografo è appunto la Francia, attiva in tal senso già dalla fine dell'Ottocento. La seguirà poi a ruota l'Italia, in cui il fenomeno in questione nasce e si sviluppa a partire dagli inizi del XX secolo⁷, dando vita insomma, a tutti gli effetti, a una vera e propria *Biblia pauperum* cinematografica.

Parallelamente all'utilizzo confessionale del cinematografo, nasce e si sviluppa anche il dibattito teorico-critico sul nuovo mezzo in seno allo stesso mondo cattolico, al di qua e al di là delle Alpi.

Italia e Francia vedono allora già nei primi anni del Novecento nascere e svilupparsi quelle due opposte tendenze – teoriche, pratiche e critiche – che per diversi decenni si sarebbero fronteggiate, talora senza esclusione di colpi: ovvero la tendenza «cinefobica»⁸ e quella «cinefila»⁹.

La simbiosi che si viene a creare poi, nel secondo dopoguerra, tra un gruppo di cattolici francesi e il mezzo cinematografico induce la storiografia a coniare addirittura l'espressione «cinéphilie catholique»¹⁰, legando così indissolubilmente il contesto francese alla storia del rapporto tra cinema e cattolicesimo.

Un'altra non secondaria motivazione che ci ha condotti alla scelta del nostro campo d'indagine deriva dal fatto che, nel trentennio in esame, tra Francia e Italia si instaurano diversi canali di dialogo e di scambio preferenziali, a cui si aggiungono inoltre molteplici influenze reciproche, soprattutto in ambito, appunto, cinematografico. In particolare, a proposito della ricezione critica di fenomeni quali il neorealismo o di autori quali Roberto Rossellini, tra Italia e Francia ha luogo quasi una sorta di “gemellaggio” cinematografico, che non manca però di far affiorare le macroscopiche differenze culturali, ideologiche e critiche esistenti tra i due rispettivi panorami nazionali. Dialoghi e influenze non riscontrabili altrove presso nessun'altra “coppia” di nazioni.

⁷ Cfr. Francesco Casetti, Silvio Alovio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1, *Dalle origini agli anni Venti*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 99-100.

⁸ Cfr. Anonimo, *Il cinematografo*, «Il Romagnolo», 27 maggio 1916; H. Reverdy, *Le cinéma, le danger*, «La Croix», 15 juin 1917, p. 1.

⁹ Cfr. R. Costetti, *Il metodo intuitivo nell'insegnamento religioso*, «Luce et Verbo», 3, 25-26, giugno-luglio 1911, p. 273; Charles Pichon, *Le cinéma et la vie. Le film à idées est-il possible?*, Spes, Paris, 1927.

¹⁰ Mélanie Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 199.

A tal proposito, occorre ulteriormente sottolineare l'enorme fortuna critica che un fenomeno cinematografico tutto italiano quale il neorealismo riscuote appunto presso gli studiosi e i critici francesi. Tanto da indurre uno studioso francese quale Marcel Martin ad ammettere quanto segue:

Il neo-realismo ha occupato ed occupa ancora un posto considerevole nelle analisi e riflessioni della critica francese. Nessuna altra scuola nazionale ha mai suscitato una così ricca letteratura da parte dei critici e degli storici del cinema [francesi]. Questo interesse profondo e costante può essere spiegato con la novità del fenomeno, con il carattere apparentemente improvviso della sua esplosione, con la sua stessa complessità ed ambiguità, con le affinità storiche e culturali che ci legano all'Italia, con le qualità umane ed artistiche dei film, con il valore inesauribile della nozione di *realismo* come tema di analisi.¹¹

Non a caso la disamina della ricezione del neorealismo al di qua e al di là delle Alpi costituirà un elemento cardinale del nostro presente studio.

Osservazioni simili potrebbero essere fatte per l'opera di un autore quale Roberto Rossellini, il quale, inverando appieno la locuzione latina «Nemo propheta in patria», si trova ad essere adottato spiritualmente – seppur con le doverose precisazioni offerteci da Elena Dagrada¹² – dai critici cattolici francesi. Basti pensare, a tal proposito, all'autentica venerazione dimostrata nei confronti del maestro italiano da parte dei «Cahiers du cinéma» e – come avremo modo di vedere nel corso della nostra trattazione – da riviste cattoliche quali «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960) e «Télérama» (1960-).

Venendo ora alla delimitazione cronologica del nostro studio, essa si spiega innanzitutto con la volontà di abbracciare temporalmente il periodo delle «Trente Glorieuses».

Tale espressione – tradotta in italiano con «Trentennio glorioso» – designa quel periodo di forte crescita economica e di miglioramento delle generali condizioni di vita che ha interessato non solo la Francia, ma la maggior parte dei Paesi occidentali, tra il 1946 e il 1975.

L'espressione è stata coniata dall'economista Jean Fourastié¹³ nel 1979, rievocando le Trois Glorieuses, ovvero le tre gloriose giornate (27, 28 e 29 luglio 1830) lungo cui si era dipanata la cosiddetta «Rivoluzione di Luglio».

Le «Trente Glorieuses» hanno rappresentato una vera e propria rivoluzione che – seppur silenziosa e «invisible», come recita appunto il sottotitolo del testo di Fourastié – ha saputo apportare profondi cambiamenti economici e sociali, che hanno segnato l'ingresso dell'Europa – con quarant'anni di

¹¹ Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12/19 settembre 1974), Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974, p. 167.

¹² Cfr. Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Led, Milano, 2005, p. 30.

¹³ Cfr. Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, Paris, 1979.

ritardo rispetto agli Stati Uniti – nella società dei consumi. Tale crescita – come già anticipato – non ha interessato solo la Francia, bensì anche la Germania, il Canada, il Giappone e, appunto, l'Italia. Nel caso particolare dell'Italia, il periodo di benessere economico e di sviluppo tecnologico vissuto dalla nostra penisola tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta è meglio conosciuto come «miracolo economico italiano» (o «boom economico»)¹⁴.

Tuttavia, in molti utilizzano il termine «Trente Glorieuses» per indicare quella generale crescita economica che interessa diversi Paesi del panorama mondiale, e quindi anche la stessa Italia¹⁵.

Il periodo delle «Trente Glorieuses» prende quindi le mosse dall'immediato secondo dopoguerra, per terminare poi idealmente con la cosiddetta «crisi petrolifera» (o «crisi energetica»), scoppiata a partire dal 1973.

Il trentennio in questione si caratterizza sostanzialmente per la ricostruzione economica dei Paesi ampiamente devastati dalla guerra. A ciò si aggiunge una situazione di quasi totale occupazione lavorativa, con una forte crescita della produzione industriale (con un aumento medio annuale della produzione che si attesta intorno a circa il 5 %).

Non si dimentichi, infine, la rilevante espansione demografica («baby boom»), che durante il trentennio in esame interessa particolarmente taluni Paesi europei (soprattutto la Francia e la Germania Ovest) e nordamericani (Stati Uniti e Canada).

La generazione emblematica delle «Trente Glorieuses» è infatti quella dei *baby-boomers*, ovvero coloro nati nel ventennio compreso indicativamente tra il 1945 e il 1964. Come ci ha fatto notare Jean-François Sirinelli, l'identità dei *baby-boomers* appare di per sé più marcata rispetto a quella delle generazioni precedenti o successive, in quanto il particolare contesto sociale, culturale e politico li ha condotti a cristallizzarsi come un'entità collettiva: «Une génération n'existe que lorsque la classe d'âge qui la constitue est devenue un alliage forgé par l'Histoire»¹⁶.

C'è anche un altro motivo che fa dei *baby-boomers* degli indicatori ottimamente rappresentativi delle «Trente Glorieuses». Come ci ricorda Frédéric Hervé, infatti, proprio ai *baby-boomers* si rivolgono le «interdizioni ai minori» operate dalla censura amministrativa in campo cinematografico durante il trentennio in esame. A tal proposito, lo stesso Hervé accomuna in un unico grande insieme i giovani nati tra il 1930 e il 1963, in quanto

¹⁴ Cfr. Valerio Castronovo, 1960. *Il miracolo economico*, Laterza, Roma-Bari, 2012.

¹⁵ Cfr. Céline Pessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil (dir.), *Une autre histoire des «Trente Glorieuses». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, La Découverte, Paris, 2013.

¹⁶ Jean-François Sirinelli, *Les baby-boomers: une génération, 1945-1969*, Fayard, Paris, 2003, p. 19.

L'adolescent qui se voit refuser l'entrée du *Diable au corps* en 1947 appartient – tout comme celui qui ne peut admirer Brigitte Bardot dans *Et Dieu créa la femme* en 1956 – à la «nouvelle vague» démographique dont les 20 ans correspondent à l'éclosion de la «Nouvelle Vague» cinématographique de 1958-1962.¹⁷

La scelta dei confini cronologici del 1945 e del 1975 non scaturisce però solamente dalla volontà di iscriversi nella storia delle «Trente Glorieuses». Vi sono anche altri motivi che hanno spinto in tal senso.

Il 1945 si presenta infatti, in Francia, come l'anno della restaurazione di una censura cinematografica repubblicana in luogo della censura del regime di Vichy, la quale coabitava d'altronde con quella del regime nazista occupante.

Il 3 luglio 1945, sul «Journal officiel de la République française» («JORF») – ovvero il corrispettivo della nostra «Gazzetta Ufficiale» – viene pubblicata la celebre ordinanza che istituisce ufficialmente in Francia la censura cinematografica amministrativa¹⁸.

L'anno 1975, dal canto suo, è contrassegnato dall'approvazione della celebre «loi X», con la conseguente creazione del «classement X», attraverso cui il governo francese intendeva eradicare un intero genere cinematografico (quello «pornografico»), al termine di una rivoluzione copernicana effettuata in 18 mesi e che era iniziata – all'opposto – con un'assoluta libertà in materia cinematografica.

La data 1975 può quindi essere assunta quale anno di “decesso” della censura «vecchia maniera», ma anche al contempo, quale anno di nascita di una nuova tipologia di istituzione censoria.

La scelta del 1975 come limite cronologico finale della nostra ricerca è inoltre giustificato da quella che Pascal Ory ha definito «révolution de 1975»¹⁹, intesa come la fine dell'espansione di quei valori progressisti e sovversivi così come di quelle dinamiche di contestazione e di trasgressione esplose nel «Maggio francese».

Con quest'ultimo termine si designa l'insieme dei movimenti di rivolta verificatisi in Francia nel maggio-giugno del 1968. Tali avvenimenti costituiscono un periodo ed una cesura significativi nella storia contemporanea francese, caratterizzati – come messo sapientemente in luce da Vincent Cespedes²⁰ – da una vasta rivolta spontanea, di natura insieme sociale, politica e anche filosofica, indirizzata contro la società tradizionale, il capitalismo, l'imperialismo e, non ultimo, contro il potere gollista allora ancora dominante.

Il Maggio francese aveva avuto inizio con una rivolta della gioventù studentesca di Parigi, per estendersi poi al mondo operaio e praticamente a tutte le categorie della popolazione sull'intero

¹⁷ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2015, p. 24.

¹⁸ *Ordonnance du 3 juillet 1945*, «JORF», 4 juillet 1945.

¹⁹ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, PUF, Paris, 2011, p. 21.

²⁰ Cfr. Vincent Cespedes, *Mai 68, La philosophie est dans la rue!*, Larousse, Paris, 2008.

territorio nazionale, e per fuoriuscire infine dai confini francesi, improntando di sé l'intero panorama sociale, culturale e politico d'Europa.

Per questo gli eventi del '68 – come evidenziato da Kristin Ross²¹ – restano il più importante movimento sociale della storia di Francia del XX secolo, nonché uno dei più rilevanti a livello europeo.

Secondo Ory, il 1975 vedrebbe appunto in qualche modo esaurirsi e spegnersi le spinte e i fermenti sessantotteschi, costituendo perciò la data simbolica della fine di un'epoca²².

La delimitazione cronologica scelta per il nostro studio risponde infine alla condivisione della periodizzazione assunta dal Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN) avviato – su iniziativa di Tomaso Subini – dall'Università degli Studi di Milano nel 2012. Il Progetto – entro cui si iscrive idealmente anche la presente ricerca – si focalizza appunto nel periodo compreso tra gli anni '40 e gli anni '70. Come ci illustra il manifesto programmatico dello stesso Progetto, l'arco temporale preso in esame rappresenta «un'epoca nella quale profonde trasformazioni hanno caratterizzato tutti gli ambiti della vita sociale»²³.

Inoltre, come confermatoci dallo stesso programma del Progetto, proprio in quei decenni l'utilizzo da parte della Chiesa cattolica italiana dei mezzi moderni di comunicazione (e in particolare del cinema) si fa quanto mai organico e sistematico:

Il fenomeno si sviluppa lungo le due polarità dell'immagine considerata immorale e dell'immagine caricata di significati religiosi e pare trovare, dopo alcuni decenni di iniziative isolate e contraddittorie, una sua solida istituzionalizzazione tra la fine degli anni '30 e i primi anni '40 e una sua relativa conclusione verso la fine degli anni '70.²⁴

Proprio gli anni Settanta si presentano quale epilogo ideale di tale fase di politica cinematografica cattolica, conducendo a un duplice esito:

da un lato l'emersione della pornografia esplicita quale sbocco dei processi di caduta dei tabù dell'osceno e dunque l'inarrestabile pornografizzazione della società italiana; dall'altro un rinnovato e sempre più consapevole investimento da parte della Chiesa sui media, intesi come strumenti moderni cui affidare il proprio messaggio religioso, e quindi la medializzazione del fatto religioso e delle istituzioni che a esso sovrintendono, dalla fondazione del CTV fino alla recente creazione di un dicastero delle comunicazioni.²⁵

Due fenomeni avviati appunto negli anni Settanta, quali “l'avanzata cinematografica” della pornografia – da un lato – e la sistematizzazione dell'investimento cattolico in ambito

²¹ Cfr. Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Complexe - Le Monde diplomatique, Bruxelles, 2005.

²² Cfr. Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, cit.

²³ *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70. Il progetto*, in <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/home>.

²⁴ *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70. Home*, in <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>.

²⁵ *Ibidem*.

cinematografico-televisivo con la creazione di enti quale il Centro Televisivo Vaticano – dall’altro – assurgono quindi a ideali punti di arrivo della nostra ricerca. Punti di arrivo che, a ben vedere, costituiscono altrettanti punti di partenza per ulteriori ricerche da dedicare alle dinamiche dei decenni successivi.

Infine, proprio alla metà degli anni Settanta si registra la scomparsa, nel giro di pochi anni, di Vittorio De Sica (1974), Luchino Visconti (1976) e Roberto Rossellini (1977), i tre grandi maestri del neorealismo italiano tanto venerati – anche per la loro opera successiva agli anni neorealisti – dai *cinéphiles catholiques* francesi. A dimostrazione di tale incondizionata ammirazione, basti pensare agli attestati di stima che le più autorevoli riviste cinematografiche del mondo cattolico francese continuano a tributare anche *post mortem* ai tre autori²⁶.

La morte ravvicinata dei tre maestri italiani vale quindi da ulteriore simbolico suggello della fine di un’epoca gloriosa del cinema italiano, comportando parallelamente, a ben vedere, anche l’inizio dell’ineluttabile tramonto di un’altrettanto gloriosa stagione della critica cattolica francese.

I.2. I cattolici in Italia e Francia, tra anni Trenta e anni Quaranta: il contesto socio-politico di partenza

L’arco temporale da noi preso in esame ha inizio dalle macerie lasciate dal secondo conflitto mondiale. Proprio a tale problematico quanto traumatico capitolo storico conviene quindi volgere preliminarmente la nostra attenzione, per meglio comprendere il periodo che ne è poi scaturito, ovvero appunto il trentennio oggetto del nostro studio (1945-1975).

Il panorama cattolico italiano e francese del secondo dopoguerra appare infatti inevitabilmente ancora intriso del clima socio-politico bellico e prebellico. A tal proposito, va sottolineato come lo scenario che contraddistingue gli ultimi anni Trenta e i primi anni Quaranta del Novecento veda i cattolici italiani e francesi rapportarsi – in varie, ambigue e discordanti forme – con i regimi totalitari all’epoca vigenti in Europa.

²⁶ Cfr. Claude-Marie Trémois, *De Sica... c’était le poète tendre et triste du néo-réalisme*, «Télérama», n° 1297, 20 novembre 1974, pp. 66-67; Aldo Tassone, Alain Remond, *Visconti. Avec violence et passion...*, «Télérama», n° 1367, 24 mars 1976, pp. 76-78; Claude-Marie Trémois, *Roberto Rossellini professeur de vie au cinéma*, «Télérama», n° 1431, 15 juin 1977, pp. 82-85.

I.2.1. Un «passato che non passa»: la scomoda eredità della Seconda guerra mondiale nel mondo cattolico italiano

All'indomani dei Patti Lateranensi (del 1929), il complesso rapporto tra Chiesa italiana e regime fascista – come ci rammenta Elena Mosconi – «riprende all'insegna di un dichiarato lealismo e di una convergenza almeno formale»²⁷.

Va da subito infatti ricordato come il rapporto tra Chiesa cattolica italiana e regime nel corso del lungo ventennio fascista abbia attraversato momenti di collaborazione e di reciproco rinforzo alternati a fasi di sospetto e latente conflitto²⁸. Come efficacemente sintetizzato da Francesco Traniello,

per un verso [...] la Chiesa esercitò un ruolo notevole nell'ampliare e stabilizzare il consenso al regime, con fasi di particolare coinvolgimento in occasione delle mobilitazioni di massa lanciate dal fascismo, quali le battaglie del grano e le campagne demografiche, o in occasione delle guerre d'Etiopia e di Spagna [...]. Per altro verso, il grado di integrazione della Chiesa nel regime non fu mai totale, mentre i loro rapporti conobbero crisi ricorrenti, superate mediante accordi di vertice, ma rivelatrici di tensioni latenti.²⁹

Quale riprova di tali tensioni latenti, vanno citate in particolare le puntualizzazioni espresse da papa Pio XI ogni volta che le prese di posizione del fascismo assumevano tratti che riteneva lesivi dei valori spirituali e religiosi della Chiesa: dall'enciclica *Non abbiamo bisogno* (29 giugno 1931), nella quale denunciava l'idolatria dello stato fascista e rivendicava la libertà dell'Azione Cattolica, fino agli scontri con il regime nazista, che culminarono nella celebre enciclica *Mit brennender Sorge* (14 marzo 1937).

La situazione dei cattolici italiani durante la guerra risulta però – come evidenziato da Jean-Dominique Durand – assai differente da quella francese. A proposito del caso italiano, Durand – più che di “antifascismo” – parla di «a-fascisme»³⁰, ovvero quel graduale venir meno del sostegno cattolico al fascismo, senza tuttavia aderire mai apertamente alla Resistenza.

Tale ambiguo rapporto che lega il mondo cattolico italiano e il fascismo è riscontrabile anche in ambito cinematografico.

A metà degli anni Settanta, in occasione di uno dei primi momenti di confronto e di ripensamento sul cinema del ventennio fascista dopo l'occultamento del dopoguerra e degli anni Sessanta, Nino

²⁷ Elena Mosconi, *La Chiesa cattolica e il cinema*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2006, p. 77.

²⁸ Cfr. Francesco Malgeri, *Chiesa cattolica e regime fascista*, in Angelo Del Boca, Massimo Legnani, Mario G. Rossi (a cura di), *Il regime fascista. Storia e storiografia*, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 166-181; Renato Moro, *Nazione, cattolicesimo e regime fascista*, «Rivista di storia del cristianesimo», 2004, pp. 129-147.

²⁹ Francesco Traniello, *Chiesa cattolica*, in Victoria De Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, vol. I, Einaudi, Torino, 2002, p. 272.

³⁰ Cfr. Jean-Dominique Durand, *L'Église catholique dans la crise de l'Italie (1943-1948)*, École française de Rome, Rome, 1991.

Bizzarri evidenziava l'assenza di un'attenzione specifica, da parte di critici e studiosi, circa il ruolo dei cattolici in campo cinematografico. Sosteneva inoltre che, per affrontare al meglio il problema, sarebbe stato necessario considerare anche l'aspetto politico, vera chiave di lettura per cogliere diacronicamente i termini di un impegno sempre più attivo e la conquista di ruoli di responsabilità crescente nella gestione delle istituzioni cinematografiche del dopoguerra³¹. Ebbene: ancora oggi, seppur dopo lunghi decenni di studi e indagini in profondità del complesso rapporto tra cattolici e cinema, vale la pena tornare a interrogarsi sul problema posto da Bizzarri. Per la precisione, i fattori da prendere in esame in tale studio sono tre: oltre che la Chiesa e il cinema, anche appunto il regime fascista.

Pur risultando spesso assai simili le linee di pensiero e di azione portate avanti – riguardo al cinema – rispettivamente dalla Chiesa cattolica italiana e dal regime fascista allora imperante, conviene rifarsi ancora alle osservazioni di Elena Mosconi, che a tal proposito scrive:

Rispetto al fascismo la Chiesa muove da preoccupazioni di fondo simili (soprattutto di carattere difensivo nei confronti del dilagante mezzo cinematografico, e del potenziale sovvertimento dei valori della moralità, del decoro, dell'onore, del rispetto della tradizione che reca con sé); evidenzia punti di organizzazione paralleli (volti a disciplinare i vari comparti, dall'esercizio alla produzione, e a creare dei filtri tra gli spettatori e il dispositivo cinema nel suo complesso). Essa, tuttavia, non delega al fascismo né vi ricorre per mettere in atto finalità che le competono, e conserva una propria autonomia sia di giudizio che di organizzazione; un'autonomia che la porterà a volte molto distante da alcune posizioni assunte da uomini del regime. Da ultimo, rispetto al fascismo i cattolici manifestano un interesse che si appunta maggiormente su finalità educative che censorie, le quali sono, tuttavia, sempre – e talvolta fortemente – presenti.³²

In tal senso, un aspetto da tenere in assoluta considerazione è appunto come l'imperante regime fascista dell'epoca fosse anch'esso quanto mai attivo nell'opera di selezione, di promozione o di condanna delle varie pellicole cinematografiche.

Risulta ora assai interessante procedere a un confronto incrociato tra la censura cinematografica portata avanti dal regime fascista e l'opera di classificazione e revisione morale delle pellicole condotta dalla Chiesa cattolica italiana.

Una delle fonti di maggiore interesse risulta, a tal proposito, un periodico "cattolicissimo" quale la «Rivista del Cinematografo», le cui recensioni pubblicate nei numeri di quegli anni registrano un'incondizionata preferenza accordata a certi prodotti cinematografici, stimati ideologicamente e moralmente vicini agli interessi cattolici di apostolato.

Ma un'autentica miniera di informazioni utili è costituita, ovviamente, dall'imponente corpus delle schede del Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.). Tali schede, oltre a costituire l'unico

³¹ Cfr. Nino Bizzarri, *Cattolici e cinema nell'Italia fascista*, in AA. VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, «Quaderni della Mostra del Nuovo Cinema», 71, Ufficio documentazione della mostra internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1976, pp. 327-359.

³² Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano, 2006, p. 268.

strumento ufficiale normativo per la fruizione del cinema da parte dei fedeli, testimoniano anche una certa somiglianza di vedute tra le gerarchie cattoliche e i gerarchi fascisti, che proseguirà fino a buona parte della guerra.

Passando in rassegna i voluminosi fascicoli delle «Segnalazioni Cinematografiche»³³, a lasciare maggiormente stupefatti appaiono alcune gigantesche incoerenze, quali, talvolta, il supino allineamento alle norme censorie del regime fascista³⁴.

A un'attenta analisi dell'opera di revisione cinematografica condotta dal C.C.C. a partire da metà anni '30 fino ai primi anni '40, emerge con estrema chiarezza come i giudizi espressi dai cattolici esulino dal piano meramente morale, investendo sempre più massicciamente l'aspetto sociale e politico. Forti di ciò, le strutture ecclesiastiche si sforzano di estendere l'area della propria influenza al di là dei confini etico-religiosi che le competono. A conferma di ciò, basti pensare ai consensi senza riserve espressi intorno a film dichiaratamente filofascisti e propagandistici quali *Camicia nera* (Giovacchino Forzano, 1933) e *Vecchia guardia* (Alessandro Blasetti, 1934).

Di quest'ultimo si apprezza la rappresentazione degli «Albori della nuova Italia di Mussolini. Gli squadristi, guidati da Roberto, figlio maggiore del dottore del villaggio, accorrono a riparare i guasti e i disordini provocati dagli ultimi sovversivi, i più tenaci»³⁵.

Ma è forse *Camicia nera* a risultare, a tal proposito, ancor più paradigmatico, meritando perciò un'analisi più accurata. Quanto mai illuminante risulta, in particolare, la recensione del film di Forzano pubblicata sulle pagine della cattolica «Rivista del Cinematografo».

La parte iniziale della recensione esalta l'italianità del film, ma allo stesso tempo la sua risonanza internazionale, essendo stato presentato anche all'estero (Parigi, Londra, Berlino). L'accento è quindi immediatamente posto sul carattere a un tempo autoctono e internazionale della pellicola. Ad essere maggiormente lodata è proprio l'ambizione cosmopolita insita nel fascismo e nell'Istituto Luce, e quindi insita anche nel film di Forzano, pellicola dichiaratamente “di regime”³⁶.

Prima dell'inizio della trama, la recensione si dilunga nell'esaltazione del carattere locale del film: «Il soggetto sta racchiuso nella vita di una modesta famiglia di maremmani, ma i sentimenti tutti di quell'umile gente, le situazioni in cui essa si trova, sconfinano assai, nel vero significato del

³³ Le «Segnalazioni Cinematografiche» – come vedremo meglio nei prossimi capitoli – costituivano la pubblicazione ufficiale del C.C.C., in cui – a partire dal 1935 – venivano appunto raccolte le schede con la classificazione morale di ciascun film uscito nelle sale italiane.

³⁴ Cfr. Mino Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma, 1998, pp. 234- 268.

³⁵ Centro Cattolico Cinematografico, *Vecchia guardia* (di Alessandro Blasetti), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. II, C.C.C., Roma, 1934-1935, p. 113.

³⁶ Cfr. Patrizia Minghetti, *Lo “scandalo” di “Camicia Nera”*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», 8, 1984, pp. 20-27.

magnifico racconto, dalle pareti domestiche, per divenire la espressione sintetica di tutto un popolo»³⁷.

L'esaltazione dell'ambiente domestico del film diventa lo spunto per un'altra esaltazione, ovvero quella della nascita del fascismo: «Il grande racconto di un solo ambiente che, nella sua verità, chiama intorno a sé tutte le vicende più salienti del mondo, dallo scoppio della guerra ad oggi, e richiama specialmente tutte le glorie della nostra marcia vittoriosa verso una vita sana»³⁸.

Dai passi appena citati, si nota come locale e globale rispondano, nel film, a quella che era una delle maggiori prerogative ideologiche del fascismo.

La seconda sezione della recensione si concentra, come da prassi, sul lato estetico della pellicola. Nel caso in questione, del film di Forzano si elogia innanzitutto la capacità di amalgamare finzione e documento secondo un progetto coerente: «Nel coordinamento degli innumerevoli episodi, il regista non volle mai creare una evidente divisione tra il soggetto drammatico ed il documentario, così che questo si è innestato in quello con tal vivezza»³⁹.

Anche il carattere realista dei personaggi diventa oggetto di plauso: «Forzano ha scelto fra la gente semplice del luogo in cui fu ambientata la vicenda i tipi che alla vicenda stessa più si confacessero»⁴⁰. Un giudizio assai simile ricevono le scelte di ritmo narrativo: «Quanto al movimento, alla vitalità del film, si può affermare ch'essa è d'ordine e squadratura perfetta»⁴¹. Persino l'apparato sonoro del film non passa inosservato: «L'elemento sonoro è disposto in modo saggio»⁴².

Si giunge così alla terza sezione (quella sulla valutazione morale), ancora più significativa, se possibile, delle due precedenti. Anche in quest'ultima parte della recensione *Camicia nera* ottiene un tale apprezzamento, tanto da fungere quasi da esempio morale, e da via maestra da seguire per una produzione cinematografica cattolica:

Dire come la rievocazione italica possa dare all'animo dello spettatore impulso all'elevarsi dei nobili sentimenti, sembrerebbe cosa superflua. Eppure ciò è necessario, perché è fuor di dubbio che non sempre la verità del documentario o la penetrazione dello stesso nella vicenda possano dare un rendimento morale perfetto, totalitario. Invece *Camicia nera* ha un compito prettamente educativo; l'interesse dimostrativo passa in seconda linea, di fronte all'evidente indirizzo segnato dal film, così come fu negli intendimenti del Duce. *Camicia nera* vuole insegnare agli italiani che l'amore della patria non è una frase vuota, ma un sentimento profondo che, sgorgando dal cuore, deve trovare la sua pratica applicazione nel lavoro costante (anche se esso richiede sacrificio), nella elevazione dello spirito[, nel sano divertimento e nel rinvigorimento del corpo; nella retta passione per il bene e per il bello; nella Fede profondamente sentita, arra sicura di ogni conquista, di ogni vittoria.⁴³

³⁷ Cfr. Mario Milani, *Camicia nera*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1933, p. 80.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 81.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 82.

Come sempre nel primo decennio di vita della rivista, anche la suddetta recensione porta la firma dell'avvocato Mario Milani.

Tornando ora all'attività di classificazione morale del Centro Cattolico Cinematografico, numerose schede nelle «Segnalazioni Cinematografiche» esprimono consenso ed assenso riguardo ai film di guerra. Trattandosi di giudizi di natura cattolica, suona piuttosto paradossale l'accettazione senza riserve di pellicole belliche, in specie se accompagnata da una tendenza a giustificare senza remore tematiche quali stragi, politiche imperialistiche e colonialistiche, e ogni forma di violenza.

Nei suddetti giudizi emerge l'allineamento totale alle esigenze del regime, in quanto, come ci fa notare Gian Piero Brunetta, «nel giudizio e nelle descrizioni si può vedere il capovolgimento totale del segno e l'accettazione di immagini e valori che solo qualche tempo prima facevano scattare un giudizio negativo»⁴⁴.

I membri del C.C.C. approvano quindi senza alcuna obiezione film bellici di propaganda del regime quali *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937), *L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940) e *La pattuglia* (*Gonin no sekkōhei*; Tasaka Tomotaka, 1938).

Del primo si afferma enfaticamente che «La vittoria delle aquile repubblicane è completa e significa, oltre alla fine del dominio mediterraneo di Cartagine, anche l'inizio dell'Impero mondiale di Roma [...] Può vedersi da tutti nelle sale pubbliche»⁴⁵.

Il film di Genina è invece salutato – nientemeno che dall'organo di stampa ufficiale del Vaticano «L'Osservatore Romano» – come «un'autentica opera d'arte»⁴⁶.

La pattuglia – pellicola nipponica sull'invasione della Manciuria – viene valutata invece come un'opera che «esalta nobili sentimenti di amor patrio».

Nel fronte cattolico italiano – come ci fa notare Gian Piero Brunetta – si radica perciò una tacita abitudine secondo cui «la guerra sembra esentata dal pagamento di qualsiasi pedaggio nei confronti della morale»⁴⁷: guerra, per di più, di natura quanto mai offensiva, imperialistica e razzista.

Affiorano quindi in maniera quanto mai evidente tutte le contraddizioni e le disomogeneità del metro di giudizio adottato dalla stampa cattolica, come dimostrerà poi peraltro anche il trattamento bifronte riservato – soprattutto a partire dai primissimi anni Quaranta – alle categorie di “realtà” e “realismo”.

La nave bianca (Roberto Rossellini, 1941), ad esempio, viene salutato da «L'Osservatore Romano» come un film che pone lo spettatore «di fronte al massimo della realtà vissuta con trasporto,

⁴⁴ Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume secondo: *Il cinema del regime. 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 68.

⁴⁵ Centro Cattolico Cinematografico, *Scipione l'Africano* (di Carmine Gallone), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. VII, C.C.C., Roma, 1937-1938, p. 57.

⁴⁶ Anonimo, *L'assedio dell'Alcazar*, «L'Osservatore Romano», 6 settembre 1940.

⁴⁷ Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume secondo: *Il cinema del regime. 1929-1945*, cit., p. 72.

spontanea dedizione, con il sacrificio di se stessi compiuto non come dovere bensì come un tributo semplice, naturale per l'onore della bandiera e la grandezza della patria»⁴⁸.

All'opposto, numerosissimi film realisti francesi vengono irrimediabilmente interdetti, attraverso un categorico e violento rifiuto, da cui trapela una carica polemica nei confronti delle stesse autorità governative d'oltralpe. È questo il caso del giudizio riguardo a *L'angelo del male* (*La Bête humaine*; Jean Renoir, 1938), bollato dal C.C.C. come segue: «Pellicola pernicioso in cui l'adulterio, la passione sensuale e il delitto sono i principali protagonisti. Mentre si deplora l'importazione di tale ignobile produzione, se ne esclude la visione per ogni genere di pubblico»⁴⁹.

Nel 1942, d'altronde, lo stesso Ministero della Cultura Popolare fascista impone ai giornali di non recensire i film francesi, inglesi e americani: vale a dire dei Paesi nemici del regime. La curiosa contraddizione è che quei film, come si evince dal divieto, continuano a essere autorizzati a circolare nelle sale cinematografiche italiane, sia pure in misura minore rispetto al passato, per non rovinare economicamente chi ne aveva acquistato i diritti per l'Italia in anni precedenti. In tale clima di divieto, la commissione del C.C.C. non rinuncia comunque alle proprie valutazioni morali ed estetiche: si tratta così delle uniche recensioni italiane redatte in quegli anni riguardo ai film "proibiti"⁵⁰.

Una sorte analoga a quella dei film realisti francesi tocca anche a quei film precursori della rivoluzione neorealista italiana, quali *I bambini ci guardano* (Vittorio De Sica, 1943) e, soprattutto, *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943).

La programmazione di quest'ultimo film viene aspramente avversata dalle veementi proteste dei giovani dell'Azione Cattolica, ottenendo il seguente aspro giudizio del C.C.C.: «In sede morale la pellicola è inaccettabile per il crudo realismo con cui è narrata la biasimevole vicenda senza che questa risulti comunque riprovata»⁵¹.

Assai illuminante risulta poi il violento articolo di Diego Fabbri pubblicato sull'ultimo numero della «Rivista del Cinematografo» (ovvero il sesto fascicolo del 1943) prima dell'interruzione bellica. Quest'ultimo numero recava appunto in prima pagina un violento attacco di Fabbri (dal 1940 al 1950 segretario del C.C.C.) contro il caso cinematografico di allora: ovvero, appunto, *Ossessione*. In tale veemente attacco⁵², l'autore dimostrava tra l'altro il suo allineamento alle direttive

⁴⁸ Anonimo, *La nave bianca*, «L'Osservatore Romano», 16 settembre 1941.

⁴⁹ Centro Cattolico Cinematografico, *La Bête humaine* (di Jean Renoir), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XVII, C.C.C., Roma, 1943, p. 25.

⁵⁰ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Tattiche della negazione e del consenso nei giudizi del CCC*, in Daniela Goldin (a cura di), *Politica e retorica*, Liviana, Padova, 1977, pp. 243-270.

⁵¹ Centro Cattolico Cinematografico, *Ossessione* (di Luchino Visconti), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XVIII, C.C.C., Roma, 1943, p. 76.

⁵² Cfr. Diego Fabbri, *Esperienze inutili*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1943, p. 61.

governative del regime, il quale, come risaputo, aveva da subito avversato l'opera prima di Visconti.

Tra anni Trenta e anni Quaranta l'attività censoria cattolica arriva perciò ad assumere sembianze piuttosto inquietanti, abbandonando viepiù la missione di *defensor fidei*, per abbracciare invece senza ritegno opere di propaganda fasciste e perfino naziste.

Nei confronti del regime nazista il C.C.C., come pure la Chiesa cattolica italiana, assume infatti una posizione non poco ambigua.

Ad affiorare in maniera piuttosto lampante è infatti una certa benevolenza – seppur non esplicitamente dichiarata – da parte del C.C.C. nei confronti del governo tedesco, come si desume soprattutto da una serie di giudizi positivi su diversi documentari e film di propaganda nazisti, in cui si mescolano ingredienti di anticomunismo e di filo-nazismo.

Caso emblematico è l'accoglienza da parte dei cattolici italiani di un film biecamente propagandista e antisemita quale *Süss l'ebreo* (*Jud Süß*; Veit Harlan, 1940), del quale, seppur escluso alla visione dei più giovani, viene in parte condivisa la visione antiebraica: «L'ebreo abilmente si insinua nelle grazie del sovrano [...] e viene nominato ministro delle finanze. Carica dalla quale trae profitto per sé e per i suoi correligionari. [...] Süß [...] alla mercé del furore popolare, sconterà sulla forza le sue molteplici malefatte [...]»⁵³.

L'unico provvedimento disposto dal C.C.C. nei confronti del film di Harlan è l'interdizione della proiezione ai minori, ma unicamente per il motivo che la pellicola presenta «frequenti e insistenti scene di brutalità e di sensualità»⁵⁴.

La condotta cattolica italiana nei confronti del regime nazista muterà poi a partire dai primissimi anni Quaranta, traducendosi in una sempre maggiore ostilità dimostrata dalla Santa Sede nei confronti del Reich tedesco. Come logica conseguenza, anche il C.C.C. si troverà perciò a condannare diversi film provenienti da Berlino, per ragioni essenzialmente morali, che vanno dalle frequenti esibizioni di nudo per giungere poi, soprattutto, alla condanna degli evidenti toni razzisti e antisemitici.

Con la caduta del fascismo e poi la fine della guerra, all'interno del C.C.C. si consolida ulteriormente il prevalere della linea composta da Luigi Gedda, Diego Fabbri e Antonio Covi. Perciò, se fino al 1943 tutti i documentari filogovernativi e filotedeschi venivano non solo accettati, ma spesso perfino raccomandati per le scuole e gli oratori (un esempio per tutti: *L'Italia ha sempre ragione*, del 1940, di Fernando Cerchio), dopo la Liberazione assistiamo alla promozione di film di

⁵³ Centro Cattolico Cinematografico, *Süss l'ebreo* (di Veit Harlan), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XIV, C.C.C., Roma, 1941, p. 133.

⁵⁴ *Ibidem*.

propaganda sovietici e inglesi, oltre che del film-simbolo del periodo: *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini.

Il mutamento delle sorti della guerra – con il 25 luglio, l'8 settembre, la Liberazione, e tutto ciò che ne consegue – produce quindi un'immediata reazione anche nell'atteggiamento della critica cinematografica di stampo cattolico. La cultura e lo stile di vita americani, che nell'anteguerra erano raffigurati con connotazioni in prevalenza negative, vengono ora accolti con maggior benevolenza, sino addirittura ad assurgere al ruolo di modello positivo. Il nuovo assetto delle alleanze politiche e culturali lo si può già cogliere esplicitamente nell'editoriale del volume XIX delle «Segnalazioni Cinematografiche» (1944-45), che assume il valore di una vera e propria dichiarazione programmatica:

Il volume raccoglie le segnalazioni relative alla produzione visionata dal giugno 1944 a tutto il '45. Periodo cruciale: di profondi turbamenti politici, di crolli clamorosi, di passioni violentissime e di dolori inenarrabili, di spaventose degradazioni e di prodigiosi eroismi [...] Un confronto tra l'indice di questo volume ed i precedenti rivela una percentuale di pellicole che si ispirano a tesi accettabili.⁵⁵

Come ci fa notare però Mino Argentieri, «crollato il regime fascista, il C.C.C. non volta pagina: anzi, gli «scrupoli» aumentano e si appuntano sui film della Resistenza»⁵⁶.

La linea morale e critica su cui si attestano i cattolici italiani nel dopoguerra continua a conservare infatti talune caratteristiche e contraddizioni proprie degli anni precedenti.

È quanto conferma la ricezione cattolica dei film italiani resistenziali e neorealisti, i quali vengono infatti respinti con fastidio dal mondo cattolico italiano, in quanto incentrati su di una storia recente e alquanto scomoda. Proprio al suon dell'esortazione «scurdammoce 'o passato» (come recitava appunto una strofa della celeberrima canzone napoletana del 1944 *Simmo 'e Napule, paisà* di Peppino Fiorelli e Nicola Valente) si invocava quindi un'acritica rimozione del passato più prossimo. Rimozione che le intenzioni di parte cattolica intendevano estendere però anche al presente, e quindi al precario mondo dell'immediato dopoguerra. Ed è così che nei confronti di buona parte della contemporanea produzione cinematografica italiana viene esercitato un subdolo quanto rigido ostracismo che impedisce l'accesso delle pellicole "incriminate" al circuito delle sale parrocchiali, favorendo invece la circolazione – in questo caso senza alcuna remora di ordine morale – della maggior parte della coeva produzione americana.

Nell'immediato secondo dopoguerra, la Chiesa cattolica italiana si fa pertanto protagonista di una condotta che, in qualche modo, rifiuta apertamente l'evidenza, la ragione e la storia. Tuttavia, è altrettanto innegabile il rilevante potere acquisito viepiù in quegli ultimi quindici anni – anche in

⁵⁵ Centro Cattolico Cinematografico, *Segnalazioni Cinematografiche. Films presentati in Italia nel 1944-1945*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XIX, C.C.C., Roma, 1945, p. 2.

⁵⁶ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1974, p. 91.

ambito cinematografico – dal mondo ecclesiastico italiano: potere ottenuto anche appunto grazie alla fervida attività del C.C.C..

I.2.2. Tra collaborazionismo e «Résistance chrétienne»: le diverse anime del mondo cattolico francese durante l'«Occupation»

Étienne Fouilloux considera il decennio 1937-1947 decisivo per le sorti non solo dello scacchiere politico mondiale, ma anche del cattolicesimo francese. La delimitazione di tale decennio non risulta certo casuale, in quanto al 1937 risalgono le due encicliche di Pio XI contro il comunismo e contro il regime nazista, mentre il 1947 segna l'avvio dell'esperienza dei “prêtres-ouvriers”, nonché la nascita del progressismo cristiano francese. Tra queste due date-cardine – come sottolinea Fouilloux – il mondo cattolico francese si dibatte in due grandi dilemmi paralleli: «s'accomoder de la pression totalitaire ou lui résister; bâtir une «nouvelle chrétienté» ou s'enfouir dans un monde en voie de sécularisation»⁵⁷.

Il 19 marzo 1937 Pio XI firma l'enciclica *Divini Redemptoris*, incentrata sulla condanna del comunismo bolscevico e ateo.

Solo cinque giorni prima, il 14 marzo, Pio XI aveva firmato invece l'enciclica *Mit brennender Sorge*, incentrata invece sulle delusioni del cattolicesimo in seno al Terzo Reich. Tale simultaneità sottolinea la “simmetrica” volontà del pontefice di biasimare le due più grandi minacce del cristianesimo allora esistenti: ovvero, da un lato, il comunismo, e dall'altro il nazismo⁵⁸.

Nel 1939 sale poi al soglio pontificio Pio XII, il cui pontificato (conclusosi nel 1958) non mancherà però di sollevare talune critiche e controversie.

Molteplici risultano, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, gli studi dedicati – da parte di storici francesi – al pontificato di Pio XII.

Vi sono storici quali Charles Klein e Jean Chélini, che “assolvono” Pio XII dalla sua mancata presa di posizione contro la barbarie nazista e fascista, ricordando il dramma di coscienza vissuto dal pontefice e mettendo in luce l'aiuto concreto offerto dai cattolici ai perseguitati⁵⁹.

Sull'altro versante, studiosi quali Léon Papeleux si mostrano invece integerrimi nell'accusare il papa di non aver mai denunciato pubblicamente i crimini nazisti⁶⁰.

⁵⁷ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, Éditions du Seuil, Paris, 1997, p. 11.

⁵⁸ Cfr. *Ivi*, p. 19.

⁵⁹ Cfr. Charles Klein, *Pie XII face aux nazis*, Éd. S.O.S., Paris, 1975; Jean Chélini, *L'Église sous Pie XII. La tourmente 1939-1945*, Fayard, Paris, 1983.

⁶⁰ Cfr. Léon Papeleux, *Les Silences de Pie XII*, Vokaer, Bruxelles, 1980.

Tra questi due “partiti” opposti, si pongono studiosi intermediari quali Victor Conzemius⁶¹, François Delpech⁶² e Xavier de Montclos⁶³.

Diversi storici hanno inoltre messo in evidenza molteplici elementi di continuità tra le crisi socio-economiche degli anni Trenta della Francia e il crollo politico di quest’ultima culminato nel 1940 con l’invasione tedesca.

Tale continuità la si può riscontrare anche nelle pubblicazioni cattoliche più autorevoli: un nome fra tutti, il quotidiano «La Croix», di cui Alain Fleury ha messo appunto in evidenza la pressoché invariata linea editoriale e politica nel corso degli anni Trenta, sino all’occupazione tedesca del 1940⁶⁴.

Tuttavia, proprio «La Croix» aveva registrato – con l’inizio degli anni Trenta – un sensibile cambiamento nella propria linea ideologica, la quale, sotto la nuova direzione di padre Léon Merklen, aveva abbandonato i panni antisemitici che invece la contraddistinguevano negli anni precedenti⁶⁵. «La Croix» ben rappresenta quindi quella tendenza di diverse riviste cattoliche francesi, le quali proprio nella congiuntura critica del 1930 avevano mutato il proprio atteggiamento nei confronti degli ebrei, diventando i paladini di questi ultimi, e prendendo posizione contro invece quelle altre riviste che continuano la propria opera antisemita e razzista. Tra queste ultime ricordiamo ad esempio le riviste apertamente anticristiane «Gringoire» e «Je suis partout».

Dal canto suo la Centrale catholique du cinéma et de la Radio (CCR, ovvero il “corrispettivo” del C.C.C. italiano), con l’occupazione nazista della Francia nord-orientale («Occupation»), non si trasferisce ufficialmente nella zona non occupata⁶⁶.

Cionondimeno, diversi membri della CCR preferiscono trasferirsi nella Repubblica di Vichy, testimoniando quella diaspora che vede diversi preti, religiosi e notabili laici cattolici unirsi al neonato regime del maresciallo Philippe Pétain⁶⁷.

Quest’ultimo aveva messo in atto, a partire dal luglio del 1940, la cosiddetta Révolution nationale (RN), ovvero l’ideologia ufficiale del Regime di Vichy.

Fouilloux considera il rapporto del cattolicesimo francese con la Révolution nationale come una vera e propria «osmose»⁶⁸ idilliaca. La vicinanza dei cattolici al regime messo in piedi da Pétain nel

⁶¹ Cfr. Victor Conzemius, *Le Saint-Siège et la Deuxième Guerre mondiale, deux éditions de sources*, «Revue d’histoire de la Deuxième Guerre mondiale», octobre 1982, Paris, pp. 71-94.

⁶² Cfr. François Delpech, *Sur les juifs. Études d’histoire contemporaine*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1984.

⁶³ Cfr. Xavier de Montclos, *Les Chrétiens face au nazisme et au stalinisme*, Plon, Paris, 1983.

⁶⁴ Cfr. Alain Fleury, «La Croix» et l’Allemagne, 1930-1940, Cerf, Paris, 1986.

⁶⁵ Cfr. Pierre Pierrard, «La Croix» et les juifs de 1920 à 1940, in Rémond René, Émile Poulat (dir.), *Cent ans d’histoire de La Croix (1883-1983)*, Centurion, Paris, 1988, pp. 278-284.

⁶⁶ CCR, *Films français parus pendant l’Occupation avec leur analyse morale*, Centrale catholique du cinéma et de la Radio, Paris, 1945, p. 8.

⁶⁷ Cfr. Jacques Duquesne, *Les catholiques français sous l’Occupation* (1966), Grasset, Paris, 1996 (deuxième édition), p. 69.

⁶⁸ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit., p. 104.

luglio 1940 è in effetti comprovata da esplicite dichiarazioni di consenso formulate sulle pagine dei bollettini diocesani e dei giornali cattolici da noi presi in esame, nonché dai diversi incarichi ufficiali ricoperti proprio dai cattolici nella nuova conformazione politica al potere⁶⁹.

Dal canto suo il governo di Pétain – come messo in luce da Christophe Capuano – presenta tra i principali punti di forza del suo programma appunto una rinnovata attenzione alla sfera confessionale, con l’obiettivo esplicito, per di più, di un “raddrizzamento” moralizzatore della Francia, e quindi anche dei media⁷⁰.

Un occhio di riguardo è rivolto in particolare all’ambito cinematografico, come attesta la creazione, da parte del governo francese di Vichy, del COIC (Comité d’organisation de l’industrie cinématographique) il 2 dicembre 1940⁷¹.

Come confermato anche dagli studi di Marc Boninchi, notevoli risultano quindi i passi compiuti dal governo di Vichy in favore di certe esigenze manifestate dai cattolici all’alba degli anni Quaranta⁷². Come testimonia, ad esempio, il divieto di proiezione imposto dalla Commissione di censura governativa per alcuni film giudicati immorali dalla CCR, quale ad esempio *Alba tragica* (*Le jour se lève*; Marcel Carné, 1939).

Dal canto suo, Chiesa cattolica intende instaurare un proficuo rapporto di collaborazione con il governo collaborazionista di Pétain. Nella Francia non occupata, i cattolici francesi non esitano ad appellarsi, in materia cinematografica, alla legislazione del nuovo Stato Francese, nonché alla sua autorità politica. Gli oggetti di tali appelli riguardano soprattutto film considerati immorali, di cui viene perciò richiesta a gran voce l’interdizione, soprattutto al fine di preservare i bambini e i giovani. Come ci informa Jean-Pierre Bertin-Maghit⁷³, le più accese mobilitazioni in tal senso si verificarono nei riguardi di film quali *Sirocco* (*La Maison du Maltais*; Pierre Chenal, 1938), *L’angelo del male* di Renoir, *Le puritain* (t.l.: Il puritano; Jeff Musso, 1937) e *Gueule d’amour* (t.l.: Bocca d’amore; Jean Grémillon, 1937).

Il fitto rapporto tra cattolici e potere politico nella Francia collaborazionista del tempo è testimoniato inoltre da documenti quali il seguente, ovvero una missiva inviata dall’arcivescovo di Lione al maresciallo Pétain in persona:

⁶⁹ Cfr. Renée Bédarida, *Églises et chrétiens*, in Jean-Pierre Azéma, François Bédarida (dir.), *La France des années noires*, t. 2, Seuil, Paris, 1993, p. 105.

⁷⁰ Cfr. Christophe Capuano, *Vichy et la Famille. Réalités et faux-semblants d’une politique publique*, PUR, Rennes, 2009, p. 13.

⁷¹ Cfr. Caroline Chaineaud, Agnès Callu, Hervé Joly, *Le Comité d’organisation de l’industrie cinématographique*, in Agnès Callu, Patrick Eveno, Hervé Joly (dir.), *Culture et médias sous l’Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, CTHS, Paris, 2009, pp. 271-292.

⁷² Cfr. Marc Boninchi, *Ordre moral et protection de la famille sous le régime de Vichy*, in Bernard Durand, Jean-Pierre Le Crom, Alessandro Somma (dir.), *Le droit sous Vichy*, Vittorio Klostermann GmbH, Francfort-sur-le-Main, 2006, p. 351.

⁷³ Cfr. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l’Occupation*, PUF, Paris, 1994, p. 99.

De tout temps, le cinéma a exercé une forte influence sur la masse populaire, tout particulièrement sur les jeunes ; or, actuellement cette influence est encore plus grande: en effet, le cinéma reste pour beaucoup de familles et de jeunes à peu près la seule distraction; beaucoup prennent donc l'habitude d'y aller souvent et régulièrement. Et dans de nombreux cas, hélas, son influence est néfaste au point de vue moral et familial. Il existe bien, nous le savons, une commission nationale de censure qui cherche à faire de l'excellent travail tant pour les films nouveaux que pour les films anciens. Malheureusement son action est entravée : ses décisions ne sont parfois ni transmises, ni respectées... Nous souhaitons donc, Monsieur le Maréchal, que le cinéma, ce grand moyen d'éducation populaire, ne serve pas à détruire ou à empêcher le travail de rénovation nationale, mais au contraire y collabore. Nous vous demandons pour cela que les décisions de la commission de censure ne puissent plus être discutées, qu'elles soient respectées et appliquées; que cette censure puisse également contrôler toute la publicité cinématographique quel que soit son mode: presse ou radio ; qu'elle ait enfin le pouvoir de prendre des sanctions contre ceux qui ne respecteront pas ou ne transmettront pas ses décisions.⁷⁴

Un'ulteriore conferma di tale conservatorismo delle alte gerarchie ecclesiastiche francesi sotto Vichy la si può riscontrare allorché certi giovani progressisti, prossimi alla rivista «Esprit», manifestano la propria ferma opposizione morale all'antisemitismo di *Süss l'ebreo*. In quell'occasione, la visione eterodossa dei giovani di «Esprit» viene recepita assai severamente dall'alto clero francese, il quale si dimostra assai intimorito dalla libertà di pensiero critico assunta appunto dalla gioventù cattolica francese.

La connivenza di buona parte delle gerarchie ecclesiastiche francesi con il regime di Vichy è confermata anche da figure quali Léopold Jacqueumin – amministratore del periodico cinematografico cattolico «Choisir» – e padre Aimon-Marie Roguet, capo di servizio della «cotation morale» («classificazione morale») della CCR.

I due offrono infatti ufficialmente la propria collaborazione a Jean-Louis Tixier-Vignancour, segretario generale aggiunto all'Informazione del regime di Vichy, legato strettamente alla presidenza del Consiglio. Da Tixier-Vignancour dipendeva direttamente il servizio cinematografico, incaricato, tra le altre cose, della censura e dell'orientamento della produzione.

Tra gli studiosi che hanno tentato di fare chiarezza sull'ambiguità e contraddittorietà dei cattolici francesi della prima metà degli anni '40, troviamo Jacques Duquesne⁷⁵, Yves-Marie Hilaire⁷⁶ e il già citato Fouilloux.

Proprio a quest'ultimo va il merito di aver operato un'illuminante classificazione tra i cristiani francesi degli anni Quaranta in tre categorie, battezzate suggestivamente «francisque», «Svastika» e «croix de Lorraine»⁷⁷.

I tre nomi scelti indicano altrettanti simboli, ben rappresentativi dell'orientamento ideologico e politico dei tre rispettivi raggruppamenti individuati. La «francisque» – termine con cui si indica un'ascia di guerra utilizzata dagli antichi Franchi e Germani – designa i simpatizzanti del regime di

⁷⁴ Citato in Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 186.

⁷⁵ Cfr. Jacques Duquesne, *Les catholiques français sous l'Occupation* (1966), cit.

⁷⁶ Cfr. Yves-Marie Hilaire, *Églises et Chrétiens dans la Deuxième Guerre Mondiale. Les colloques de Lyon et de Varsovie*, «Revue du Nord», Vol. 60, n. 238, 1978, pp. 729-733.

⁷⁷ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit., p. 99.

Vichy. La «Svastika» rimanda invece al tristemente celebre simbolo nazista, e racchiude quindi i più accesi sostenitori del governo di Pétain e del collaborazionismo con i nazisti. La «croix de Lorraine», infine, costituisce l'emblema della Resistenza francese e del movimento della France libre. Sotto tale simbolo, Fouilloux raggruppa tutta quella folta schiera di cattolici francesi schierati a fianco della Resistenza, contro il regime di Pétain e contro l'invasore tedesco.

La prima categoria racchiude i cattolici “simpatizzanti” del regime di Vichy. Tra di essi troviamo alcune personalità note nel panorama cattolico francese dell'epoca, tra cui il cardinale Alfred Baudrillart (rettore dell'Institut catholique de Paris), monsignor Mayol de Lupé, Philippe Henriot e il pastore Noël Vesper. Sempre al fronte dei “simpatizzanti” appartengono anche talune riviste cattoliche quali il settimanale «Voix françaises» di Paul Lesourd.

Il secondo gruppo – il più numeroso dei tre – comprende coloro che non solo simpatizzano per il regime di Vichy, ma che si battono attivamente per esso, continuandolo a sostenere anche dopo il 1943. Diversi elementi confluiscono in tale categoria: innanzitutto il mito di Pétain, caro agli anziani combattenti, numerosi tra i dirigenti cattolici. Dal canto suo Pétain e il suo regime si mostra assai accondiscendente verso tale componente cattolica francese. Il cardinale Pierre-Marie Gerlier, ad esempio, si riconosce nelle tre parole d'ordine petainiane, ovvero «Travail-Famille-Patrie». Il cattolicesimo intransigente, facente parte di questa terza categoria, vede insomma in Pétain «le restaurateur d'un chimérique État chrétien»⁷⁸.

Tra i “maréchalistes” troviamo anche il vescovo di Arras, monsignor Henri-Edouard Dutoit, il quale sostiene con fierezza la propria posizione:

Je collabore: donc je ne suis pas l'esclave à qui l'on interdit toute initiative de parole et d'action et qui n'est bon qu'à enregistrer et exécuter des ordres. Je collabore : donc j'ai le droit d'apporter une pensée personnelle et un effort original à l'œuvre commune; je puis dire non et même je puis dire mieux. On ne me refuse pas d'être moi-même et de mettre en valeur mon génie et mes ressources...⁷⁹

Come confermato da Pascal Ory in uno dei maggiori studi dedicati al fenomeno del collaborazionismo francese durante l'occupazione tedesca, una nutrita componente del clero condivide con il nuovo governo collaborazionista l'odio verso quelle «mensonges qui nous ont fait tant de mal»⁸⁰ e verso i propagatori di tali idee. Ecco come la stampa confessionale, in specie del sud della Francia, accusa apertamente il laicismo e il comunismo, senza risparmiare esplicite frecciate contro la democrazia parlamentare e la Repubblica laica. Tale propaganda cattolica non manca inoltre di scadere in un vero e proprio antisemitismo, o meglio, in una xenofobia più

⁷⁸ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit., p. 100.

⁷⁹ Monsignor Henri-Edouard Dutoit, Lettera pastorale del 22 dicembre 1940, citato da Hubert Claude, *L'évêque, le Maréchal, la Collaboration*, «Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale», Paris, juillet 1984, p. 61.

⁸⁰ Pascal Ory, *Les Collaborateurs, 1940-1944*, Seuil, Paris, 1980, p. 34.

generale⁸¹: come dimostrano certi settimanali cattolici locali quali «La Défense», «La Croix du Lot» e «La Croix de Savoie».

Tra i più fervidi fautori del «pétainisme» troviamo inoltre la rivista «Soutanes de France», organo degli anziani preti combattenti e diretto dal focoso abate Daniel Bergey, parroco di Saint-Émilion⁸². Nei primissimi anni Quaranta, le alte gerarchie cattoliche francesi tentano inoltre un avvicinamento al regime nazista, proponendo una collaborazione cattolica al servizio della cosiddetta Propaganda Staffel, allo scopo di una migliore promozione delle pellicole classificate positivamente. Saranno le autorità naziste a rifiutare però tale proposta di collaborazione.

Si giunge infine alla terza categoria, non numerosa come la seconda ma che conta comunque molti “adepti”. Tale categoria comprende la schiera dei cosiddetti cristiani «résistants», la cui figura risulta a tutt’oggi avvolta in un alone di leggenda. Tra di essi troviamo militanti sindacalisti, democratici cristiani sensibili al pericolo fascista e alla guerra di Spagna, i quali continuano la loro battaglia per la libertà anche dopo l’armistizio. Una sotto-categoria di tale terza categoria raggruppa quei teologi e quegli uomini di fede che si impegnano soprattutto in una «Résistance spirituelle» contro il “paganesimo nazista”.

La «Résistance chrétienne» – come sottolinea Fouilloux – accompagna l’intera parabola del conflitto, risultando perciò

omniprésente, du 17 juin 1940 où Edmond Michelet distribue à Bruve son premier tract patriotique, au 26 août 1944 où Charles de Gaulle, président du Gouvernement provisoire, et Georges Bidault, président du Conseil national de la Résistance, descendent côte à côte les Champs-Élysées dans la liesse de la Libération.⁸³

Dal canto loro, i democratici cristiani del movimento Liberté – dopo aver fondato Combat – giocheranno un ruolo importante nel Comité général d’études, vero e proprio *brain trust* della Resistenza.

La corrente democratico-cristiana si fa inoltre fervida sostenitrice della Repubblica, come testimonia la rivista cattolica portavoce appunto di tale linea ideologica, ovvero «Politique».

Altra realtà singolare e tipica del contesto francese è quella costituita dalla personalità di Paul Vignaux, fondatore del Syndicat général de l’Éducation nationale (SGEN), organismo che auspica la nascita di un sindacalismo cristiano. I “seguaci” di Vignaux iniziano schierandosi

⁸¹ Cfr. Marie-Geneviève Massiani, *La Croix sous Vichy*, in Rémond René, Émile Poulat (dir.), *Cent ans d’histoire de La Croix (1883-1983)*, cit., pp. 301-321.

⁸² Cfr. Claude Levy, *La presse collaborationniste de Paris et de Bordeaux et l’Église de France*, in Xavier de Montclos (dir.), *Églises et Chrétiens dans la Deuxième Guerre Mondiale. La France*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1982, pp. 443-450.

⁸³ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit., p. 108.

ideologicamente con i Repubblicani spagnoli, proseguendo poi naturalmente con una dissidenza nei confronti del regime nazista⁸⁴.

Maggiormente conosciuta è però la «Résistance spirituelle»⁸⁵ intrapresa dalla rivista «Témoignage chrétien».

Il primo studio sulla «Resistenza spirituale» francese ci è stato fornito dalla storica Renée Bédarida⁸⁶, la quale ha analizzato a fondo quell'attitudine resistenziale animata dalla fede cristiana, e combattuta con le «armes de l'esprit», contro il nazismo e i suoi alleati.

Negli anni Novanta, però, lo studioso Charles Molette ha rimesso in discussione l'espressione «Resistenza spirituale», proponendone una alternativa, ovvero «Résistance chrétienne», riservata sino ad allora a quei focolai cristiani vessati dal Terzo Reich. Il concetto di «Résistance chrétienne» presenterebbe una statura alquanto imponente, e inglobante in sé diversi sottoinsiemi, come ribadisce anche Louis Clément: «Résistance chrétienne [est] différente et supérieure à la résistance patriotique des chrétiens»⁸⁷. La nuova macrocategoria della «Résistance chrétienne» include tutte le possibili forme di Resistenza praticate dai fedeli francesi durante l'occupazione, compresa ovviamente l'esperienza clandestina di «Témoignage chrétien»⁸⁸.

Dal canto suo, Olivier Wieviorka mostra come, in un certo modo, ogni lotta della Resistenza ha avuto una natura profondamente spirituale, trattandosi infatti di una rivolta dello spirito contro la barbarie nazista⁸⁹.

Ma l'aggettivo "spirituale" connota un senso più preciso, che si potrebbe descrivere come una risoluta opposizione al Terzo Reich e ai suoi alleati. Opposizione fondata sul rifiuto delle posizioni pagane e razziste propuginate dai nazisti, e sullo sbandieramento della fede cristiana, per sua natura inconciliabile con le ideologie totalitarie dell'epoca. A tal proposito, Diana Cooper-Richet e Guy Groux parlano di «éthique d'opposition»⁹⁰.

Fouilloux giunge addirittura a parlare di «théologie d'opposition»⁹¹, riferendosi soprattutto all'esperienza di «Témoignage chrétien», la cui preoccupazione originaria e principale «fut de

⁸⁴ Cfr. Paul Vignaux, *Cattolici francesi di fronte ai fascismi e alla guerra di Spagna*, «Cristianesimo nella storia», Bologna, 1982, pp. 343-408.

⁸⁵ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit., p. 108.

⁸⁶ Cfr. Renée Bédarida, *Les Armes de l'Esprit. Témoignage chrétien (1941-1944)*, Éditions ouvrières, Paris, 1977.

⁸⁷ Louis Clément, *La notion de "Résistance spirituelle": une étude de concept à partir des cas français et italien*, in Jacqueline Sainclivier, Christian Bougeard (dir.), *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1995, p. 94.

⁸⁸ Cfr. Charles Molette, *En haine de l'Évangile*, Fayard, Paris, 1993, pp. 50-51.

⁸⁹ Cfr. Olivier Wieviorka, *Référence chrétienne et engagement résistant: l'exemple de Défense de la France*, in Jacqueline Sainclivier, Christian Bougeard (dir.), *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, cit., pp. 110-115.

⁹⁰ Diana Cooper-Richet, Guy Groux, *Les ouvriers, l'Église et la Résistance*, in Jacqueline Sainclivier, Christian Bougeard (dir.), *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, cit., p. 140.

⁹¹ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit., p. 134.

forger avec un outillage doctrinal, puis de diffuser, un contre-feu intellectuel et spirituel aux thèses nazies»⁹².

È d'altronde proprio in seno a tale rivista che nasce l'espressione «Résistance spirituelle». Il primo numero di «Courrier», nato appunto come “costola” di «Témoignage chrétien» nell'agosto del 1943, riporta infatti come sottotitolo «Lien du Front de Résistance Spirituelle contre l'Hitlérisme». Ma – seppur in varia misura – sono in molti i cristiani francesi dell'epoca che condividono la linea di pensiero di «Témoignage chrétien». Un ruolo attivo nella lotta resistenziale è svolto, in tal senso, dai Jeunes chrétiens combattants.

Su un piano simile si situano anche quei filosofi e teologi che rifiutano il nuovo ordine politico-ideologico instaurato in Francia, auspicando invece, su un livello individuale, il primato dei «dictamen rectae rationis» e della coscienza sul dovere di obbedienza, e su un livello collettivo la subordinazione della politica all'etica.

Il miglior rappresentante di tale posizione è il gesuita Gaston Fessard, autore prima di *Pax nostra* (1936)⁹³ e poi di *Épreuve de force*⁹⁴, tre anni dopo, sulla crisi di Monaco. È ancora lui, poi, a partecipare in prima persona all'avventura editoriale del primo «Cahier du Témoignage chrétien» (nel 1941), dal titolo che suona come un'esortazione: *France, prends garde de perdre ton âme*⁹⁵.

Fessard, attraverso la sua teoria del «principe schiavo», scuote quegli spiriti francesi assopiti dalla fedeltà al governo di Vichy.

Ma Fessard non è solo nella sua battaglia, né sola è la Compagnia di Gesù nella chiesa di Francia. Altri religiosi di altri ordini – quali ad esempio i domenicani Joseph-Thomas Delos e Joseph-Vincent Ducattillon difendono idee simili. Tutti costoro son convinti che lo scrupoloso rispetto delle leggi di Dio e della natura possano divenire un'arma micidiale contro le tirannie totalitarie.

Un ruolo non secondario, all'interno della «Résistance spirituelle», è però giocato anche da movimenti confessionali teoricamente più neutri quali Combat, Libération, Franc-Tireur e il Front national.

Esistono infine compagini cattoliche non rientranti a pieno in nessuna delle tre categorie considerate da Fouilloux, quali ad esempio la corrente personalistica cristiana rappresentata da Emmanuel Mounier. Inizialmente essa si manifesta ostile alla Repubblica parlamentare, e quindi simpatizzante del regime di Vichy. Ciò spiega la ripresa delle pubblicazioni della rivista «Esprit» nella Francia non occupata. Tuttavia la coesistenza tra la corrente personalistica e il regime di Vichy si rivela presto impossibile: «Esprit» viene proibito nell'agosto del 1941, e Mounier viene imprigionato.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Cfr. Gaston Fessard, *Pax nostra*, Grasset, Paris, 1936.

⁹⁴ Cfr. Gaston Fessard, *Épreuve de force*, Bloud et Gay, Paris, 1939.

⁹⁵ Cfr. [rédaction], *France, prends garde de perdre ton âme*, «Cahier du Témoignage chrétien», novembre 1941, p. 1.

Nel frattempo, nella Francia occupata, la CCR continua la sua attività, seppur in maniera clandestina e illegale, in quanto appunto non riconosciuta dalle autorità naziste.

La diffusione delle *cotations* viene quindi a costituire da allora una forma di disobbedienza alle autorità occupanti⁹⁶.

Secondo le statistiche delle *cotes* attribuite dalla CCR ai film usciti durante l'Occupazione, risulta evidente la messa in dubbio della moralità del regime hitleriano⁹⁷. I giudizi della Centrale risultano in effetti largamente sfavorevoli alla stragrande maggioranza delle pellicole autorizzate dal governo di occupazione tedesco.

La percentuale dei film classificati negativamente aumenta considerevolmente nel corso dell'occupazione tedesca: basti pensare che la classificazione «4 bis», raggruppante «les films à déconseiller», giunge a coprire più del 30 % della produzione.

Si tratta, non a caso, principalmente di produzioni tedesche, quali il già citato *Süss l'ebreo* di Veit Harlan, condannato però più per la sua immoralità che per il suo antisemitismo.

Tuttavia, a finire sotto gli strali della classificazione della CCR finiscono anche numerose pellicole francesi, giudicate spesso ancora più immorali di quelle della Germania nazista.

Films quali *Gioventù traviata* (*Les inconnus dans la maison*; Henri Decoin, 1942), *L'assassino abita al 21* (*L'assassin habite au 21*; Georges-Henri Clouzot, 1942) e *L'amore e il diavolo* (*Les Visiteurs du soir*; Marcel Carné, 1942) ottengono *cotes* assai negative («4 bis» i primi due, e «5» il terzo), confermando il rifiuto progressivo espresso dalla Centrale nei confronti della coeva produzione francese.

I.3. I cattolici e il cinema tra Italia e Francia: lo stato attuale degli studi

Riservandoci di affrontare più diffusamente il dibattito teorico-critico di ciascun particolare ambito di studio – quali il cinema religioso, la censura, l'osceno, la ricezione del neorealismo – in occasione dei vari capitoli a essi rispettivamente dedicati, sin da ora ci preme illustrare, in generale, la tradizione di studi sorta in Italia e Francia riguardo al rapporto tra cattolici e cinema.

Un primo organico tentativo di ricostruzione del delicato e complesso rapporto tra i cattolici italiani e il cinema lo si deve al lodevole sforzo compiuto da Mario Arosio, Giuseppe Cereda e Franco Iseppi a metà degli anni '70⁹⁸.

⁹⁶ Cfr. Centrale catholique du cinéma et de la radio, *Films français parus pendant l'Occupation avec leur analyse morale*, CCR, Paris, 1945, pp. 7-10.

⁹⁷ *Ivi*, p. 10.

⁹⁸ Cfr. Mario Arosio, Giuseppe Cereda, Franco Iseppi, *Cinema e cattolici in Italia*, Massimo, Milano, 1974.

Da allora, anche le più generali ricostruzioni storiche del cinema italiano hanno sovente dedicato ampio spazio al tema in questione. Mi riferisco in particolare all'opera di Gian Piero Brunetta, il quale già nel 1979 – nel volume dedicato al cinema italiano degli anni '50 a cura di Giorgio Tinazzi – affronta il tema delle politiche cinematografiche condotte dai cattolici italiani⁹⁹.

Rapporto su cui lo stesso Brunetta tornerà a più riprese nella sua *Storia del cinema italiano*, la quale, nelle sue diverse edizioni e nei suoi progressivi aggiornamenti, riserva costantemente uno o più capitoli al tema in esame¹⁰⁰.

Oltre ai lavori di Brunetta, avanzando nel tempo, ci si imbatte poi nell'enciclopedica *Storia del cinema italiano*, avviata a partire dal 2001¹⁰¹. Anche in questo caso, i diversi volumi dedicano, a più riprese e per opera di diversi autori, una considerevole attenzione alla questione, indagando per di più i diversi canali attraverso cui i cattolici hanno operato nel corso dei decenni in campo cinematografico: dalle posizioni generali della Chiesa nei confronti del cinema¹⁰² ai giudizi e classificazioni morali¹⁰³, dalla censura¹⁰⁴ all'esercizio delle sale parrocchiali¹⁰⁵.

Una menzione particolare meritano poi i numerosi studi condotti a tal riguardo da Dario Edoardo Viganò¹⁰⁶, che poi cura, insieme a Ruggero Eugeni, quello che a tutt'oggi rimane il più notevole

⁹⁹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 305-321.

¹⁰⁰ Cfr. Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume secondo: *Il cinema del regime. 1929-1945*, cit., pp. 52-75; Gian Piero Brunetta, *La censura*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 73-96; Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., pp. 97-126.

¹⁰¹ La presente *Storia del cinema italiano* è frutto di una collaborazione editoriale della casa editrice Marsilio di Venezia e della romana Edizioni di Bianco & Nero.

¹⁰² Cfr. Elena Mosconi, *La Chiesa cattolica e il cinema*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, cit., pp. 77-84; Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 419-442; Guido Michelone, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001, pp. 505-515.

¹⁰³ Cfr. Marco Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VI - 1940/1944, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2010, pp. 542-553; Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 80-92.

¹⁰⁴ Cfr. Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 64-79; Franco Vigni, *Buon costume e pubblica morale*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume IX - 1954/1959, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2004, pp. 65-74; Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001, pp. 516-528.

¹⁰⁵ Cfr. Enzo Natta, *La moltiplicazione delle sale parrocchiali*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 443-454.

¹⁰⁶ Dario Edoardo Viganò ha ricoperto nel corso degli anni diverse cariche, tra cui quella di presidente della Fondazione Ente dello Spettacolo dal 2004 al 2013 e di direttore della «Rivista del Cinematografo», per quello stesso periodo di tempo. Egli è stato inoltre direttore del Centro Televisivo Vaticano dal 2013 al 2015. Tra i suoi contributi maggiormente rilevanti ricordiamo: Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. Una storia che dura da cento anni*, Centro Ambrosiano, Milano, 1994; Id., *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano, 1997; Id., *Cinema e Chiesa: i documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa, 2002; Id., (a cura di), *Pio XII e il*

sforzo editoriale compiuto allo scopo di offrire un'analisi quanto più sistematica e organica dei rapporti tra cultura cattolica italiana e cinema¹⁰⁷.

Il binomio cattolici e cinema non ha però smesso di suscitare interesse, continuando a suggerire sempre nuove strade da percorrere e filoni da seguire.

L'ultimo snodo è costituito, in tal senso, dal già citato Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale avviato nel 2012 dall'Università degli Studi di Milano su iniziativa di Tomaso Subini. La ricerca ha inteso studiare «il ruolo del cinema nei processi di negoziazione dei conflitti socio-religiosi in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70»¹⁰⁸. Il Progetto di Subini si è quindi collocato

al confine tra due ambiti: la storia culturale del cinema italiano da un lato, la storia della Chiesa e del movimento cattolico in rapporto ai processi di modernizzazione dall'altro. Più specificatamente studia se, come e quando la Chiesa cattolica in Italia si sia servita dei mezzi moderni di comunicazione (e in particolare del cinema, al centro del sistema dei media nel periodo considerato) col fine di ritagliarsi uno spazio d'azione all'interno delle complesse dinamiche di una moderna società di massa.¹⁰⁹

Tale Progetto di Ricerca – in cui anche la presente tesi di dottorato di iscrive – è poi sfociato nel conclusivo Convegno Internazionale di Studi *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, tenutosi all'Università degli Studi di Milano dall'8 al 10 giugno 2016. Il convegno di Milano, oltre a fornire inedite e articolate letture della tematica in esame, ha dischiuso ulteriori scenari ancora da indagare, indicando nuove e stimolanti prospettive storiche e critiche da seguire per il futuro.

A differenza che in Italia – dove la “questione cattolica” è stata da tempo assunta quale tematica di studio dalla storiografia del cinema – in Francia gli storici del cinema si sono per lungo tempo disinteressati del complesso rapporto tra i cattolici e il mezzo cinematografico.

Tale disinteresse è motivato innanzitutto da una sorta di innegabile sottovalutazione – se non di vero e proprio disprezzo – che per decenni ha “condannato” all'oblio la tematica in questione, giudicata d'importanza assolutamente secondaria nella storia del cinema.

Siamo di fronte insomma a un'indifferenza e a un “silenzio” che suona ancora più assordante se lo si confronta invece con la fortuna che ha conosciuto ad esempio lo studio dei rapporti tra cinema e comunisti¹¹⁰.

cinema, Ente dello Spettacolo, Roma, 2005; Id., *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, in «Treccani.it - Cristiani d'Italia», 2011, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_\(Cristiani-d'Italia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_(Cristiani-d'Italia)/).

¹⁰⁷ Cfr. Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 volumi, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006.

¹⁰⁸ Cfr. *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70. Il progetto*, in <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/home>.

¹⁰⁹ Cfr. *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70. Home*, in <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>.

¹¹⁰ A tal proposito, basti pensare ai fondamentali studi condotti da Tangui Perron sull'attività cinematografica della Confédération générale du travail (CGT) e del Parti communiste français (PCF). Cfr. Tangui Perron, *Communisme et*

La storia dei rapporti tra cinema e cattolici è stata pressoché ignorata anche da importanti studi sulla storia della propaganda cinematografica, dove pure l'argomento in questione avrebbe avuto diritto di essere approfondito. È il caso, ad esempio di *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, curata da Jean-Pierre Bertin-Maghit e uscita nel 2008, che non accorda abbastanza spazio al fenomeno da noi analizzato, a differenza invece del versante comunista, ampiamente trattato¹¹¹.

Si può quindi convenire con Mélisande Leventopoulos quando sostiene che «l'Église a donc pu apparaître implicitement réduite par l'historiographie du cinéma à jouer, en France, un rôle de trouble-fête anecdotique»¹¹².

Di un parere simile è anche Corinne Bonafoux-Verrax, la quale, ancora nel 2012, osserva come i pochi studi francesi sulla storia dei rapporti tra cattolici e cinema si siano sviluppati soprattutto attraverso tre canali principali: «l'étude de l'attitude de l'Église à l'égard du cinéma à partir des textes doctrinaux, la dimension spirituelle des films qui pose la question de la représentation du sacré et enfin une approche culturelle de l'attitude des catholiques face au cinéma»¹¹³.

Le riflessioni sui rapporti tra il cinema e la religione non sono certo mancati già a partire dagli anni '50: basti pensare agli studi condotti da Henri Agel¹¹⁴, Amédée Ayfre¹¹⁵ e Charles Ford¹¹⁶.

Per contro invece, come lamenta la stessa Bonafoux-Verrax, lo studio delle politiche adottate dai cattolici francesi nel cinema è stato ancora relativamente poco studiato. Michel Lagrée è stato certo un pioniere in tal senso. Egli ha infatti consacrato diversi studi all'approccio dei cattolici nei confronti del cinema¹¹⁷.

Tale eccezione suona ancora più singolare se si pensa che Michel Lagrée proviene da una formazione di storico specializzato nella storia del cattolicesimo. Di conseguenza il suo approccio – nelle opere a cui si è fatto riferimento – risulta inevitabilmente più storico che cinematografico.

cinéma, «Vingtième siècle», n° 51, 1996, pp. 152-155; Id., *À la recherche du cinéma ouvrier: périodisation, typologie, définition*, «Les Cahiers de la cinémathèque», n° 71, 2000, pp. 9-13.

¹¹¹ Cfr. Pauline Gallinari, *Le film est une arme: le PCF fait son cinéma à l'heure de la guerre froide (1947-1953)*, in Jean-Pierre Bertin Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2008, pp. 579-594.

¹¹² Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 17.

¹¹³ Corinne Bonafoux-Verrax, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, in *Monothéismes et cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012 [<http://cerri.revues.org/1073>], p. 2.

¹¹⁴ Cfr. Henri Agel, *Métaphysique du cinéma*, Payot, Paris, 1976; Id., *Le visage du Christ à l'écran*, Desclée, Paris, 1985.

¹¹⁵ Cfr. Amédée Ayfre, *Un cinéma spiritualiste*, Éd. du Cerf, Paris, 2004; Guy Bedouelle, *L'invisible du cinéma ou Les sentiers du rêve*, la Thune, Marseille, 2006.

¹¹⁶ Cfr. Charles Ford, *Le Cinéma au service de la foi*, Plon, Paris, 1953.

¹¹⁷ Cfr. Michel Lagrée, *La Bénédiction de Prométhée, religion et technologie*, Fayard, Paris, 1999; Michel Lagrée, *Les patronages catholiques et le développement du cinéma*, in Gérard Cholvy, Yvon Tranvouez (dir.), *Sport, culture et religion. Les patronages catholiques (1898-1998)*, Centre de recherche bretonne et celtique, Brest, 1999, pp. 271-284. Cfr. anche Philippe Chevallier (dir.), *Jésuites & cinéma: histoires d'ombres et de lumières*, Médiasèvres, Paris, 2006.

Se è innegabile una sorta di disinteresse da parte degli storici del cinema verso la sfera cattolica, altrettanto innegabile è infatti il disinteresse mostrato a loro volta dagli storici francesi del cattolicesimo nei confronti del fenomeno cinematografico, nonostante i lavori pionieristici (ma caduti nel vuoto), appunto, di Lagrée, compiuti già a partire dagli anni '80¹¹⁸.

Gli studi di Lagrée costituiscono, dunque, un'eccezione. In generale, infatti, il cinema resta un oggetto totalmente trascurato dagli storici francesi del cattolicesimo, come ci ricorda la Leventopoulos: «le spectacle cinématographique, loisir pensé oisif, semblait ne pas ouvrir sur le spirituel ni sur la catéchèse et n'être pas même susceptible d'enrichir les études du tentaculaire militantisme catholique»¹¹⁹.

Tuttavia, negli ultimi due decenni si sono registrate alcune parziali aperture, su entrambi i fronti.

Da un lato, infatti, l'Association française d'histoire religieuse contemporaine ha dedicato, nel 2004, una giornata di studi al cinema: occasione tra l'altro per analizzare figure di rilievo (Amédée Ayfre, Françoise Vandermeersch) e complesse problematiche (quali il pubblico cinematografico, o la censura)¹²⁰.

Dall'altro lato, a partire dal 1990, la DOMITOR (Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps) ha preso a cuore la sfera religiosa, in rapporto appunto all'avvento e ai primi anni del cinema¹²¹.

Negli anni 2000, poi, la nuova generazione di storici del cinema ha proseguito su tali binari, concentrando la propria attenzione sui decenni successivi, ovvero quelli a partire dagli anni Venti in poi. Mi riferisco in particolare agli studi condotti da Fabrice Montebello¹²², Dimitri Vezyroglou¹²³, Jean-Marc Leveratto¹²⁴ e, soprattutto, Mélisande Leventopoulos¹²⁵.

Infine, non si può dimenticare – seppure, in questo caso, a un livello internazionale – il convegno organizzato da Daniel Biltereyst e Daniela Treveri Gennari, dal titolo *Catholics and Cinema: Productions, Policies, Power*, tenutosi a Oxford il 2 e 3 settembre 2011. Tale convegno si situa sulla linea dei “reception studies”, privilegiando lo studio dei complessi rapporti tra la Chiesa

¹¹⁸ Cfr. Michel Lagrée, *Les trois âges du cinéma de patronage*, in Gérard Cholvy (dir.), *Le patronage ghetto ou vivier ?*, Nouvelle cité, Paris, 1988, pp. 215-227.

¹¹⁹ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 17.

¹²⁰ Gli atti di tale giornata di studi sono confluiti in: Dominique Avon (dir.), *Monothéismes et cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012 [<http://cerri.revues.org/1054>].

¹²¹ Cfr. Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (dir.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Édition Payot - Presses de l'université de Laval, Lausanne-Sainte-Foy, 1992.

¹²² Cfr. Fabrice Montebello, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière: Longwy (1944-1960)*, tesi di dottorato di storia, université Lyon II, 1997.

¹²³ Cfr. Dimitri Vezyroglou, *Essence d'une nation. Cinéma, société et idée nationale en France à la fin des années 1920*, tesi di dottorato di storia, université Paris 1, 2001.

¹²⁴ Cfr. Jean-Marc Leveratto, Fabrice Montebello, *L'Église, les films et la naissance du consumérisme culturel en France. Les Fiches du cinéma*, «Le Temps des médias», n° 17, 2011, pp. 54-62.

¹²⁵ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit.

cattolica e l'industria cinematografica, nei suoi differenti ambiti della produzione, distribuzione, proiezione, classificazione e censura¹²⁶.

¹²⁶ Da tale convegno è inoltre scaturito un recentissimo volume: Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015.

Capitolo II

Le due vie cattoliche al cinema.

Le politiche cinematografiche dei cattolici tra Italia e Francia

II.1. Le politiche cinematografiche dei cattolici in Italia

«I cattolici si confrontano con il cinema fin dalle sue origini»¹: da tale semplice quanto lapidario assunto di Guido Convents occorre avviare la nostra analisi. Davanti a un nuovo medium quale il cinema, capace di raggiungere una massa di milioni di spettatori nei luoghi più disparati, le autorità cattoliche reagiscono, fin dagli albori del '900, in due modi differenti e contrapposti. Come dimostrato dagli studi di Guido Convents, infatti, i cattolici tentano, da un lato, di influenzare secondo i propri valori gli ambienti professionali del cinema; e dall'altro lato, sollecitano invece i fedeli a guardarsi dalla forma di divertimento cinematografica, organizzata, com'era, al di fuori delle strutture ecclesiastiche². Già in quegli anni, inoltre – a ulteriore conferma di quanta considerazione gli ambienti cattolici abbiano da subito nutrito nei confronti del cinema – nasce e inizia a svilupparsi l'inedito sistema delle sale parrocchiali.

Già a partire dai primissimi anni del XX secolo, quindi – come conferma anche Dario E. Viganò – «la Chiesa avvia l'elaborazione di una doppia strategia che accompagnerà, di fatto, fino al secolo XXI il suo rapporto con il cinema»³. Da un lato, essa segue e sostiene con interesse l'utilizzo regolare delle «proiezioni luminose» (fino a quando nel 1912 vengono vietate), all'interno di chiese, oratori e parrocchie, a fini educativi e catechistici. La prima nazione a utilizzare a fini pastorali le cosiddette «filmine edificanti» è la Francia, attiva in tal senso già dalla fine del XIX secolo. In Italia tale fenomeno giunge solo agli inizi del XX secolo, sviluppandosi però rapidamente nel paese, tanto da stimolare la creazione di società, consorzi e federazioni diocesane per coordinare le iniziative locali e fornire a queste ultime assistenza tecnica e immagini nuove⁴. Attraverso tali esperienze si darà vita, insomma, a tutti gli effetti, a una nuova *Biblia pauperum* cinematografica⁵.

¹ Guido Convents, *I cattolici e il cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. Vol. 5: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, p. 485.

² Cfr. Ivi, pp. 485-517.

³ Dario Edoardo Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit.

⁴ Cfr. Francesco Casetti, Silvio Alovizio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo, Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1: *Dalle origini agli anni Venti*, cit., pp. 99-100.

⁵ R. Costetti, *Il metodo intuitivo nell'insegnamento religioso*, cit., p. 273.

Accanto a tale impulso positivo emerge però nella Chiesa anche una preoccupazione rispetto ai contenuti veicolati dalle prime produzioni cinematografiche. Essa si affida così, «in prevalenza, al controllo di quanto viene proiettato, passando [...] da un condizionamento delle modalità dell'offerta ad un condizionamento dei contenuti del prodotto: in questo caso l'obiettivo consiste nell'offrire un filtro che rapporti la complessità e l'eccezionalità del reale "catturato" dall'immagine a una dimensione più stabile, capace di afferrarne il senso»⁶.

I due atteggiamenti che emergono sono perciò lampanti nonché diametralmente opposti: «da una parte la legittimazione e il sostegno al cinematografo – pensato, soprattutto, come strumento educativo – dall'altra la costante preoccupazione educativa e morale»⁷.

Ebbene: le due suddette e opposte tendenze risultano quanto mai ravvisabili nel panorama cattolico italiano. La seconda di queste due spinte – ovvero la preoccupazione educativa e morale –, in particolare, si traduce nel corso dei decenni in molteplici interventi moralizzatori impartiti dalle alte gerarchie ecclesiastiche operanti nel nostro paese.

Una testimonianza diretta di tali interventi la si ritrova, come ovvio, sulle pagine delle riviste cattoliche italiane dell'epoca. Così, ad esempio, esaminando le diverse annate di un pilastro cattolico quale «La Civiltà cattolica», si può constatare come i suddetti interventi si moltiplichino in occasione di momenti particolari della storia italiana, come durante la Grande guerra.

Sfogliando le pagine del periodico in questione risalenti a quel periodo cruciale, non è perciò insolito imbattersi in sfoghi come il seguente: «Perché non si toglie occasione dalle presenti condizioni di guerra, per diminuire almeno, se non chiudere del tutto, i cinematografi, e restringere l'esercizio, com'è ora in Francia, a pochi giorni la settimana?»⁸. Gli stessi padri de «La Civiltà cattolica», in quel periodo, invocavano spesso anche una maggiore serietà e puntualità della censura sul cinema.

Analogamente, un periodico minore quale «Il Romagnolo» di Ravenna invita i lettori a mantenere, in tale clima di guerra, un atteggiamento distaccato nei confronti del cinema:

Voi vi sentite così poco italiani, da non saper rinunciare ad un divertimento, che non è tale perché abbassa e degrada? Ma tutto quel denaro che spendete così malamente in un cinematografo, ma datelo alla Croce Rossa, agli ospedali, ai poveri feriti! [...] Mentre sui nostri monti immacolati, sulle vette bianchissime delle alpi sovrane i nostri soldati combattono e muoiono per difendere un santo e puro ideale [...] noi all'oscuro in una sala buia, assistiamo a rappresentazioni immorali! Sentiamolo, dunque questo bisogno di respirare aria libera e più pura. Facciam vedere che

⁶ Francesco Casetti, Silvio Alovio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo, Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1: *Dalle origini agli anni Venti*, cit., pp. 119-120.

⁷ Dario E. Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit.

⁸ *Voci dell'arte e della scienza contro il cinematografo*, «La Civiltà cattolica», a. LXVIII, vol. I, q. 1601, 24 febbraio 1917, p. 589.

non son per gli italiani cattolici queste produzioni, ed allora noi, mentre i soldati difendono le frontiere per la indipendenza della patria diletta noi avremo salvato un'altra e più cara indipendenza. Quella del bene!⁹

Alla luce di queste prime intransigenti prese di posizione cattoliche, non suona quindi azzardata l'osservazione di Mino Argentieri, secondo cui «un interlocutore, tutt'altro che discreto e pacifico, il cinema lo ha avuto nel Vaticano»¹⁰.

Il mondo cattolico italiano si affaccia al primo dopoguerra, perciò, riprendendo le redini di un “discorso cinematografico” già avviato anni prima. Come ci fa notare Mario Arosio,

all'inizio degli anni '20 ci troviamo dunque già immersi in quel clima di mobilitazione del mondo cattolico nei confronti dei pericoli connessi con l'imporsi del cinema come fenomeno di massa che caratterizzerà, una quindicina d'anni dopo, le tonalità pastorali di fondo della *Vigilanti cura*.¹¹

Agli anni Venti risalgono inoltre le prime riflessioni sul cinema di padre Agostino Gemelli, fondatore e rettore dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Padre Gemelli improntò gran parte della sua attività allo studio del fenomeno della percezione cinematografica, attraverso gli strumenti della psicologia sperimentale, instaurando per di più un dialogo con la comunità scientifica¹².

Tuttavia, già nel secondo decennio del Novecento, l'approccio cinematografico dei cattolici italiani assiste a un considerevole allargamento del campo d'indagine, che ora giunge ad inglobare non più solamente la natura mediologica del cinematografo, ma anche il contenuto del testo filmico.

Alla luce di tali considerazioni, conviene rifarsi a quanto sostenuto da Francesco Casetti e Silvio Alovio, quando, in merito alla regolamentazione da parte cattolica delle pratiche afferenti il campo del cinema, essi individuano già negli anni Venti quello scivolamento da «una *logica* [...] *del palinsesto* ad una *logica del testo*», mettendo in gioco «una attenzione che dalle condizioni di presentazione e di ricezione del film passa alla sua qualità e alla sua struttura»¹³.

Con il passaggio al decennio successivo, poi, il quadro si amplia ulteriormente. Già nei primi anni Trenta, infatti, i cattolici acquisiscono consapevolezza della necessità di operazioni più ambiziose e di ampia portata che dovrebbero spingersi fino alla produzione, logico sbocco del piano di concentrazione verticale:

⁹ Anonimo, *Il cinematografo*, cit.; cfr. anche Franco Gabici, *Ravenna: cento anni di cinema*, Coop. Libreria e di Informazione, Ravenna, 1995, pp. 126-127.

¹⁰ Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., p. 423.

¹¹ Mario Arosio, *Cinema, comunicazione sociale e magistero ecclesiastico*, in Mario Arosio, Giuseppe Cereda, Franco Iseppi, *Cinema e cattolici in Italia*, cit., p. 12.

¹² L'originalità e la complessità del pensiero di Agostino Gemelli riguardo al cinema impongono uno specifico approfondimento, che svolgeremo nel prossimo capitolo.

¹³ Francesco Casetti, Silvio Alovio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo, Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1: *Dalle origini agli anni Venti*, cit., p. 99.

Una sana comprensione delle possibilità e delle necessità dell'industria cinematografica induce, per conseguenza, il CUCE [Consorzio Utenti Cinematografici Educativi] ad entrare in una fase positiva di azione [...] senza cessare di continuare in un'azione che tende ad elevare il livello sociale e morale dei pubblici spettacoli.¹⁴

Il piano di “conquista” e di espansione cattolica non è solo nazionale, prevedendo bensì un ambizioso collegamento universale: «Noi abbiamo nel mondo migliaia di cinematografi che fanno capo alle congregazioni e a tutte le officine di controllo e propaganda fide e lì si abbeverano i giovani di moltitudini innumerevoli»¹⁵.

Si tratta di un obiettivo quasi “missionario”, dettato dalla volontà di portare la “buona novella” di salvezza anche in quei contesti cinematografici “pagani”: «Quello che occorre avvistare e trarre a salvamento è lo schermo degli altri, è lo spettacolo che si esibisce, giorno per giorno, nei principali cinematografi del mondo»¹⁶.

Nel frattempo prosegue la campagna condotta da don Carlo Canziani in favore della mobilitazione integrale dei cattolici in campo cinematografico: «I cattolici devono entrare nel cinema, occuparsene e non in senso negativo, ma in senso positivo»¹⁷.

Intorno alla metà degli anni '30, si può quindi sostenere che l'attività cinematografica dei cattolici italiani abbandoni la precedente fase pionieristica e autoreferenziale per raggiungere la ribalta della scena pubblica. Si assiste, in particolare, a una larga mobilitazione di fedeli, a una decisa spinta organizzativa imposta dalla gerarchia ecclesiastica e a una ricerca di legittimazione sociale perseguita a diversi livelli.

Ciò si ripercuote anche sulle pagine delle maggiori riviste cattoliche dell'epoca, come la «Rivista del Cinematografo», periodico espressamente dedicato al cinema che proprio in quegli anni porta a maturazione alcuni atteggiamenti nei confronti del cinema già comparsi nel mondo cattolico nel corso dei due decenni precedenti. Mi riferisco, ad esempio, al consolidamento di una concezione di cinema inteso come elemento essenziale della cultura popolare. Inoltre, tutti i testi pubblicati sulle pagine della suddetta rivista – dagli articoli di carattere generale alle recensioni dei film programmati nelle sale pubbliche, ma anche nelle stesse “pagelle morali” a corredo delle pellicole proiettate negli esercizi cattolici – presentano sempre una duplice accezione di “cinema”: quella

¹⁴ D.C.C. [Don Carlo Canziani], *I cattolici italiani e il cinema*, «Rivista del cinematografo», a. V, n. 7, luglio 1932, p. 174.

¹⁵ F. Manelli, *Azione cinematografica riparatrice nel campo della propaganda universale*, «Rivista del cinematografo», a. IV, n. 8, agosto 1932, p. 198.

¹⁶ *Ivi*, p. 199.

¹⁷ Carlo Canziani, in *Moralità e cinematografo. Studi e proposte*, Giunta diocesana, Milano, 1935, p. 134.

estetica e quella comunicativa¹⁸. Il cinema, secondo i cattolici italiani di quel periodo, appare quindi direttamente identificabile come medium e al contempo come arte.

In uno dei più significativi tentativi di tracciare le linee di sviluppo dominanti del panorama cinematografico cattolico italiano nel post-'45, Giuseppe Cereda ha modo di osservare che «il dopoguerra è un momento fervido di opere e di iniziative sulla spinta delle libertà riconquistate»¹⁹.

Tale fervore è il frutto di un'opera giunta alla sua piena maturazione già negli ultimi anni del conflitto mondiale, soprattutto attraverso due momenti che determinano un salto di qualità nel lavoro cinematografico cattolico: la nomina di Luigi Gedda (già presidente della gioventù dell'Azione Cattolica) alla presidenza del Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.) nel 1942, e la costituzione dell'Ente dello Spettacolo, nel marzo del 1944.

Emblematico punto di partenza di tale “nuovo corso” cattolico lo si ha già nel 1942, in occasione dell'uscita di *Pastor Angelicus* di Romolo Marcellini, prodotto dal C.C.C. e distribuito, con il massimo sforzo pubblicitario, dall'ENIC. L'uscita del film assume una valenza quanto mai significativa, più che per la pellicola in sé per l'intero apparato organizzativo che la accompagna.

Finito il secondo conflitto mondiale, la linea di tendenza dominante vede gli organismi cattolici impegnati per alcuni anni contro i pericoli ideologici del nuovo cinema italiano (impersonato soprattutto dal neorealismo), e allineati a fianco dell'ideologia americana. Tendenza che, in alcuni casi, tarderà a spegnersi, come dimostrano i toni ancora da “guerra fredda” – seppur già in epoca di pieno disgelo – adottati da padre Enrico Baragli alla fine degli anni Cinquanta e a inizio degli anni Sessanta, in diversi suoi interventi apparsi su «La Civiltà Cattolica»²⁰.

Nell'immediato dopoguerra appare evidente la contrapposizione culturale e ideologica che vede schierati da una parte i cineasti e critici di sinistra, e dall'altra i cattolici. Ciascuno dei suddetti schieramenti presenta un'impostazione diametralmente opposta rispetto all'altro.

Lo schieramento strategicamente meglio organizzato, o se non altro più efficace – come ci fa notare Gian Piero Brunetta – risulta proprio quello cattolico, capace di agire contemporaneamente sull'aspetto culturale ed economico della “macchina cinematografica”. Lo schieramento di sinistra presenta invece una vistosa separazione tra i due aspetti, come ancora Brunetta spiega servendosi peraltro di un'analogia calcistico-militare:

¹⁸ Enrico Biasin, «Persistere e perfezionare». *I primi anni Trenta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008, pp. 51-52.

¹⁹ Giuseppe Cereda, *Materiali per un discorso autocritico*, in Mario Arosio, Giuseppe Cereda, Franco Iseppi, *Cinema e cattolici in Italia*, cit., p. 142.

²⁰ Cfr. Enrico Baragli, *Marxisti e cinema in Italia (I)*, «La Civiltà Cattolica», quaderno 2681, 1962, pp. 452-462; Id. *Marxisti e cinema in Italia (II)*, «La Civiltà Cattolica», quaderno 2682, 1962, pp. 547-555.

[Sul versante della sinistra] all'attacco sono disposti i registi, lasciati soli a lungo e da un certo momento con il solo Visconti a funzionare come punta di diamante e, sulla linea mediana, la critica militante, la stampa di partito e quella delle riviste specializzate, a far opera di controllo delle caratteristiche di qualità dei prodotti neorealistici e di arginamento degli attacchi avversari.²¹

Allo schieramento marxista manca, insomma, «un progetto politico di copertura, capace di saldare il momento culturale con quello economico produttivo e di promuovere e soprattutto di mobilitare grandi forze»²². Quella portata avanti dalle sinistre è, in definitiva, una battaglia in difesa di grandi ideali, quali la libertà di espressione, la ricerca della «verità dell'arte», la concezione di un cinema visto non solo come «industria», la difesa a oltranza del neorealismo, la difesa del cinema d'autore: battaglia che, però, proprio per l'"altezza" e l'"astrazione" di tali suoi principi, si rivela spesso sterile e scollegata dalla realtà.

Dal canto loro, invece, i cattolici rispondono con lucido e sorprendente pragmatismo, ponendosi quali obiettivi primari la conquista dei centri di potere, la razionalizzazione dei sistemi di controllo e pressione sul mercato e la distribuzione.

Accanto alla preoccupazione della moralità cinematografica delle pellicole in commercio, i cattolici manifestano quindi sin da subito una preoccupazione ancora maggiore: quella di guadagnarsi un posto di interlocutori privilegiati nei confronti dello Stato.

L'assillo della stampa cattolica riguardo alla salvaguardia dei valori della famiglia, contro i pericoli che possano minarne l'integrità, rivela la prioritaria intenzione cattolica di intervenire quanto mai attivamente nella politica del nuovo Stato democratico. È anche quest'ultima ragione alla base quindi degli innumerevoli attacchi e sollecitazioni mosse dai cattolici allo Stato al fine di interventi repressivi nei confronti del nuovo cinema italiano.

Soprattutto a partire dal Secondo Dopoguerra, come ci conferma Viganò, la cultura cristiana è quindi chiamata a sostanzare ancora il proprio primato magisteriale,

sia in relazione ai tentativi di rovesciamento apertamente eterodiretti promossi dai regimi comunisti, sia in relazione a quelli, sicuramente più liminali, ma a quel tempo già molto incisivi e chiaramente identificabili, derivanti dalla nuova visione del mondo ingenerata dal modello economico capitalista e dalla diffusione della società di massa.²³

La capacità ecclesiastica di pressione sulle sale dei propri circuiti e su quelle dei gestori cattolici dell'esercizio normale, non avendo forze politiche antagoniste organizzate, diventa una forza quasi egemone a certi livelli.

²¹ Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., p. 102.

²² *Ibidem*.

²³ Dario Edoardo Viganò, *Il cinema di Pio XII*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 210.

Una penna autorevole quale monsignor Luigi Civardi – nel capitolo conclusivo della seconda edizione del 1945 del suo *Cinema e morale* – sprona il mondo cattolico all'azione, invito che si estende ovviamente anche al di fuori della sfera cinematografica: «*Tempus agendi, Domine, dissipaverunt legem tuam*; è tempo di agire o Signore perché hanno distrutto la tua legge; la montagna di rovine nonché scoraggiarci, ci deve anzi stimolare all'azione riparatrice»²⁴.

Negli anni della ricostruzione, almeno fino al punto di svolta “spartiacque” delle elezioni politiche del '48, l'azione dei cattolici – secondo Brunetta – si svolge sostanzialmente lungo tre direttrici principali. La prima riguarda la riorganizzazione e potenziamento della rete di sale parrocchiali e coordinamento della loro attività. Una seconda è da ravvisarsi nella continuità e nel riconoscimento del valore apostolico e di assoluta attualità delle encicliche sul cinema di Pio XI (la *Divini illius magistri* del 1928 e la *Vigilanti cura* del 1936).

Una terza direttrice riguarda invece l'attività nel campo della critica cinematografica, contraddistinta, nei primi anni del dopoguerra, da una forte opposizione al neorealismo, «scattata automaticamente, e a tutti i livelli di stampa fin dal '45 e mantenuta senza scarti almeno fino al '49»²⁵.

Nell'aprile del 1946, per di più, era stato affrontato con notevole lungimiranza anche il problema del «passo ridotto», nuova frontiera tecnica del cinema, calorosamente auspicata sulle pagine dei principali periodici cattolici da Remo Branca in quanto mezzo dalle straordinarie potenzialità sia economiche sia qualitative²⁶. Il fronte cattolico si rende perciò protagonista di una politica sempre più ampia e capillare, che per oltre un decennio si animerà in nome del programmatico slogan «un cinema per ogni campanile»²⁷.

Anche nell'immediato dopoguerra persiste tuttavia quella corrente cattolica votata a una condanna irrevocabile nei confronti del cinema, come testimoniano interventi quali il seguente:

Il cinematografo è diventato oggi il primo degli spettacoli e le sale da cinema sono i luoghi più frequentati. Anche questo divertimento ha, e può avere, il lato buono, ma oggi si proiettano film che, per un complesso di cose (intreccio,

²⁴ Luigi Civardi, *Cinema e morale*, Ave, Roma, 1945, p. 212. Proprio il nome di Civardi spicca allora tra i sacerdoti italiani più attivamente impegnati nel cinema. Assistente del Centro Cattolico Cinematografico e nel 1944 delle Associazioni Cristiane Lavoratori Italiani. Di lui ricordiamo i diversi interventi sul periodico «L'Assistente Ecclesiastico» della GIAC, e alcuni libelli incentrati essenzialmente sul problema morale quali *Il cinematografo e i cattolici: sulle direttive della Vigilanti cura* (Luigi Civardi, *Il cinematografo e i cattolici: sulle direttive della Vigilanti cura*, An. Romana Cattolica, Roma, 1937) e *Il cinema di fronte alla morale* (Luigi Civardi, *Il cinema di fronte alla morale*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1940). Su di lui avremo comunque di tornare più diffusamente nei prossimi capitoli.

²⁵ Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 307. Cfr. anche Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., p. 104.

²⁶ Remo Branca, *Il passo ridotto*, «La Rivista del Cinematografo», n.s., a. XIX, n. 4, luglio 1946.

²⁷ Cfr. Dario E. Viganò, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, cit.

scene, atteggiamento di persone, nudità, ecc.), sono in maggioranza da biasimarsi e da sconsigliarsi [...] Non quindi a torto il cinema è chiamato la *luce che uccide*.²⁸

Soprattutto a partire dal 1947, però, la strategia di controllo cinematografico della Chiesa si fa più propositiva, organica e strutturata, rivolgendosi sempre più ai giovani, nuovo obiettivo privilegiato per il programma di promozione della cultura cinematografica.

Già nel settembre 1947, d'altronde, sulle pagine de «La Civiltà Cattolica» padre Riccardo Lombardi chiamava a raccolta tutte le “forze cattoliche buone”, con una vocazione proselitistica da “crociata”, non solo cinematografica:

Per ottenere la mobilitazione generale dei cattolici ci vuole l'esame dei bisogni di oggi, poi il censimento delle forze disponibili ed ora aggiungiamo un piano organico che coordini il lavoro di tutti [...] Censimento quindi apertissimo: clero secolare e regolare. Ordini e congregazioni religiosi, suore di tutte le specie: Azione cattolica e associazioni diverse. Congregazioni mariane, oratori e ricreatori, apostolato delle preghiere e conferenze di San Vincenzo, confraternite e terz'ordini. Gruppi di ogni qualità, purché buoni e sinceri, banche cattoliche e case editrici; giornali e riviste e opere di carità [...] di più tante e tante energie individuali che vorrebbero rendersi utili, che sono disposte a presentarsi in qualche forma che appaia proficua ma che stentano a irreggimentarsi.²⁹

Come ci attesta la seguente suggestiva ricostruzione di Gian Piero Brunetta,

Il 1948 è un anno particolare: non esiste, in pratica, argomento che non venga piegato alle esigenze della propaganda. Il cinema diventa così un anello di una vasta mobilitazione a cui i cattolici sono invitati, fin dalla fine dell'anno precedente, in una battaglia in cui sono in gioco «la vita e la morte di tutti». Quando comincia a suonare la campana che chiama a raccolta tutte le forze, i cattolici sanno già di poter contare su strutture preesistenti e così ben collaudate da potersi muovere all'unisono a difesa e baluardo di una civiltà in pericolo.³⁰

Sull'onda del successo elettorale del 18 aprile del '48, si continua a tener desta l'attenzione e la mobilitazione dei cattolici in vario modo, costruendo dei progetti di coordinamento mondiale, come quello proposto da Remo Branca:

Bisogna che i cristiani, scandalizzati dai mali che produce il cattivo film, si rendano conto che questa è la formula da adottare: bisogna risolvere i problemi morali e religiosi del cinema sul piano economico. Se i vescovi di tutto il mondo considerano l'opportunità che ogni parrocchia, oratorio, istituto, ovunque sia possibile, abbia un cinema a passo ridotto, noi vedremo il prodigio del capitale e del diavolo stesso mettersi al servizio di Dio e della chiesa.

1. Bisogna istaurare una disciplina più rigida e più estesa di comportamento dei cattolici di tutto il mondo nei riguardi dei film esclusi.

2. Non bisogna trascurare la produzione del film.

3. Bandire dalla nostra organizzazione cinematografica il concetto di capitale a fondo perduto e della beneficenza. È un errore che non ci permette di sostenere la propaganda e la concorrenza avversarie.

4. Ovunque sia possibile impadronirsi con capitali onesti e cristiani, per così dire, dei circuiti e delle sale esistenti.

5. Bisogna soprattutto organizzare in tutto il mondo da 100000 a 150000 sale a passo ridotto entro il termine di 5/7 anni. È questo, lo comprendo, un piano d'attacco a largo raggio, ma esteso non per l'esaltazione di sante eresie, ma perché il

²⁸ Anonimo, *Occhi aperti: cattive compagnie*, «La Difesa del popolo», 7 luglio 1946.

²⁹ Riccardo Lombardi, *Il censimento delle forze disponibili*, «La Civiltà Cattolica», settembre 1947.

³⁰ Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., p. 112.

cinema è un fenomeno internazionale, fondato sui grandi numeri: le piccole cose o falliscono o si mettono senza volerlo al servizio dell'altro cinema. Grande piano, ma possibile e subito.³¹

Ancora Brunetta ci fa poi notare giustamente come, a partire dal 1948, si delineino sempre più nitidamente, all'interno del versante cattolico, due differenti e complementari atteggiamenti nei confronti del cinema:

quello di tipo più apocalittico [...], in cui si maschera un tipo di cabotaggio ideologico con le preoccupazioni d'ordine morale per i mali che il cinema può provocare soprattutto nei giovani, e quello più illuminato e progressista, che punta direttamente ad impadronirsi delle strutture, per piegarle ai fini di promozione culturale e di apostolato.³²

Si delineano così due raggruppamenti cattolici ben distinti, operanti in parallelo ma su due rispettivi livelli di pertinenza differenti:

una [squadra] di serie B, a cui affidare il compito più pastorale di occuparsi della salute delle anime e di arginare, il più possibile, l'accesso delle classi popolari a certi tipi di prodotto cinematografico; l'altra di intellettuali nuovi, reclutati dalla fine degli anni quaranta, a cui affidare il compito di gestire strutture e istituzioni e collaborare a un progetto più positivo di studio del terreno cinematografico.³³

A questo secondo gruppo appartengono diverse figure arruolate nei ranghi cattolici a partire dal '48, spesso non appartenenti al contesto confessionale tradizionale. Si tratta di figure nuove che – con il loro prestigio di intellettuali, cattedratici, registi o critici – offrono un tipo di garanzia culturale più qualificata ed elevata. L'entrata sulla scena cattolica di personalità – quali i già citati Diego Fabbri e Remo Branca, ma anche Turi Vasile e Mario Verdone – «segnano un diverso tipo di accostamento ai problemi cinematografici, più improntato a una professionalità e competenza specifica, che a esigenze confessionali»³⁴.

Tuttavia, come ci ricorda Aldo Bernardini³⁵, tale frangia più aperta e progressista all'interno del fronte cattolico servirà soprattutto da copertura per un'azione di conquista dei centri di potere e dei posti dirigenziali da parte di funzionari spesso totalmente privi di competenze cinematografiche.

Resta innegabile tuttavia come, a partire dalla fine degli anni Quaranta, i cattolici inizino una vasta autocritica, reimpostando l'intera questione cinematografica, come trapela a pieno dal seguente intervento di Ugo Sciascia: «Il cinema è nato senza di noi, è cresciuto senza di noi, ha preso posizioni contro di noi. Solo quando il cinema divenne fenomeno universale ci accorgemmo che la

³¹ Remo Branca, *Nuovi orientamenti di fronte al cinematografo*, «L'Osservatore Romano», 21 aprile 1949.

³² Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, pp. 112-113.

³³ Ivi, p. 114.

³⁴ Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 309.

³⁵ Aldo Bernardini, *Cinema e parrocchia*, in Gianfranco Gori, Stefano Pivato (a cura di), *Bianco e Nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Rimini, Maggioli, 1981.

tattica dello struzzo era sbagliata e che la politica del non intervento e della protesta accademica non risolveva nulla»³⁶.

La compagine cattolica italiana procede perciò una sostanziosa “revisione” delle proprie posizioni, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, quando alcuni personaggi più avvertiti prendono coscienza della propria distanza e ritardo culturale rispetto soprattutto ai critici cattolici della vicina Francia, come André Bazin, Amédée Ayfre, Gilbert Cohen Séhat, e alle riviste su cui questi ultimi scrivono. Tale “ammissione di inferiorità” conduce i cattolici italiani a cominciare a sviluppare un’azione combinata per l’organizzazione della cultura cinematografica e la riconquista del terreno perduto.

Inoltre, la grande vittoria elettorale e la spontanea rottura del fronte neorealista convincono ulteriormente i cattolici ad abbandonare le posizioni più dure e intransigenti su cui da anni erano ormai assestati, per aprirsi a tendenze più moderate e comprensive, anche nei confronti dello stesso neorealismo. Se prima quest’ultimo rappresentava il nemico da abbattere incondizionatamente, ora esso viene osservato e studiato sotto una nuova prospettiva, maggiormente obiettiva e costruttiva.

Accanto a tale corrente cattolica progressista, persiste tuttavia lo zoccolo più intransigente e ottenebrato, come si constata in specie nelle piccole realtà parrocchiali di provincia. L’indefessa attività dei parroci e degli organi provinciali viene però costantemente confortata dall’appoggio autorevole delle alte gerarchie ecclesiastiche, come ben testimonia ad esempio, in tutta la sua violenza polemica, il seguente intervento di Girolamo Bortignon, vescovo di Padova, datato 1949:

A buon diritto qualcuno ha chiamato il cinematografo il galeotto moderno, un focolaio epidemico, un pubblico immondezzaio, il pozzo nero dove sfogna tutta la fangosa colluvie della malavita. Di fronte a questi pericoli, di fronte ai pericoli dei cartelloni réclams appiccicati su tutti gli angoli, coi quadri più provocanti, i titoli più voluttuosi, il soggetto attinto ai più luridi romanzi dei bassifondi sociali “bisogna lottare” attenendosi rigorosamente alle regole impartite dall’alto.³⁷

Come strumento apotropaico contro i mali del cinema, viene addirittura approntata, nel 1949, la cosiddetta *Promessa cinematografica*, ad uso all’occorrenza di adulti, giovani e bambini. Simile in tutto e per tutto alla struttura di una preghiera, tale *Promessa*, oltre ad essere affissa nella maggior parte delle chiese, era anche pubblicata e distribuita attraverso i principali organi di stampa cattolici:

In nome del Padre, del Figliolo e dello Spirito Santo. Così sia. Consapevole della mia nobiltà e dei miei doveri cristiani, io riprovo le pellicole che rappresentano scene o affermano principi contrastanti alla morale purissima del Vangelo e perciò costituiscono un pericolo per la virtù e la vita cristiana. Prometto di non assistere e di procurare che altri non assistano (specie se miei dipendenti) a spettacoli dove tali pellicole siano proiettate e comunque di non frequentare sale cinematografiche dove vi siano spettacoli di varietà. Contribuirò inoltre, con la preghiera e l’opera, a formare la coscienza nel pubblico del pericolo morale e sociale che gli spettacoli suddetti rappresentano, allo scopo di ottenere che non siano promossi, o comunque frequentati, per il rispetto di Dio e la tutela delle anime, ricomperate dal sangue di

³⁶ Ugo Sciascia, *Direttrici di azione*, «L’Osservatore Romano», 29-30 ottobre 1951.

³⁷ Girolamo Bortignon, «Bollettino diocesano», Padova, 1949.

Cristo e per la sanità morale e spirituale del popolo italiano. Mi aiuti Dio e la Vergine Santa a mantenere questa mia promessa.³⁸

Tale campagna viene portata avanti dai cattolici anche e soprattutto su scala provinciale, attraverso gli oltre trecento bollettini e giornali parrocchiali sparsi lungo tutta la penisola, aggiungendo e moltiplicando le forme di censura locale, in modo da garantire un controllo sempre più efficiente e capillare.

Gli anni Cinquanta risultano inoltre quanto mai focali nel rapporto tra i cattolici italiani *in toto* e il mezzo cinematografico, come ci illustra assai eloquentemente Gian Piero Brunetta:

Il «boom» cinematografico giunge per i cattolici in Italia con circa dieci anni di anticipo rispetto a quello economico: a livello critico, di produzione culturale, di controllo delle istituzioni e di orientamento di una consistente massa di spettatori (grazie all'incremento costante delle sale parrocchiali che raggiunge il suo tetto nel 1955, con una crescita del 1000% rispetto al dopoguerra) gli anni cinquanta segnano per i cattolici il momento di massima aggregazione e produttività di una politica cinematografica fondata su programmi a lunga scadenza, e su ipotesi di conquista progressiva e di controllo di parte della struttura produttiva e culturale.³⁹

Già a partire dalla fine degli anni Quaranta, tuttavia, vale più che mai l'assunto di Tomaso Subini secondo cui «dire cattolici significa fare una generalizzazione»⁴⁰.

Lo stesso Subini ha modo di individuare, a tal proposito, tre diversi gruppi all'interno della galassia cattolica italiana, particolarmente riconoscibili e attivi nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta:

- i cattolici di governo (Andreotti, Scalfaro, Ammannati, Rondi ecc.);
- i cattolici operanti nell'ambito delle istituzioni ecclesiastiche: quelle Vaticane come quelle italiane (Gedda, Galletto, Lonero, Angelicchio, Taddei, ecc.);
- i cattolici non integrati nelle istituzioni (dello Stato o della Chiesa) perché dissidenti (Mazzolari, De Piaz, Turollo, Fabbretti, Bedeschi), i cosiddetti «cattolici a sinistra»: senza alcun potere istituzionale, ma con un enorme potere spirituale, in grado di esercitare un'influenza di lungo corso che si concretizza negli anni del Vaticano II.⁴¹

I rapporti tra i suddetti gruppi risultano non poco conflittuali. I motivi di conflitto – come bene evidenziato ancora da Subini – sono facilmente ravvisabili nelle diverse priorità che animano i tre poli in questione:

coloro che appartengono al 1° gruppo devono badare al governo delle istituzioni dello Stato, negoziando la propria identità di cattolici con quella di uomini di Stato; coloro che appartengono al 2° gruppo devono badare al governo della Chiesa, confrontandosi con gli inevitabili compromessi dettati dalle ragioni di questo ufficio; coloro che appartengono al 3° gruppo invece sono liberi da ogni obbligo istituzionale, pongono questioni ideali che rifuggono da ogni compromesso, smascherano le contraddizioni dei primi due gruppi pagando in termini di capacità di agire sul presente ma guadagnando crediti spirituali e religiosi per il futuro.⁴²

³⁸ P. Severini, *Ancora sul cinema*, «La rivista del clero italiano», a. XXII, n. 10, 1949, pp. 403-405.

³⁹ Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 305.

⁴⁰ Tomaso Subini, *I cattolici e il neorealismo*, intervento al convegno *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Università di Torino, 1-3 dicembre 2015, p. 1.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, pp. 1-2.

Anche Brunetta, dal canto suo, individua negli anni '50 due atteggiamenti opposti e complementari della strategia cattolica nei confronti del cinema: gli stessi atteggiamenti da lui già individuati per quanto riguardava il decennio precedente. Da una parte continuiamo quindi a trovare una politica "illuminata" e progressista, mirante a impadronirsi di tutti gli strumenti critici e produttivi per esercitare un controllo costante e cosciente sull'intero ciclo di produzione e trasmissione del messaggio cinematografico, adattando il mezzo cinematografico alle esigenze specifiche di apostolato e di «sano» divertimento. L'altra strada battuta dai cattolici resta quella di tipo più «apocalittico»⁴³, attraverso cui vengono paventati i pericoli e gli spettri dei mali e dei danni irreparabili che il cinema può produrre negli animi indifesi dei giovani.

Nella realtà dei fatti, a ben vedere, la suddetta azione repressiva viene svolta sempre più spesso dai bollettini e dai giornali parrocchiali sparsi per la penisola, mentre gli organi centrali e ufficiali ecclesiastici ricoprono invece compiti più positivi e operativi. Per tutti gli anni Cinquanta resta quindi riscontrabile la divisione dei cattolici nelle due "squadre" suggestivamente descritte da Brunetta e riportate più sopra⁴⁴.

Ancora negli anni Cinquanta, la politica cinematografica cattolica continua ad essere contraddistinta da uno spirito intransigente da crociata, come dimostrano le seguenti parole di Albino Galletto, da cui emerge con chiarezza la necessità di attenersi rigorosamente alle direttive ecclesiastiche: «Le direttive dottrinali e pratiche della Chiesa sono fuori discussione. Le tentazioni di indipendenza sono sempre indice di scarsa fede e sovente di povertà e disorientamento mentale»⁴⁵.

Tale assetto da "crociata" giunge a sfociare, in questi anni, anche in pressioni di vario tipo e in tattiche intimidatorie, che possono essere rivolte sia ai produttori che agli spettatori. Un esempio del primo caso è quanto ancora don Galletto consiglia proprio ai produttori:

Perché prima di fare un film, se è da produrre, o prima di doppiarlo, se è da distribuire, non interpellate il Centro cattolico cinematografico? Nessuno vi negherà mai dei consigli che vi permetterebbero di modificare quelle scene e quei dialoghi che potrebbero dar fastidio a un pubblico di giovani.⁴⁶

Un esempio, invece, di pressioni esercitate sugli spettatori, è quello espresso nel 1951 da tal M. Marchioro sulla «Rivista del Clero Italiano»: «Predichiamo l'astensionismo, ecco la formula. Il vantaggio dell'astensionismo è duplice: 1) evita di esporsi al pericolo, 2) chi si astiene contribuisce a migliorare la produzione»⁴⁷.

⁴³ Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 308.

⁴⁴ *Ivi*, p. 308-309.

⁴⁵ Albino Galletto, *L'azione dei cattolici*, «La Rivista del Cinematografo», a. XXVI, nn. 7-8, luglio-agosto 1953, p. 2.

⁴⁶ Albino Galletto, *I giudizi morali sui film*, «La Rivista del Cinematografo», n. 2, 1950, p. 5.

⁴⁷ M. Marchioro, «Rivista del Clero Italiano», 11 novembre 1951.

Tuttavia, è altrettanto innegabile che con l'approdo agli anni Cinquanta si assista alla nascita e allo sviluppo di nuove frange e nuove voci, spesso in contrasto con le direttive delle alte gerarchie cattoliche, a dimostrazione quindi dell'esistenza di una frattura e di uno scontro all'interno dello stesso campo cattolico.

Alla luce di quanto sinora sostenuto, salta agli occhi come gli anni Cinquanta vedano i cattolici più che mai impegnati sul fronte cinematografico. Il clero in prima persona è sovente chiamato a intervenire per promuovere e gestire un'azione culturale nel campo del cinema, come dimostra l'impegno declamato al primo corso sui problemi dello spettacolo promosso nel 1953 ed espressamente riservato al clero: «Prepararci per ridare al cinema il volto che gli compete»⁴⁸.

Tale assillo cinematografico ritorna anche nel 1956, nella concitata esortazione proclamata da Giulio Andreotti in favore di un'espansione delle sale cinematografiche cattoliche:

Il tempo stringe e chi arriverà per primo a costruire il cinematografo in parecchie centinaia di piccoli comuni, particolarmente nel Sud, avrà certamente in mano un mezzo decisivo per l'orientamento delle nuove generazioni. Questa non è sotterranea strategia clericale, ma attuazione di apostolato in regime di effettiva democrazia [...] Uno schermo cattolico in ogni paese, soprattutto là dove non è ancora giunto; una presenza costante, operante nell'orientamento morale della produzione; un nuovo passo verso quelle mete che la veneranda memoria di Pio XI ha additato.⁴⁹

Quando, l'8 settembre 1957, l'enciclica *Miranda prorsus* ribadisce ancora l'esigenza di una collettiva obbedienza morale da parte dei cattolici, essa suona assai anacronistica.

Tale richiamo all'unità di tutto il mondo cattolico appare infatti spudoratamente contraddetto dallo stato delle cose di quel particolare frangente storico. Proprio a partire da quel momento, infatti, si fanno sempre più vistose e innegabili le diverse fratture esistenti all'interno del blocco cattolico: fratture sia di origine politica (segnate dall'ascesa di Fanfani a segretario della DC), con «il politico [che] riprende il sopravvento sul sociale»⁵⁰, sia di origine prettamente cinematografica.

All'interno del fronte cattolico italiano si genera quindi una crisi in un certo modo complementare all'altra crisi che proprio allora si stava consumando all'interno delle sinistre. Entrambi i fronti si trovano perciò contraddistinti da un imminente e inevitabile cambio della guardia:

Come Totò e Ninetto nel finale di *Uccellacci e uccellini* di Pasolini, il vero cammino sta per cominciare. Resta da capire e da distinguere chi abbia ripreso la strada dopo avere mangiato «in salsa piccante» il maestro Luigi Gedda, la cui voce e i cui messaggi sono ormai nettamente anacronistici, e chi sia andato alla ricerca di altre mense. Resta soprattutto da

⁴⁸ Corso nazionale del clero sui problemi dello spettacolo, «La Rivista del Cinematografo», n. 11, 1954.

⁴⁹ Giulio Andreotti, *Secondo tempo*, «La Rivista del Cinematografo», a. XXIX, nn. 6-7, luglio 1956, pp. 7-8.

⁵⁰ Francesco Pinto, *Progetto neorealista e politica culturale cattolica*, in Adelio Ferrero (a cura di), *Storia del cinema*, vol. II: *Dall'affermazione del sonoro al neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1978, p. 149.

capire se, e fino a che punto, la lezione di Gedda sia entrata nel circolo sanguigno della nuova generazione di cattolici che si affaccia alle soglie degli anni sessanta.⁵¹

La prima metà degli anni '60 va infatti ricordata per l'impegno «positivo» di diverse forze cattoliche nel campo del cinema sia italiano che internazionale, caratterizzato dall'attività di sacerdoti, critici, studiosi, didatti, operatori culturali. Tale «nuova ondata» di energie cattoliche è favorita dall'ingresso di don Francesco Angelicchio quale consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo, al posto di monsignor Albino Galletto. Se quest'ultimo si era rivelato ancorato ad un ferreo conservatorismo dogmatico e settario, Angelicchio si rivela personaggio duttile nell'equilibrare le spinte contraddittorie e divergenti dei cattolici in campo cinematografico.

La forza posseduta dal fronte cattolico italiano nei primissimi anni Sessanta è testimoniata in maniera lampante dall'insediamento alla direzione della Mostra veneziana del cinema di Emilio Lonero, già segretario appunto del Centro Cattolico Cinematografico. Tale episodio – definito a ragione da Argentieri come un «piccolo colpo di mano nel quadro della clericalizzazione dei più importanti istituti culturali»⁵² – fu reso possibile dall'appoggio fattivo allo stesso Lonero da parte di monsignor Galletto e monsignor Castellano, assistente ecclesiastico centrale dell'Azione Cattolica e grande elettore di Tupini alla sua carica ministeriale.

Dall'esperienza del Concilio Vaticano II (1962-1965) emerge poi una Chiesa dal volto missionario e comunionale, fedele alla tradizione e proprio per questo impegnata a individuare le forme di dialogo con il mondo moderno. Dal Concilio prende l'avvio un dialogo reale in cui «*Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini è la testimonianza più commovente e più alta che l'amore e la comprensione anche nei confronti di chi non crede sono un seme che mette radici e porta frutto»⁵³.

Il Concilio Vaticano II – come ricordato dalle parole dello stesso Giovanni XXIII in occasione della sua apertura – si proponeva quindi come «una nuova Pentecoste»⁵⁴.

A più riprese, nella nostra trattazione, è stato appunto evocato il nome e l'opera di diversi pontefici, che nel corso del loro pontificato hanno rivolto la propria attenzione al mezzo cinematografico. Per la varietà e complessità dei vari interventi papali riguardo al cinema, questi ultimi meritano però una più diffusa trattazione nel prossimo capitolo. Capitolo che ci fornirà inoltre l'occasione per approfondire le posizioni di alcune autorevoli personalità cattoliche, soprattutto italiane e francesi, a proposito appunto del mezzo cinematografico.

⁵¹ Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., pp. 125-126.

⁵² Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 155.

⁵³ Dario E. Viganò, *La Chiesa nel tempo dei media*, OCD, Roma, 2008, p. 18.

⁵⁴ Cfr. Giuseppe Alberigo, *Breve storia del Concilio Vaticano II*, Il Mulino, Bologna, 2005.

II.2. Le politiche cinematografiche dei cattolici in Francia

Per una ricostruzione della politica cattolica cinematografica francese, non è fuori luogo volgere un'attenzione preliminare alla fondazione della Maison de la Bonne Presse. Fondata nel 1873 dai cattolici francesi, su impulso dell'ordine degli Augustins de l'Assomption (detti anche Assomptionnistes), la Maison de la Bonne Presse rappresenta un'iniziativa della stampa cattolica che, come ci fa notare Pierre Véronneau, diviene molto presto «le chef de file français de la propagande de l'Église»⁵⁵. Tra il nutrito personale della Bonne Presse ricordiamo Georges-Michel Coissac, che diviene presto il responsabile del Service des projections lumineuses. La comparsa del cinema convince ben presto la Bonne Presse ad avventurarsi anche in questa nuova strada.

Non va poi dimenticato il contesto storico e sociale che contraddistingue la Francia tra fine Ottocento e inizio Novecento. L'avvento della Terza Repubblica nel 1871 aveva sollevato in Francia un virulento anticlericalismo, come testimonia la famosa dichiarazione di Léon Gambetta alla Chambre, il 4 maggio 1877: «Le cléricalisme ? Voilà l'ennemi!». Tra il 1880 e il 1906 furono inoltre prese diverse disposizioni legali al fine di indebolire l'influenza della Chiesa cattolica sulla società⁵⁶, tanto che all'indomani della rottura del Concordato nel 1905, suonava quanto mai veritiera la sentenza di Albert de Mun: «Le Christ a cessé d'être en France officiellement reconnu»⁵⁷.

Un altro attacco sferrato ai danni della Chiesa era poi quello sviluppatosi sul piano intellettuale dalla crisi della modernità.

Attaccata su più fronti, l'istituzione ecclesiastica reagisce quindi rinserrando i propri ranghi, e riorganizzando i propri fedeli come “soldati” di un'armata, in una battaglia da combattere contro i numerosi e insidiosi nemici. Almeno già a partire da vent'anni prima della nascita del cinema, i cattolici francesi si erano quindi attivamente impegnati in una politica di difesa della religione, a fronte di un'emergente e preoccupante “decrisianizzazione” che aveva investito la società francese dell'epoca. Tale campagna era stata portata avanti attraverso i canali mediatici precinematografici dell'epoca: in primis la stampa. Dal punto di vista politico, gli ultimi anni dell'Ottocento vedono i cattolici francesi attestati soprattutto su posizioni conservatrici e antidreyfusiane.

Passando ora, nello specifico, ai rapporti tra i cattolici francesi e il cinema, si può osservare preliminarmente come le vie intraprese dalla politica cinematografica cattolica francese siano state

⁵⁵ Pierre Véronneau, *Le Fascinateur et la Bonne Presse: des médias catholiques pour publics francophones*, «1895 Revue d'histoire du cinéma», n° 40, 2003, p. 26.

⁵⁶ Cfr. Gérard Cholvy, Yves-Marie Hilaire, *Histoire religieuse de la France contemporaine*. Tome 2: 1880 – 1930, Privat, Toulouse, 1989, p. 22.

⁵⁷ Albert de Mun, «La Croix», 8 décembre 1905.

contraddistinte da un indubbio potenziale avanguardistico, a conferma di quella cosiddetta «modernité paradoxale»⁵⁸ tipica dell'intero cattolicesimo francese.

Il già citato Michel Lagrée individua quattro diverse fasi successive attraverso cui si dipanerebbe il comportamento della Chiesa di fronte al cinema⁵⁹. In una prima fase (che dura fino al 1914) la Chiesa considera il cinema come un'innocente distrazione. Nel decennio successivo la stessa Chiesa giudica invece il mezzo cinematografico altamente pericoloso. Si passa poi alla terza fase (1925-1940), in cui si assiste a una sensibile rivalutazione da parte cattolica del cinema: rivalutazione che prevede perciò un sistematico utilizzo a scopi “cristiani” e “benefici” del cinema.

Giungiamo infine al periodo che ha inizio dal 1945 e giunge fino agli anni '60: periodo che Lagrée giudica come autentica «âge d'or», come confermano l'esorbitante numero di sale cattoliche, la mobilitazione dei ciné-clubs, e il fiorire di riviste cattoliche specializzate che si registra in quegli anni.

È tuttavia doveroso precisare come tale periodizzazione viene concepita da Lagrée a partire dall'esempio francese: di conseguenza non è esportabile indiscriminatamente a tutti gli altri paesi.

Già tra il 1895 e la fine degli anni '20, in Francia, diversi gruppi sociali prendono coscienza delle potenzialità sociopolitiche del cinema, e perciò decidono di appropriarsene da subito. Il partito comunista è forse il più attivo in tale ambito. In questo stesso periodo, tuttavia, neanche i cattolici restano con le mani in mano, addentrandosi a loro volta nel campo cinematografico.

Ma l'operazione di acquisizione del cinema da parte del mondo cattolico francese è un processo lungo e graduale, che conosce fasi di alterna riuscita e maturazione.

Il Congresso generale delle opere delle conferenze e delle proiezioni tenutosi nell'ottobre del 1909 registra innanzitutto un fronte cattolico francese fortemente ostile al mezzo cinematografico e al suo utilizzo per la realizzazione di *Passioni* cinematografiche, da taluni definite come una vera e propria «profanazione». A tale fronte retrivo e ancorato su posizioni anacronistiche si oppone però un fronte cattolico più aperto e avvertito, ben rappresentato appunto dai redattori de «Le Fascinateur», il quale proprio in quei mesi dà il via a una nuova rubrica specifica dedicata appunto al cinema: la «chronique cinématographique».

Intorno ai primi anni Dieci, il cinema viene quindi utilizzato dai cattolici francesi in una chiave strettamente “predicativa”, in totale opposizione agli spettacoli cinematografici delle sale pubbliche, ufficialmente proibiti per il clero dal decreto del cardinal Gasparri del 15 luglio 1909⁶⁰.

⁵⁸ Cfr. Denis Pelletier, *Le catholicisme social en France (xixe-xxe siècles). Une modernité paradoxale*, in Benoît Pellistrandi (dir.), *L'histoire religieuse en France et en Espagne*, Publications de la Casa de Velásquez, Madrid, 2004, pp. 371-388.

⁵⁹ Michel Lagrée, *Les patronages catholiques et le développement du cinéma*, in Gérard Cholvy, Yvon Tranvouez (dir.), *Sport, culture et religion. Les patronages catholiques (1898-1998)*, cit., pp. 271-284.

⁶⁰ Decreto citato in Mediatec, *Les médias. Textes des Églises*, Centurion, Paris, 1990, p. 23.

Parallelamente, però, nella Francia degli anni Dieci si assiste all'inizio di una campagna cattolica contro i film giudicati immorali⁶¹.

“Cinefobia” che si fa vieppiù consistente a partire dalla metà degli anni Dieci, come testimonia un allarmante articolo ospitato nella prima pagina de «La Croix» il 15 giugno 1917, intitolato appunto *Le cinéma: le danger*⁶². Paragonato all'alcool, il cinema immorale – secondo l'articolo appena citato – servirebbe il lucro e distruggerebbe la famiglia.

La parentesi costituita dalla Grande guerra vede, almeno in parte, una maturazione delle posizioni cattoliche nei confronti del cinema. Emblematico risulta, a tal proposito, un volume uscito nel 1917 scritto da Édouard Poulain, il quale, se da un lato afferma la sua repulsione contro il «cinéma école du vice et du crime», allo stesso tempo, però – come si legge nella seconda metà del titolo – egli auspica un «cinéma école d'éducation, de moralisation et de vulgarisation». Ne emerge dunque una concezione di cinema inteso come «une arme à deux tranchants»⁶³.

Tale considerazione ambivalente del cinema sfocerà poi in tutta la sua paradossale portata nel mondo cattolico all'alba degli anni Venti. Da un lato, le gerarchie ecclesiastiche denunciano infatti allarmate la crisi morale del cinema del dopoguerra, continuando perciò a intimare ai credenti di astenersi dalle proiezioni cinematografiche. È quanto testimonia eloquentemente la seguente lettera pastorale di Monsignor Chollet, arcivescovo di Cambrai, datata 21 dicembre 1919:

Fuyez les cinémas, éloignez-en vos enfants. Ces représentations sont contraires à l'hygiène du corps et à la santé de l'âme; elles ébranlent la sensibilité et la troublent, excitent d'une façon immodérée la nervosité, souillent trop souvent l'imagination et déposent dans l'esprit des idées qui, par le jeu de la vie, cherchent à se réaliser et à jeter les hommes dans le vice ou dans le crime dont les tableaux les ont frappés⁶⁴.

Tuttavia, dall'altro lato, inizia a farsi strada, tra i cattolici francesi, una nuova considerazione del cinema. È il caso del gesuita Louis Jalabert, direttore tra l'altro della rivista «Études». Riprendendo in parte le idee di Poulain, Jalabert, proprio alla luce dei pericoli potenziali insiti nel «cinéma corrupteur», propone calorosamente il progetto costruttivo di un cinema benefico e cattolico⁶⁵.

Nel corso degli anni Venti si fa inoltre strada in seno al mondo cattolico francese un'idea di cinema cattolico che sappia essere educatore e ricreativo allo stesso tempo⁶⁶.

⁶¹ *Contre le cinéma immoral*, «Le Fascinateur», juillet 1907, pp. 215-216.

⁶² H. Reverdy, *Le cinéma, le danger*, «La Croix», 15 juin 1917, p. 1.

⁶³ Édouard Poulain, *Contre le cinéma école du vice et du crime, pour le cinéma école d'éducation, de moralisation, de vulgarisation*, Imprimerie de l'Est-Action bibliographique sociale, Besançon-Genève, 1917, p. 59.

⁶⁴ Lettera di Mgr Chollet, 21-12-1919, in *La Documentation catholique*, DC, 31 janvier 1920, n° 52, p. 164.

⁶⁵ Cfr. Louis Jalabert, *Le film corrupteur*, «Études», octobre 1921, pp. 13-40.

⁶⁶ Cfr. *Récréations populaires*, «Le Fascinateur», septembre 1920, p. 138; A.M., *Conseils aux aînés de mon patronage: le cinématographe plaisir dangereux*, «La Croix», 22 juin 1920, p. 3.

Il cinema assume insomma a partire dagli anni Venti, nel panorama cattolico francese, un'esistenza istituzionale, venendo ufficialmente incluso nella lista delle differenti "opere" parrocchiali delle varie regioni e città francesi.

Tale nuova tendenza del mondo cattolico prevede dunque una rivalutazione degli effetti del cinema: dalle malefatte imputate al "cinema corruttore" si passa a considerare gli effetti benefici che il cinema può comportare per la collettività, non solo dei fedeli.

Fino ai primi anni Venti si può dire che la priorità avvertita in ambito cinematografico dai cattolici francesi sia quella di «voir ensemble», o, ancora più precisamente, «voir, savoir, croire»⁶⁷ per mezzo del cinema.

Già in quegli anni trapela inoltre una predisposizione cattolica alla cinefilia, intesa come ricezione favorevole del mezzo cinematografico.

Dopo la Prima guerra mondiale, le elezioni dell'11 maggio 1924, con l'avvento del governo di Edouard Herriot, riaccendono la questione religiosa.

Tuttavia, analizzando la natura e la metodologia dell'utilizzo del cinema da parte dei cattolici negli anni Venti, occorre rifarsi all'acuta osservazione della Leventopoulos:

Recours aux formes spectaculaires de la culture de masse à des fins moralisatrices, la médiation iconique catholique se distingue durant cette période du rapport laïque aux images par son attachement à la séance plus qu'à son contenu. Priorité au regard, donc à l'apprentissage du voir expliquant l'inscription du média au sein d'une éducation populaire qui se passe de la formation à proprement parler pour s'attacher à montrer le beau, le moral ou bien même l'acceptable. Il en résulte une imposition progressive du spectacle laïque puis du divertissement cinématographique sécularisé au sein de l'Église comme un apostolat au nom duquel un certain nombre d'acteurs catholiques voient, jugent, manipulent, distribuent le film.⁶⁸

I cattolici francesi degli anni Venti conferiscono quindi una considerevole priorità al gesto del guardare in sé, riponendo una maggiore attenzione al rituale del pubblico di fronte alla proiezione cinematografica, piuttosto che al contenuto dei vari film.

La fine degli anni Venti, come ha brillantemente messo in luce Dimitri Vezyroglou, comporta però una «véritable révolution des mentalités catholiques face au cinéma»⁶⁹.

Già nel congresso della Bonne Presse dell'ottobre del 1925 si assiste insomma alla legittimazione ufficiale del settore cinematografico da parte dei cattolici francesi.

È quanto si può constatare anche dalle posizioni assunte dal giornalista cattolico Pierre l'Ermite (pseudonimo di Edmond Loutil), il quale applaude compiaciuto tale rinnovamento cinematografico

⁶⁷ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 31.

⁶⁸ *Ivi*, p. 55.

⁶⁹ Dimitri Vezyroglou, *Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses: le tournant de la fin des années 1920*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n° 51, 2004, p. 115.

cattolico: «Les catholiques ont mis un siècle à ne pas comprendre l'irrésistible puissance de la presse et il y a même encore des curés qui hésitent devant le bulletin paroissial. Le cinéma, lui, paraît devoir s'imposer beaucoup plus vite...»⁷⁰.

Quello stesso periodo vede d'altronde non solo i cattolici ma anche i comunisti e i poteri pubblici impegnati come non mai nel campo cinematografico, tanto da indurre lo stesso Vezyroglou a parlare di «concomitance» tra tali differenti appropriazioni del cinema, tutte accomunate però dal medesimo grande obiettivo: «la conquête des masses»⁷¹.

Tra gli altri, il già citato Pierre l'Ermite concepisce il cinema anche (e forse soprattutto) come una potente arma di propaganda, attraverso cui conquistare il popolo, strappandolo all'avversa propaganda comunista. Secondo Pierre l'Ermite il cinema – grazie alle sue potenzialità “predicatorie” facenti leva sull'irrazionale dello spettatore e sulle sue emozioni incontrollabili e involontarie – sarebbe in grado, meglio di qualunque altro mezzo, di «capter les cerveaux, les imaginations et les cœurs»⁷². Pierre l'Ermite appare quindi come uno degli iniziatori di una vera e propria campagna “missionaria” cattolica attraverso il cinema, che raggiungerà i suoi esiti più consistenti nei decenni successivi.

Seppur una parte del mondo cattolico rimanga ferma sulle posizioni cinefobiche degli anni precedenti, diverse personalità del mondo cattolico francese iniziano a concepire il cinema come potente mezzo di evangelizzazione. È il caso, ad esempio, del cardinal Dubois, che promuove il cosiddetto «film d'idées [...] qui parle à l'esprit par les yeux»⁷³.

Anche Charles Pichon, ben consapevole della capacità di penetrazione nelle folle insita nel cinema, propone l'idea di un cinema cattolico sociale:

Il ne faut pas craindre (sous le rapport technique) de donner [au public] plus largement encore ce qu'il aime. Les «questions vitales» – celles qui posent les grands problèmes nationaux, familiaux ou sociaux – sont aussi les mêmes qui remuent les passions, j'allais dire les instincts les plus profonds de la nature, celles qui étreignent l'homme en plein cœur. Elles sont donc non pas exclusives, mais génératrices d'intérêt dramatique et, bien loin de les fuir, le scénariste avisé doit les rechercher comme le plus souple, le plus puissant, le plus infaillible ressort de l'émotion.⁷⁴

Già nel periodo del cinema muto, e soprattutto negli anni Venti, le gerarchie cattoliche si erano preoccupate soprattutto di orientare, o meglio riorientare, gli sguardi dei credenti, all'interno delle sale cinematografiche, sbandierando il motto di «faire voir, faire croire»⁷⁵.

⁷⁰ Pierre L'Ermite, *L'arme se forge*, «La Croix», 24 octobre 1926, p. 1.

⁷¹ Dimitri Vezyroglou, *Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses: le tournant de la fin des années 1920*, cit., p. 124.

⁷² Pierre L'ermite, *En pleine pâte*, «La Croix», 10 janvier 1926, p. 1.

⁷³ Louis-Ernest Dubois, in Charles Pichon, *Le cinéma et la vie. Le film à idées est-il possible?*, Spes, Paris, 1927, p. 3.

⁷⁴ Charles Pichon, *Le cinéma et la vie. Le film à idées est-il possible?*, cit., p. 4.

⁷⁵ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 57.

Tale operazione di orientamento richiedeva però anche una preventiva operazione di selezione: selezione delle pellicole “buone” da quelle “cattive”.

Ecco allora che in ambito cinematografico cattolico – alla fine degli anni Venti e poi soprattutto con la diffusione del sonoro negli anni Trenta – prende presto corpo il trinomio programmatico «voir, juger, réagir»⁷⁶.

La fine degli anni Venti costituisce un cardinale punto di svolta, non solo per il cinema cattolico francese, ma per l'intero cinema mondiale. Ciò è dovuto innanzitutto, appunto, al passaggio dal cinema muto a quello sonoro⁷⁷.

Gli anni a cavallo tra i Venti e i Trenta registrano una sensibile campagna cinematografica cattolica, basata sull'obiettivo di «Faire du visionnement un acte conscient»⁷⁸.

L'ingresso al cinema sonoro avviene parallelamente a un altro grande punto di svolta, che interessa nella fattispecie il versante cinematografico cattolico: ovvero la nascita del Comité catholique du cinéma (divenuto poi Centrale catholique du cinéma et de la radio), che si propone quale baluardo della morale nazionale e al contempo come depositario di un corretto giudizio cinematografico sui vari film in uscita. Tuttavia, la cotation morale della Centrale resta per lungo tempo piuttosto elastica, e regolabile dai vari responsabili cattolici su scala regionale, diocesana o parrocchiale. La “fabbrica del consenso cinematografico cattolico” francese resta perciò più un progetto che una realtà. Il compromesso cinematografico cattolico si trova infatti continuamente rimodellato e reinventato.

Nei suoi studi, Corinne Bonafoux-Verrax si è concentrata soprattutto nella terza fase lagreiana, ovvero quella del «temps de la réhabilitation»⁷⁹, coincidente con il periodo compreso tra il 1925 e il 1940 circa. In tale periodo, il clero francese acquista piena coscienza delle potenzialità del cinema, e tenta quindi di servirsene, con l'obiettivo di educare e di riconquistare quei pubblici particolarmente sensibili a quella nuova forma d'arte: ovvero il pubblico giovanile e quello popolare. Da qui si spiega l'ampio spazio dato – già a partire dagli anni Trenta – alle tecniche cinematografiche nelle numerose riviste cattoliche specializzate (ma anche in alcune riviste più generaliste. Come già avvenuto per la «bonne presse», l'obiettivo primario della Chiesa francese diviene quello di promuovere il «bon cinéma».

⁷⁶ Ivi, p. 95.

⁷⁷ Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français. Une histoire économique 1928-1939*, Paris-Perpignan, AFRHC-Institut Jean Vigo, 2007, p. 16.

⁷⁸ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 96.

⁷⁹ Cfr. Corinne Bonafoux-Verrax, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, «Cahiers d'études du religieux», 2012, *Monothéisme et cinéma* [<http://cerri.revues.org/1073>], cit., pp. 1-16.

Il periodo che va dagli anni '20 agli anni '50, non a caso, è stato battezzato da Corinne Bonafoux-Verrax «les trente glorieuses du catholicisme»⁸⁰.

Le posizioni di diffidenza e di condanna tipiche degli anni precedenti si vanno via via dissolvendosi nel periodo tra le due guerre. Così, ad esempio, Monsignor Julien, vescovo di Arras, difende nel 1928 i meravigliosi poteri del cinema: «Mais non, Messieurs, tout n'est pas vanité dans vos spectacles [...]. L'oeil de l'homme n'est que la fenêtre de l'intelligence ouverte sur le monde extérieur. C'est l'oeil qui voit, mais c'est l'intelligence qui tire la leçon du spectacle»⁸¹.

Tuttavia, i giudizi ambivalenti e le critiche sul cinema persistono anche dopo la Seconda guerra mondiale. Nonostante la generale politica cattolica di «riabilitazione» del cinema che contraddistingue il trentennio indicato, non mancano infatti alcune stridenti voci fuori dal coro. Alcune di esse considerano pericoloso il cinema, in quanto capace di assopire le facoltà intellettuali e di esacerbare la sensibilità e l'immaginazione.

Dal 24 al 26 aprile 1928 si tiene a La Haye il Congresso cattolico internazionale del cinema, che vede il consolidamento del modello cattolico francese a livello internazionale. In quell'occasione la Francia prende coscienza della sua posizione di avanguardia rispetto agli altri paesi d'Europa, in quanto unica a disporre di una struttura confessionale nazionale.

Ciò spiega il suo ruolo di guida nell'iniziativa che porta alla creazione di un organismo permanente, l'Office catholique international du cinéma (OCIC), la cui sede viene appunto fissata a Parigi, con Joseph Reymond nominato segretario⁸².

Nel suo discorso di chiusura dei lavori del citato congresso di La Haye, monsignor Beaupin delinea una nuova visione tripartitica che deve informare l'operato dei cattolici in campo cinematografico:

Devant les problèmes que pose aujourd'hui la cinématographie, les catholiques ont à prendre trois attitudes. Une attitude d'opposition à l'égard de tout ce qui, dans l'exploitation de l'industrie nouvelle, serait susceptible de nuire, soit à leur foi religieuse, soit aux principes moraux que leur dicte cette foi. Une attitude de collaboration avec tous ceux qui veulent, comme eux, utiliser honnêtement le cinématographe pour des fins soit récréatives, soit éducatrices, soit scientifiques. Une attitude enfin d'initiative et de coordination des efforts, entre tous les catholiques qui ont à cœur de faire du cinématographe une entreprise d'apostolat populaire.⁸³

Tale posizione viene in qualche modo ribadita qualche mese più tardi (dal 6 all'8 novembre 1928), in occasione del congresso cattolico nazionale del cinematografo, dal canonico Reymond, il quale sostiene l'interessamento del CCC al «cinéma tout court», al «cinéma tout entier», negando quindi ogni approccio esclusivamente religioso⁸⁴.

⁸⁰ *Ivi.*, p. 3.

⁸¹ Monsignor Eugène Julien, 1er Congrès d'Action catholique cinématographique, 1 novembre 1928.

⁸² «Dossiers du cinéma», avril 1928, p. 161.

⁸³ Eugène Beaupin «Dossiers du cinéma», mai 1928, p. 205.

⁸⁴ Cfr. Joseph Reymond, *Pour le compte-rendu du congrès catholique national du cinématographe*, «Dossiers du cinéma», novembre 1928, pp. 105-158.

Si può allora convenire con la Leventopoulos quando sostiene che, tra il 1924 e il 1928 si assiste, nel mondo cattolico francese, all'«adaptation militante d'une utopie»⁸⁵.

Come già anticipato, si assiste alla mobilitazione cattolica contro il Cartel des gauches: mobilitazione che vede appunto il cinema come arma strategica di importanza primaria.

Dubois, Pierre l'Ermite e Reymond assurgono dunque al rango di guide, rappresentanti di un'inedita "cinefilia" cattolica che interessa da vicino anche il mondo laico e la stampa.

Si fa quindi strada già in quegli anni un legame diretto tra il secolare progetto cattolico di evangelizzazione e l'azione cattolica in campo cinematografico, secondo il medesimo processo tipico delle mobilitazioni missionarie⁸⁶.

I primissimi anni Trenta sono però contraddistinti anche da roventi polemiche sorte intorno ad alcuni film: uno fra tutti, *Le rosier de Madame Husson* (1932), di Dominique Bernard-Deschamps. L'uscita del film in questione fa emergere con chiarezza la più che mai macroscopica esistenza di due opposte fazioni all'interno del mondo cattolico: un versante cinefilo e aperto, opposto a un altro, letteralmente "cinefobo" e ultramoralizzatore.

La mancanza di coesione all'interno del mondo cattolico spinge il Comité catholique du cinéma (CCC), tramite la nuova rivista «Choisir», ad adoperarsi in maniera sempre più massiccia sul terreno della formazione del giudizio dello spettatore cattolico, che costituisce da allora un campo preferenziale per l'obiettivo di un'unità cinematografica cattolica.

È innegabile come il codice di autocensura cinematografica promosso dai gruppi confessionali statunitensi, e confluito poi nella messa in vigore del cosiddetto «codice Hays» nel 1934, abbia inevitabilmente influenzato anche le politiche cinematografiche dei cattolici in Francia.

Anche la stampa cattolica generalista francese – come «La Croix» – inizia poi in quegli anni a pubblicare una pagina settimanale dedicata al cinema.

Tuttavia, come di fa notare la Bonafoux-Verrax,

l'information du public catholique par les revues et par un affichage des cotations dans les églises ne paraît pas suffisante pour assainir le cinéma et les catholiques des grands mouvements d'Action catholique cherchent d'autres moyens d'action et sont enclins à passer d'une pédagogie de la persuasion à une pédagogie de la contrainte.⁸⁷

Il decennio degli anni Trenta ha visto insomma i cattolici francesi impegnati in una vera e propria «croisade morale»⁸⁸. In tale crociata i cattolici francesi, seppur assoggettati in parte alle direttive vaticane, hanno tuttavia saputo sempre mantenere una propria autonomia e libertà cinematografica.

⁸⁵ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 82.

⁸⁶ Cfr. Denis Pelletier, *De la mission au tiers-mondisme: crise ou mutation d'un modèle d'engagement catholique*, «Le Mouvement social», n° 177, octobre 1996, p. 6.

⁸⁷ Corinne Bonafoux-Verrax, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, cit., p. 9.

In tal senso va letto anche il sistema di «citations morales» francese, rispondente sempre a una sorta di compromesso accomodante più che a una rigida imposizione moralistica.

Lo scoppio del secondo conflitto mondiale segna una profonda battuta d'arresto nel movimento cattolico iniziato nel 1933 in difesa della moralità pubblica contro il "vizio" del cinema "cattivo".

Uno dei primi studiosi a tentare un'analisi del variegato panorama cattolico francese durante gli anni della guerra (les «années noires») è stato René Rémond⁸⁹.

Ciò che emerge da tali studi è la varietà delle posizioni assunte dai cattolici francesi in quegli anni tanto cruciali: varietà così sorprendente da sembrare quasi paradossale. Tanto che Fouilloux ammette l'enorme difficoltà a «faire tenir ensemble [...] la dévotion envers le Maréchal [Philippe Pétain] et la prise de conscience de la «déchristianisation», la naissance du *Témoignage chrétien* et celle des prêtres-ouvriers»⁹⁰.

Procedendo poi cronologicamente, il clima di fermento che caratterizza il mondo cattolico francese dell'immediato dopoguerra ci viene restituito dalla testimonianza del teologo domenicano Yves Congar, che definisce quel periodo «Les merveilleuses années de l'après-guerre». Egli scrive:

Qui n'a pas vécu les années 46-47 du catholicisme français, a manqué l'un des plus beaux moments de la vie de l'Église. À travers une lente sortie de la misère, on cherchait, dans la grande liberté d'une fidélité aussi profonde que la vie, à rejoindre évangéliquement un monde auquel on venait d'être mêlé comme on ne l'avait pas été depuis des siècles.⁹¹

Jean-Noël Jeanneney e Jacques Julliard, dal canto loro, sottolineano il ruolo prioritario svolto dal fronte cattolico non solo negli anni della Resistenza ma anche nell'assetto sociale, politico e culturale della Francia del dopoguerra: «La réussite sociale, culturelle, voire politique de ce milieu (catholique militant), est l'un des fils conducteurs à suivre, à travers l'écheveau de notre société, et l'un des facteurs importants du renouvellement des élites dans la France de l'après-guerre»⁹².

Gli anni (anzi, i mesi) immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale vedono il mondo cinematografico francese coinvolto in un cambiamento radicale, imputabile, da un lato, a una forte domanda da parte della società e, dall'altro, a una politica volontaristica dello Stato che si attiva esplicitamente nel sostegno di una politica culturale che privilegi la diffusione delle opere cinematografiche.

⁸⁸ Lilian Mathieu, *Croisades morales*, in Olivier Filleule, Lilian Mathieu, Cécile Péchu (a cura di), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 2009, p. 168.

⁸⁹ Cfr. René Rémond, *Le catholicisme français pendant la Seconde Guerre mondiale*, «Revue d'histoire de l'Église de France», Paris, 1978, pp. 203-213.

⁹⁰ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit., p. 84.

⁹¹ Yves Congar, *Une passion: l'unité. Réflexions et souvenirs 1929-1973*, Foi vivante, Paris, 1974, pp. 60-61.

⁹² Jean-Noël Jeanneney, Jacques Julliard, «*Le Monde*» de Beuve-Méry ou le métier d'Alceste, Seuil, Paris, 1979, p. 296.

Rifacendoci all'analisi di Jean-Pierre Jeancolas, gli anni tra il 1945 e il 1946 vedono la Francia interessata da tre fattori concomitanti:

une légitimation du film dans l'ordre de la culture, qui transforme une part non négligeable du public; une volonté de la part de ce public de comprendre mieux le cinéma et de le saisir dans son épaisseur; un besoin d'instruments qui permettent cet accès et accompagnent un nouveau mode de réception des films.⁹³

Anche tale frangente storico è interessato da alcuni "casi" cinematografici sorti intorno all'uscita di alcuni film: mi riferisco in particolare a *Il corvo* (*Le Corbeau*; 1943) di Henri-Georges Clouzot e a *Il diavolo in corpo* (*Le diable au corps*; 1947) di Claude Autant-Lara. Il dibattito conseguente – incentrato meno sui due film in questione che sulla loro ricezione e sull'impatto avuto da questi ultimi nei confronti del pubblico – ben rappresenta le diverse tensioni insite nel fronte cattolico francese.

D'altronde – nel primo tomo della sua *Histoire d'une revue* dedicata ai «Cahiers du cinéma» – Antoine de Baecque evoca le «grandes batailles critiques» del dopoguerra come «témoignages de l'inscription du cinéma comme un enjeu de conflits dans le monde intellectuel français»⁹⁴.

Il panorama critico francese dal 1945 al 1948 è interessato da un'ondata di «cinéphilie»⁹⁵, ben rappresentata da personalità del calibro di André Bazin e Georges Sadoul, e da riviste cinematografiche quali «Esprit», «Fontaine», «Les Temps modernes» e «La Revue du cinéma».

La «cinéphilie» di quegli anni è contraddistinta da un'opera paziente di recupero della storia del cinema, nonché da un ricco dibattito teorico sullo statuto stesso del cinema.

È alla critica cinefila francese in questione che va riconosciuto, d'altronde, l'innegabile merito di avere scoperto, prima, e approfondito, poi, il fenomeno neorealista italiano.

L'onda lunga di tale nuova tendenza cinefila investe lo stesso fronte cattolico francese, ponendosi come una valida alternativa culturale all'interno del cattolicesimo, parallela al coevo progressismo cristiano esploso allora in Francia. Tale ondata esegetica cattolica – definita da più parti appunto «cinéphilie chrétienne»⁹⁶, o, in maniera ancora più puntuale e circoscritta, «cinéphilie catholique»⁹⁷

⁹³ Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer, *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 72.

⁹⁴ Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma: histoire d'une revue*, tome 1, *À l'assaut du cinéma, 1951-1959*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

⁹⁵ Cfr. Antoine De Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, Paris, 2003.

⁹⁶ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *D'André Bazin à Amedée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, in Frédéric Gugelot, Cécile Vanderpelen-Diagre, Jean-Philippe Warren (dir.), «Contextes», n° 12, *L'engagement créateur. Écritures et langages du personnalisme chrétien au XX^e siècle*, septembre 2012 [<http://contexts.revues.org/5513>]; Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012, Monothéisme et cinéma [<http://cerri.revues.org/1067>], pp. 1-9.

⁹⁷ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 199. Cfr. anche Antoine De Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, cit.

– si basa su una sorta di emancipazione estetica e critica, alternativa alla matrice cattolica tradizionale e conservatrice. I suoi rappresentanti più illustri sono senza dubbio Amédée Ayfre, Henri Agel e lo stesso André Bazin. Non va inoltre dimenticato il prezioso apporto offerto in tal senso da altre figure quali Raymond Pichard e Jean-Pierre Chartier, e dalla rivista da essi animata, ovvero «Radio-Cinéma-Télévision».

Tutti i nomi appena citati si fanno quindi portavoce di una corrente cattolica riformista, progressista ed eterodossa: corrente che, proprio per tali sue caratteristiche, è risultata però sempre invisibile alle alte gerarchie cattoliche francesi dell'epoca, le quali l'hanno sempre in qualche modo respinta come un corpo indesiderato.

Purtroppo poi, già la morte di André Bazin segna in qualche modo il riassorbimento della nuova tendenza cinefila all'interno dell'alveo confessionale.

La critica cinefila cattolica si trova per così dire confinata in un isolamento intellettuale involontario, mentre il mondo cattolico francese tradizionale si trova vieppiù scosso dall'uscita di film quali *Un capriccio di Caroline chérie* (*Un caprice de Caroline chérie*; 1953) di Jean Dewaivre, con la conseguente mobilitazione della Centrale che si appella indignata ai parlamentari, professionisti ed esercenti cinematografici per far fronte alla crescita di una produzione giudicata licenziosa⁹⁸.

La pubblicazione di libri quali appunto *Le cinéma et le sacré*⁹⁹ di Henri Agel dimostra tuttavia una certa vitalità della tendenza cinefila cattolica, la quale resta però in una posizione di opposizione al potere cattolico dominante.

A partire dal 1958, alla vigilia ormai del Concilio Vaticano II (1962-1965), la politica unitaria condotta in campo cinematografico dalle gerarchie cattoliche francesi si trova seriamente compromessa da tre fattori contingenti e paralleli: la massificazione televisiva, la progressiva laicizzazione della società, e lo stesso Concilio.

Nel 1958, d'altronde, anche Fabrice Montebello situa simbolicamente la crisi del cinema in Francia: data corrispondente alla messa in discussione del modo tradizionale di fruizione dei film nelle sale cinematografiche.¹⁰⁰ Tale data segna in particolare una rilevante “migrazione” spettatoriale dal cinema alla televisione, e quindi dalle sale cinematografiche al salotto della propria abitazione.

L'attenzione per la giovane generazione di cineasti, la svalutazione della *cotation* e l'investimento nel nuovo campo audiovisivo testimoniano una nuova apertura della politica audiovisiva cattolica, considerevolmente influenzata anche dal panorama politico della Quinta Repubblica.

⁹⁸ *Répertoire général des films 1953-1954*, Pensée vraie, Paris, 1953, pp. 21-22, 25 e 32.

⁹⁹ Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, Cerf, Paris, 7^e Art, 1953.

¹⁰⁰ Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, Armand Colin, Paris, 2005, pp. 66-segg.

La mutazione culturale del cattolicesimo iniziata nel 1958 la si può cogliere nella ricezione critica cattolica della opere cinematografiche a partire da quella data.

Tuttavia, il mondo cattolico francese si affaccia agli anni Sessanta senza una linea comune di pensiero critico: è quanto attestano i profondi disaccordi interni nati tra i critici cattolici in occasione dei primi film della Nouvelle Vague, la quale provvederà a mettere ulteriormente in crisi il sistema cattolico di valutazione cinematografica.

Quando Truffaut e Chabrol, dopo la demolizione critica da loro condotta ai danni del cinema tradizionale francese, passano dietro la cinepresa, ne segue «un exceptionnel état de grâce»¹⁰¹ per il cinema francese, sia da un punto di vista critico sia da un punto di vista realizzativo. Come ci fa notare André S. Labarthe, tale glorioso periodo è contraddistinto da «un équilibre extraordinaire entre le public, la critique et les films»¹⁰².

Il tutto nel segno del nascente astro, appunto, della Nouvelle Vague, con la brillante supervisione della rivista dei «Cahiers du cinéma».

Tuttavia, va sottolineato come i nuovi fermenti culturali non mettano fine, nella maggior parte dei casi, alla predominanza delle preoccupazioni morali. La *cote morale* resta infatti in molti casi – soprattutto per i parroci delle numerosissime parrocchie di provincia disseminate nelle varie regioni francesi – la pressoché unica preoccupazione nutrita in campo cinematografico.

L'avvento della Quinta Repubblica (1959), con la presidenza affidata al generale Charles de Gaulle (1959-1969), aveva infatti portato con sé una nuova ventata puritana, a cui consegue una ripresa della campagna moralizzatrice del cinema da parte cattolica.

La fondazione del ministero degli affari culturali nel febbraio del 1959 distoglie progressivamente la Chiesa dal proprio dibattito interno per rivolgersi a una sorta di alleanza con il governo del generale de Gaulle. Come ha sapientemente messo in luce Gérard Bardy, infatti, De Gaulle e la politica da lui perseguita presentavano infatti non poche affinità con il mondo cattolico¹⁰³.

Tra i primi provvedimenti intrapresi in campo cinematografico dal nuovo governo vanno ricordate la trasformazione del fondo di sviluppo del cinema francese¹⁰⁴ e il progetto di riforma della censura¹⁰⁵: iniziative, entrambe, del ministro dell'informazione e della cultura André Malraux.

Il già citato settimanale cattolico «Radio, cinéma, télévision» appare come un'eccezione in mezzo a un panorama generale dove impera un oscurantismo religioso simile a quello d'anteguerra, con istituzioni – quali le Unions départementales des associations familiales (UDAF) – e partiti politici

¹⁰¹ Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer, *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 95.

¹⁰² André S. Labarthe, «Cahiers du cinéma», n° 126.

¹⁰³ Cfr. Gérard Bardy, *Charles le catholique. De Gaulle et l'Église*, Plon, Paris, 2011.

¹⁰⁴ Cfr. Jean Rochereau, *À propos des films immoraux, une question orale au palais Bourbon*, «La Croix», 7 mai 1959, p. 6.

¹⁰⁵ Cfr. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trentes Glorieuses*, cit.

– quali il Mouvement républicain populaire (MRP) – che si distinguono per il loro rigore morale e le loro crociate censorie¹⁰⁶.

L'eloquente titolo di una raccolta di testi di Ayfre apparsi nel 1964, *Conversion aux images*¹⁰⁷, può brillantemente fungere anche da parola d'ordine, nonché da linea programmatica della politica cinematografica cattolica del periodo conciliare (1962-1965).

Periodo di cambiamenti cruciali nelle politiche cinematografiche cattoliche, considerati anche taluni fenomeni contingenti di quegli anni quali la secolarizzazione e laicizzazione del cattolicesimo¹⁰⁸, la massificazione televisiva e l'avvento della Repubblica con de Gaulle presidente.

In occasione del Concilio Vaticano II, lo stesso Giovanni XXIII auspica un aggiornamento cattolico nei confronti dei media, includenti sempre più la televisione oltre che il cinema.

Una delle personalità cattoliche francesi maggiormente rappresentative dei fermenti e delle spinte conciliari è senza dubbio Georges Montaron. Direttore del settimanale «Témoignage chrétien» per quasi cinquant'anni (1948-1996), egli opera per una riforma della Chiesa, per far sì che i cristiani possano diventare «debout, libres, et responsables»¹⁰⁹. Fervido sostenitore del Vaticano II, Montaron auspica quindi un rinnovamento della Chiesa e della liturgia, battendosi per le Chiese del terzo mondo e per i *prêtres ouvriers*.

Ciò nonostante, anche gli anni Sessanta vedono il cinema francese interessato da una campagna di generale rigenerazione morale operata da parte del mondo cattolico.

Caso emblematico risulta il film *Suzanne Simonin, la religiosa* (*La religieuse*; 1966) di Jacques Rivette, censurato dal governo su ingiunzione della Chiesa nel marzo 1966¹¹⁰.

Il decennio dei Sessanta è perciò contrassegnato da una crisi delle politiche cinematografiche cattoliche, che raggiungerà il suo culmine nel maggio del 1968. Proprio nel “maggio francese” molti cinefili cattolici vedranno infatti il punto di non ritorno di una profonda crisi del cinema, tecnologica e metodologica al tempo stesso.

Risulta assai arduo ricostruire il percorso cattolico in Francia durante i fatidici mesi di maggio-giugno 1968, in contesto cinematografico come pure in ogni altro contesto culturale e sociale. La

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr. Amédée Ayfre, *Conversion aux images? Les images et Dieu, les images et l'homme*, Éditions du Cerf, Paris, 1964.

¹⁰⁸ Cfr. Denis Pelletier, *La crise catholique. Religion, société, politique*, Payot, Paris, 2002, p. 10.

¹⁰⁹ Cfr. Cécile Hamsy, *Georges Montaron. Le roman d'une vie*, Editions Ramsay, Paris, 1 ottobre 1996.

¹¹⁰ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *La fin d'une croisade morale? L'Église de France, Vatican II et l'espoir d'une moralisation gaulliste du cinéma*, in Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le cinéma: une affaire d'État, 1945-1970*, La Documentation française, Paris, 2014, pp. 151-160.

difficoltà deriva innanzitutto dall'enorme vastità del fenomeno contestatorio di quei mesi, che raggiunse ogni settore della società francese, risultando perciò sovrareligioso e universale¹¹¹.

Il fatidico spartiacque del '68 attesta inoltre una certa mancanza di visibilità dei cattolici nel panorama cinematografico francese: ciò trova conferma in occasione degli *États généraux du cinéma* aperti a Parigi il 17 maggio 1968.

Certamente ciò lo si deve imputare in parte all'ostilità politica di una parte di cattolici dediti al settore cinematografico, quali Jean Rochereau¹¹² – ancora critico ufficiale de «La Croix» –, Pierre d'André e Christian Pierre. Questi, anche durante la primavera del 1968, continuano imperturbabili la propria attività cinefila.

Alcuni critici cattolici partecipano tuttavia come “spettatori” agli *États généraux*: è il caso di Jean Collet¹¹³ – assai vicino al movimento studentesco – e di Janick Arbois, che ne riporta una testimonianza entusiasta, partecipando poi anche in prima persona, quale inviata di «Télérama», all'assemblea dei professionisti del mondo cinematografico¹¹⁴.

Tali episodi testimoniano quindi una vistosa “disintegrazione” del fronte cattolico cinefilo, causata in primo luogo appunto dall'inedita ondata rivoluzionaria del '68.

In un'opera recente, Michel Margairaz e Danielle Tartakowsky hanno definito il post-'68 francese come un periodo di «libéralisation sociétale et culturelle à éclipses et aux effets souvent contrariés»¹¹⁵. Ciò vale anche per la politica cinematografica intrapresa dai cattolici in quel periodo cruciale, contraddistinto dal rovesciamento del sistema dei valori socioculturali¹¹⁶ e dalla crisi del consenso giovanile¹¹⁷.

Per comprendere a pieno la secolarizzazione culturale del cattolicesimo francese nel post-'68 può dunque rivelarsi assai utile considerare come i cattolici si sono mossi, in quegli anni cruciali, in ambito cinematografico.

Gli anni Settanta e Ottanta vedranno poi l'insorgere di un'ondata di oscurantismo, con un inasprimento cinefobico di gran parte del fronte cattolico francese.

¹¹¹ Cfr. : Yann Raison du Cleuziou, *À la fois prêtres et surpris: les chrétiens en mai 68*, in Denis Pelletier e Jean-Louis Schlegel (a cura di), *À la gauche du Christ. Les chrétiens de gauche en France de 1945 à nos jours*, Seuil, Paris, 2012, p. 311; Denis Pelletier, *La crise catholique. Religion, société, politique*, cit., p. 34.

¹¹² Cfr. Jean Rochereau, *Cette année, le cinéma n'était pas (d'abord) sur l'écran*, «La Croix», 8 septembre 1968, p. 10.

¹¹³ Cfr. Jean Collet, *Le cinéma et les événements de mai*, «Études», février 1969, pp. 239-251.

¹¹⁴ Cfr. Janick Arbois, *Une «nuit du 4 août» en juin sans lendemain*, «Télérama», 16 juin 1968, pp. 26-28.

¹¹⁵ Michel Margairaz e Danielle Tartakowsky, *Introduction*, in Id. (dir.), *1968 entre libération et libéralisation. La grande bifurcation*, PUR, Rennes, 2010, p. 21.

¹¹⁶ Cfr. Jean-François Sirinelli, *Au cœur des «Trente glorieuses»*, in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire culturelle de la France*, tome 4, Seuil, Paris, 2005, pp. 225-240.

¹¹⁷ Cfr. Boris Gobille, *Mai-juin 1968: crise du consentement et ruptures d'allégeance*, in Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti, Bernard Pudal (dir.), *Mai juin 1968*, Éditions de l'Atelier, Paris, 2008, pp. 15-30.

Gli *affaires* Godard e Scorsese – sorti in occasione delle rispettive uscite di *Je vous salue, Marie* (*Id.*; 1985) di Jean-Luc Godard e di *L'ultima tentazione di Cristo* (*The Last Temptation of Christ*; 1988) di Martin Scorsese – contribuiscono alla crisi del cinema all'interno del mondo cattolico. Attraverso il rifiuto accanito espresso dalla Chiesa francese nei confronti di tali due rappresentazioni cinematografiche del sacro, viene rigettata anche quella tendenza cinefila cattolica, peraltro già versata in uno stato di grave crisi da diversi anni.

Vani sono risultati quindi i tentativi di trovare un nuovo equilibrio postconciliare intrapresi da René Berthier. I due film-evento citati sopra non fanno che confermare quello smembramento cattolico francese nei confronti del cinema.

Nel frattempo, la televisione inaugura una nuova era di consumo spettatoriale, escludendo il primato cinematografico, anche in campo catechistico e liturgico.

Capitolo III

«Pensare il cinema», «penser le cinéma».

Le idee cattoliche sul cinema tra Italia e Francia

III.1. Gli interventi dei pontefici sul cinema

III.1.1. Pio XI

Succeduto a Benedetto XV sul soglio pontificio il 6 aprile 1922, papa Pio XI aveva avviato un considerevole programma di evangelizzazione del mondo e di ricristianizzazione della società.

Per raggiungere tali obiettivi, Pio XI era ben cosciente del ruolo e dell'importanza strategica dei media: e innanzitutto della stampa cattolica¹.

Nella prima parte del suo pontificato, fino al 1929 – secondo Marc Agostino – Pio XI resta sostanzialmente sulla linea dei suoi predecessori, incoraggiando «la bonne presse» e mettendo in guardia contro «la mauvaise presse».

In seguito, però egli agisce in maniera più diretta, tanto da indurre poi gli studiosi a parlare di «presse de Pie XI»². Sempre più cosciente del ruolo strategico ricoperto dai giornali nei confronti dell'opinione pubblica, Pio XI intende servirsi di taluni organi di stampa quale canale di diffusione dei propri insegnamenti.

A dimostrazione dell'enorme considerazione nutrita nei confronti della stampa da Pio XI, basti leggere i seguenti interventi rilasciati in diverse occasioni dallo stesso pontefice. Si prenda per esempio il discorso indirizzato ai giornalisti spagnoli il 24 novembre 1923: in tale occasione il pontefice non esita a definire la stampa come una «potenza sovrana».

E si prenda poi l'allocuzione rivolta da Pio XI a dei giornalisti francesi il 7 gennaio 1935: «Vous représentez, vous journalistes, la plus grande puissance dans le monde. On dit souvent que cette puissance c'est l'opinion; c'est une erreur, une erreur manifeste, car c'est la presse qui fait l'opinion, et la cause est toujours plus puissante que l'effet»³.

¹ Cfr. Marc Agostino, *Pie XI et les medias*, in Achille Ratti, *Pape Pie XI. Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome en collaboration avec l'Université de Lille III - Greco n° 2 du CNRS, l'Università degli studi di Milano, l'Università degli studi di Roma - « La Sapienza », la Biblioteca Ambrosiana (Rome, 15-18 mars 1989)*, École française de Rome, Palais Farnèse, 1996, pp. 825-837; Marc Agostino, *Le Pape Pie XI et l'opinion (1922-1939)*, École française de Rome, Palais Farnèse, 1991.

² Cfr. Marc Agostino, *Pie XI et les medias*, cit.

³ *Pie XI et la presse. Actes pontificaux (1922-1936)*, Paris, la Documentation catholique, 1936, pp. 91-92.

III.1.1.1. La *Divini illius Magistri* (1929)

Oltre che la stampa, però, Pio XI si interessa fattivamente al mezzo cinematografico. Esemplare, in tal senso, risulta senza dubbio la sua *Divini illius Magistri* (1929) – prima enciclica in cui veniva menzionata la settima arte – e soprattutto, poi, la *Vigilanti cura* (1936), prima enciclica nella storia della Chiesa interamente dedicata al cinema.

La *Divini illius magistri* del 21 dicembre 1929 rappresenta quindi il primo intervento ufficiale di un pontefice in cui si affronti la questione cinematografica.

Guidato dalla necessità, da una parte, di sorvegliare accuratamente la qualità contenutistica e formale delle pellicole e, dall'altra, di trasformare i film in strumenti formativi e pastorali di massima efficacia, nella *Divini illius Magistri* Pio XI si muove su un «doppio registro»⁴. Da una parte vengono additati i pericoli connessi al cinema, mettendo in guardia i credenti dai suoi possibili abusi di natura prettamente morale:

Si fa necessaria una più estesa ed accurata vigilanza, quanto più sono accresciute le occasioni di naufragio morale e religioso per la gioventù inesperta, segnatamente nei libri empì o licenziosi, molti dei quali diabolicamente diffusi a vil prezzo, negli spettacoli del cinematografo, ed ora anche nelle audizioni radiofoniche, le quali moltiplicano e facilitano per così dire ogni sorta di letture, come il cinematografo ogni sorta di spettacoli. Questi potentissimi mezzi di divulgazione, che possono riuscire, se ben governati dai sani principi, di grande utilità all'istruzione ed educazione, vengono purtroppo spesso subordinati all'incentivo delle male passioni ed all'avidità del guadagno.⁵

A tale prima parte di tipo repressivo, si affianca una seconda parte, assai più interessante, in cui, per combattere il cattivo uso dei mezzi di comunicazione di massa, viene indicata ai cattolici la *pars construens* per la quale adoperarsi:

Sono perciò da lodare e da promuovere tutte quelle opere educative le quali con spirito sinceramente cristiano di zelo per le anime dei giovani, attendono, con appositi libri e pubblicazioni periodiche, a far noti, segnatamente ai genitori ed agli educatori, i pericoli morali e religiosi spesso subdolamente insinuati nei libri e negli spettacoli, e si adoperano a diffondere le buone letture e a promuovere spettacoli veramente educativi, creando anche con grandi sacrifici teatri e cinematografi, nei quali la virtù non solo non abbia nulla da perdere, ma bensì molto da guadagnare.⁶

⁴ Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. Una storia che dura da cento anni*, cit., p. 41.

⁵ Pio XI, Lettera enciclica *Divini illius magistri*, 31 dicembre 1929, in Eucardio Momigliano (a cura di), *Tutte le Encicliche dei Sommi Pontefici*, Dall'Oglio, Milano, 1964, p. 868. Cfr. anche Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. Una storia che dura da cento anni*, cit., pp. 41-42.

⁶ *Ibidem*.

III.1.1.2. La *Vigilanti cura* (1936)

Lo stesso Pio XI firmerà poi un'altra lettera enciclica, ben più rilevante ai fini della politica cinematografica dei cattolici italiani, ovvero la *Vigilanti cura*⁷. Firmata il 29 giugno 1936, la *Vigilanti cura* costituisce il primo documento ufficiale della Chiesa dedicato interamente al cinematografo. Essa si poneva come punto di arrivo della riflessione e dell'intervento cattolico sul cinema maturato a partire dagli anni Dieci, e, soprattutto, come punto di partenza per una nuova e ben definita "politica" nei confronti dello strumento cinematografico. Una nuova "politica" «basata su una partecipazione attiva dei cattolici a tutto campo: dalle commissioni di censura alla critica, dalla produzione all'esercizio»⁸.

Il clima che accompagna la *Vigilanti cura* è caratterizzato da una vivace attività dei cattolici per la difesa della moralità del cinema. Il pontefice, nel suo intervento, indica la retta via che il cinema deve seguire: ovvero quella della perfezione morale. Egli è ben consapevole, tuttavia, di come la dimensione industriale del cinema determini spesso uno slittamento verso interessi economici, i quali lo piegano ad assecondare costumi licenziosi e contenuti amorali. Per preservarne il valore pedagogico, egli richiama gli operatori del settore a mettere la loro professionalità a difesa di un cinema «morale, moralizzatore, educatore», e invita i cattolici a impegnarsi fattivamente, prendendo esempio dalle campagne per la "bonifica" del cinema immorale promosse in tutto il mondo: una su tutte, l'attività della Legion of Decency americana⁹.

Pio XI esprime infatti tutta la propria ammirazione e il proprio plauso ai vescovi statunitensi, che nel 1934 avevano dato vita alla Legion of Decency con lo scopo di segnalare e boicottare i film giudicati inaccettabili sotto il profilo morale¹⁰.

Il plauso rivolto alla Legion americana e alla sua crociata contro i mali provocati dal cinema offre al pontefice lo spunto per ammettere l'influenza del cinema sulle masse e la possibilità di utilizzarlo per scopi negativi o positivi. Pio XI si pronuncia soprattutto sulla profonda suggestione che il cinema ha fin dalla sua prima apparizione esercitato sulle platee di tutto il mondo, sulla insita possibilità di questo medium di fare simultaneamente ricorso ad un'amplessissima varietà di codici, sullo straordinario senso di realtà prodotto dall'immagine cinematografica, tentando infine di individuare le dinamiche che regolano l'attività di fruizione spettatoriale:

⁷ Pio XI, Lettera enciclica *Vigilanti cura*, 29 giugno 1936.

⁸ Raffaele De Berti, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 79.

⁹ Cfr. Elena Mosconi, *La Chiesa cattolica e il cinema*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, cit., p. 81.

¹⁰ Cfr. Guido Convents, *I cattolici e il cinema*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, Volume quinto, *Teoria, strumenti, memorie*, cit., p. 494.

D'altra parte non si dà oggi mezzo più potente del cinema ad esercitare influsso sulle moltitudini, sia per la natura stessa delle immagini proiettate sullo schermo, sia per la popolarità dello spettacolo cinematografico, infine per le circostanze che l'accompagnano. La potenza del cinema sta in ciò, che esso parla attraverso immagini. Esse, con grande godimento e senza fatica, sono mostrate ai sensi anche di animi rozzi e primitivi, che non avrebbero la capacità o almeno la volontà di compiere lo sforzo dell'astrazione e della deduzione, che accompagna il ragionamento. Anche il leggere, o l'ascoltare, richiedono uno sforzo che nella visione cinematografica è sostituito dal piacere continuato del succedersi delle immagini concrete e, per così dire, viventi. Nel cinema parlato si rafforza questa potenza, perché il fascino della musica si collega con lo spettacolo. [...] Le immagini cinematografiche sono, infatti, mostrate a gente che sta seduta in una sala oscura, ed ha le facoltà psichiche e spirituali per lo più rilassate.¹¹

Secondo Pio XI, quindi, l'efficacia persuasiva del mezzo cinematografico è data da tre ordini di fattori. In primo luogo dalla sua natura di linguaggio iconico che, in modo diretto e senza richiedere sforzi di decodifica o di astrazione concettuale, offre il «piacere continuato del succedersi delle immagini concrete e, per così dire, viventi»¹² a tutti, compresi i ragazzi e gli analfabeti. In secondo luogo, il cinema è uno spettacolo di grande suggestione per la sua popolarità: ovunque esso incontra infatti il gusto delle folle, anche grazie al modico costo del biglietto e alla capillare diffusione delle sale cinematografiche, ormai «attigue alle case, alle chiese e alle scuole del popolo»¹³.

Infine, il cinema deriva la sua forza d'attrazione dalle condizioni peculiari della visione cinematografica: «Le immagini cinematografiche sono, infatti, mostrate a gente che sta seduta in una sala oscura, ed ha le facoltà psichiche e spirituali per lo più rilassate»¹⁴.

Ciò rimanda in parte alle osservazioni già effettuate in quegli anni da padre Agostino Gemelli, e in particolare all'associazione – da quest'ultimo operata – tra esperienza spettatoriale e sogno¹⁵.

Il papa passa poi ad elencare una serie di valori e disvalori di cui il mezzo cinematografico può farsi veicolo, soffermandosi in modo particolare su alcune buone prassi cui i cattolici dovrebbero attenersi, e intimando loro l'astensione dagli spettacoli impudichi.

Da tutte le suddette considerazioni emergeva in modo lampante la consapevolezza delle più alte gerarchie ecclesiastiche riguardo le grandi potenzialità del cinema nell'influenzare i modelli di comportamento di vasti strati della popolazione, in particolare delle nuove generazioni. Additando quale esempio da seguire gli Stati Uniti, i cattolici venivano perciò invitati ad assumere un atteggiamento attivo nei confronti del cinema, non demonizzandolo come invenzione moderna diabolica, bensì cercando di renderlo «moralizzatore» ed «educatore».

Alla già citata Legion of Decency, in particolare, Pio XI manifesta una

¹¹ Pio XI, Lettera enciclica *Vigilanti cura*, in Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Torino, 2002, pp. 56-57.

¹² *Ivi*, p. 51.

¹³ *Ivi*, p. 53.

¹⁴ *Ivi*, p. 55.

¹⁵ Cfr. Agostino Gemelli, *Enciclica e cinematografo*, «Cinema», 2, 25 luglio 1936, p. 52. Cfr. anche Elena Mosconi, *La Chiesa cattolica e il cinema*, cit., p. 82.

riconoscenza nostra tanto più viva, quanto più profonda era l'angoscia che sentivamo al riscontrare ogni giorno i tristi progressi – *magni passus extra viam* – dell'arte e dell'industria cinematografica nella rappresentazione del peccato e del vizio [...] Ci è di sommo conforto il rilevare il notevole successo della crociata, perché il cinema, sotto la vostra vigilanza e la pressione esercitata dall'opinione pubblica, ha presentato un miglioramento dal lato morale. Delitti e vizi vennero riprodotti meno di frequente; il peccato non venne più così apertamente approvato ed acclamato; non si presentarono più in maniera così proterva false norme di vita all'animo tanto infiammabile della gioventù.¹⁶

Attraverso tali sentite lodi, Pio XI intendeva indicare ai cattolici di tutto il mondo un modello da seguire, consistente nel boicottaggio delle pellicole immorali, ubbidendo a una vera e propria "promessa" che ogni cristiano avrebbe dovuto abbracciare. Accanto alle preoccupazioni e all'ennesima denuncia dei pericoli, si incoraggiano quindi i cattolici a fare del cinema «un coefficiente prezioso di istruzione e di educazione e non già di distruzione e rovina dell'anima»¹⁷.

Nella *Vigilanti cura* il papa auspicava inoltre la nascita in ogni nazione di organismi di revisione organizzati secondo un rigoroso criterio centralistico: «Sarà necessario che in ogni paese i vescovi creino un ufficio permanente nazionale di revisione che possa far promuovere le buone cinematografie, classificare le altre e far giungere questo giudizio ai sacerdoti e ai fedeli»¹⁸.

Come denotano tali parole, la presente enciclica intende chiamare a raccolta tutto il mondo cattolico, sia il clero che il laicato, a partecipare alla suddetta azione di "bonifica".

Invito che viene prontamente raccolto dai cattolici italiani, con la prosecuzione dell'esperienza – avviata già l'anno precedente (1935) – del Centro Cattolico Cinematografico (CCC), preposto appunto a quella funzione di valutazione e revisione morale dei film auspicata da Pio XI. Più nello specifico, l'attività del CCC consisteva nella classificazione morale dei film, in relazione sia al tipo di esercizio in cui venivano programmati (oratori, parrocchie o sale pubbliche), sia al pubblico cui essi erano rivolti (bambini o adulti), attraverso la pubblicazione settimanale delle cosiddette «Segnalazioni cinematografiche», da divulgare nella stampa cattolica e affiggere alle entrate delle chiese.

A Pio XI preme dunque «lavorare con l'obiettivo di trasformare il cinema da scuola di corruzione in uno strumento di educazione e di elevazione dell'umanità»¹⁹ anche attraverso gli uffici nazionali di revisione delle pellicole, chiamati a «promuovere i film buoni, classificare tutti gli altri e farne giungere i giudizi ai sacerdoti ed ai fedeli». Alla luce dell'importanza decisiva del ruolo attribuito a tali uffici, è facilmente intuibile la competenza e la rettitudine richiesta dal pontefice ai loro membri: «L'ufficio deve essere costituito da membri che tanto siano competenti in ciò che riguarda il cinema quanto radicati nei principi della moralità e della dottrina cristiana; essi dovranno, inoltre,

¹⁶ Pio XI, Lettera enciclica *Vigilanti cura*, cit., pp. 51-54.

¹⁷ Pio XI, *Vigilanti cura*, in Enrico Baragli, *Cinema cattolico*, Città nuova, Roma, 1965, p. 62.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Raffaele De Berti, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, cit., p. 80.

avere la guida e l'assistenza diretta di un sacerdote scelto dai vescovi»²⁰. Ancora una volta, quindi, la *Vigilanti cura* conferma la doppia tendenza della Chiesa, la quale, infatti, se da una parte non manca di sottolineare i pericoli morali del cinema, al tempo stesso ne riconosce e sostiene il contributo educativo e culturale, rappresentando così «un punto di mediazione e di equilibrio rispetto alle due posizioni prevalenti già esistenti all'interno del mondo cattolico verso il cinema: quella preoccupata della moralità dei film, e quella più interessata a una possibile funzione educativa positiva»²¹.

III.1.2. Pio XII

Come ci fa notare Vittorio De Marco, il pontificato di Pio XII è stato contraddistinto da un'attenzione particolare ai media e agli studi sulla comunicazione, nonché da

una lettura ad ampio spettro del mondo contemporaneo nelle sue sfaccettature tecnologiche, economiche, sociali, politiche, antropologiche, religiose; una lettura mai generica o meramente formale, bensì tesa non solo a interessare i partecipanti ma anche a lasciare una traccia di carattere dottrinale per la profondità delle riflessioni, per le analisi esposte, per le osservazioni e i suggerimenti.²²

Orientato alla promozione di una civiltà cristiana proiettata verso la modernità, papa Pacelli indirizzò la propria tensione conoscitiva e pastorale anche verso il cinema, medium privilegiato tra quelli impiegati nella società di massa.

Tensione ben ravvisabile già, per esempio, nel radiomessaggio pronunciato dallo stesso Pio XII nel Natale del 1942: «Non lamento ma azione, il precetto dell'ora; non lamento su ciò che è o che fu, ma ricostruzione di ciò che sorgerà e deve sorgere a bene della società»²³.

Tuttavia – come già per il suo predecessore al soglio pontificio – l'approccio di Pio XII al cinema non è certo esente da un assillo morale; come si percepisce nel suo Discorso pronunciato davanti alla gioventù studiosa di Roma il 30 gennaio 1949. Ecco infatti in quali termini Pio XII mette in guardia la gioventù dai pericoli nascosti nel cinema:

Tout en reconnaissant pleinement l'importance de la technique et de l'art du film, l'influence unilatérale qu'il exerce sur l'homme, et spécialement sur la jeunesse par son action à peu près purement visuelle, porte toutefois avec elle un tel danger de décadence intellectuelle que l'on commence déjà à la considérer comme un péril pour tout le peuple.²⁴

²⁰ Pio XI, Lettera enciclica *Vigilanti cura*, in Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, cit., pp. 61-62.

²¹ Raffaele De Berti, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, cit., p. 81.

²² Vittorio De Marco, *Il contesto socio-politico dei due Discorsi*, in Dario E. Viganò (a cura di), *Pio XII e il cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2005, p. 20.

²³ Pio XII, *Radiomessaggio*, Natale 1942, in Luigi Civardi, *Cinema e morale*, AVE, Roma, 1945, p. 215.

La concezione del cinema prettamente moralistica e apostolica va incontro però a una notevole evoluzione negli anni '50, grazie in particolare proprio alla figura di Pio XII, e soprattutto ai suoi due *Discorsi sul film ideale*.

III.1.2.1. I *Discorsi sul film ideale* (1955)

L'idea maturata sul cinema da Pio XII troverà una definitiva sistemazione nei due *Discorsi sul film ideale* (1955): rivolti, il primo, il 21 giugno del 1955, ai rappresentanti dell'industria cinematografica italiana e, il secondo, il 28 ottobre dello stesso anno, all'assemblea dell'Unione Internazionale degli esercenti di cinema e della Federazione Internazionale dei distributori di film.

Con i suoi due *Discorsi*, papa Pacelli si fa portatore dei nuovi fermenti che in quegli anni agitavano il mondo cattolico e il delicato rapporto di quest'ultimo con il cinema, proponendo, a distanza di quasi vent'anni dalla *Vigilanti Cura* di Pio XI, un'ampia riflessione a tutto campo.

Gli interventi di papa Pacelli rappresentano infatti «la prima riflessione ampia e sistematica che la Chiesa cattolica abbia compiuto sul mezzo cinematografico e i suoi effetti. Una riflessione rilevante non solo per la discontinuità rispetto ai precedenti pronunciamenti ecclesiali sull'argomento»²⁵. Tuttavia, seppur caratterizzati da una certa discontinuità nei confronti dei precedenti interventi pontifici, nei due *Discorsi* riaffiora viva più che mai quell'ambivalenza mai sopita che da sempre aveva informato l'approccio della Chiesa nei confronti del cinema.

È comunque innegabile il carattere di novità apportato dai due *Discorsi* pacelliani. Rispetto infatti alla *Vigilanti cura*, assai ancorata a forti preoccupazioni morali ed educatrici, i *Discorsi* – pur mettendo in guardia dai rischi morali possibili dovuti ai meccanismi d'identificazione psicologica che il film attiva – spingono decisamente verso l'idea di un cinema quale strumento artistico positivo, in grado di contribuire alla maturazione spirituale e sociale delle persone.

Rifacendoci ancora a Viganò, i due *Discorsi*

segnano una nuova tappa nella storia dei rapporti tra la Chiesa ed il cinema, proprio in quanto si impegnano a studiare criticamente, con coraggio e competenza (nutrita di apporti derivanti dalla filmologia, dalla psicologia del profondo, dalla sociologia), l'immagine filmica nella sua integrità, promuovendo [...] una vera e propria riflessione teorica sul medium e, in definitiva, una sorta di organica teoria del film.²⁶

²⁴ Pio XII, Discorso pronunciato davanti alla gioventù studiosa, Roma, 30 gennaio 1949, Documentation Catholique (DC), 1949, n° 1053, col. 1293.

²⁵ Dario E. Viganò, *Pio XII e il cinema*, in Id. (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma, 2009, p. 876.

²⁶ Dario E. Viganò, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Pio XII e il cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2005, p. 10.

Nei suoi interventi, Pio XII, dopo aver riconosciuto al cinema la facoltà di dare vita ad un “mondo cinematografico” vasto ed autonomo, definisce «ideale» quel film che, improntato al più rigoroso rispetto per l’uomo, sappia soddisfare e al tempo stesso sviluppare quel desiderio di verità, bellezza ed onestà che sono alla base del progresso individuale e dell’umanità.

Una volta espressa tale concezione di cinema, il papa passa poi a definire tre grandi aree d’indagine, focalizzandosi, per fasi successive, sul rapporto che il film ideale intrattiene con il soggetto della visione (lo spettatore), con l’oggetto della rappresentazione (narrativa o documentaria), e con la Comunità, nelle sue tre manifestazioni fondamentali che coincidono con la famiglia, lo Stato e la Chiesa.

Il *Primo discorso sul film ideale* viene pronunciato da Pio XII il 21 giugno 1955 dalla Basilica di San Pietro, ed è rivolto, come già accennato, ai rappresentanti dell’industria cinematografica italiana. In tale intervento – come ha modo di puntualizzare Bernardo Valli – il papa cerca di comprendere il funzionamento del cinema, e il potere di quest’ultimo nei confronti di vasti strati della popolazione, senza tuttavia voler applicare a priori giudizi morali esterni²⁷. È come se il pontefice si applicasse a smontare la “macchina cinema” per poi proporle un uso, appunto, ideale. L’interesse maggiore è rivolto alla funzione dell’arte cinematografica nella società, in relazione soprattutto all’influenza esercitata sugli spettatori:

Al mondo cinematografico della produzione, da voi rappresentato, fa riscontro un particolare e ben più vasto mondo di spettatori, i quali con più o meno assiduità ed efficacia da quello ricevono un determinato indirizzo alla loro cultura, alle idee, ai sentimenti e, non di rado alla stessa condotta di vita. Da questa semplice considerazione risulta chiara la necessità che l’arte cinematografica venga convenientemente studiata nelle sue cause e nei suoi effetti, affinché anche essa, come ogni altra attività, sia indirizzata al perfezionamento dell’uomo e alla gloria di Dio.²⁸

Nel suo *Primo discorso*, Pio XII riconosce al medium cinematografico – strumento di punta dell’industria culturale – la capacità di esercitare sull’immaginario collettivo un «quasi magico potere di richiamare nel buio delle sue sale, e non certo gratuitamente, folle che si contano a miliardi»²⁹.

E proprio di tale vistosissima facoltà di attrazione Pio XII si spinge ad analizzare le ragioni profonde:

²⁷ Cfr. Bernardo Valli, *Il film ideale. I cattolici, il cinema e le comunicazioni sociali*, Franco Angeli, Milano, 1999, pp. 42-43.

²⁸ Pio XII, *Primo discorso sul film ideale*, in Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, cit., pp. 75-76.

²⁹ *Ivi*, p. 76.

La prima forza di attrazione di un film sorge dalle sue qualità tecniche, le quali operano il prodigio di trasferire lo spettatore in un mondo immaginario, oppure, nel film documentario, di trasportare la realtà, distante nel tempo e nello spazio sotto i suoi occhi. [...]

Con vicendevolesse influsso la tecnica e il film hanno così operato una rapida evoluzione percettiva, partendo dalle incerte riprese di un treno in arrivo, per passare al film animato da idee e sentimenti, dapprima con personaggi muti, poi parlanti e moventisi in luoghi sonorizzati da rumori e da musica. Sotto l'assillo di attuare la trasposizione perfetta dello spettatore nel mondo irreali, il film ha richiesto alla tecnica i colori della natura, poi le tre dimensioni dello spazio e tuttora tende con arditi accorgimenti ad immettere lo spettatore sulla viva scena.³⁰

Dell'immagine cinematografica, dunque, il pontefice individua in primo luogo la capacità di articolare simultaneamente la riproduzione visiva, acustica e del movimento del reale, «riconsegnando allo spettatore la realtà attraverso la realtà stessa»³¹ nella sua effettiva durata, e producendo così nel pubblico una profonda impressione di immersione nel mondo reale.

Un'analisi attenta di questo primo *Discorso* non può fare a meno di riscontrare un debito più che evidente nei confronti degli studi già da tempo condotti da padre Agostino Gemelli sul cinema, e sul rapporto fra cinema e psicologia. Proprio le ricerche portate avanti già sin dagli anni Trenta da Gemelli «avevano colto il nodo centrale del potere del film sugli spettatori grazie alla creazione di un mondo fittizio, di una realtà talmente coerente in se stessa da condurre lo spettatore ad esserne anche inconsapevolmente influenzato»³².

In effetti – come ci suggerisce Ruggero Eugeni – l'aspetto di maggiore novità nei due *Discorsi sul film ideale* è relativo appunto all'esperienza spettatoriale³³.

Una volta stabilito il potere d'influenza psicologico e sociale del cinema come moderno mezzo di comunicazione, il pontefice richiede al suo uditorio di fedeli/spettatori una vigilanza morale sui film prodotti, mettendoli in guardia da quelli inaccettabili e nocivi, e proponendo loro al contempo modelli positivi da seguire. Infatti, pur nella consapevolezza della difficoltà di definire la natura di film ideale, il papa passa a prenderne in considerazione tre aspetti che ritiene essenziali, mettendo il film in relazione, rispettivamente, allo spettatore, al contenuto e alla comunità.

E il requisito fondamentale individuato dal papa per un film che ambisca ad essere ideale è il rigoroso rispetto della dignità umana:

a) Il primo carattere, che a questo riguardo deve contraddistinguere il film ideale, è il rispetto verso l'uomo. Non vi è infatti alcun documento che lo sottragga alla norma generale, secondo la quale chi tratta con uomini deve essere compreso di rispetto per l'uomo. Per quanto le differenze di età, di condizione e di sesso possano suggerire un diverso contegno e adattamento, rimane pur sempre l'uomo, con la dignità e l'altezza che il creatore gli diede quando lo fece a sua immagine e somiglianza (*Gen.*, 1, 26). Nell'uomo è l'anima spirituale ed immortale; è il microcosmo con la sua molteplicità e il suo polimorfismo, con il meraviglioso ordinamento di tutte le sue parti; è il pensiero e il volere con la

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Dario E. Viganò, *Il cinema di Pio XII*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 214.

³² Raffaele De Berti, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, cit., p. 96.

³³ Cfr. Ruggero Eugeni, *Il film ideale in relazione alla comunità*, in Dario E. Viganò, *Pio XII e il cinema*, cit., pp. 91-101.

pienezza e l'ampiezza del campo della sua attività; è la vita affettiva con le sue elevazioni e le sue profondità; è il mondo dei sensi con i suoi multiformi poteri, percepire e sentire; è il corpo formato fin nelle sue ultime fibre secondo una teleologia non del tutto esplorata. L'uomo è costituito signore in questo microcosmo; egli deve liberamente guidare se stesso secondo le leggi del vero, del buono e del bello, come la natura, la convivenza con altro suoi simili e la divina relazione gli manifestano. [...] Chiameremo ideale solamente quel film, che non soltanto non offende quanto abbiamo testé descritto, ma lo tratta con rispetto.³⁴

Nel *Primo discorso*, quindi, il pontefice si sofferma essenzialmente sul rapporto tra il film ideale e lo spettatore, sollecitando i produttori cinematografici a cui si rivolge a pensare a un film che «rafforza ed eleva l'uomo nella coscienza della sua dignità; che gli fa maggiormente conoscere ed amare l'alto grado in cui nella sua natura fu posto dal Creatore»³⁵. Non si tratta di un appello a realizzare film a soggetto religioso o dai contenuti di un trito e generico moralismo, bensì di un invito a puntare ai valori umani più alti, che non possono che essere anche cristiani nei loro fondamenti di rispetto per l'uomo.

È quanto si può apprezzare anche nelle osservazioni finali che Pio XII pone come chiusa del suo *Primo discorso*. Qui viene espressa la necessità che il cinema maturi una piena consapevolezza della grande influenza che esercita sulle platee di tutto il mondo, adoperandosi al fine di agire sull'uomo per l'uomo, dimostrando il coraggio di rifiutare, se necessario, i facili profitti eventualmente derivabili dall'adesione a quelle direttive ideologiche ed economiche diversamente orientate, e specificamente a quelle di natura commerciale:

Ebbene, un film ideale ha proprio l'alto ufficio di porre la grande possibilità e forza d'influssi, che già riconoscemmo al cinematografo, al servizio dell'uomo e di essergli d'aiuto a mantenere ed attuare l'affermazione di se stesso nel sentiero del retto e del buono.

Non si nasconde che per questo occorrono nel regista eccellenti doti artistiche, poiché si sa da tutti che non è certamente difficile produrre film allettanti, rendendoli complici degli inferiori istinti e passioni che travolgono l'uomo, sottraendolo ai dettami del suo ragionevole pensiero e del suo miglior volere. La tentazione delle vie facili è grande, tanto più che il film – il poeta direbbe “galeotto” – si presta agevolmente a riempire sale e casse, a suscitare frenetici applausi e a raccogliere sulle colonne di alcuni giornali recensioni troppo ligie e benevole, ma tutto questo non ha nulla di comune con l'adempimento di un ideale dovere.³⁶

Come ultimissime considerazioni, a Pio XII preme infine sottolineare che il film ideale

non affetta il vuoto moraleggiare, bensì compensa sovrabbondantemente quella negazione con opera positiva, la quale, come le circostanze esigono, ammaestra, diletta, spande genuina e nobile gioia e piacere, preclude ogni adito al tedio; è insieme lieve e profondo, immaginoso e reale. In una parola, esso sa trascinare senza soste né scosse nelle regioni terse dell'arte e del godimento, in modo che lo spettatore, al termine, esce dalla sala più lieto, più libero e, nell'intimo, migliore di quando vi è entrato.³⁷

³⁴ Pio XII, *Primo discorso sul film ideale*, in Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, cit., pp. 82-83.

³⁵ *Ivi*, p. 83.

³⁶ *Ivi*, pp. 87-88.

³⁷ *Ivi*, p. 88.

La conclusione di tale *Primo discorso* mette in luce l'atteggiamento molto positivo e costruttivo di Pio XII verso il cinema, da lui considerato non come semplice strumento di divertimento e intrattenimento, bensì come mezzo in grado di migliorare gli uomini con la sua capacità di coinvolgimento psichico dello spettatore. Si tratta solo di sapere (e volere) ben utilizzare tale medium moderno, che può essere considerato un dono di Dio anch'esso.

Nelle suddette considerazioni finali, inoltre, Pio XII pone sul tavolo la delicata questione della rappresentazione (o, meglio, della rappresentabilità) del male nel cinema. Tale argomento era già stato ampiamente dibattuto tra le file cattoliche, e l'intervento del pontefice non farà che rinfocolare e stimolare ulteriormente la *vexata questio*. Il dibattito critico dei cattolici intorno al tema del male vedrà schierati in prima fila i cattolici italiani così come quelli francesi. I due "versanti" cattolici, al di qua e al di là delle Alpi, giungeranno però a conclusioni alquanto differenti, confermando l'enorme distanza critica e metodologica che separa l'Italia e la Francia di quei decenni. Si tratta però di una problematica alquanto complessa che, per questo, merita un approfondimento specifico in uno dei prossimi capitoli, a cui rinviando.

Il 28 ottobre 1955 Pio XII pronuncia invece il *Secondo discorso sul film ideale* nell'Aula delle Benedizioni, rivolgendosi all'assemblea dell'Unione Internazionale degli esercenti del cinema e della Federazione Internazionale dei distributori di film. In tale seconda occasione papa Pacelli si sofferma sugli ultimi due punti già messi a fuoco in precedenza: ovvero del rapporto tra film ideale e contenuti, e tra film ideale e comunità.

In merito al primo nucleo di riflessione, il papa adotta una prospettiva "umanistica", indicando come ideale quell'opera filmica che sappia orientare la propria rappresentazione in funzione delle esigenze di verità, onestà e bellezza, connaturate tanto nell'essere umano quanto nell'universo sensibile in cui questi agisce:

Poiché il film riguarda l'uomo, sarà ideale quanto al contenuto quello che si adegua, in forma perfetta ed armonica, alle primordiali ed essenziali esigenze dell'uomo stesso. Esse sono fondamentalmente tre: la verità, la bontà, la bellezza, quasi diffrazioni, attraverso il prisma della conoscenza, dell'illimitato regno dell'essere, che si estende al di fuori dell'uomo, nel quale esse attuano una sempre più vasta partecipazione all'essere medesimo.³⁸

Sono poi prese in considerazione le diverse tipologie di film rientranti, a vario titolo, tra i film ideali, appunto.

Prima di tutto vi sono i film d'insegnamento, che hanno come principale obiettivo la capacità di aumentare le conoscenze dello spettatore sui temi più vari: dalle bellezze naturali alla scienza, dai costumi dei popoli all'architettura.

³⁸ Pio XII, *Secondo discorso sul film ideale*, in Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, cit., p. 91.

Il papa passa poi a prendere in considerazione il film d'azione, che comprende la maggior parte delle pellicole realizzate e che appassiona la totalità del pubblico.

Nella parte conclusiva del suo *Secondo discorso sul cinema*, Pio XII analizza infine il film ideale riguardo alla relazione che esso intesse con la comunità:

È tempo ora di guardare i suoi rapporti con la comunità medesima, in quello che esso ha e può avere di positivo, o, come suol dirsi, di costruttivo, conformemente al Nostro assunto, che è di non muovere sterili accuse, ma d'indurre il cinema a rendersi sempre più atto strumento del bene comune. Che cosa di prezioso e preziosissimo può offrire un film ideale alla famiglia, allo Stato, alla Chiesa?³⁹

Coerentemente con il magistero precedente, Pio XII ribadisce la necessità di vigilare attentamente affinché un mezzo tanto straordinario e potente come il cinematografo contribuisca a consolidare, nella formazione dell'individuo, quei valori atavici e naturali che presiedono all'organizzazione della sua vita sociale attraverso la famiglia («la sorgente e l'alveo del genere umano e dell'uomo»⁴⁰), lo Stato – che pur nella perfettibilità della sua concreta manifestazione storica è l'organo naturalmente preposto a «presiedere al bene temporale comune»⁴¹ –, e la Chiesa, «che include tutto un mondo spirituale e soprannaturale»⁴², transcendendo l'umanità degli individui che la compongono e costituendosi di per sé mai pienamente attingibile da qualsivoglia manifestazione artistica.

In conclusione, i due *Discorsi* di Pio XII testimoniano una fiducia nel ruolo positivo che il cinema può svolgere. Valorizzando maggiormente il ruolo critico e attivo sia di chi opera nel cinema, sia dello spettatore, il pontefice raccolse quelle spinte già ben presenti nella comunità cattolica, e che vedevano nel mezzo di comunicazione cinematografico non il mondo del male, ma «una realtà che può assolvere a una funzione catartica e di rigenerazione morale e artistica dell'uomo»⁴³. Si può allora concludere con la pregnante definizione utilizzata da Mario Arosio riguardo ai due *Discorsi sul film ideale*, salutati come

il tentativo più aperto e generoso di fornire alla coscienza del cristiano un quadro dottrinale e pastorale sistematico che gli consenta di individuare egli stesso lo spartiacque tra il cinema capace di favorire la crescita dell'uomo e il cinema che rischia di comprometterne lo sviluppo spirituale.⁴⁴

³⁹ *Ivi*, p. 99.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 102.

⁴² *Ivi*, p. 103.

⁴³ Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*. Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., p. 124.

⁴⁴ Mario Arosio, *Cinema, comunicazione sociale e magistero ecclesiastico*, in Mario Arosio, Giuseppe Cereda, Franco Iseppi, *Cinema e cattolici in Italia*, cit., pp. 36-37.

Di lì a poco (l'8 settembre 1957), un anno prima della sua morte, Pio XII interverrà un'ultima volta in materia di cinema, con l'enciclica *Miranda prorsus*. Anche quest'ultimo documento pontificio insisterà a sua volta sulla dimensione professionale del problema filmico e sul dovere da parte del mondo cattolico di impegnarsi nell'educazione cinematografica.

III.1.3. Da Giovanni XXIII a Paolo VI

III.1.3.1. L'*Inter mirifica* (1963)

Papa Giovanni XXIII, ad appena un anno dalla sua ascesa al soglio pontificio, si pronuncia a sua volta in materia di cinema, pubblicando la lettera apostolica *Motu proprio boni pastoris* (22 febbraio 1959).

Nel 1963, a Giovanni XXIII – che «ha lasciato un grande testamento»⁴⁵ (anche in materia cinematografica) – succede Paolo VI, anch'egli «pastore sollecito ai problemi dello spettacolo»⁴⁶, che porta a termine il Concilio Vaticano II, avviato dal suo predecessore e al termine del quale è approvato, il 4 dicembre 1963, il Decreto sugli strumenti della comunicazione sociale *Inter mirifica*⁴⁷.

Per la prima volta nella storia della Chiesa un concilio ecumenico si occupa di cinema⁴⁸. Il Concilio Vaticano II, emanando nel 1963 il decreto *Inter Mirifica*, introduce ufficialmente una nuova terminologia per indicare i media, ponendo l'accento sulla loro principale funzione all'interno della comunità, ovvero: «strumenti della comunicazione sociale», in quanto l'espressione più adatta a rendere l'idea di uno scambio comunicativo tra gli esseri umani nella società contemporanea, includendo, oltre ai nuovi strumenti, ogni altra forma di comunicazione umana elaborata dalle diverse società e culture.

In particolare viene proposto, ancora una volta, un cinema docile alle direttive della Chiesa, la quale a sua volta conferma di volerlo utilizzare soprattutto a scopo formativo. Pur riconoscendo il diritto di espressione artistica, infatti, viene però ribadito il primato dell'ordine morale, che supera e armonizza gli altri ordini umani, senza eccezioni.

Nonostante il persistere di tali evidenti carenze e retaggi ancorati alla più tradizionalista intransigenza cattolica, al contempo l'*Inter mirifica* si erge anche da illuminante esempio delle

⁴⁵ Cfr. *Giovanni XXIII ha lasciato un grande testamento*, «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1963, pp. 222-224.

⁴⁶ Matteo Ajassa, *Paolo VI*, «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1963, pp. 221-222.

⁴⁷ Cfr. «Rivista del Cinematografo», 1, 1964, pp. 3-10.

⁴⁸ Cfr. Enrico Baragli, *Comunicazione, comunione e Chiesa*, Studio Romano della Comunicazione Sociale, Roma, 1973.

spinte ammodernatrici conciliari. Non va poi trascurato l'evento epocale costituito in sé dal Concilio Vaticano II, come ci ricorda anche Guido Michelone:

È infatti la prima volta nella storia della Chiesa che un concilio ecumenico discute di cinema e di media in generale, pubblicando alla fine un documento ufficiale, il cui valore, trattandosi di un testo conciliare, supera qualunque dichiarazione individuale di un papa attraverso discorsi o lettere encicliche.⁴⁹

Inter mirifica si propone, tra i suoi obiettivi, la capillare istituzione degli Uffici nazionali per la stampa, cinema, radio e televisione – al fine di unificare gli sforzi, allenare le coscienze e incoraggiare i cattolici operanti in campo cinematografico –, nonché la formazione professionale del personale ecclesiastico e il coinvolgimento di professionisti laici.

La lettera apostolica *In fructibus multis* (1964) di Paolo VI istituirà poi la Pontificia commissione per le comunicazioni sociali, che rilevava i compiti della Pontificia commissione di consulenza e di revisione ecclesiastica dei film a soggetto religioso o morale voluta da Pio XI il 30 gennaio 1948. L'organo avrà svariati nomi⁵⁰, segno dello sforzo compiuto per seguire i cambiamenti di un mondo letto nella chiave della “comunicazione”.

III.1.3.3. Dalla *Gaudium et spes* (1965) alla *Communio et progressio* (1970)

Un passo simbolicamente rilevante viene compiuto però di lì a poco, nelle ultime giornate del già citato Concilio Vaticano II, quando viene promulgata, il 7 dicembre 1965, la costituzione pastorale *Gaudium et spes*, sui rapporti tra la Chiesa e il mondo contemporaneo. Nel paragrafo dedicato alla «legittima autonomia delle realtà terrene», il documento recita che «dalla loro condizione di creature le cose ricevono la propria consistenza, verità, bontà, le loro leggi proprie e il loro ordine; e tutto ciò l'uomo è tenuto a rispettare, riconoscendo le esigenze di metodo proprie di ogni singola scienza o arte»⁵¹.

Da tali parole risulta quindi che non tocca all'uomo di Chiesa il compito di indicare all'artista il metodo da usare nel compiere la sua opera. Analogamente a quanto avviene nel campo della ricerca scientifica, anche coloro che lavorano nel settore delle arti sono chiamati a investigare le zone ancora inesplorate della realtà, e ciò basta già a raggiungere il vero e il bene: «Chi si sforza con umiltà e con perseveranza di scandagliare i segreti della realtà, anche senza che egli se ne avveda

⁴⁹ Guido Michelone, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 511.

⁵⁰ Dario E. Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit.

⁵¹ *Gaudium et spes*, n. 36, in *Documenti. Il Concilio Vaticano II*, a cura del Centro Dehoniano, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1967, p. 839.

viene condotto dalla mano di Dio, il quale, mantenendo in esistenza tutte le cose, fa che siano quello che sono»⁵².

Il definitivo contributo del Concilio Vaticano II ai problemi della comunicazione di massa si avrà, dopo un lunghissimo iter durato sei anni, con la pubblicazione dell'Istruzione pastorale *Communio et progressio* (1971), testo innovatore, dalla portata emancipatrice e progressista, e che definisce l'atteggiamento del credente di fronte al cinema e ai media.

La *Communio et progressio* diventerà la *magna charta* della Chiesa nel campo delle comunicazioni. In particolare, il presente documento indica, tra i compiti della comunità cristiana, l'utilizzo dei mezzi di comunicazione sociale nelle attività di evangelizzazione, riconoscendo la loro «grandissima utilità [...] per diffondere la dottrina cristiana»⁵³.

Per quanto riguarda il mezzo cinematografico nello specifico, la *Communio et progressio* riconosce la sua «decisiva influenza nel campo educativo, culturale, ricreativo, scientifico»⁵⁴, raccomandandone l'utilizzo quale strumento di evangelizzazione e d'istruzione.

Infine, essa suggerisce esplicitamente un impegno fattivo da parte dei singoli cristiani nella produzione e diffusione di pellicole «che affrontano con efficacia persuasiva argomenti che favoriscono il progresso dell'uomo e ne elevano l'animo a valori superiori»⁵⁵. Nello stesso tempo il Pontificio Consiglio non nasconde la potenziale problematicità del lavoro in campo cinematografico e auspica un ampliamento delle possibilità di dialogo tra cattolici e operatori del settore. Di fatto, però – come ci fa notare Gianfranco Bettetini – il rapporto tra Chiesa e mondo cinematografico delineato dalla *Communio et progressio* appare come «un dialogo tra due entità distinte e non reciprocamente compenetrato, anche se lo sguardo ecclesiastico sul cinema è decisamente positivo»⁵⁶.

III.2. Accoglienza e ricezione critica degli interventi papali sul cinema

Le idee sul cinema espresse nel corso dei decenni dai vari pontefici non cadono ovviamente nel vuoto, suscitando, all'opposto, una profonda attenzione e considerazione da parte degli ambienti cattolici. Come sottolinea Elena Mosconi, «la vigile sollecitudine del papa per il cinema è

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Pontificia Commissione per le Comunicazioni Sociali, Istruzione pastorale *Communio et Progressio*, 23 marzo 1971.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Gianfranco Bettetini, *Chiesa cattolica e cinema. Dal Sessantotto a oggi*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 3: *Dagli anni Settanta ai nostri giorni*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 73.

accompagnata da un attento sguardo corale»⁵⁷ da parte del mondo cattolico, in specie in Italia e in Francia.

III.2.1. Pio XI secondo i cattolici, tra Italia e Francia

III.2.1.1. Pio XI e la stampa cattolica

Già il 21 aprile 1936, il discorso pronunciato da Pio XI ai delegati del Congresso Internazionale della Stampa Cinematografica rappresenta un interessante stimolo per il mondo cattolico. Stimolo che, perciò, viene prontamente recepito dal più rappresentativo organo di stampa cinematografica cattolica italiana, ovvero la «Rivista del Cinematografo»:

In questa occasione il S. Padre è ritornato sopra un argomento che Egli stesso dichiara fra i più importanti del nostro tempo: il Cinematografo ed il dovere della stampa nei suoi confronti. Le auguste parole del Santo Padre, mentre sono un eccitamento a sempre maggiori attività, un indirizzo sicuro nel metodo, sono di grande conforto al modesto lavoro che da tanti anni noi compiamo per richiamare tutti i buoni cattolici all'importanza del problema creato dall'avvento e dallo svilupparsi del cinematografo.⁵⁸

Come già anticipato, però, le parole del papa riscuotono una notevole attenzione anche oltralpe. Pio XI, in particolare, ha rappresentato di per sé una figura cardinale di riferimento per i cattolici francesi, non solo in ambito cinematografico. Il ruolo di guida svolto da Pio XI presso i cattolici d'oltralpe è stato esaustivamente analizzato da Marc Agostino⁵⁹.

Già a partire dalla fine degli anni Venti, ad esempio, il più autorevole organo di stampa generalista cattolica francese – «La Croix» – si dimostra quanto mai attento a ogni intervento del papa riguardante i media. È il caso di un articolo – datato 1936 – sul ricevimento di una delegazione della Federazione internazionale della stampa per il cinema da parte di Pio XI, nel corso di cui il papa assegna alla stampa il ruolo di direttore di coscienza pubblica nel campo del cinema⁶⁰. Un altro giornale cattolico come «La Vie catholique» si era poi fatto ad esempio portavoce del papa al momento della condanna mossa da quest'ultimo nei confronti dell'Action française, negli anni Trenta.

È noto poi il ruolo giocato dal Vaticano nella nomina di padre Léon Merklen all'incarico di caporedattore della già citata «La Croix». Forte proprio di questa nomina, Merklen aveva poi

⁵⁷ Elena Mosconi, *La Chiesa cattolica e il cinema*, cit., p. 83.

⁵⁸ *Il Santo Padre per la elevazione morale del Cinematografo nella stampa e nella produzione*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1936, p. 75.

⁵⁹ Marc Agostino, *Le Pape Pie XI et l'Opinion (1922-1939). Une stratégie pontificale en matière d'opinion publique. Ses résultats en France et en Italie*, Université Jean Moulin-Lyon 3, Lione, 1986, pp. 363-382.

⁶⁰ Cfr. *Le Saint-Siège et le cinéma*, «La Croix», 25 août 1934, p. 3.

contribuito a operare un notevole cambiamento nell'orientamento dottrinale del giornale in questione⁶¹. Infine, è ormai assodato come sia stata proprio la raccomandazione di Pio XI a influire sulla nascita della rivista cattolica «Sept»: come poi è stato lo stesso Vaticano a provocarne l'interruzione⁶².

III.2.1.2. La *Vigilanti cura*: un insegnamento cinematografico che non passa

Anche l'enciclica *Vigilanti cura*, come facilmente intuibile, ebbe immediate ripercussioni culturali e pastorali nel mondo cattolico, italiano e francese. Da un lato essa fu letta come un invito a estendere e rafforzare l'opera di controllo e censura sulla produzione cinematografica corrente, a tutela della sanità morale dei fedeli. Dall'altro lato, il fatto che lo stesso pontefice riconoscesse il valore oggettivo del mezzo cinematografico servì ad avvalorare le posizioni di chi cercava di promuovere, all'interno della Chiesa, il cinema non solo come mero divertimento edificante, ma come una nuova forma d'espressione cui si doveva riconoscere dignità artistica.

Già nei giorni e nei mesi immediatamente seguenti all'uscita della *Vigilanti cura*, la «Rivista del Cinematografo» accoglie con fedele ubbidienza le sollecitazioni dell'enciclica papale, per un verso esercitando con rigore e competenza l'attività di valutazione morale delle pellicole, per l'altro incoraggiando il dibattito sul cinema educativo e rilanciandone la proposta di una concreta attuazione. Sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» – come ci informa Deborah Toschi – l'interesse dimostrato dal pontefice verso la “questione cinematografica” viene accolto con entusiasmo e gratitudine, «non solo per l'impulso che esercita ma perché in primo luogo riconosce ed approva esplicitamente l'operato svolto dalla rivista stessa e, in secondo luogo, perché individua un metodo di lavoro da seguire»⁶³.

Ecco, ad esempio, come l'enciclica viene salutata da don Carlo Canziani:

Se L'Enciclica *Vigilanti cura* è un dono del Padre a tutto il mondo, lo è in modo particolare per noi che all'apostolato per la moralizzazione del cinematografo abbiamo dedicate le nostre forze ed i nostri studi [...]. Ci sia concesso di dire che l'Enciclica del S. Padre conferma in tutto i nostri tentativi, e solo ci spinge a lavorare con maggiore lena, in unione

⁶¹ Cfr. Jacques Prevotat, *La Croix dans la crise de la condamnation de l'Action française (1926-1927)*, in René Remond, Émile Poulat (a cura di), *Cent ans d'histoire de "La Croix"*, Centurion, Paris, 1988, pp. 239-242; Yves-Marie Hilaire, *Un rédacteur en chef de la Croix: le Père Léon Merklen (1927-1949)*, in Robert Migliorini, Père Bruno Chenu, Jean-Luc Pouthier (a cura di), *Deux siècles d'Assomption: le regard des historiens (Paris, 2000-2001)*, Université d'Été Assomptionniste, Paris, 2003, p. 77-99.

⁶² Cfr. Aline Coutrot, «Sept» *un journal de combat (mars 1934 – août 1937)*, Ed. Cana, Paris, 1982, p. 226.

⁶³ Deborah Toschi, *Per un cinema sano, istruttivo e morale. La fine degli anni Trenta e la seconda guerra mondiale*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008, p. 60.

a tutti gli uomini di buona volontà, per un sempre maggiore sforzo di penetrazione in questo campo, ove autorevolmente ci è oggi segnato un importante apostolato.⁶⁴

In un altro frangente, lo stesso Canziani tornerà poi sulla *Vigilanti cura*, giungendo addirittura a definirla la «magna charta dell’Azione Cattolica per il Cinematografo»⁶⁵.

Il messaggio e la portata dell’enciclica trovano però eco anche nella stampa cattolica generalista. Ecco allora come, il 12 luglio 1936, Virgilio Scattolini – sulle pagine dell’organo ufficiale della Santa Sede, «L’Osservatore Romano» – invoca un programma d’azione cinematografica cattolica che attui le direttive della *Vigilanti cura*: «Propagandare nelle nostre file una sana coscienza di cultura e tecnica cinematografica, a mezzo della stampa cattolica»⁶⁶. L’autore dell’articolo auspica inoltre un impegno delle case di produzione nella realizzazione di «pellicole basate su figure o episodi salienti della storia del cristianesimo»⁶⁷.

Un medesimo tono contraddistingue anche il direttore dello stesso quotidiano vaticano, Giuseppe Dalla Torre, il quale si fa il vibrante portavoce laico del pensiero di Pio XI, affermando perentoriamente che «la *Vigilanti cura* è un insegnamento, un comando, un piano strategico, per una nuova vittoria spirituale»⁶⁸.

Dell’enciclica di Pio XI non vengono però colte solamente le preoccupazioni di carattere morale, ma anche le sue aperture a una concezione di cinema come forma d’arte. Su tale seconda linea si situa padre Agostino Gemelli, il quale recepisce le parole del papa (non senza talune vistose forzature) come una difesa delle ragioni dell’arte cinematografica:

la cinematografia, ci ricorda il Papa, è un’“arte”; in secondo luogo egli ci dice qual è la natura dell’influenza che esercita il cinematografo. [...] Anzitutto il Papa ricorda di aver più volte insegnato che bisogna applicare al cinematografo, affinché non riesca dannoso e non attenti alla morale cristiana, la norma suprema che deve regolare il “grande dono dell’arte”. Con che implicitamente il Papa ci dice che, a suo modo di vedere, il cinematografo è una forma di arte.⁶⁹

La risonanza e l’insegnamento della *Vigilanti cura* resteranno vivi e presenti molto a lungo nel panorama della critica cattolica, come si denota dalla regolarità con cui se ne torna a parlare ancora sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», con cadenza ciclica corrispondente ai vari anniversari dell’enciclica stessa⁷⁰.

⁶⁴ dcc [Don Carlo Canziani], *Il decennio del C.C.E.*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1936, p. 245.

⁶⁵ Carlo Canziani, *La Vigilanti cura magna charta dell’Azione Cattolica per il Cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1938, pp. 2-4.

⁶⁶ Virgilio Scattolini, *Vigilanti cura. Programma d’azione*, «L’Osservatore Romano», 12 luglio 1936, p. 6.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Giuseppe Dalla Torre, *L’enciclica sul cinematografo*, «Vita e Pensiero», settembre 1936, p. 407.

⁶⁹ Agostino Gemelli, *Enciclica e cinematografo*, «Cinema», anno I, n. 2, 25 luglio 1936, p. 51.

⁷⁰ In occasione del quindicesimo anniversario della *Vigilanti cura*, cfr.: «Rivista del Cinematografo», 8, 1951; in occasione del ventennale, cfr.: «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1956; «Rivista del Cinematografo», 11, 1956; in occasione del venticinquennale, cfr.: «Rivista del Cinematografo», 7, 1961.

L'onda lunga dell'enciclica papale toccherà addirittura una rivista minore – e non definibile cattolica – quale «Sequenze». Quest'ultima – in apertura del fascicolo n. 7 uscito nel marzo 1950 e dedicato espressamente a *Cinema e cattolicesimo*⁷¹ – riporta infatti integralmente il testo della *Vigilanti cura*, quindi a quasi quindici anni dalla sua uscita.

Il 1956 vede poi i cattolici raccolti a celebrare il ventesimo anniversario della *Vigilanti cura* e a riaffermarne la vitalità e la sostanziale attualità. Il biennio 1956-57 appare più in generale come un vero e proprio spartiacque storiografico per la critica cattolica del cinema. In tale biennio, il fronte cattolico più tradizionalista si trova appunto tutto impegnato nella celebrazione del XX anniversario della *Vigilanti Cura*, con l'intento di riaffermarne la vitalità e la sostanziale attualità.

Campione indiscusso di tale atteggiamento è padre Enrico Baragli, che dalle pagine de «La Civiltà Cattolica» sottolinea come «le iniziative auspicate da un tale documento hanno salvato nei vari paesi la barca del cinematografo da un sicuro naufragio morale e politico»⁷².

Della ventennale enciclica Baragli sottolinea inoltre «l'ardimento tempestivo se non addirittura precorritore per la ricchezza che vi soggiace»⁷³.

Così – mentre la critica marxista risente inevitabilmente e violentemente dei contraccolpi dei fatti d'Ungheria e del XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica (PCUS), e quindi dell'avvio della cosiddetta destalinizzazione – il fronte cattolico, attraverso le commemorazioni della *Vigilanti cura*, sembra riconsolidarsi e riunificarsi, all'insegna della comune accettazione delle direttive dei vertici ecclesiastici, come tuona ancora Baragli:

se sempre, rinnegata ogni nostra presunzione, piegheremo concordi la nostra condotta ai giudizi del CCC; se sapremo cattolicamente rinunciare a qualche nostro diritto [...] se procederemo sempre uniti in quell'unione di quadri e di direttive, il cinema ridurrà di molto il suo influsso subnormale e subculturale al quale assistiamo troppo spesso.⁷⁴

La volontà di allineamento alle direttrici pontificie ribadita dalla stampa cattolica a tutti i livelli non impedisce però una dinamica interna basata su un inedito dialogo tra cattolici e marxisti, destinata a portare i suoi frutti in tempi lunghi, ma in qualche modo già avviata in tale periodo⁷⁵.

La promulgazione dell'enciclica papale *Vigilanti cura* viene però accolta con clamore anche dai cattolici francesi. In prima linea vi è «Choisir» – rivista cattolica espressamente incentrata sul cinema – la quale dedica all'uscita dell'enciclica papale un articolo e addirittura una prima pagina⁷⁶.

⁷¹ *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

⁷² Enrico Baragli, *Vent'anni dopo la «Vigilanti cura»*, «La Civiltà Cattolica», vol. IV, 1956, p. 520.

⁷³ *Ivi*, p. 521.

⁷⁴ *Ivi*, p. 522.

⁷⁵ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 320.

⁷⁶ Cfr. *L'Encyclique pontificale sur le cinéma*, «Choisir», 12 juillet 1936, p. 1.

Nell'articolo vengono riassunti i contenuti dell'enciclica, insistendo soprattutto sull'importanza accordata dal papa alle commissioni di censura⁷⁷.

Delle direttive papali «Choisir» mette in luce soprattutto due aspetti: da un lato, la sollecitazione rivolta dal papa ai vescovi al fine di ottenere dai loro fedeli la promessa, rinnovabile ogni anno, di non andare mai ad assistere ai “film cattivi”; dall'altro lato, l'invito papale alla costituzione di un ufficio nazionale di classificazione morale dei film, che funga da guida per tutti gli spettatori cattolici. A tale ufficio spetterebbe inoltre di assicurare la disciplina morale delle sale cattoliche.

A tal proposito, la redazione di «Choisir» riconosce alla Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) una posizione di avanguardia mondiale nel campo appunto della classificazione morale⁷⁸.

III.2.1.3. Pio XI: le «pape du cinéma»

La morte di Pio XI, il 10 febbraio 1939, suscita poi un'eco inusitata, forse più ancora in Francia che in Italia. Nei giorni immediatamente seguenti, ad esempio, «Choisir» rende omaggio al «pape du cinéma», ricapitolando le frontiere del modello apostolico, teologico e moralistico, del clero in materia cinematografica⁷⁹. Ma la morte del pontefice suscita una sincera commozione anche al di fuori del mondo cattolico. Basti citare il profondo tributo firmato da Paul Lesourd in un quotidiano non certo cattolico quale «Le Figaro»: «Pie XI meurt entouré, on peut le dire, de la vénération universelle. Son prestige était immense [...] Il faudrait remonter loin dans l'histoire pour trouver une époque où les yeux du monde entier aient été fixés à ce point sur la colline vaticane»⁸⁰. Tanto successo di papa Ratti presso i cattolici francesi deriverebbe – secondo Marc Agostino – da come Pio XI abbia saputo bruciare «le mur de l'indifférence et celui de l'hostilité»⁸¹.

La stima incondizionata e unanime di cui gode Pio XI in Francia non sfugge neppure all'ambasciatore di Quai d'Orsay François Charles-Roux: «Dans la presse, pas une note discordante, pas même la communiste *Humanité* [...] De Léon Blum à Charles Maurras, du *Populaire* à *L'Action française*, accord parfait dans l'éloge [...] Jamais en France, sous aucun régime, la mort d'un Pape n'avait à ce point remué l'opinion publique»⁸².

⁷⁷ Cfr. Michel Lagrée, *L'encyclique Vigilanti cura sur le cinéma*, in *Achille Ratti Pape Pie XI*, Actes du colloque de Rome (15-18 mars 1989), École française de Rome, Rome, 1996, pp. 839-844.

⁷⁸ Sulla rivista «Choisir», come pure sulla CCR, avremo però modo di tornare diffusamente nei prossimi capitoli.

⁷⁹ Charles Collas, *Le pape du cinéma*, «Choisir», 19 février 1939, p. 40.

⁸⁰ Paul Lesourd, «Le Figaro», 11 février 1939.

⁸¹ Marc Agostino, *Le Pape Pie XI et l'Opinion (1922-1939). Une stratégie pontificale en matière d'opinion publique. Ses résultats en France et en Italie*, cit., pp. 414-416.

⁸² François Charles-Roux, *Huit Ans au Vatican, 1932-1940*, Flammarion, Paris, 1947, p. 249.

Come ci ricorda ancora Agostino, il motivo di tale unanimità va ricondotto soprattutto agli ultimi due anni di pontificato di Pio XI: anni in cui il pontefice si è distinto per la ricerca della pace in un mondo che si avviava invece irrimediabilmente verso il più terribile conflitto mondiale della storia⁸³.

In quegli stessi anni però, Pio XI ha saputo anche ergersi come «l'adversaire le plus résolu du racisme et des régimes totalitaires»⁸⁴.

Come ci ricorda, infine, André Latreille, occorrerà attendere la morte di Giovanni XXIII, nel 1963, per assistere – da parte francese – a lodi ancora più entusiaste⁸⁵.

III.2.2. Pio XII secondo i cattolici, tra Italia e Francia

III.2.2.1. La ricezione dei *Discorsi sul film ideale*

Nei giorni immediatamente successivi alla pronuncia dei *Discorsi sul film ideale*, la «Rivista del Cinematografo» registra prontamente l'evento, dedicandogli l'intero fascicolo del luglio 1955, a partire dalla copertina che ritrae il pontefice alla solenne Udienda del 21 giugno 1955⁸⁶.

La medesima attenzione sarà riservata dalla stessa rivista anche al *Secondo discorso sul film ideale*, pronunciato il 28 ottobre 1955⁸⁷.

Il mondo cattolico accoglie quindi con gratitudine e commozione le nuove direttive pastorali, come recita la pergamena consegnata di lì a poco allo stesso papa e riportata sulle pagine de «L'Osservatore romano»:

Beatissimo Padre: i dirigenti delle organizzazioni nazionali del cinema italiano, prostrati ai piedi della Santità Vostra, esprimono la loro filiale gratitudine per l'altissimo insegnamento [...] Tutti ricordavano il provvido insegnamento di Sua Santità nello scorso giugno, oggi si è rinnovato, con ancor più esplicita devozione, il gaudio di poter ascoltare, dalla voce del vicario di Gesù Cristo, indicazioni illuminate, atte a conferire un carattere di vera missione benefica e di ispirata arte ad una attività che si ingente sviluppo ha acquistato ai giorni nostri.⁸⁸

⁸³ Cfr. Marc Agostino, *Le Pape Pie XI et l'Opinion (1922-1939). Une stratégie pontificale en matière d'opinion publique. Ses résultats en France et en Italie*, cit., p. 375.

⁸⁴ Jean Guignebert, «La Justice», 11 février 1939.

⁸⁵ Cfr. André Latreille, *Pio XI e la Francia*, in *Pio XI nel trentesimo della morte (1939-1969). Raccolta di studi e di memorie*, Opera Diocesana per la preservazione e diffusione della fede, Milano, 1969, p. 619.

⁸⁶ Cfr. «Rivista del Cinematografo», 7, 1955. Tra gli articoli più interessanti del presente numero, ricordiamo: *La parola del Santo Padre* (pp. 3-5); Luigi Gedda, *Motivi di meditazione* (pp. 10-11); Emilio Lonero, *La memorabile udienda* (pp. 12-13).

⁸⁷ Cfr.: Albino Galletto, *Il cinema nell'insegnamento del Santo Padre*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1955, pp. 3-4; Antonio Petrucci, *La strada da seguire*, «Rivista del Cinematografo», 8, 1955, pp. 3-4; Id., *La strada da seguire*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1955; Id., *Il film ideale*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1956, pp. 4-5.

⁸⁸ «L'Osservatore Romano», 29 ottobre 1955.

I discorsi del pontefice hanno una portata innovativa tale da conquistare anche gli ambienti politici e culturali laici e di sinistra. La rivista «Cinema», ad esempio, è tra le prime a registrare tale avvenimento, raccogliendo una serie di opinioni di registi, di uomini di varia cultura e di politici, all'indomani dei due discorsi: si va da (ovviamente) Andreotti a Paolo Stoppa, da Egidio Ariosto a Umberto Terracini, Mario Gallo, Alessandro Blasetti, Carlo Lizzani e Mario Alicata. Proprio quest'ultimo – in mezzo agli altri interventi quasi esclusivamente favorevoli e di plauso – costituisce una voce fuori dal coro, e per questo è bene citarne alcuni passi salienti:

Personalmente sono tra coloro che non riescono a spiegarsi perché il papa si ostini a voler intervenire con giudizi e suggerimenti su tutte le più svariate questioni di vita economica, sociale, politica, culturale, e neppure in senso generale, ma addentrandosi addirittura nei particolari più tecnici [...] col risultato di dar spesso tono solenne a osservazioni ovvie e banali. Da questo punto di vista i due discorsi sul film ideale offrono, a mio avviso, scarsa materia di riflessione e discussione, in quanto si pongono al di fuori dei problemi dell'arte [...] Altra cosa è invece se i due discorsi si considerano sotto il profilo dei limiti che la Chiesa cattolica cerca di imporre in diverso modo nei diversi paesi, a seconda delle forze delle quali può disporre, alla libertà d'espressione del cinematografo.⁸⁹

I *Discorsi sul film ideale* raccolgono però anche la partecipe attenzione dei cattolici francesi.

Il numero del 4 dicembre 1955 di «Radio Cinéma Télévision», ad esempio, riporta gli stralci più significativi del *Primo discorso sul film ideale* di Pio XII⁹⁰. Come ribadito dai redattori della suddetta rivista, gli estratti papali riportati «rappellent que la première qualité d'un film, le caractère fondamental sur lequel il doit être jugé, c'est le respect et la compréhension dont il témoigne envers l'homme»⁹¹. Anche il numero 312 dell'8 gennaio tornerà sui *Discorsi sul film ideale* di Pio XII, pubblicandone ulteriori stralci, relativi soprattutto alla questione dell'opportunità di rappresentare il male nelle opere cinematografiche. La delicata questione è già tutta racchiusa nell'eloquente titolo del presente articolo: «Est-il permis de représenter à l'écran le mal et le scandale?»⁹²

III.2.2.2. Pio XII: «Pape de la radio, du cinéma et de la télévision»

Ma è soprattutto la morte di Pio XII (9 ottobre 1958) a suscitare profonde reazioni presso i cattolici francesi, fungendo come spunto per riflessioni più approfondite sull'intero apporto del pontefice in campo cinematografico.

Il 19 ottobre 1958, quindi pochi giorni dopo la morte di Pio XII, la rivista «Radio Cinéma Télévision» dedica al pontefice addirittura la copertina. La fotografia a tutto campo del pontefice –

⁸⁹ Mario Alicata, citato in Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, cit., pp. 641-642.

⁹⁰ Cfr. *Le film doit respecter la dignité de l'homme*, «Radio Cinéma Télévision», n° 307, 4 décembre 1955, pp. 44-46.

⁹¹ Ivi, p. 44.

⁹² *Est-il permis de représenter à l'écran le mal et le scandale?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 312, 8 janvier 1956, p. 40.

fieramente seduto sul suo trono papale – è accompagnata da una didascalia quanto mai significativa: «Pie XII: Pape du Cinéma, de la Radio et de la T.V.»⁹³.

Quello stesso numero di «Radio Cinéma Télévision» consacra poi a Pio XII un articolo celebrativo, in cui si riguarda anche alla storia dei rapporti tra Vaticano e mezzi di comunicazione di massa.

Anche in Italia la morte di Pio XII e l'elezione di Giovanni XXIII avevano offerto lo spunto per un articolo, firmato da Giuseppe Fossati⁹⁴, che ripercorreva i rapporti tra i Papi e il cinema, manifestando per l'ennesima volta l'importanza che gli interventi pontifici rivestono per la «Rivista del Cinematografo».

Ma l'articolo di «Radio Cinéma Télévision» si spinge oltre, tracciando un panorama cronologico in cui la successione dei diversi pontefici si trova strettamente associata alla contemporanea evoluzione dei mass media:

Les Papes de ce siècle ont vu se développer les moyens d'expressions qui font l'objet de notre magazine: Radio-Cinéma-Télévision. Léon XIII fut le premier Pape dont les traits nous soient conservés dans une petite bande émouvante tournée (sans doute en 1897) par les opérateurs de Lumière. Pie XI fut le créateur de Radio-Vatican et le premier successeur de saint Pierre dont la parole ait été transmise aux fidèles sur les ondes. Pie XII enfin fut le premier dont le visage ait paru sur un écran de Télévision.⁹⁵

Come si può notare, al gradino più elevato di questa “scala evolutiva” troviamo appunto Pio XII, il quale ha saputo portare a compimento l'opera di appropriazione mediologica già avviata dai suoi predecessori, conducendo così la Chiesa nella sua era televisiva.

Nello stesso articolo si fa infatti riferimento a *Le Pape et la naissance de la Télévision* (1949), primo film francese per la TV in cui venissero mostrate alcune cerimonie religiose, e in cui venisse anche mostrato il primo discorso di Pio XII espressamente nato per il canale televisivo. L'articolo riporta un passaggio saliente di quel discorso, in cui il papa esprime la propria altissima considerazione per il nuovo mezzo televisivo: «Les conséquences de la Télévision sont de la plus haute portée pour la révélation toujours plus éclatante de la vérité pour une intelligence loyale»⁹⁶.

Il maggior merito che l'articolo riconosce ai diversi pontefici del Novecento è stato quello di non essersi limitati a seguire i progressi delle nuove tecniche di comunicazione, o a servirsene solamente per fini educativi. I diversi successori di San Pietro, infatti, di fronte ai nuovi media, «se sont interrogés sur leur rôle dans la vie sociale et dans la vie de chacun»⁹⁷.

⁹³ «Radio Cinéma Télévision», n° 457, 19 octobre 1958, p. 1.

⁹⁴ Cfr. Giuseppe Fossati, *I Papi e il cinema*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1958, pp. 308-309.

⁹⁵ *Pie XII, Pape de la radio, du cinéma et de la télévision*, «Radio Cinéma Télévision», n° 457, 19 octobre 1958 p. 3.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

Il merito specifico di Pio XII è stato quello di formulare «une doctrine plus poussée»⁹⁸ riguardo appunto ai mass media attraverso, dapprima, i *Due discorsi*, e, poi, attraverso la *Miranda prorsus* del 1957. Proprio quest'ultima enciclica di Pio XII – di cui viene anche riportato uno stralcio – viene salutata dai redattori di «Radio Cinéma Télévision» come il più lodevole sforzo di «préciser les droits et les devoirs des chrétiens sollicités par le développement du Cinéma de la Radio et de la Télévision tels qu'ils sont aujourd'hui»⁹⁹.

Alla luce di tali considerazioni, si spiega anche la definizione di Pio XII riportata anche in copertina. Se, come si era visto, «Choisir» aveva a suo tempo reso omaggio a Pio XI appellandolo «pape du cinéma»¹⁰⁰, con un analogo procedimento associativo Pio XII si vede meritatamente attribuita l'etichetta di «Pape de la radio, du cinéma et de la télévision»¹⁰¹.

III.2.3. Giovanni XXIII secondo i cattolici, tra Italia e Francia

Il 23 luglio 1961, sulle pagine di «Télérama», Jean-Pierre Dubois-Dumée accoglie con sollievo la recente lettera sul cinema scritta da papa Giovanni XXIII, e di cui viene riportato un estratto saliente:

Nous n'ignorons pas les maux et les erreurs dans lesquels se débat, hélas! notre époque et qui ont influé de façon négative sur l'art cinématographique, lequel encourage la vie déréglée et le vice et constitue même une menace pour les valeurs religieuses sacrées dont la destruction signifie l'effondrement des bases de la société elle-même.¹⁰²

Giovanni XXIII – pur ben consapevole dei pericoli nascosti nel cinema, e in cui soprattutto i giovani possono incappare – si dimostra però allo stesso tempo alquanto fiducioso nello sforzo crescente compiuto da alcuni ambienti cattolici al fine di trasformare un «art hérissé de dangers» in «un efficace instrument de culture et de sain délassement»¹⁰³.

La ricezione delle parole del papa offre poi l'occasione a Dubois-Dumée per sottolineare il ruolo chiave giocato vieppiù dalla televisione, ribadendo l'importanza dell'informazione e dell'educazione. Proprio a una funzione informativa ed educativa risponderebbe, appunto, la natura stessa di una rivista quale «Télérama», come ci rammenta appunto lo stesso Dubois-Dumée:

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Charles Collas, *Le pape du cinéma*, cit., p. 40.

¹⁰¹ *Pie XII, Pape de la radio, du cinéma et de la télévision*, cit., p. 3.

¹⁰² Giovanni XXIII, citato in Jean-Pierre Dubois-Dumée, *Le cinéma: un art hérissé de dangers un efficace instrument de culture, déclare Jean XXIII*, «Télérama», n° 601, 23 juillet 1961, p. 3.

¹⁰³ *Ibidem*.

La télévision, chaque semaine, passe plusieurs films qui atteignent d'un seul coup des millions de personnes, jeunes et moins jeunes. L'information et l'éducation prennent par là une importance encore plus grande qu'autrefois. C'est l'objet même de *Télérama*. Le rappel du Pape vient particulièrement à son heure. Il a été à peine remarqué. Nous nous devons d'y faire écho.¹⁰⁴

III.2.3.1. Il Concilio Vaticano II: una speranza cattolica per il cinema?

Ma la figura di Giovanni XXIII resta a tutt'oggi indissolubilmente legata al Concilio Vaticano II (1962-1965). Quest'ultimo viene recepito dai cattolici di tutto il mondo come un evento eccezionale di apertura e rinnovamento generale della Chiesa. La portata epocale dell'evento suscita reazioni entusiaste addirittura prima ancora dell'inizio dei lavori conciliari.

È così che già l'8 gennaio 1961, sulle pagine di «*Télérama*», viene comunicato che la trasmissione televisiva cattolica «*Le jour du Seigneur*» si stava apprestando a trasmettere una serie di puntate in cui si sarebbe dibattuto del Concilio ormai alle porte. Tale notizia suona di per sé doppiamente rivelatrice, in quanto, oltre a informare sull'imminenza di un evento epocale, attribuisce una notevole potenzialità divulgativa al mezzo televisivo. Uno dei motivi di eccezionalità del Concilio – come puntualizza il nostro articolo – risiede nel fatto che, tra le varie problematiche “all'ordine del giorno”, il programma conciliare prevede anche di trattare la questione relativa alla radio, al cinema e alla televisione. La redazione di «*Télérama*» confida insomma nel fatto che il Concilio possa fare luce sopra «l'ambiguïté de ces techniques puissantes, capables d'éveiller comme de pervertir le sens religieux»¹⁰⁵.

La redazione di «*Télérama*» appare infatti ben consapevole dell'eccezionalità dell'evento ormai prossimo, presagendo l'enorme portata sociale, culturale e politica che il Concilio avrebbe comportato: «Nous ne savons pas encore ce que pourra décider le Concile en ce domaine, pas plus que dans les autres. Mais nous savons qu'il sera un événement exceptionnel. Nous savons qu'il témoignera de la part de l'Église d'une volonté ferme de se “mettre à jour”»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Jean-Pierre Dubois-Dumée, *Le cinéma: un art hérissé de dangers un efficace instrument de culture*, déclare Jean XXIII, «*Télérama*», cit., p. 3.

¹⁰⁵ *Nous devons nous préparer au Concile*, «*Télérama*», n° 573, 8 janvier 1961, p. 3.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

III.2.4. La ricezione dell'*Inter Mirifica*

Nel 1963, a Giovanni XXIII succede Paolo VI, che porta a termine il Concilio Vaticano II (avviato dal suo predecessore), nel corso del quale è approvato, il 4 dicembre 1963, il Decreto sugli strumenti della comunicazione sociale *Inter Mirifica*.

La «Rivista del Cinematografo», da sempre attenta ai documenti pontifici, accoglie tale decreto come «un documento solenne ed impegnato»¹⁰⁷ che indica «la via da percorrere»¹⁰⁸.

Tra i numerosi interventi al riguardo, spicca quello di Nazareno Taddei, il quale studia dettagliatamente il decreto, analizzandone la parte dogmatica, la parte morale e quella pastorale. E la conclusione a cui giunge Taddei è alquanto obiettiva e senza facili entusiasmi: «Non è certo da illudersi che il Decreto abbia da domani non solo la sua attuazione completa, ma nemmeno la sua più profonda e genuina interpretazione»¹⁰⁹.

Attraverso tale disillusa annotazione, Taddei constata quindi la presenza di una distanza eccessiva tra i provvedimenti previsti e un'azione pastorale cattolica che resta ancora tutta da compiere.

Alla disillusione di Taddei farà eco, cinque anni dopo, il bilancio impietoso di Enrico Baragli: «Ritengo che dopo cinque anni dall'*Inter mirifica*, anche in Italia, il Decreto è rimasto pressoché lettera morta»¹¹⁰. Dopo aver rimarcato la scarsa collaborazione istituzionale e la mancanza di coordinamento delle iniziative, Baragli conclude poi con le seguenti parole: «Ritengo che se avessimo preparato e seguito un piano concreto qualche anno fa, oggi non ci troveremmo al punto in cui siamo; e che se non lo facciamo e non lo seguiamo, questo piano, quanto prima, di qui magari a vent'anni ci troveremo con gli stessi problemi di oggi [...]»¹¹¹.

III.3. Idee cattoliche sul cinema, tra Italia e Francia

Come già in parte appurato nel precedente capitolo, il dibattito portato avanti dai cattolici nei confronti del cinema sulla materia cinematografica assume nel corso degli anni proporzioni sempre maggiori, annoverando una quantità assai eterogenea di contributi apparsi su pubblicazioni di livello e finalità diversi. Si va allora dagli scritti di aperta opposizione al cinema, per lo più dovuti a predicatori intransigenti, a più obiettive e serene valutazioni delle potenzialità comunicative ed

¹⁰⁷ J. Bernard, *Un documento solenne ed impegnato*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1964, pp. 65-68.

¹⁰⁸ Luigi Civardi, *È indicata la via da percorrere*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1964, pp. 63-65.

¹⁰⁹ Nazareno Taddei, *Un documento essenziale per il futuro della pastorale cattolica*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1964, p. 313.

¹¹⁰ Enrico Baragli, *Dov'è il clima nuovo?*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1970, p. 5.

¹¹¹ *Ibidem*.

espressive del mezzo. È quanto ci viene confermato anche dalle parole di Elena Mosconi: «in modo polemico o propositivo, i cattolici si confrontano senza reticenze con il mondo del cinema e le sue varie figure: autori, tecnici, produttori, funzionari politici, organi di censura, critici, teorici e intellettuali»¹¹².

La *Vigilanti Cura* ha saputo perciò rappresentare un punto di mediazione e di equilibrio rispetto alle due posizioni prevalenti già esistenti all'interno del mondo cattolico verso il cinema: quella preoccupata della moralità dei film, e quella più interessata a una possibile funzione educativa positiva.

La prima delle due posizioni è sovente consistita in una linea «difensivistica pensata per “limitare i danni”, che in alcuni casi ha finito per demonizzare il cinema nel suo complesso, rischiando di appiattirsi su scontate posizioni conservatrici e moralistiche [...]»¹¹³.

Dall'altra parte, invece, si fa strada l'acquisizione graduale di un atteggiamento propositivo che ha il pregio di fornire al pubblico strumenti di decodifica del film e di stimolare il dialogo tra spettatori, promuovendo uno scambio di opinioni utile alla crescita della comunità.

È in particolare Guido Convents a sottolineare come le due tendenze siano rappresentate da una parte dall'americana Legion of Decency, sostenitrice di una posizione sostanzialmente solo censoria, e dall'altra parte dall'OCIC (Office Catholique International du Cinéma), che invece non si limita alla condanna dei film “cattivi”, ma considera il cinema come un fenomeno complesso che può avere un importante ruolo educativo e culturale¹¹⁴.

In entrambi i casi risulta evidente il riconoscimento della funzione sociale del cinematografo e della sua affermazione come potente mezzo di comunicazione sociale all'interno di una società di massa: riconoscimento che ritorna anche nelle parole di Pio XI.

La *Vigilanti cura* alimenta e rinvigorisce un fervido dibattito teorico, che trova spazio soprattutto nella stampa cattolica, ma anche in diverse riviste e pubblicazioni di natura laica. Tale dibattito parte innanzitutto dalla consapevolezza che il cinema sia una delle più potenti espressioni della modernità e della società contemporanea. Confrontarsi con il cinematografo appare quindi a chiunque un atto ormai inevitabile e improcrastinabile, anche per gli stessi cattolici, come dimostra la seguente “sentenza” proclamata da Turi Vasile nel 1946: «Il cinema è ormai un fatto troppo importante nella società moderna perché sia trascurato dal cattolico»¹¹⁵.

È quanto osservava già nel 1928 don Carlo Canziani, il quale, intuendo sin da subito la moderna opportunità di apostolato costituita dal cinematografo, intendeva convincerne anche i suoi

¹¹² Elena Mosconi, *La Chiesa cattolica e il cinema*, cit., p. 83.

¹¹³ Dario E. Viganò, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, cit., p. 7.

¹¹⁴ Guido Convents, *I cattolici e il cinema*, cit., pp. 485-517.

¹¹⁵ Turi Vasile, *I cattolici americani e la cinematografia morale*, «Rivista del Cinematografo», 2, maggio 1946, p. 8.

confratelli cattolici: «è necessario che nell'educazione della gioventù, nei nostri giornali, nelle nostre associazioni si abbia a far comprendere che noi amiamo questa scoperta. Abbiamone cura, come si ha cura di un fanciullo malgrado i suoi difetti»¹¹⁶.

Una simile posizione positiva e propositiva nei confronti del cinema ritornerà ancora, più di vent'anni dopo, nella *Presentazione* del già citato numero monografico di «Sequenze» interamente dedicato al *Cinema e cattolicesimo*, in cui si incoraggia il mondo cattolico a un utilizzo attivo del cinema, intendendo quest'ultimo come un mezzo di educazione e di elevazione¹¹⁷ più che come «elemento negativo e fattore di corruzione da combattere attraverso censure e prescrizioni»¹¹⁸.

III.3.1. Tra morale e arte: una questione cattolica ancora aperta

Una volta data quindi per assodata l'ineluttabilità del cinema, restava però da comprendere la natura e le potenzialità del nuovo mezzo. Ecco allora che, a partire appunto dagli anni Trenta, il panorama cattolico assiste alla maturazione – soprattutto in Italia e in Francia – di molteplici e variegata idee di cinema.

Tra le svariate posizioni assunte dai cattolici italiani e francesi nei confronti del cinema, alcune si prestano maggiormente a un'attenta analisi, sia per la propria originalità, sia per la propria capacità di influenzare e orientare il dibattito cinematografico cattolico (e non solo).

Degne di un'attenzione particolare risultano, in particolare, talune teorizzazioni gravitanti intorno all'asse oppositivo – individuato, tra gli altri, da Marco Vanelli – di «morale vs. arte»¹¹⁹.

Oltre alle risapute potenzialità morali – e, all'opposto, immorali – insite nel cinema, alcuni cattolici iniziano a interrogarsi anche sulla valenza artistica di quest'ultimo, e sui rapporti (spesso conflittuali) che si possono instaurare tra i due diversi ambiti, dominati rispettivamente dall'assillo morale e dalla preoccupazione estetica.

Sul delicato (e sovente burrascoso) rapporto tra sfera morale e sfera estetica torneremo diffusamente più avanti, quando ci addentreremo nell'analisi della critica cinematografica cattolica. Ora però ci preme analizzare come i suddetti e opposti poli di attrazione abbiano improntato le posizioni di alcune autorevoli figure cattoliche riguardo al mezzo cinematografico in quanto tale.

¹¹⁶ Carlo Canziani, *L'opera dei cattolici per il cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 8, 1928, p. 119.

¹¹⁷ Cfr. Marco Vanelli, «Sequenze» n. 7: *Cinema e Cattolicesimo*, in Michele Guerra, Giampaolo Parmigiani (a cura di), *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951*, Uninova, Parma, 2009, pp. 49-64.

¹¹⁸ *Presentazione*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

¹¹⁹ Marco Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VI - 1940/1944, cit., p. 543.

I cattolici riconoscono da subito nel cinema un insuperabile veicolo morale. Già prima della *Vigilanti cura* si ricordano alcuni interventi significativi legati alla preoccupazione dei cattolici di frenare l'immoralità degli spettacoli, soprattutto a tutela delle generazioni più giovani. A tale scopo vengono inoltre istituiti diversi organismi cinematografici cattolici: fra questi, il CUCE (Consorzio Utenti Cinematografici Educativi), sorto a Milano nel 1926 per dare un'identità educativa e un aiuto gestionale all'esercizio cinematografico parrocchiale. A livello europeo, va ricordata invece la fondazione dell'OCIC (Office Catholique International du Cinéma), nel 1928, parallelo all'organismo cinematografico della Società delle Nazioni, con il duplice mandato di «agire al tempo stesso sui cattolici a nome del mondo cinematografico e sul mondo cinematografico a nome dei cattolici»¹²⁰.

Uno dei più autorevoli portavoce di tale tendenza moralistica fu monsignor Luigi Civardi, che nel 1937 aveva pubblicato un volumetto dal titolo *Il cinematografo e i cattolici*, in cui specificava: «I compiti dei cattolici si possono ridurre genericamente a questi due: moralizzare il cinema pubblico, e creare un cinema educativo, cattolicamente ispirato»¹²¹.

In quello stesso anno, la prestigiosa rivista «Bianco e Nero» ospitava invece un articolo ispirato a una concezione del cinema alquanto diversa. L'articolo in questione portava la firma di un'autorevole figura cattolica: padre Agostino Gemelli, fondatore dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Già agli anni Venti risalgono le prime riflessioni sul cinema di padre Gemelli, tra cui due saggi, *Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche*¹²² del 1926, e il successivo *Le cause fondamentali dell'interesse delle proiezioni cinematografiche*, la cui prima edizione (del 1928) era in lingua francese, e pubblicata appunto su una rivista d'oltralpe¹²³.

Nel citato articolo apparso su «Bianco e Nero», Gemelli, al fine di dimostrare la capacità del cinema di esercitare una grande suggestione su tutte le coscienze, racconta un'esperienza personale:

Ho un certo grado di cultura, ho una mia personalità, ho nell'animo ferme le mie credenze morali e religiose; eppure la suggestione cinematografica mi giocò un brutto tiro [...] Alla fine della proiezione io ero profondamente commosso e turbato; era stato prospettato nel film un caso di coscienza dal quale, secondo la intenzione dell'autore, doveva dimostrarsi che il divorzio è, in certi casi, una esigenza ineluttabile. Mi sentivo turbato.¹²⁴

Come diretta conseguenza di tali affermazioni, Gemelli individua perciò nel regista una figura di grande responsabilità morale, che ha un grande potere sulle folle, ma contemporaneamente gli

¹²⁰ Guido Convents, *I cattolici e il cinema*, cit., p. 492.

¹²¹ Luigi Civardi, *Il cinematografo e i cattolici. Sulle direttive dell'enciclica "Vigilanti cura"*, cit., p. 19.

¹²² Cfr. Agostino Gemelli, *Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche. Il fondamento scientifico per la riforma del cinematografo*, «Vita e Pensiero», aprile 1926, pp. 205-215.

¹²³ Cfr. Agostino Gemelli, *Les causes psychologiques de l'intérêt des projections cinématographiques*, «Journal de Psychologie normale et pathologique», 25, 1928, 6-7, pp. 596-906.

¹²⁴ Agostino Gemelli, *La psicologia al servizio della cinematografia*, «Bianco e Nero», 9, 1937, pp. 10-11.

ricosce in pieno lo statuto di artista: «Con questo ho anche detto che la cinematografia è un'arte e che il regista è un artista. Lo negano coloro che non hanno capito che cosa è la cinematografia»¹²⁵. Altro elemento rilevante sottolineato da Gemelli è l'assimilabilità dello spettacolo cinematografico al romanzo ottocentesco: entrambi assolvono la stessa funzione sociale di evasione dalla vita di tutti i giorni. L'intervento del fondatore dell'Università Cattolica è particolarmente importante poiché, pubblicato su una rivista prettamente cinematografica, fornisce agli addetti ai lavori una trasparente chiave interpretativa delle linee guida della *Vigilanti Cura*. Nella concezione gemelliana, in definitiva, il cinema è da considerarsi un'arte con un grande potere d'influenza sulle coscienze, nel bene come nel male, per cui è necessario un controllo morale, che può essere esercitato all'origine dallo stesso regista nella realizzazione del film, o successivamente da istituzioni che ne regolino la diffusione.

Proprio per il fatto di arrivare a grandi masse e per il possesso di un potere di suggestione e persuasione molto forte – come sottolineato da padre Gemelli – diventava necessario adottare precauzioni morali rispetto al tipo di spettatore. Osservazioni di un simile tenore le si ritrovano pure in un articolo di padre E. D. Ruggi, pubblicato dalla «Rivista del cinematografo» nell'aprile del 1941, in risposta all'attacco alle schede del CCC di «Bianco e Nero»: «Il cinema per i suoi peculiari ed efficacissimi mezzi di espressione e suggestione, sia per il pubblico che attinge ed il modo in cui lo attinge, non è paragonabile alle altre Arti, pur essendone una»¹²⁶.

Un'attenzione particolare merita poi l'uscita, nel 1941, del volume collettaneo *Il volto del cinema*¹²⁷: pubblicazione che raccoglie i contributi di eminenti autori cattolici accomunati dal medesimo orientamento «intorno ai principali problemi cinematografici», pur mantenendo una «libertà di criterio» individuale, come si legge nella premessa.

In verità, i saggi contenuti nel volume sono quanto mai disparati, spaziando dall'estetica alla tecnica, dalla medicina alla morale, e presentando posizioni anche discordanti tra loro.

Andrea Lazzarini, ad esempio, nel suo intervento *Il cinema e i cattolici*, si avventura in una complessa analisi tomistica, che lo porta a concludere che «il cinema – questa forza attrattiva potentissima – ha una natura in certo senso diabolica seppure non proprio peccaminosa – in quanto “vanità”»¹²⁸.

Assai più interessanti risultano gli interventi di Diego Fabbri e Luigi Gedda, i quali affrontano la questione morale del cinema partendo dal punto di vista del linguaggio filmico, dimostrando una competenza del tutto nuova fra le voci cattoliche.

¹²⁵ *Ivi*, p. 12.

¹²⁶ E. D. Ruggi, *Diciamo bianco al bianco e... nero al nero*, «Rivista del Cinematografo», 4, aprile 1941.

¹²⁷ Cfr. AA. VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941.

¹²⁸ Cfr. Andrea Lazzarini, *Il cinema e i cattolici*, in AA.VV., *Il volto del cinema*, cit., pp. 270-294.

Fabbri apre significativamente il volume con *Estetica cinematografica*¹²⁹, una lunga trattazione dove egli dimostra di conoscere approfonditamente i massimi teorici del tempo – da Sebastiano Arturo Luciani a Rudolf Arnheim, da Ricciotto Canudo ad Alexandre Arnoux –, e dove viene citata una vasta filmografia che comprende proprio il tanto vituperato e “peccaminoso” realismo francese. Con il presente saggio, Fabbri inaugura la sua carriera di critico, sceneggiatore e produttore cinematografico, parallela e per niente secondaria alla sua ben più nota e celebrata attività teatrale. La *Conclusione* del libro è affidata, infine, a Luigi Gedda. Quest’ultimo – allora presidente della Gioventù Italiana di Azione Cattolica (GIAC) e poi, dal 1942, presidente anche del Centro Cattolico Cinematografico – incarna una tipologia di figura che la Mosconi appella «operatore sociale»¹³⁰. Secondo Gedda il cinema va infatti inteso innanzitutto come un fenomeno sociologico, in quanto tipico mezzo di comunicazione odierno, in un mondo sempre più proiettato verso la velocizzazione, dove le immagini prevalgono sul pensiero, e l’intuizione sulla riflessione. È quanto traspare appunto dal suo capitolo conclusivo al già citato *Il volto del cinema*. Nel presente intervento, Gedda ribadisce il carattere sociologico del cinema, dalla natura ambivalente di «prodotto» e al tempo stesso «segno» del tempo:

prodotto in quanto generato dalla tecnica attuale e più esattamente della tecnica fotofonografica, ma anche segno perché la capillarità ne dimostra l’adeguamento psicologico attuale, a tal punto che non solo ne riceve un impulso colossale, ma a sua volta conferma, informa, plasma, ispira i gusti dell’uomo moderno¹³¹.

Proseguendo nella sua dissertazione, Gedda trova come i film prodotti fino ad allora dall’industria cinematografica abbiano assai nociuto

ai valori intellettuali e ai valori etici; ma mentre per i primi è difficile la correzione e cioè la visione cinematografica sarà sempre, per sua natura, prossima all’intuizione artistica e lontana dall’esercizio del pensiero, per la seconda categoria di valori, quelli etici, l’osmosi può essere facilmente rovesciata e cioè messa al servizio del bene invertendo il significato della doppia corrente di afflusso e di deflusso, afflusso di bene e deflusso di male, con eguale potenza.¹³²

Gedda individua inoltre nel cinema il linguaggio più aderente alla sensibilità contemporanea dal momento che ne esalta il dinamismo, la velocità e la percezione temporale, ma anche «la passività intellettuale, la prevalenza della visione emotiva sulla razionalità»¹³³. Non solo: agli occhi di Gedda, il cinema assume altresì la funzione di veicolo di partecipazione e di “uguaglianza” sociale. Tale sua preziosissima funzione gli deriverebbe innanzitutto dall’universalità del suo linguaggio, ma

¹²⁹ Cfr. Diego Fabbri, *Estetica cinematografica*, in AA.VV., *Il volto del cinema*, cit.

¹³⁰ Ruggero Eugeni, Elena Mosconi, *Il cinema e la politica culturale cattolica tra le due guerre. Il caso de “L’Osservatore Romano”*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 142.

¹³¹ Luigi Gedda, *Conclusione*, in AA.VV., *Il volto del cinema*, cit., p. 325.

¹³² *Ivi*, p. 328.

¹³³ *Ivi*, p. 329.

pure dalla sua forza mitopoietica e dalla sua innata capacità di «livellazione di un pubblico vastissimo e diversissimo di fronte a uno spettacolo unico»¹³⁴. Il cinema sa essere infatti un autentico «spettacolo per tutti, per i signori della prima visione e per il popolino del cinematografo suburbano, per il bianco raffinato e per il negro analfabeta. prima o poi, tutti vedono le stesse cose, tutti capiscono, tutti racchiudono nei centri della memoria le medesime immagini contemplate»¹³⁵. Per tutte le suddette ragioni, risulta fondamentale occuparsi fattivamente del mezzo cinematografico, che sa essere «ad un tempo una determinante e una conseguenza dell'organizzazione sociale moderna»¹³⁶, e capace di «produrre mentalità»¹³⁷.

Un'altra voce cattolica rilevante ai fini della nostra indagine è poi quella di Giuseppe Siri, arcivescovo di Genova per ben quarant'anni (1946-1986). Siri si dimostra da sempre assai attento al cinema, tanto da restare poi coinvolto nella polemica in ambito ecclesiale su *La dolce vita*.

In un discorso pronunciato il 20 novembre 1948 nel Palazzo Ducale di Genova – e poi riportato con il titolo *La Chiesa e il cinema* nel già citato numero di «Sequenze» – Siri ammette l'esistenza di un cinema d'arte, ma allo stesso tempo ammette l'inevitabile e stretta dipendenza di quest'ultimo dalla sfera economica. Siri riconosce che in sé «il cinema è una cosa buona»¹³⁸, in quanto riproduce tecnicamente delle facoltà umane (cioè, dei doni di Dio), quali la fantasia e la memoria, che possono essere rivolte al bene.

Al contempo, però, Siri si preoccupa dell'influsso dello spettacolo cinematografico sulle masse, insistendo sugli elementi irrazionali del linguaggio filmico che sollecitano l'emotività, quali il sentimento e la stessa fantasia. Assai suggestiva è poi la similitudine tra il cinema e il nartece: «Una volta il nartece quadriportico, era l'ingresso della Chiesa. Ora in certi posti si deve credere che il prologo all'avvicinamento a Dio possa essere ancora, e forse qualche volta in modo insostituibile, una sala cinematografica»¹³⁹.

Tale dibattito tra morale e arte impronta però prepotentemente anche il panorama cattolico francese, come avremo modo di constatare più a fondo nei capitoli successivi.

Già sin da ora, però, è bene ricordare come il dibattito cinematografico cattolico francese sia profondamente scosso da quella nuova tendenza critica riconosciuta dagli storici del cinema come «cinéphilie chrétienne», che interessa la Francia dell'immediato secondo dopoguerra. Diversi studiosi, addirittura, non hanno esitato a circoscrivere ulteriormente tale definizione, parlando

¹³⁴ *Ivi*, p. 330.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ivi*, p. 331.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Giuseppe Siri, *La Chiesa e il cinema*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950, p. 10.

¹³⁹ *Ibidem*.

appunto – sempre a proposito del panorama cinematografico francese di quegli anni – di «cinéphilie catholique»¹⁴⁰. Astro indiscusso di tale «cinéphilie» risulta senza dubbio André Bazin¹⁴¹, animatore di Travail et culture fino al 1948, nonché assiduo critico sulle pagine di riviste quali l'«Écran français», «Esprit» e ovviamente, i «Cahiers du cinéma» (di cui Bazin è stato oltretutto cofondatore, nel 1951). La forza ingombrante di Bazin ha però contribuito involontariamente ad occultare la coeva eccezionale innovazione dell'azione cinematografica cattolica francese¹⁴². Inoltre, come ha giustamente messo in luce Laurent Le Forestier, la figura quasi “mitica” di Bazin ha messo in ombra anche la circolazione del dibattito sul realismo portato avanti dalla società francese del secondo dopoguerra¹⁴³.

Occorre allora rivalutare con doverosa attenzione l'ampiezza sociale e la portata critica di quella grande tendenza cinefila che interessò appunto, in larga parte, il mondo cattolico francese del secondo dopoguerra.

Tra le più consistenti novità apportate dalla «cinéphilie catholique» troviamo appunto un'inedita attenzione alla sfera estetica, la quale, investita di un'inusitata rilevanza, si trova così a intrecciare nuove e impensabili relazioni con il versante morale.

Una figura di assoluta preminenza è rappresentata, a tal riguardo, dal prete domenicano Raymond Pichard. Già a partire dal 1946 – in occasione dell'uscita in Francia di *Quarto potere* di Orson Welles – egli inizia a interessarsi di cinema. E già sin dai suoi primi interventi in materia, Pichard professa idee cinematografiche che stridono con quelle del mondo cattolico francese di allora. Come ci fa giustamente notare Mélisande Leventopoulos, Pichard «inaugure une nouvelle forme d'expression religieuse sur l'objet filmique faisant le lien entre cinéma et théologie, tandis que la Centrale catholique du cinéma, organe officiel de l'Action catholique, refuse toute exégèse du média»¹⁴⁴.

Pichard è animato invece soprattutto dall'intento di attualizzazione culturale della Chiesa: spinto da tale impulso, egli opera perciò attivamente anche per la trasmissione del messaggio cristiano ai non credenti. La posizione di Pichard appare quindi da subito stridente e non allineata nei ranghi del cattolicesimo francese di allora. Altra grande sua intuizione è infatti quella di racchiudere in un'unica grande analisi intermediatica, oltre che al cinema, anche la radio e la televisione. Il suo approccio ai tre diversi media sarà sempre, a un tempo, teorico e pratico. Oltre che a un

¹⁴⁰ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 199.

¹⁴¹ Cfr. Dudley Andrew, *André Bazin*, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma-la Cinémathèque française, Paris, 1983.

¹⁴² Cfr. Antoine De Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, cit., p. 39.

¹⁴³ Cfr. Laurent Le Forestier, *Au-delà du « matérialisme historique »: éléments pour une épistémographie du réalisme dans le cinéma français (1945-1948)*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, université Paris 3, 2006; *La «transformation Bazin» ou Pour une histoire de la critique sans critique*, «1895», n° 62, 2010, pp. 9-27.

¹⁴⁴ Mélisande Leventopoulos, *Une Église moderne en images: la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1954)*, «1895 Revue d'histoire du cinéma», n° 63, 2011, p. 71.

rovesciamento teorico dei tre mezzi, egli sarà perciò protagonista attivo di produzioni radiofoniche, televisive e cinematografiche, passando audacemente dal campo della critica a quello della pratica audiovisiva.

Le sue convinzioni teoriche parteciperanno alla formazione della citata cinefilia cattolica, che si pone in alternativa al dominante sistema critico cattolico francese.

L'innovativa attenzione rivolta da Pichard all'aspetto formale ed estetico del cinema la si riscontra a pieno nella ricezione critica che il domenicano riserva a *Il diavolo in corpo* (*Le diable au corps*, 1946), di Claude Autant-Lara.

Fortemente scosso dalla visione del film di Autant-Lara, il giovane Pichard pubblica proprio in tale occasione la prima recensione cinematografica della sua carriera, intitolata *Le Diable au corps est-il un film immoral?*¹⁴⁵. Nel presente intervento, Pichard prende esplicitamente le difese del film, proponendone un'interpretazione dettata, oltre che da una fine analisi formale, anche da un'inedita concezione di morale. Ma, anche in questo caso, si rimanda agli approfondimenti che troveranno spazio nei capitoli successivi.

¹⁴⁵ Cfr. Raymond Pichard, *Le Diable au corps est-il un film immoral?*, «Témoignage chrétien», 25 juillet 1947, p. 1.

Capitolo IV

Quando il cinema si fa istituzione.

Centri, associazioni e organismi cattolici per il cinema tra Italia e Francia

IV.1. Centri, associazioni e organismi cinematografici dei cattolici in Italia

IV.1.1. In principio era il C.U.C.E.

Come ci fa notare Guido Convents, la Chiesa cattolica è stata la prima «a istituire strutture per integrare il cinema nel suo apostolato e, anzi, resterà la sola, insieme a quella protestante, a fondare organismi ufficiali per quanto riguarda il cinema»¹.

Ciò vale in particolar modo – come vedremo – per il panorama cattolico italiano e francese. Già in più riprese nel corso dei due precedenti capitoli, infatti, ci siamo imbattuti in molteplici e diversi organismi, associazioni o centri creati appunto dai cattolici italiani e francesi in ambito cinematografico.

Rivolgendo preliminarmente la nostra attenzione al panorama italiano, un ruolo di vero e proprio pioniere in tal senso è senza dubbi rivestito dal Consorzio Utenti Cinematografici Educativi (C.U.C.E.), prima associazione cinematografica cattolica strutturata in modo organico e operante sul territorio nazionale. Costituito a Milano il 7 ottobre 1926 da parte di un gruppo di sacerdoti appartenenti alle singole diocesi lombarde, e accogliendo in sé la già esistente Federazione cinematografica diocesana, il C.U.C.E. nasceva al fine prioritario di collegare gli esercenti cattolici e assicurare loro un listino di film moralmente adatti. Parallelamente, però, il Consorzio intendeva coordinare le attività di revisione dei film. Attività, queste, che – come ci fa notare Paolo Fossati – risultavano originariamente assai utili anche per colmare le lacune del sistema legislativo italiano, che fino al 1913 non comunicava alle autorità quali criteri seguire per concedere i nullaosta indispensabili per far circolare le pellicole². La valutazione dei film in cui si cimenta il C.U.C.E. non è però solo morale, ma comprende bensì anche un primo barlume di giudizio estetico, ponendo

¹ Guido Convents, *I cattolici e il cinema*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, Volume quinto, *Teoria, strumenti, memorie*, cit., p. 485.

² Cfr. Paolo Fossati, *L'associazionismo cattolico (associazioni, esercenti, cineforum)*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 319.

perciò sul tavolo i due poli attorno a cui ruoterà gran parte del dibattito cinematografico cattolico dei decenni successivi.

Fondatore e segretario generale del C.U.C.E. è don Carlo Canziani, figura pionieristica di riferimento nell'apostolato cinematografico milanese. Allo stesso Canziani si deve infatti anche la fondazione, nel 1928, della «Rivista del cinematografo», periodico che nasce appunto quale organo ufficiale del C.U.C.E. e del coordinamento diocesano e lombardo, trasferendosi poi in seguito nella capitale per diventare rivista del Centro cattolico cinematografico prima e dell'Ente dello spettacolo poi. Ma a tale rivista dedicheremo ampio spazio nei capitoli successivi.

Nel 1933 il C.U.C.E. modificherà poi il suo nome in C.C.E. (Consorzio per la Cinematografia Educativa)³. Nel 1935, poi, all'interno del C.C.E. diverrà operativo l'Ufficio Distribuzione Film: ufficio che si ergerà quale unico rappresentante ufficiale delle sale cattoliche, e che avrà tra i suoi compiti principali quello di ritirare direttamente dalle case di produzione le pellicole per apportarvi preventivamente le correzioni stabilite dalla Commissione di Revisione⁴. La stessa scelta di un unico ufficio e di un'unica Commissione di Revisione rinsalda l'operazione di centralizzazione effettuata dai cattolici in questo periodo, consentendo inoltre di evitare quelle lungaggini e quelle differenti valutazioni di commissioni operanti a livello locale che si verificavano invece precedentemente.

IV.1.2. Il Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.)

Nel corso degli anni Trenta e Quaranta, Pio XI incoraggia apertamente la Legion of Decency statunitense, raccomandando inoltre a più riprese alla stampa cinematografica un intervento attivo in favore di un processo di moralizzazione dei film. Tuttavia, anch'egli non può fare a meno di confrontarsi con due visioni diverse del cinema: quella appunto della Legion of Decency e quella dell'Office catholique International du cinéma OCIC⁵. Le due posizioni si riflettono anche nell'enciclica *Vigilanti cura* (1936), dove il pontefice – come si è già visto nel capitolo precedente – giunge a un compromesso: nella consapevolezza che un'unica lista di film da condannare in tutto il mondo è impossibile, in considerazione delle diverse culture, egli propone che ciascun paese, nel quadro della propria attività pastorale, dia vita a un ufficio permanente di revisione con il compito

³ Cfr. Marco Muscolino, *La "Rivista del Cinematografo" dalla nascita al 1968*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Op. cit.*, p. 186.

⁴ Cfr. Deborah Toschi, *Per un cinema sano, istruttivo e morale. La fine degli anni Trenta e la seconda guerra mondiale*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., pp. 60-62.

⁵ Sulla Legion of Decency, come pure sull'OCIC, torneremo diffusamente più avanti.

di promuovere i film «buoni», schedare gli altri e diffondere il giudizio presso il clero e i fedeli tramite la stampa cattolica o gli altri media. La pubblicazione delle valutazioni di merito morale informano quindi i fedeli dell'eventuale carattere immorale di un film, indicando loro, al contempo, i criteri essenziali della moralità cattolica.

L'invito della *Vigilanti cura* non resta inascoltato: in seguito alla sua promulgazione, in quasi tutti i paesi cattolici, vengono infatti creati, finanziati e sviluppati degli appositi uffici nazionali, coordinati dall'internazionale OCIC⁶.

In Italia il compito viene affidato a un nuovo ente, il Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.), fondato già nel 1935, ma che a partire dal 1936 diviene così l'organo principale per l'attuazione delle indicazioni dell'Enciclica.

Nato sotto la direzione dell'allora presidente dell'Azione Cattolica, Augusto Ciriaci, il compito primario del C.C.C. è quello della valutazione morale dei film in circolazione attraverso una classificazione che tenga conto dei luoghi di consumo (oratori, parrocchie, sale pubbliche) e delle tipologie degli utenti (giovani, famiglie, adulti, persone di «piena maturità morale»), verificando così la congruità del messaggio con l'ambiente che lo veicola e il destinatario che lo recepisce.

Il C.C.C. riceve proprio dall'Ufficio centrale della stessa Azione cattolica il compito di occuparsi dei problemi dell'apostolato, attraverso l'incarico istituzionale di recensire e giudicare, sotto il profilo morale, tutta la produzione cinematografica circolante in Italia. Alla luce di tutto ciò, Gian Piero Brunetta ci fa giustamente notare che «da questo momento la storia dello sviluppo della politica cinematografica dei cattolici fino almeno alla metà degli anni cinquanta è un capitolo della storia dell'Azione cattolica e del suo crescente peso politico e organizzativo nella storia della società italiana degli ultimi cinquant'anni»⁷.

All'interno del C.C.C. nasce una commissione preposta appunto all'esame dei film e alla redazione di giudizi denominati «Segnalazioni Cinematografiche», le quali vengono pubblicate regolarmente ogni settimana in forma di dispense. Tali giudizi contengono una breve trama del film in questione, accompagnata da una stima estetica e da una ben più corposa valutazione di ordine morale⁸.

I principali compiti che il C.C.C. si prefigge vengono enumerati in un documento programmatico del Centro, di cui si citino almeno le seguenti voci: «la revisione e la classificazione di tutte le pellicole destinate alla pubblica programmazione», «la diffusione di tali classifiche al clero e ai fedeli» e «la promozione delle “buone cinematografie” mantenendo opportuni contatti con le Case

⁶ Cfr. Guido Convents, *Op. cit.*, p. 495.

⁷ Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime. 1929-1945*, cit., p. 64.

⁸ Cfr. Centro Cattolico Cinematografico, *Guida Cinematografica. Diecimila film dal 1934 ad oggi*, Officina Grafica Commerciale, Roma, 1963, p. V.

di produzione, di distribuzione ecc., assicurando la consulenza e la revisione di soggetti, sceneggiature, ecc.»⁹.

L'attività avviata nel 1935 dal C.C.C. viene giudicata da Mino Argentieri come «la più esosa e presente fra le censure non ufficiali»¹⁰ praticate nei confronti del cinema italiano dell'epoca. È innegabile infatti come proprio attraverso l'opera classificatoria del C.C.C., i cattolici abbiano esercitato per svariati anni una forma di vera e propria censura, visionando film di ogni tipo, ripartendoli in svariate categorie e compilando vere e proprie “liste di proscrizione”, alle quali i cattolici erano tenuti ad attenersi. Quest'ultima condizione però non sempre si verificò. Come ci fa notare lo stesso Argentieri, infatti, «l'“indice” cinematografico, però, quasi mai è stato rispettato da quei cattolici che, disposti ad osservare i riti religiosi, non sono altrettanto zelanti nell'attenersi ai consigli della Chiesa in fatto di programmazioni cinematografiche»¹¹. Ma sulla classificazione morale e sulla censura operate dal C.C.C. torneremo diffusamente nei prossimi capitoli, a cui si rimanda.

Quello che invece ci preme ora sottolineare sono alcune tappe decisive che segnano la vita del C.C.C.. Innanzitutto, come già anticipato, a partire già da quello stesso 1935 il Centro cattolico cinematografico pone sotto la propria tutela la «Rivista del Cinematografo», ovvero la principale rivista cattolica espressamente dedicata alla materia cinematografica.

Ma una tappa ancora più cruciale si ha nel 1942, quando Luigi Gedda – docente universitario di genetica medica e studioso di fama internazionale dei gemelli – diventa Presidente del C.C.C.. Gedda dimostra da subito una mentalità aperta alla modernità, nonché grandi capacità di interventi operativi concreti. Egli si avvale però, nel suo periodo di presidenza, di un Segretario Generale altrettanto intelligente e dotato di idee e progetti: Diego Fabbri, al quale già Gedda aveva affidato la direzione dell'A.V.E. (Anonima Veritas Editrice). L'arrivo di Diego Fabbri conferisce una nuova vitalità al Centro, anche perché, grazie a lui, come bene ci illustra Ernesto G. Laura, «per la prima volta il mondo cattolico italiano non si muove verso il cinema *dall'esterno*, motivato da prevalenti ragioni di apostolato, ma vi può agire *dall'interno* grazie all'impegno e alla passione di professionisti»¹².

E questo, non solo perché lo stesso Fabbri era un autore (teatrale e cinematografico) emergente, ma anche perché egli iniziò ben presto a reclutare collaboratori all'interno dell'ambiente dei G.U.F. (Gruppi Universitari Fascisti), dove già in quei primissimi anni Quaranta – e quindi ancora sotto il regime fascista – una nuova generazione stava cercando qualche spazio di libertà artistica e

⁹ *Ivi*, p. XXX.

¹⁰ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 86.

¹¹ *Ivi*, p. 87.

¹² Ernesto G. Laura, *Il Centro Cattolico Cinematografico*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Op. cit.*, p. 156.

culturale esercitando la fronda nei confronti della dittatura. Ed è così che molta gente dello spettacolo – più o meno giovane – inizia a gravitare intorno al Centro Cattolico Cinematografico: Turi Vasile, Giuseppe Maria Scotese, Sergio Sollima, Romolo Marcellini e, in un secondo tempo, Mario Soldati, Ennio Flaiano e Cesare Zavattini.

Nell'immediato dopoguerra, poi, il C.C.C., sempre attento all'attualità, non è insensibile al ritorno in massa di Hollywood sugli schermi italiani, non soltanto con i film nuovi ma con tutti quelli che dal 1938 in poi non si erano potuti importare. A partire dal '45, il cinema americano attua in Italia una vera e propria invasione che crea nuove mitologie divistiche, suggerendo anche modelli di comportamento e svolte nel costume. È in tale frangente che il C.C.C. pubblica un denso volume di Sergio Sollima – collaboratore della «Rivista del Cinematografo» durante la guerra e futuro regista cinematografico e televisivo – sul cinema americano¹³.

Nel frattempo, ad affiancare il Centro Cattolico Cinematografico vengono costituiti negli anni Quaranta il Centro cattolico radiofonico (1940) e il Centro cattolico teatrale (1943).

Nel 1946 poi, questi ultimi due centri, insieme allo stesso Centro Cattolico Cinematografico, confluiranno nell'Ente dello Spettacolo, di cui lo stesso Gedda assume la Presidenza, affiancato da Ugo Sciascia in qualità di Segretario Generale. Quest'ultimo sarà anche il primo Presidente di un nuovo organismo associativo che riunisce l'esercizio cinematografico cattolico, l'A.C.E.C., fondato nello stesso anno.

Pur essendo tripartito, l'operato dell'Ente dello Spettacolo tenderà non già a federare ma a fondere i suddetti tre Centri, sicché si può concordare con Ernesto G. Laura quando sostiene che «il C.C.C. cessa da allora una sua storia autonoma e si identifica con la crescita e le funzioni dell'Ente dello Spettacolo, che del resto, fa del cinema il proprio asse portante»¹⁴.

L'Ente dello spettacolo intensificherà poi progressivamente negli anni la propria presenza nel mondo culturale italiano, grazie anche alla guida di Sergio Trasatti, caporedattore de «L'Osservatore romano».

IV.1.3. L'Associazione Cattolica Esercenti Cinema (A.C.E.C.)

Una delle maggiori priorità del versante cattolico italiano resta però l'intenzione di un controllo centralistico dell'intera “catena cinematografica”. A tal fine, viene costituita nel 1949

¹³ Cfr. Sergio Sollima, *Cinema in U.S.A.*, AVE, Roma, 1947.

¹⁴ Ernesto G. Laura, *Il Centro Cattolico Cinematografico*, cit., p. 164.

l'Associazione Cattolica Esercenti Cinema (A.C.E.C.), la cui nascita è da subito salutata da Ugo Sciascia come «un passo avanti del cinema cattolico italiano»¹⁵.

Attraverso l'A.C.E.C., il mondo cattolico italiano intende definire a livello nazionale i contorni del coordinamento delle sale cinematografiche parrocchiali. Uno dei principali obiettivi dichiarati della neonata associazione è infatti quello di

organizzare il consumo [...] In Italia contiamo su oltre 3000 sale di proiezione, una bella forza. Mediante l'organizzazione di tali sale che per l'industria rappresentano buoni clienti, si può rivendicare un nuovo diritto, quello cioè che la stessa industria produca delle pellicole corrispondenti pienamente ai nostri principi.¹⁶

Viene redatto anche un apposito statuto dell'ACEC, con i seguenti punti salienti:

1. Rappresentare gli interessi morali e materiali della categoria degli esercenti delle sale cinematografiche cattoliche [...]
2. Risolvere e studiare i problemi morali sociali ed economici degli esercenti stessi.
3. Assicurare ai suoi aderenti un servizio di consulenza e di assistenza fiscale [...]
4. Promuovere e favorire ogni intesa diretta a regolare nel comune interesse i rapporti con altri esercenti e con l'industria privata del cinema.¹⁷

IV.1.4. Il Centro Studi Cinematografici (C.S.C.)

Direttamente legata allo stesso Ente dello Spettacolo ma anche, e soprattutto, alla pratica dei cineforum¹⁸, risale poi la nascita, nel 1952, del Centro Studi Cinematografici (C.S.C.), il quale si propone sin da subito di sviluppare le ricerche teorico-culturali condotte da esperti cattolici e di fornire corsi per direttori di dibattito e di settimane di studio¹⁹. Sorto su iniziativa di don Giuseppe Gaffuri, conosciuto a Milano come «il prete del cinema», il C.S.C. si adopera per «educare i gusti del pubblico ad una sempre maggiore comprensione del linguaggio cinematografico attraverso incontri culturali e a mezzo di dibattiti», «valorizzare e diffondere film di alto contenuto artistico e morale» e «preparare schede culturali e pubblicazioni idonee sussidiarie ai dibattiti ed alla divulgazione di film particolarmente validi»²⁰.

¹⁵ Ugo Sciascia, *Nasce l'ACEC*, «Rivista del Cinematografo», a. XXII, n. 6, 1949, p. 7.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Alla copiosa e variegata pratica cattolica dei cineforum dedicheremo un approfondimento nei capitoli successivi.

¹⁹ Cfr. Gianfranco Gori, Stefano Pivato (a cura di), *Bianco e nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Maggioli, Rimini, 1981.

²⁰ AA.VV., *L'opera e gli insegnamenti di don Giuseppe Gaffuri «sacerdote del cinema»*, a cura della Commissione Regionale per lo Spettacolo della Lombardia, Soc. Edit. Cremona Nuova, Cremona, 1959, p. 26.

Le proiezioni cinematografiche pubbliche organizzate dal C.S.C. riscuotono poi un successo sempre più consistente, riuscendo a coinvolgere un numero sempre maggiore di spettatori, anche grazie ad un'attenzione particolare per la qualità dei film proposti e alla cura nella gestione del dibattito.

Il C.S.C. sviluppa quindi un'attività per certi versi simile a quella dei cineforum, manifestando però velleità didattiche oltre che educative, proponendosi di «coagulare e far lievitare al proprio interno le ricerche teoriche e culturali che alcuni studiosi cattolici avevano avviato in quegli anni»²¹.

IV.1.5. Altri centri, associazioni e organi cinematografici cattolici in Italia

Il panorama cattolico italiano è contraddistinto poi da una miriade di altri centri e organismi, nati espressamente per occuparsi di cinema, o che comunque dalla questione cinematografica vengono prima o poi, e in varia misura, interessati.

Già nel 1930, ad esempio, viene istituito il Congresso cattolico italiano per il cinematografo, che a partire dal 1946 sarà parte integrante dell'Ente dello Spettacolo. Il Congresso cattolico costituisce un indiscusso punto di riferimento per tutte le attività diocesane, provvedendo alla classificazione dei film, alla pubblicazione di varie riviste e di un bollettino stampa, e occupandosi inoltre delle attività culturali e cinematografiche più complesse affidandone la cura a un dipartimento specifico, il già citato C.S.C.. Il Congresso cattolico italiano per il cinematografo ha inoltre frequenti contatti con registi, produttori e distributori, esercita un'opera di consulenza, assegna premi ai festival cinematografici e, al fine di curare i rapporti con il mondo della stampa cattolica, fonda intorno al 1960 l'Associazione dei critici cinematografici cattolici.

Dal 1934, poi, il coordinamento su base territoriale viene assunto dalla gerarchia ecclesiastica e rilanciato a livello nazionale per opera dell'Azione Cattolica, unica associazione autorizzata dal regime fascista a rappresentare il movimento cattolico negli anni '30.

L'organizzazione interna del fronte cattolico si stabilizza nei diversi comparti dell'esercizio, della distribuzione, della valutazione morale e della promozione culturale del mezzo cinematografico.

Molte sono le figure di giovani che si formano nel vivaio dell'Azione Cattolica (da Diego Fabbri a Benigno Zaccagnini e a Renato May, ecc.), i quali attraverso la passione e l'interesse per il cinema acquisiscono uno sguardo sul mondo che si esprimerà più compiutamente negli anni del dopoguerra, non solo verso il cinema ma verso la società in senso più lato.

Nel 1935 l'Azione Cattolica fonda il Segretariato centrale per il cinema,

²¹ Aldo Bernardini, *Cattolici e cinema italiano*, in Gianfranco Gori, Stefano Pivato (a cura di), *Op. cit.*, p. 71.

con il compito di guidare tutta l'azione dei cattolici nel vasto campo del cinematografo e di ottenere una produzione cinematografica rispondente al carattere e ai bisogni delle nostre sale. Il Segretariato Centrale sarà diretto da una commissione nominata dall'Ufficio Centrale dell'A.C.I. [...] segnerà i film da preferirsi dalle nostre sale. Provvederà inoltre a dare tempestivamente giudizi sulle novità cinematografiche.²²

Un altro elemento da sottolineare è quello della scalata effettuata da figure di cattolici ad alcune istituzioni culturali chiave, come il Centro sperimentale di cinematografia, o ad alcune riviste come «Bianco e Nero» e «Cinema». La morte prematura di Francesco Pasinetti nel 1949 apre la strada della direzione generale del Centro sperimentale di cinematografia al filocattolico Giuseppe Sala, che dal 1952 diventerà anche direttore di «Bianco e Nero», e successivamente anche del Centro nazionale sussidi audiovisivi e del suo organo di stampa, la rivista «Audiovisivi». Non si dimentichino poi figure quali padre Félix Morlion e il gesuita Nazareno Taddei, entrambi già collaboratori del Centro all'epoca della direzione di Luigi Chiarini.

Un altro importante polo culturale cattolico nel secondo dopoguerra è il Centro Culturale San Fedele di Milano, che svolge un'intensa attività legata alle arti figurative, dedicando ampio spazio al cinema, sia offrendosi come luogo di fruizione ospitando cineforum, sia pubblicando riviste quali «Aggiornamenti Sociali» e «Letture».

Sorto nei primi anni Cinquanta sotto la direzione di padre Arcangelo Favaro (che ne resterà il direttore fino al 1967), il Centro Culturale S. Fedele era impostato come un libero ritrovo intellettuale che si proponeva «di esaminare e di favorire, con varie manifestazioni di carattere culturale e artistico, le correnti vive del pensiero contemporaneo, ricercando particolarmente di porre in luce il loro contenuto spirituale»²³.

Tra le varie attività del Centro, un'attenzione particolare sarà sempre riservata, appunto, al cinema. Il secondo dopoguerra italiano è poi sempre maggiormente interessato dal fenomeno dei cineforum, nati non solo per presentare un film ma anche per dar vita a dibattiti con gli spettatori dopo la proiezione. Sulla complessa e variegata pratica cineforiale cattolica torneremo diffusamente più avanti. Ora ci preme però sottolineare alcune iniziative nate appunto sotto l'impulso della politica cineforiale. Tra di esse vanno ricordate anche alcune pubblicazioni specializzate quali «Cineforum» e lo «Schedario cinematografico», curato da padre Nazareno Taddei. Quest'ultimo, grazie alla sua attività presso il Centro San Fedele, intreccia rapporti con il mondo del cinema italiano, stringendo rapporti di vera e propria amicizia con Blasetti, Fellini e Pasolini. Egli istituisce inoltre, nel 1973, il Centro internazionale dello spettacolo e della comunicazione sociale che, spostato a La Spezia dal

²² [Redazionale], La «Rivista del cinematografo» diviene l'organo ufficiale del Segretariato Centrale per il Cinema, «Rivista del cinematografo», 4, 1935, pp. 103-104.

²³ Aldo Bernardini, *L'attività cinematografica del Centro S. Fedele a Milano*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Op. cit.*, p. 304.

1986, è tutt'oggi l'editore dello «Schedario cinematografico», nonché del mensile «EDAV. Educazione audiovisiva», che dedica grande spazio alle analisi dei film.

Un'altra tappa fondamentale, in tal senso, è costituita dalla fondazione, nel 1956, della Federazione italiana dei cineforum (FIC), con sede nell'Università Pro Deo (antenata dell'attuale LUISS) di Roma. Proprio la FIC diventa per milioni di spettatori cattolici una sorta di guida critica e spirituale alla visione dei film.

La fine degli anni Cinquanta è poi segnata anche dall'istituzione, da parte della Santa Sede, della Pontificia commissione per le comunicazioni sociali e della Filmoteca vaticana. Quest'ultima nasce il 16 novembre del 1959 sotto il pontificato di Giovanni XXIII, con lo «scopo di raccogliere i film che interessino la Sede Apostolica»²⁴.

Un ruolo fondamentale viene infine svolto dalla Pro Civitate Christiana di Assisi, la cui sezione cinematografica, per merito soprattutto di Lucio Caruso, diviene – in particolare negli anni Sessanta – il luogo d'incontro tra cattolici e laici e terreno privilegiato per proficui scambi di esperienze con il mondo dell'industria cinematografica. Basti pensare, a tal proposito, al prezioso dialogo intercorso tra la Pro Civitate Christiana e Pier Paolo Pasolini in occasione della lavorazione de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964): dialogo di cui ci ha dato ampiamente conto Tomaso Subini²⁵.

Un ruolo per nulla secondario nella realizzazione del *Vangelo* pasoliniano è svolto inoltre da don Francesco Angelicchio, figura di riferimento nel panorama cattolico dell'epoca, per la profonda opera di rinnovamento da lui svolta all'interno di varie istituzioni ecclesiastiche, tra cui l'Ente dello Spettacolo. Il principale merito che va riconosciuto ad Angelicchio è quello di aver saputo mediare tra spinte contraddittorie all'interno del mondo cattolico.

Tuttavia, alla fine degli anni Sessanta, anche a causa del clima di contestazione che attraversa il mondo laico nel 1968, il dibattito condotto intorno al cinema nel mondo e negli organismi cattolici italiani comincerà a spostare il centro della propria attenzione da contenuti cinematografici a temi più marcatamente politici, tanto che diverse organizzazioni che sino ad allora avevano operato in un clima di collaborazione reciproca faticheranno da allora a trovare punti d'incontro.

²⁴ Giovanni XXIII, Lettera apostolica “motu proprio” *Boni pastoris*, in Dario E. Viganò, *Cinema e Chiesa: i documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa, 2002, p. 115.

²⁵ Cfr. Tomaso Subini, *Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de Il Vangelo secondo Matteo*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Op. cit.*, pp. 223-237.

IV.2. Centri, associazioni e organismi cinematografici dei cattolici in Francia

IV.2.1. La Maison de la Bonne Presse

Si è già avuto modo, nel primo capitolo, di appurare il ruolo di apripista svolto nelle politiche cattoliche francesi dalla Maison de la Bonne Presse. Ora è bene però approfondire il peso specifico ricoperto presso tale organismo dalla questione cinematografica.

Come già anticipato, la Maison de la Bonne Presse viene fondata nel 1873 su iniziativa di padre Emmanuel d'Alzon (1810-1880), già fondatore, nel 1845, della Congregazione religiosa cattolica degli Augustins de l'Assomption, specializzata nell'organizzazione dei pellegrinaggi. Lo scopo principale della Maison de la Bonne Presse – come ci ricorda Charles Monsch, è quello di «grouper dans une œuvre commune, un ensemble de journaux, de publications, de livres, d'écrits de toute nature, capables de servir à l'apostolat catholique»²⁶, al fine di fare fronte al dilagante repubblicanesimo anticlericale, ben incarnato da Jules Ferry (1832-1893), ministro della pubblica istruzione e poi Presidente del Consiglio nel 1880 e nel 1883.

A pochi anni dalla sua creazione, la Maison de la Bonne Presse dà vita al giornale «Le Pèlerin», e poi, nel 1880, alla rivista mensile «La Croix», la quale diverrà un quotidiano nel 1883.

Proprio la nuova Maison e le neonate riviste – come ci fa notare giustamente Isabelle Saint-Martin – partecipano fattivamente a un potenziamento della pratica del “vedere” nel mondo cattolico²⁷. Sia «Le Pèlerin» che «La Croix» nascono per iniziativa di padre Vincent de Paul Bailly (1832-1912), una delle figure più autorevoli del primo periodo della Bonne Presse. In pochi anni egli mette in piedi una vera e propria impresa che diventerà – quasi un secolo più tardi, nel 1969 – il gruppo Bayard Presse. Già nel 1882 Bailly comprende, prima degli altri, il ruolo strategico rivestito dalle immagini nell'educazione. Ecco allora come, sotto il suo impulso, già negli ultimi anni del XIX° secolo la Bonne Presse inizi a promuovere la realizzazione di conferenze accompagnate da proiezioni luminose. Egli fonda così l'Œuvre des Conférences et Projections della Bonne presse, al fine di creare un'“opposizione cattolica” alle proiezioni della Ligue de l'enseignement, già ben avviata in tale settore²⁸.

Nel frattempo, il 1° aprile 1900, Paul Féron-Vrau (1864-1955) – erede di Philibert Vrau e amico intimo degli Augustins – assume la direzione della Bonne Presse, dopo averla acquistata quindici

²⁶ Charles Monsch, *Le père d'Alzon et les débuts de la Bonne presse*, in René Rémond, Émile Poulat (dir.), *Emmanuel d'Alzon dans la société et l'Église du XIX^e siècle*, Le Centurion, Paris, 1982, p. 280/279-297.

²⁷ Cfr. Isabelle Saint-Martin, *Voir, savoir, croire. Catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 299.

²⁸ Cfr. Charlotte M. Kelly, *A Pioneer of Catholic Journalism: Père Vincent de Paul Bailly*, «Studies: An Irish Quarterly Review», Vol. 29, No. 114 (Jun., 1940), pp. 301-309.

mesi prima della Loi sur les Associations, che avrebbe spogliato delle loro proprietà gran parte delle congregazioni religiose francesi.

Con l'aiuto di altri industriali del Nord, Féron-Vrau fonda poi nel 1904 la Société de la Presse Régionale, che aveva per obiettivo di aiutare economicamente lo sviluppo dei giornali cattolici di provincia, al fine di opporsi alla politica governativa del Bloc des Gauches.

Alla luce del successo delle prime conferenze accompagnate da proiezioni luminose, agli albori del Novecento Féron-Vrau e Bailly incaricano Georges-Michel Coissac di mettere in piedi un apposito servizio di proiezioni in seno alla Bonne Presse.

Sotto la direzione di Coissac, il Service des projections lumineuses della Bonne Presse si sviluppa notevolmente nel primo decennio del XX° secolo, articolando il proprio operato lungo tre assi preferenziali e complementari. Innanzitutto assistiamo alla creazione di una collezione di vedute diseguate o fotografiche su diversi soggetti: sulla religione innanzitutto, ma anche sulla storia, i viaggi e l'educazione. In secondo luogo assistiamo allo sviluppo e alla commercializzazione di apparecchi di proiezioni fisse e poi cinematografiche. In terzo luogo, ma altrettanto importante, è poi l'impegno profuso dalla Bonne Presse nel campo delle pubblicazioni. Lo stesso Coissac cura infatti l'edizione di diversi fascicoli di conferenze, essendo inoltre caporedattore di diverse testate affiliate alla Bonne Presse.

Una rilevante battuta di arresto giunge poi però il 30 dicembre 1912, quando la Sacrée congrégation consistoriale pone il divieto di proiezione cinematografica nelle chiese, in quanto, «bien qu'on ait eu l'intention louable de développer, par là, l'instruction religieuse des fidèles, il a paru cependant que ces représentations prêtaient facilement à des dangers et à des inconvénients»²⁹.

Anche l'opera delle proiezioni della Bonne Presse si sottomette, docilmente al presente divieto³⁰, non smettendo tuttavia la sua attività di "arruolamento" del cinema alla causa cattolica.

A tal proposito, risulta doveroso citare Pierre l'Ermite (pseudonimo di Edmond Loutil). Oltre che uno dei più assidui e fervidi collaboratori della Bonne Presse, il canonico Pierre l'Ermite è stato anche un prolifico scrittore, nonché giornalista per «La Croix» e «Le Fascinateur», influenzando così da protagonista sulla politica cinematografica portata avanti dalle due testate.

Ecco l'efficace ritratto di Pierre l'Ermite offertoci da Pierre Véronneau: «Convaincu de l'importance du cinéma pour la propagande des idées auxquelles les catholiques croient, il se fait l'apôtre du bon cinéma apte à glorifier la famille, la patrie, à promouvoir la pitié pour ceux qui

²⁹ Acta Apostolicae Sedis, 30 dicembre 1912, citato in Michel Lagrée, *L'encyclique Vigilanti cura sur le cinéma*, in *Achille Ratti Pape Pie XI*, Actes du colloque de Rome (15-18 mars 1989), École française de Rome, Rome, 1996, p. 840.

³⁰ Cfr. *Les projections dans les églises*, «Le Fascinateur», février 1913, p. 1.

souffrent, à susciter le goût des voyages et l'amour du métier»³¹. Così, secondo Pierre l'Ermite, l'emozione visiva ingenerata dal medium cinematografico aprirebbe direttamente alla sfera spirituale. All'interno dell'equipe della Bonne Presse, la figura di Pierre l'Ermite – come ha sapientemente messo in luce il suo biografo Yves Poncelet – costituisce insomma una «présence catholique à la culture de masse»³².

IV.2.2. Il Comité catholique du cinématographe (CCC)

La molteplicità e varietà delle associazioni e degli organismi cattolici sorti in Francia in materia espressamente cinematografica ci può illuminare sull'importante dispiegamento di energie profuso dalla Chiesa cattolica francese nella promozione e nel controllo del cinema.

Il primo di essi (in ordine cronologico e non solo) è stato il Comité catholique du cinématographe (CCC), fondato nel settembre 1927 per arginare tre grandi pericoli: l'immoralità dilagante di un grande numero di film, l'utilizzo del cinema a fini di propaganda anticlericale, e infine l'insorgere della propaganda politica nei film filobolscevichi³³.

La tentazione di operare un pedissequo e acritico parallelismo tra il Comité catholique du cinématographe francese e il Centro Cattolico Cinematografico italiano è resa ancor più allettante dalla vistosissima somiglianza dei rispettivi nomi, nonché dall'esatta coincidenza dei rispettivi acronimi³⁴. Ma è una tentazione che va da subito rigettata, in quanto i due rispettivi organismi nazionali – come vedremo in parte già sin d'ora –, seppur accomunati da certe analoghe dichiarazioni d'intenti, presentano anche vistose differenze. Prima fra tutte, la differente collocazione cronologica. Il CCC francese, nato nel 1927, precede infatti di quasi un decennio il C.C.C. italiano, nato nel 1935. Tale discrepanza cronologica potrebbe già essere letta in filigrana come indice di una precoce e lungimirante attenzione mostrata dalle gerarchie ecclesiastiche francesi (rispetto a quelle italiane) nei confronti della delicata questione cinematografica. Tale dato cronologico dimostrerebbe insomma come i cattolici francesi si preoccupino di sistematizzare e regolamentare il cinema ben prima dell'esortazione esplicita giunta nel 1936 con la *Vigilanti cura* di Pio XI.

³¹ Pierre Véronneau, *Le Fascinateur et la Bonne Presse: des médias catholiques pour publics francophones*, «1895 Revue d'histoire du cinéma», n° 40, 2003, p. 34.

³² Yves Poncelet, *Pierre l'Ermite (1863-1959). Prêtre, journaliste à La Croix et romancier. Présence catholique à la culture de masse*, Cerf, Paris, 2011.

³³ Cfr. Charles Pichon, *Rapport au Congrès international de La Haye en 1928*, «Dossiers du Cinéma», 1928.

³⁴ Anche a causa di tale coincidenza di acronimi, per evitare ogni possibile confusione, d'ora in avanti scriveremo «C.C.C.» quando vorremo riferirci al Centro Cattolico Cinematografico italiano, e «CCC» per indicare invece il Comité catholique du cinématographe francese.

In particolare, lo scopo che il CCC francese si prefigge preliminarmente è quello di «alerter et éduquer les catholiques, leur montrer qu'il est temps de s'émouvoir et de prendre le cinéma au sérieux»³⁵.

Da un punto di vista pratico – come ci illustra sapientemente Corinne Bonafoux-Verrax – il CCC si propone un triplice obiettivo: «aider moralement à la production de bons films sans participation matérielle, éclairer la clientèle catholique sur la question du cinéma et être capable de fournir une cotation des films»³⁶.

Per soddisfare tale missione, esso si dota di diversi servizi tecnici: un servizio di visionamento dei film, un servizio di documentazione, un segretariato, un ufficio per i contenziosi e, infine, un bollettino mensile intitolato «Dossiers du cinéma».

Proprio dal primo numero dei «Dossiers du cinéma», uscito nel settembre del 1927³⁷, apprendiamo infatti la nascita, avvenuta solo due mesi prima (nel luglio 1927), del Comité Catholique du Cinématographe. In quello stesso primo numero, inoltre, i «Dossiers du cinéma» si presentano quale ufficiale organo di stampa del neonato Comité.

Alla presidenza del CCC, in questo suo primo periodo di vita, ritroviamo la figura di Pierre l'Ermite. Quale segretario generale troviamo invece il canonico Joseph Reymond.

Il CCC riceve però il sostegno diretto anche delle alte gerarchie ecclesiastiche, parigine e francesi in generale, nonché l'appoggio rilevante della Fédération Nationale Catholique (FNC).

Analizzando ora più a fondo i principi informatori del CCC, come già anticipato il Comité nasce per rispondere a diverse ragioni, di natura economica, sociologica e morale. Uno degli obiettivi principali del CCC è dunque sin da subito quello di promuovere un cinema nazionale moralmente sano³⁸. A tal fine, i membri del CCC intraprendono un'azione di classificazione morale, effettuata attraverso un particolare sistema classificatorio denominato *cotation*. Il primo sbocco delle *cotations* del CCC è costituito dai «Dossiers du cinéma», fino a quando tale periodico non smetterà le proprie pubblicazioni nel 1932. Da allora, le valutazioni morali del CCC verranno pubblicate e diramate ai fedeli attraverso altri appositi organi di stampa, tra cui ricordiamo sin da ora, almeno, le «Fiches du cinéma». Redatte a partire dal 1935, le «Fiches du cinéma» rappresentano insomma il corrispettivo francese delle «Segnalazioni Cinematografiche» italiane. Ma – come avremo modo di appurare approfonditamente in uno dei prossimi capitoli – le due pubblicazioni in questione risulteranno accomunate da una somiglianza solo di facciata, presentando infatti macroscopiche

³⁵ Abbé Brard, *Le Comité catholique du cinématographe: au service des catholiques*, Comte rendu du Congrès des 6-8 novembre 1928, «Dossiers du cinéma», novembre 1928.

³⁶ Corinne Bonafoux-Verrax, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, «Cahiers d'études du religieux», 2012, *Monothéisme et cinéma* [<http://cerri.revues.org/1073>], pp. 3-4.

³⁷ Cfr. «Dossiers du cinéma», n° 1, septembre 1927.

³⁸ Cfr. Jean Morienval, *Orientations*, «Dossiers du cinéma», n° 1, septembre 1927, p. 6.

differenze metodologiche, classificatorie e ideologiche. Differenze che rispecchiano d'altronde la più generale disparità di vedute (moralì e cinematografiche) esistente tra il pianeta cattolico italiano e quello francese.

Tornando ora al Comité catholique du cinématographe, già sin dai suoi primissimi anni di vita quest'ultimo dimostra insomma un'«obsession du “jugement”»³⁹, rifacendoci alla pregnante definizione di Mélisande Leventopoulos.

Il CCC si appropria quindi della formula jocista⁴⁰ del «voir, juger, agir», esportandola in campo cinematografico, e conferendo al secondo termine del trinomio, il «juger», un ruolo assolutamente preminente, imprescindibile dagli altri due atti del «voir» e dell'«agir».

Una delle principali ragioni d'essere del CCC è quindi costituita dalla lotta contro l'immoralità. Tale intento alimenta, come facilmente prevedibile, una nuova riflessione dei cattolici francesi sulle funzioni della censura, di cui si lamenta soprattutto l'inefficacia.

La nascita del CCC si spiega inoltre con lo stringente bisogno di contrattaccare sul terreno delle produzioni cinematografiche, soprattutto per far fronte alle numerose coeve iniziative quali ad esempio il cinema educatore laico, stigmatizzato dai cattolici come «nouvel instrument au service de l'anticléricalisme»⁴¹.

Alla luce di tale complesso quadro concorrenziale, il CCC lancia il suo grido d'allarme:

Le cinématographe n'est pas une simple distraction, comme la presse, il agit sur les sensibilités, les intelligences et les consciences – et avec d'autant plus de force que l'image n'a pas comme le mot, besoin d'être traduite, elle porte immédiatement et sur tous les publics. “On peut” disait Herriot, à la Chambre, en novembre 1926, “former grâce au cinéma des générations nouvelles”. Et dès 1924, M. Julien Luchaire déclarait en un mémorandum à la Société des Nations: “Aucun moyen n'a été aussi puissant que le cinéma pour agir sur les esprits”. Et ce n'est pas d'hypothétiques influences qu'il est ici question... Les maisons d'édition et de location de films se comptent en France par centaines, par milliers se comptent les salles de projection et par millions les spectateurs qui s'y pressent chaque semaine. Si bien que l'écran est devenu surtout dans les milieux ouvriers des villes “le directeur des consciences” et “l'éducateur de l'enfant”. Et voici que les campagnes vont connaître à leur tour “la fièvre des images mouvantes”: soucieuse de se créer de nouveaux débouchés, l'industrie cinématographique établit des appareils spéciaux à prix réduit qui vont mettre le moindre village en mesure de s'offrir régulièrement un spectacle sur un écran placé à poste fixe chez lui.

Aussi tous ceux qui veulent imprimer une direction aux foules se préoccupent-ils d'utiliser le cinématographe. Les soviets considèrent le film comme “le premier agent actif d'émancipation de l'Orient et de l'Occident”. La Ligue française de l'enseignement que préside M. François Albert organise avec une ardeur tenace le “cinéma éducateur”. Et le ministre de l'Instruction publique prépare un “office national du cinéma”.⁴²

Il CCC dichiara insomma quale suo obiettivo principale quello di insegnare agli spettatori l'attività del guardare, e contemporaneamente di insegnare ai direttori delle varie *œuvres* della gioventù l'attività (altrettanto complessa) del “far guardare”.

³⁹ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 99.

⁴⁰ Tipica cioè dell'associazione Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC), su cui torneremo tra poco.

⁴¹ *Un nouvel instrument au service de l'anticléricalisme: le cinéma éducateur*, «Credo», février 1927, pp. 16-20.

⁴² Joseph Reymond, *Aux catholiques de France*, «Dossiers du cinéma», février 1928, p. 57.

Il CCC intende quindi rispondere fattivamente a iniziative concorrenti: quali quella intrapresa dalla Ligue de l'enseignement et d'hommes del Cartel des gauches (rappresentato da personalità quali Édouard Herriot, Antoine Borrel, Joseph Brenier) per l'introduzione del cinema nelle scuole laiche.

Per i cattolici si pone dunque la necessità di un nuovo e originale approccio globale al cinema.

Non va inoltre dimenticato che due membri del CCC, il monsignor Eugène Beaupin e il canonico Joseph Reymond, sono anche membri dell'Union catholique d'études internationales, associazione a sua volta vicina alla politica della Société des Nations (SDN).

È interessante, ora, analizzare più nel dettaglio il programma fondativo del Comité Catholique du Cinématographe, pubblicato appunto sul già citato primo numero dei «Dossiers du cinéma». Come si denota dal presente programma, i fondatori del CCC propongono un approccio dualistico, basato sulla promozione di un cinema buono e virtuoso e sulla contemporanea denuncia del cinema immorale, ma privilegiando comunque la ricezione del cinema e la sua valutazione, positiva o negativa che sia, da parte dei cattolici:

Utilisation, amélioration, multiplication des films honnêtes : moraux, familiaux, religieux, documentaires, techniques, scolaires, etc.

Surveillance, critique et sous une forme à étudier, défense contre les films immoraux, antisociaux, antireligieux. Même l'immense production des "films neutres", dont l'influence est à la longue déprimante, demande à être suivie.⁴³

La ricerca di un equilibrio tra i due propositi citati – servirsi dei film “buoni” e difendersi dai film “cattivi” – risuona assolutamente nuova nel contesto cattolico francese dell'epoca. Al suono di parole d'ordine quali «avertir, assainir, aménager»⁴⁴, i cattolici francesi del CCC si rivolgono quindi alla questione cinematografica, indirizzandosi anche alla produzione commerciale corrente e alla distribuzione cinematografica, e proseguendo l'azione intrapresa precedentemente dal catalogo Gaumont. Non a caso, tra i collaboratori del CCC figura anche l'abate Le Floch, a suo tempo principale promotore appunto dell'iniziativa Gaumont.

La preoccupazione di raggiungere il largo pubblico cattolico è d'altronde confermata dalla nomina a presidente del CCC, nel 1928, di François Hébrard⁴⁵, già professore di diritto all'Institut catholique de Paris, nonché apprezzato presidente della Fédération gymnastique et sportive des patronages de France (FGSPF).

Già sin da questi suoi primissimi anni, inoltre, il CCC inizia a godere di un certo prestigio all'estero, dove, soprattutto in Italia, viene salutato come vero e proprio pioniere cattolico del cinema⁴⁶.

⁴³ *Le Comité catholique du cinématographe*, «Dossiers du cinéma», n° 1, septembre 1927, p. 2.

⁴⁴ «Dossiers du cinéma», juin 1928, p. 257.

⁴⁵ Cfr. «Dossiers du cinéma», mars 1928, p. 116.

⁴⁶ Cfr. «Bollettino ufficiale dell'Azione cattolica italiana», 15 dicembre 1929.

Va poi sottolineato come il CCC si presenti quale organismo d'azione al servizio dei gruppi cattolici aderenti, i quali si aggiungono così ai membri individuali⁴⁷.

Sebbene il Comité si definisca esso stesso un'«action catholique du cinéma», l'istituzionalizzazione dell'Action catholique française come istanza di coordinamento dell'insieme dei movimenti francesi – come richiesto da Pio XI – avverrà solamente nel 1931.

Non bisogna perciò concepire il CCC come incasellato dentro un sistema vero e proprio. Tuttavia esso è legato alla volontà delle organizzazioni aderenti, costituite dalle principali strutture cattoliche d'inquadramento sociale, dall'Action populaire fino all'Union sociale des travailleurs catholiques.

Alla luce di ciò, si comprende dunque meglio la configurazione in comitato (*Comité*) – inteso come raggruppamento di persone provenienti da un gruppo maggiore – piuttosto che in associazione.

D'altronde, lo stesso CCC si vanta orgogliosamente di essere un'inedita tipologia associativa cattolica, assai differente dalla pletora di associazioni cattoliche moltiplicatesi in Francia a partire dal 1924⁴⁸.

Ma tale torno di anni vede i cattolici francesi impegnati non solo sul fronte cinematografico: basti pensare alla creazione del Comité catholique de la radiophonie, struttura sorella del CCC, con cui condivide peraltro il segretario, ovvero il canonico Reymond⁴⁹.

Il Comité catholique de la radiophonie testimonia l'ambizioso progetto cattolico, che spazia tra i diversi media, nel tentativo di forgiare un nuovo modello di spettatore/ascoltatore.

Tornando al CCC, l'avvento del sonoro infonde nei suoi membri la speranza di una possibile coordinazione dei cinematografi confessionali. «Émouvoir sans troubler, amuser sans salir, intéresser sans déformer»: ecco i nuovi slogan che iniziano a prendere piede all'inizio degli anni Trenta. Tuttavia, a partire dal 1933, proprio l'introduzione del sonoro nelle sale cattoliche francesi viene paradossalmente a coincidere con l'entrata in crisi del CCC. A partire dall'estate del 1933, infatti, problemi finanziari e gestionali rimettono in questione le competenze del Comité in materia cinematografica. Tale clima di crisi investe anche i «Dossiers du cinéma», che nel 1932 vengono rimpiazzati da una nuova rivista: «Choisir».

Intanto, in quello stesso torno di anni, il segretariato dell'Action catholique française riceve numerose lamentele, riguardo soprattutto all'immoralità di certi film pur classificati e promossi dal CCC. Impossibilitato a tenere testa al flusso sempre più copioso di film in uscita, il Comité non è più in grado di classificare correttamente la produzione cinematografica corrente.

⁴⁷ Cfr. *Le Comité catholique du cinématographe*, «Dossiers du cinéma», n° 1, septembre 1927, p. 3.

⁴⁸ Cfr. Corinne Bonafoux-Verrax, *Des associations catholiques constituées en groupe de pression durant l'entre-deux-guerres*, in Claire Andrieu, Gilles Le Béguec, Danielle Tartakowsky (dir.), *Associations et champ politique. La loi 1901 à l'épreuve du siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2001, p. 537.

⁴⁹ Cfr. *Le Comité catholique de la radiophonie*, «Dossiers du cinéma», janvier 1929, p. 6.

Di fronte al contemporaneo manifestarsi dell'avvento del sonoro e della crisi del CCC, molte voci cattoliche si levano in favore di una nuova organizzazione regionale della programmazione.

Per far fronte a tale vuoto di potere del mondo cattolico francese, l'Action catholique française (ACF), ben rappresentata dal canonico Paul Richaud, si muove verso una riorganizzazione del CCC.

Al fine di razionalizzare l'azione cinematografica sul modello belga, l'Action catholique française viene investita di un potere decisionale inconsueto e accentratore. In virtù di ciò, Richaud è autorizzato a riorganizzare il CCC. Richaud propone allora innanzitutto soluzioni innovative sulla questione della *cotation*, per poi intraprendere una vera e propria trasformazione del CCC, che nel 1934 muta infatti nome diventando «Centrale catholique du cinéma et de la radio» (CCR).

Verso la metà degli anni Trenta, il CCC e «Choisir» vengono insomma a trovarsi come svuotati di credibilità. A dimostrazione di ciò, assistiamo alla nascita di strutture che si pongono come vera e propria alternativa ad essi, quale la Fédération des associations de cinéma de l'ouest (FACO), fondata nel 1935.

Tale organismo ha proprio tra i suoi obiettivi quello di selezionare i film moralmente “convenienti”: nei suoi giudizi, tuttavia, esso si mostra notevolmente emancipato rispetto ai metodi del CCC. I giudizi del FACO – quasi totalmente privi di ogni considerazione estetica e senza alcuna *cote morale* – mostrano quindi un aspetto più strettamente utilitario.

Sulla medesima linea di pensiero si trovano attestati analoghi organismi quale l'Office technique du cinéma familial (OTCF). Quest'ultimo, diretto dall'abate Raymond Zoëte, non valuta la portata morale dei film come oggetti finiti, e non adotta neppure alcun sistema di *cotation*. L'obiettivo è piuttosto quello di adattare i programmi alle pellicole, specificando eventualmente i tagli e gli emendamenti da effettuare.

IV.2.3. La Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR)

Nata ufficialmente il 19 dicembre 1934, incorporata all'ACF, la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) nasce come superamento polemico del precedente Comité catholique du cinématographe (CCC) e della relativa gestione del canonico Reymond.

Non a caso, come segretario generale della CCR viene nominato l'abate Henri Caffarel, le cui risapute posizioni nei confronti del cinema suonavano in netto contrasto con il personaggio di Reymond. Freddo, distante e disinteressato al cinema, Caffarel non si presenta affatto come un cinefilo, ma piuttosto come un prete “gestore”. Tradizionalista e persino reazionario, fedele alle

direttive delle alte gerarchie ecclesiastiche, egli tenta di rimediare alle anteriori “derive” compiute dalla Chiesa. Conscio tuttavia del potere dei media, egli intende trasformare il cinema e la radio in un settore prioritario di intervento per l’Action catholique française.

Al suo arrivo alla CCR, Caffarel intende da subito inaugurare una riforma del cinema, pur in una continuità di spirito e di intenti rispetto ai metodi precedentemente applicati in Francia⁵⁰.

Nonostante l’intransigente posizione di Caffarel, gli obiettivi della nuova CCR si situano sul solco di quel compromesso già adottato dal mondo cattolico francese da almeno vent’anni prima. La politica adottata dal CCR è quindi quella di «concilier au lieu de condamner, classer et ne pas reléguer dans la seule liste noire des films interdits»⁵¹, rispondendo così alla ragione della stessa origine della Centrale, nata appunto con lo scopo di collaborazione tecnica e commerciale con l’industria cinematografica e non per un’opera di opposizione e demolizione moralistica.

Tale nuova politica pedagogico-militantista perseguita dalla CCR si ripercuote sul sistema di *cotation morale* della stessa Centrale. Il primo cambiamento lo si registra già nella composizione della commissione nazionale dei *coteurs*, ora composta, oltre che da preti, anche da laici, uomini e donne, insegnanti e madri di famiglia. La presente commissione è diretta dal domenicano Aimon-Marie Roguet che, ventinovenne, sta compiendo allora i suoi primi passi nel settore dei media. Il ventaglio più largo degli esaminatori, la diversificazione della loro provenienza e il rinnovamento generazionale permettono dunque una più grande affidabilità della *cotation*.

In secondo luogo, la Centrale si mostra sempre più protesa a un superamento della *cote* stessa. Ciò la porta a tentare un avvicinamento sempre più profondo con il settore scolastico.

L’osservanza delle *cotes* doveva essere garantita dai rappresentanti delle sale cattoliche, ora riuniti in diverse associazioni regionali. Queste ultime, a loro volta, si riuniscono in una federazione nazionale al fine di formare un blocco organizzato e permettere il miglioramento tanto morale quanto tecnico dei programmi⁵².

In quello stesso 1935 si registra poi l’avvio della pubblicazione delle già citate «Fiches du cinéma», che diverranno l’organo di stampa ufficiale della CCR, andando in qualche modo a rimpiazzare la precedente rivista «Choisir», che interromperà le proprie uscite nel 1939 a causa del conflitto mondiale, per non venire poi mai più pubblicata.

Nel frattempo, l’autodissoluzione del Comité central des associations catholiques de cinéma nel marzo del 1935 facilita ulteriormente il convogliamento dei poteri nelle mani della CCR.

⁵⁰ Cfr. *La nouvelle organisation catholique pour le cinéma et la radio*, «Choisir», 6 janvier 1935, p. 1.

⁵¹ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d’un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 146.

⁵² Cfr. *Pour les salles familiales de cinéma*, «Choisir», 1 septembre 1935, p. 15.

Tali nuove condizioni d'intervento nello spazio pubblico favoriscono la fondazione, nel maggio del 1941, di una nuova struttura da parte dell'abate Georges Chassagne: l'Office familial de documentation artistique (OFDA), creato a Lione sotto il patronato della stessa CCR.

Tale associazione nasce con l'intento esplicito di riunire i vari militanti della moralizzazione del cinema, per mettere in piedi una sorta di «*lique de décence*» francese. Strizzando l'occhio appunto alla Legion of Decency americana, l'OFDA si muove insomma in favore della campagna di moralizzazione del cinema, concepita come salutare sia a livello etico che estetico.

Proprio il neonato Office viene perciò a minare in parte il prestigio e la credibilità della CCR. A tal proposito va sottolineato come lo stesso OFDA, attraverso il suo organo di stampa «Vaillance», inizi a proporre (a partire dai primi mesi del 1943) un sistema di *cotations* alternativo a quello della CCR⁵³, la quale si trova quindi spodestata dal suo monopolio di giudizio morale.

Alla crisi di potere attraversata dalla CCR si unisce anche la sua profonda crisi finanziaria, in cui la Centrale piomba nel 1944.

Nel luglio del 1945, l'abate René Stourm viene nominato supervisore della CCR, oltre che segretario generale aggiunto dell'ACF. Ma, nei fatti, la CCR passa sotto la direzione dell'abate Jean Dewavrin, a cui si aggiunge l'abate Chassagne, unanimemente designato dalle gerarchie ecclesiastiche quale principale membro ecclesiastico addetto al settore cinematografico.

La CCR, proprio in quegli anni, prende inoltre sotto la sua gestione le edizioni «Penser vrai pour refaire la France», troncandone il nome in «Penser vrai».

Chassagne abbandona poi presto (e definitivamente) la CCR, lasciandola alla cura del solo Dewavrin.

A partire dal 1955, la CCR si fa infine carico della promozione del militantismo cinematografico cattolico, seppur reinscritto all'interno della battaglia moralizzatrice. Ne è prova la prima sessione di formazione di animatori cattolici organizzata giustappunto dalla Centrale. L'obiettivo della presente sessione è duplice: da un lato formare dei futuri animatori e divulgatori capaci di presentare i film al grande pubblico al fine di facilitare la comprensione del messaggio cinematografico, ma dall'altro lato assicurare il successo commerciale degli stessi film.

IV.2.4. La Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision (CCRT)

Non a caso, proprio in quello stesso 1955, si assiste a una riconfigurazione della CCR (Centrale catholique du cinéma et de la radio) in CCRT (Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la

⁵³ Cfr. «Films et lectures», avril 1943, p. 70.

télévision). La nuova CCRT mostra delle novità anche all'interno del suo nuovo comitato direttivo: Pierre d'André vi ricopre il ruolo di presidente, Dewavrin quello di direttore, mentre a ciascun medium viene affidato un proprio rappresentante ecclesiastico (Emmanuel Flipo si occupa ad esempio di cinema). Il comitato direttivo ospita infine un membro della Fédération nationale d'action catholique (FNAC) e dell'Action catholique générale des femmes (ACGF, che viene a rimpiazzare la LFAC).

La CCRT si impegna poi nella fondazione della Vox, associazione nazionale cattolica degli ascoltatori e spettatori di radio, cinema e televisione. La Vox nasce con lo scopo ufficiale di fare arrivare la voce dei cattolici ai poteri pubblici e ai professionisti del cinema. Altra finalità (per niente secondaria) è poi quella di promuovere con ogni possibile mezzo la formazione degli ascoltatori e degli spettatori (non solo cattolici). La Vox si presenta quindi – cosa piuttosto insolita se non unica nel mondo cattolico francese dell'epoca – come un “arruolamento” di militanti cattolici dal basso.

La Vox promuove inoltre una propria pubblicazione, le cosiddette «Fiches culturelles», a cui fanno poi seguito le «Fiches Vox». Tali nuove *fiches* si rivolgono a un pubblico di lettori composto prevalentemente da animatori o partecipanti ai ciné-club e ai ciné-forums.

All'interno delle «Fiches culturelles» tutto viene analizzato a fondo, dalla composizione delle singole sequenze filmiche fino a un vero e proprio dibattito sui temi-cardine del film trattato, attraverso un originale gioco di domande e risposte.

Di un formato più corto (una sola pagina) e senza firma si presentano invece le «Fiches Vox», comprendenti una presentazione del film e i temi di discussione, sempre articolati sottoforma di domande e risposte, ma sacrificando notevolmente gli aspetti formali ed estetici.

Vox vede poi anche la pubblicazione di un proprio omonimo ufficiale organo di stampa, edito sottoforma di bollettino trimestrale, ma la cui vita editoriale risulterà alquanto effimera, limitandosi al solo anno 1956. In un editoriale del bollettino viene però esplicitata la natura dell'associazione Vox, la quale si propone di essere l'organo di dispiegamento culturale del cinema su scala nazionale e per il grande pubblico⁵⁴.

Infine, la CCRT dispensa, per tramite della Vox, dei corsi per animatori cinematografici. In tali corsi ampio spazio viene dedicato alla grammatica del cinema e ai generi cinematografici⁵⁵.

Iniziative come questa dimostrano come la Chiesa cattolica francese abbia fatto propria una vocazione didattica e divulgatrice, che in parte viene a sostituirsi alla crociata moralizzatrice tipica invece dei decenni precedenti.

⁵⁴ Cfr. *Pourquoi Vox?*, «Vox», août 1956, pp. 1-2.

⁵⁵ Cfr. CCRT/VOX, *Cours d'orateurs et d'animateurs de cinéma et de télévision*, 1958-1959.

IV.2.5. L'Office catholique français du cinéma (OCFC)

Nel 1959 la sezione cinematografica della Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision (CCRT), al fine di esplicitare la propria filiazione all'internazionale Office catholique internationale du cinéma (OCIC), sceglie di assumere il nuovo nome di Office catholique français du cinéma (OCFC).

La CCRT viene allora a trovarsi composta nelle tre seguenti sezioni: l'Office catholique français du cinéma (OCFC); la «section radio de la CCRT»; e la «section télévision de la CCRT».

Proprio l'OCFC si impone poi in quegli ultimissimi anni Cinquanta quale interlocutore privilegiato del nuovo governo di Charles de Gaulle. Attraverso continui appelli ai poteri pubblici in favore della salvaguardia della moralità e contro gli spettacoli cinematografici licenziosi, l'OCFC intende porsi come organo parastatale, e quindi perfettamente in sintonia con le linee operative del governo. La seconda metà degli anni Cinquanta vede poi l'attività dell'OCFC fortemente contrassegnata da talune emblematiche figure di ecclesiastici, che meritano la dovuta attenzione.

Una di esse è senza dubbio il padre gesuita Emmanuel Flipo. Quest'ultimo era convinto della possibilità di influire sulla società e il pubblico francese grazie alla rete di relazioni che egli stesso aveva creato con i distributori cinematografici.

Flipo aveva inoltre proposto alle gerarchie cattoliche di includere ufficialmente nel neonato OCFC alcuni professionisti cattolici impegnati appunto nel campo della distribuzione. Tuttavia, il già citato René Stourm, allora presidente della Commissione episcopale per i media, aveva mostrato la propria preferenza per gli esercenti delle sale cattoliche. Questi ultimi supportavano Pierre d'André, nemico di Flipo all'interno dell'OCFC.

L'opposizione tra questi due personaggi appare quindi alquanto sintomatica delle divergenze radicali presenti nella politica cattolica cinematografica in Francia. Pierre d'André era impegnato nel settore culturale, e dal 1956 in avanti si era focalizzato sull'attività del nuovo Office nel campo dell'educazione degli spettatori cattolici.

Al contrario, Flipo si situava in una posizione non allineata alle concezioni maggioritarie della Chiesa cattolica francese di allora. A sua detta, l'influenza potenziale della Chiesa nel cinema francese poteva davvero sprigionarsi solo mettendo fine a quell'opera di chiusura entro i propri confini che il mondo cattolico francese aveva operato sino ad allora. Solo un'apertura a contatti e relazioni con l'industria cinematografica francese avrebbe permesso – secondo Flipo – una rinascita gloriosa dei cattolici francesi e del cinema da loro auspicato.

Tale conflitto tra una chiusura centripeta e un'idea di apostolato centrifugo sta alla base anche delle dimissioni di Flipo dal nuovo Office: dimissioni espressamente intimategli dal suo superiore Stourm⁵⁶.

Con le dimissioni di Flipo dall'OCFC, però, l'idea di una politica cattolica cinematografica alternativa subisce un arresto. Paradossalmente, al tempo dell'apertura del Concilio Vaticano II (1962-1965), la Chiesa francese sembrava diventare meno tollerante verso le sue stesse iniziative sperimentali, sebbene il dialogo avviato con i professionisti cinematografici fosse in linea con l'apertura della Chiesa al mondo auspicata dal Concilio.

L'eterodossa opera di Flipo sembrò non essere più proseguita dalla Chiesa. Ciò è innanzitutto dovuto al fatto che – come ci fa notare la Leventopoulos – Flipo «was more a coordinator than a real leader»⁵⁷.

Tuttavia, l'insegnamento di Flipo non resta completamente inascoltato. L'influenza del pensiero del gesuita sembra infatti riaffiorare in seguito alla nomina di padre René Berthier a segretario dell'OCFC. Quest'ultimo – più uomo di stampa che di cinema – tratta l'argomento della moralizzazione cinematografica allo stesso modo di Flipo. Berthier intende infatti collaborare fattivamente con i direttori delle maggiori case cinematografiche.

Tale nuova politica audiovisiva circola anche presso la neonata Fédération d'organismes de communication sociale (FOCS), che viene a sostituirsi alla CCRT. La FOCS, diretta ancora da Berthier, comprende l'OCFC, l'OCFRT, e il segretariato di collegamento dei CDI, fondato dopo il concilio.

Infine, negli anni Settanta, l'OCFC intraprenderà un dialogo diretto con i lettori delle *fiches* – ora divenute «Fiches du cinéma et télécinéma» – per meglio conoscere le loro esigenze⁵⁸.

IV.2.6. Le associazioni dei giovani cattolici francesi e il cinema

IV.2.6.1. La Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC)

A partire dalla fine degli anni Venti, si assiste in Francia a una moltiplicazione e a una specializzazione delle associazioni cattoliche. Il rinnovato slancio dell'impegno cinematografico da parte dei cattolici è attestato inoltre da due eventi situati cronologicamente entrambi nel 1927: la già

⁵⁶ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *An Alternative Way of Moralizing Cinema. Father Flipo's Remedy for the Catholic Church's Propaganda Failure in France (1945-1962)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015, p. 108.

⁵⁷ Ivi, p. 110.

⁵⁸ Cfr. «Fiches du cinéma et télécinéma», 1 août 1972, p. 1.

citata fondazione del Comité catholique du cinéma (CCC) e la contemporanea fondazione della Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC).

Un ruolo di primo piano è infatti ricoperto in Francia, già a partire da quegli anni, da diverse associazioni cattoliche dedicate ai giovani, e in cui il cinema – come vedremo – godrà costantemente di un trattamento privilegiato.

Di tali fermenti cattolici giovanili, la JOC può essere considerata, a ragione, la capostipite.

Fondata nel 1925 in Belgio su iniziativa del sacerdote belga Joseph Cardijn, la fama della novella associazione travalica presto i confini, arrivando nella vicina Francia. Invitato a Reims al congresso dell'Unione delle Opere da padre Jean-Emilie Anizan, Cardijn suscita già in questo primo incontro un grande entusiasmo. Tanto da indurre Jean-Yves Moy a parlare di “battesimo di Reims” («baptême de Reims»⁵⁹) della JOC. In questa atmosfera di entusiasmo, il sacerdote francese Georges Guérin fonda così, in quello stesso 1927, la JOC francese⁶⁰.

I principi cardinali che ispiravano quest'ultima erano riassumibili essenzialmente nella formula «voir, juger, agir», così come efficacemente descritte da Michel Launay:

Voir. Le jociste doit apprendre à observer avec précision le décor et les gens au milieu desquels il vit... On ne sait pas voir ce qu'on connaît. Il faut donc apprendre à connaître ce qu'on voit...

Juger. Cela semble ambitieux, voire présomptueux... Juger c'est découvrir ensemble (tous les membres de la section s'y emploient) les causes des problèmes posés par les situations présentées. À ce niveau, un débat véritable existe. Il peut être animé. À la fin de la discussion, le fait présenté est jugé, c'est-à-dire analysé à la lumière des principes de la foi chrétienne.

Agir. C'est alors que commence la dernière phase, celle de l'action. Les membres de la section tiennent conseil pour décider dans quel sens il convient d'agir pour remédier au fait repéré et analysé par tous.⁶¹

Ebbene: anche in campo cinematografico i giovani jocisti intendono applicare i tre principi del «voir, juger, agir». A partire dai primissimi anni Trenta, per di più, il cinema si impone in maniera via via più massiccia in seno alla JOC, tanto che l'organo di stampa di quest'ultima, la «Jeunesse ouvrière», inaugura proprio una rubrica di critica mensile di cinema alla fine del 1931⁶², sulla scia dell'organo della JEC (Jeunesse étudiante chrétienne) che aveva già proceduto in tal senso il mese precedente⁶³.

⁵⁹ Jean-Yves Moy, *Le Père Anizan, prêtre du peuple*, éd. du Cerf, Paris, 1997, p. 781.

⁶⁰ Cfr. Françoise Richou, *La Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC). Genèse d'une jeunesse militante*, L'Harmattan, Paris, coll. «Logiques sociales», 1997.

⁶¹ Michel Launay, *La JOC dans son premier développement*, in Pierre Pierrard, Michel Launay, Rolande Trempé (dir.), *La JOC. Regards d'historiens*, les Éditions ouvrières, Paris, 1984, p. 48.

⁶² Cfr. H. Paveur, *La moralité du cinéma*, «Jeunesse ouvrière», 15 décembre 1931, p. 2.

⁶³ Cfr. *L'Appel de la JEC*, novembre 1931, pp. 3-4.

Il 1937 è poi l'anno del trionfale congresso riunito a Parigi per il X° anniversario della JOC francese. Nello Stade du Parc des Princes, tra il 17 e il 18 luglio 1937 si riuniscono decine di migliaia di jocistes: evento salutato da François Mauriac come «le miracle de la JOC»⁶⁴.

IV.2.6.2. Le altre associazioni dei giovani cattolici in Francia

Come già anticipato, l'esperienza della JOC non resta però isolata: già a partire dalla fine degli anni Venti si assiste infatti in Francia a una generale fioritura di associazioni cattoliche giovanili. Sul modello della JOC, nascono così la Jeunesse agricole catholique (JAC) – fondata nel 1929 da alcuni giovani preti, tra cui spiccano i nomi di Jacques Féré e Robert Gravier – e la Jeunesse étudiante chrétienne (JEC), nata in seno alla stessa JOC su iniziativa dei padri Henri Roy, Victor-Marie Villeneuve e Victor Charbonneau⁶⁵. Seguiranno poi a ruota analoghi (e talvolta omologhi) raggruppamenti femminili.

Le suddette associazioni nascono al fine di formare i propri membri, in particolare attraverso le tre tappe, già citate, del «voir, juger, agir» tipiche della JOC.

Negli anni dell'occupazione tedesca, le associazioni giovanili francesi non interrompono il proprio operato. Basti pensare, a tal proposito, a due personaggi quali Albert Garrigues e Georges Montaron, entrambi assai attivi già in quegli anni di guerra nel panorama associazionistico giovanile, e destinati a svolgere un ruolo cruciale nelle politiche cinematografiche cattoliche nella Francia dopo la liberazione.

Albert Garrigues è stato responsabile della JEC dal 1937 al 1941.

Georges Montaron, dal canto suo, era stato in giovane età un membro attivo della JEC e della JOC. Di quest'ultima egli diviene poi addirittura il direttore. A partire dal 1941, egli organizza nella Francia del nord il movimento dei Jeunes Chrétiens Combattants, che si adopereranno alla diffusione della stampa cristiana clandestina in zona occupata. Proprio tale esperienza consentirà a Montaron di entrare in contatto con la rivista clandestina «Cahiers de Témoignage chrétien», fondata nel settembre 1941 da padre Pierre Chaillet. Proprio del settimanale «Témoignage chrétien» Montaron diverrà poi, nel dopoguerra, direttore: carica che manterrà per quasi mezzo secolo.

Tra gli incarichi ricoperti nella propria carriera da Montaron vi sarà anche quello di presidente del Syndicat de la presse hebdomadaire parisienne (SPHP).

⁶⁴ François Mauriac, *Le miracle de la JOC*, «Temps présent», 4 février 1938, p. 1.

⁶⁵ Cfr. Yvon Tranvouez, *Entre Rome et le peuple*, in François Lebrun (dir.), *Histoire des catholiques en France du XVe siècle à nos jours*, Privat, Toulouse, 1980, p. 430.

La JOC, la JAC e la JEC facevano però capo a loro volta alla più generale Association catholique de la jeunesse française (ACJF)⁶⁶. Tale associazione vive appunto il suo momento di apogeo nell'immediato dopoguerra: come dimostra, d'altronde, il fatto che tre dei suoi originari animatori – Paul Bidault, François de Menthon e Pierre-Henri Teitgen – siedano al Governo provvisorio francese nato il 9 settembre 1944. La presente associazione – grazie anche ai suoi gloriosi trascorsi di fiera opposizione contro l'occupante durante la guerra – diventa perciò la portavoce ufficiale dell'intera gioventù cattolica⁶⁷.

In quegli anni successivi alla *Libération*, l'ACJF e la JEC si dimostrano poi particolarmente sensibili al pensiero del teologo gesuita Gaston Fessard, uno dei primi redattori storici di «Témoignage chrétien»⁶⁸.

Anche il movimento maschile degli scout conosce in questo periodo un rinnovato vigore, come messo in luce da Philippe Laneyrie⁶⁹.

Dal canto suo la JAC si appresta, in questo periodo, ad agire da protagonista nella trasformazione del mondo agricolo. Con l'aiuto di Économie et Humanisme, essa fonda nel settembre 1946 il Centre national d'études rurales⁷⁰.

Altrettanto determinante è poi la funzione svolta dall'Union nationale des étudiants de France (UNEF), in particolare a partire dal secondo dopoguerra. Nel 1946, con l'approvazione della *charte de Grenoble*, l'UNEF si fa organo propulsore di un autentico sindacalismo di studenti. La carta di Grenoble definisce infatti lo studente come un «jeune travailleur intellectuel»⁷¹.

A partire dalla fine degli anni Quaranta e poi, soprattutto, nel corso degli anni Cinquanta, l'attenzione riservata dalle citate associazioni alla questione cinematografica assume proporzioni sempre maggiori.

A partire dal 1954, ad esempio, a rivista «Christiane» pubblica un lessico cinematografico ad uso delle sue giovani lettrici jeciste.

Su iniziativa della JAC vengono invece inaugurati dei circuiti rurali di ciné-clubs, al fine di raggiungere il pubblico delle campagne e in particolare i giovani lavoratori. In questo modo, in occasione appunto delle proiezioni e dei dibattiti organizzati nei ciné-clubs, i giovani agricoltori vengono così iniziati al linguaggio cinematografico.

⁶⁶ Cfr. Jean-Marie Mayeur, *Les démocrates d'inspiration chrétienne*, in *Le élites in Francia e in Italia negli anni quaranta*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen âge, Temps modernes», tome 95, n° 2, 1983, pp. 117-125.

⁶⁷ Cfr. Yves-Marie Hilaire, *L'Association catholique de la Jeunesse française: les étapes d'une histoire (1886-1956)*, «Revue du Nord», Lille, août-septembre 1984, pp. 903-916.

⁶⁸ Cfr. Michèle Aumont, *Que l'homme puisse créer. L'humanisme de Gaston Fessard*, Cerf, Coll. «Histoire de la morale», Paris, 2004.

⁶⁹ Cfr. Philippe Laneyrie, *Les Scouts de France. L'évolution du Mouvement des origines aux années 80*, Cerf, Paris, 1985.

⁷⁰ Cfr. AA.VV., *JAC-MRJC 1929-1979. 50 ans d'animation rurale*, Mouvement Rural de Jeunesse Chrétienne, Paris, 1979, p. 41.

⁷¹ Alain Monchablon, *Histoire de l'UNEF de 1956 à 1968*, Presses universitaires de France, Paris, 1983, p. 19.

Anche la Jeunesse agricole chrétienne féminine (JACF) – sezione femminile appunto della JAC – si dimostra particolarmente attiva in tale campo, come testimonia appunto lo sviluppo di una critica femminile in seno al periodico «Promesses» (organo di stampa appunto della JACF).

IV.2.6.3. La Fédération loisirs et culture cinématographique (FLECC)

Nel luglio 1946 alcuni giovani membri dell'Association catholique de la jeunesse française (ACJF) fondano la Fédération loisirs et culture cinématographique (FLECC). Lo scopo primario di quest'ultima è quello di offrire ai membri dell'ACJF una formazione cinematografica per renderli attivi nei ciné-clubs. Quali responsabili generali della neonata Fédération troviamo Jean d'Yvoire e L. Bucaille. A partire dal 1950 la FLECC si dota poi di un proprio organo di stampa: il bollettino trimestrale «Télé-ciné».

Al fine di aggiornare la Chiesa, conducendola verso la propria inevitabile “era audiovisiva”, risponde il rafforzamento della FLECC avvenuto appunto a inizio degli anni Cinquanta, come viene esplicitato nell'editoriale del primo numero di «Télé-ciné», dove si afferma la priorità cattolica di «répondre techniquement et spirituellement aux possibilités et aux besoins de notre temps»⁷².

A partire dal 1953 la FLECC è poi attiva più che mai nel progetto di formazione del giovane pubblico cinematografico. In particolare la nostra associazione incentiva la creazione di una rete di ciné-clubs per l'infanzia, provvedendo inoltre a rifornirli di film adatti appunto ai bambini: tra cui si distinguono alcuni film britannici quali *The Dragon of Pendragon Castle* (Jonh Baxter, 1949).

Nel luglio 1955 la FLECC organizza poi un primo stage di formazione cinematografica per i giovani abitanti delle campagne.

Una suggestiva ricostruzione della nascita della FLECC ci viene rievocata da un articolo apparso su «Télérama» nell'agosto 1973, dove si rende tributo ai venticinque anni dell'associazione:

C'était en 1946. Au lendemain de la Libération. À cette époque où tout semblait possible, où l'on rêvait de «lendemain qui chantent», et de partager avec tous ce qu'on aimait. Par exemple, l'amour du cinéma...

Ils s'appelaient Jean-Pierre Chartier, Philippe Dussart, Gérard Marroncle, Jean d'Yvoire, André Guillou... Peu après arrivèrent Henri Pialat et Marcel Roy. Ils venaient de l'ACJF, la plupart de la JOC et du ciné-club itinérant des Loisirs Populaires.

Tous, ils se retrouvèrent un beau matin dans un immense appartement du boulevard Haussmann – vidé par la guerre – dont le ministre leur avait donné la jouissance. La FLECC (Fédération Loisir et Culture Cinématographique) était née.⁷³

⁷² «Télé-ciné», n° 1, 1950, p. 1.

⁷³ Claude-Marie Trémois, *La FLEC a 25 ans... et nous 25 ans de plus*, «Télérama», n° 1229, 4 août 1973, p. 59.

L'autrice dell'articolo, Claude-Marie Trémois (caporedattrice dell'area cinematografica di «Télérama»), sottolinea poi il profondo spirito di compartecipazione e condivisione cinematografica alla base della Fédération, in cui apprendimento e insegnamento cinematografici assumono contorni quanto mai sfumati ed embricati tra loro. Spirito che la Trémois ricorda poi essere lo stesso che anima anche la rivista «Télérama»:

[...] on discutait, on se passionnait, on apprenait ensemble le cinéma...

Car pour présenter dans les Ciné-Clubs et les établissements scolaires les films qu'on lui louait, la FLECC avait besoin d'animateurs. Et ceux-ci faisaient leur éducation en même temps qu'ils enseignaient. [...] Alors commença la période «héroïque» dont se souviennent avec un égal enthousiasme ceux qui ont «appris» le cinéma à la FLECC et ceux qui l'y enseignaient. En province, les jeunes font leur éducation cinématographique à la FLECC, comme, à Paris, nous l'avons faite à la Cinémathèque.⁷⁴

La Trémois ci offre poi un quadro di come la FLECC si presentava venticinque anni dopo, ovvero al tempo in cui lei scriveva quell'articolo: «Qu'est devenu la FLECC vingt-cinq ans après? Elle compte aujourd'hui 457 ciné-Clubs, 1850 associations affiliées (comités d'entreprise, maisons de jeunes, etc...)»⁷⁵.

Lo stesso articolo ci ricorda ancora come Henri Pialat, vecchio direttore della FLECC, ne sia poi diventato il presidente, sforzandosi di diversificare notevolmente le varie attività della Fédération.

Per rispondere a tale nuova politica più inclusiva, l'acronimo della Fédération passa da «FLECC» a «FLEC», perdendo così la «C» di «Cinématographique», trovandosi infatti ora a spaziare ben oltre i confini cinematografici: «Animation de ciné-clubs, services scolaires, conférences sur la chanson, expériences de télévision grâce au magnétoscope, centre pilote audio-visuel...»⁷⁶.

In occasione della svolta epocale del '68, i membri della FLEC sembrano essere gli unici cattolici ad abbracciare in modo attivo e diretto il movimento del “maggio francese”, reinterrogando attraverso di esso la propria attività. Ciò spiega anche lo sciopero da loro indetto proprio in quei mesi, nonché le numerose proiezioni cinematografiche gratuite da loro organizzate nelle fabbriche, nelle università e nei ciné-clubs.

In particolare Michel Duvigneau, incaricato del servizio audiovisivo, propone un rinnovamento profondo della struttura e delle finalità della federazione, intendendo fare tabula rasa dei fondamenti stessi dell'intervento culturale cattolico anteriore. Per tali sue posizioni riformistiche Duvigneau viene espulso dalla federazione per mano del direttore Gilbert Salachas: azione questa che provoca contro quest'ultimo una ribellione degli animatori della FLEC.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

IV.2.7. La FNC e l'Association de Défense de la moralité publique (DMP)

La Fédération nationale catholique (FNC) era stata fondata dal generale Édouard de Castelnau all'inizio del 1925 al fine di riunire, al fianco delle donne della Ligue patriotique des Françaises (LPDF), gli uomini cattolici a prescindere dal loro orientamento politico. Tale associazione si era perciò da subito rivelata come un gruppo di pressione innovativo all'interno del mondo cattolico francese.

Una tappa cruciale nella vita della FNC (oltre che dell'intera politica cinematografica cattolica francese) è poi costituita dalla "burrascosa" accoglienza a cui va incontro *Le rosier de Madame Husson* (Dominique Bernard-Deschamps, 1932). L'uscita del film di Bernard-Deschamps risveglia infatti quella lotta contro l'immoralità pubblica già intrapresa a partire da due anni prima proprio dalla FNC.⁷⁷ Le ragioni di tale accanimento si rivelano ben presto extra-cinematografiche.

Pochi giorni dopo l'uscita del film nelle sale, la FNC assume addirittura l'iniziativa di fondare il Comité de l'union des associations de défense de la moralité publique, che si muove subito rivolgendosi alle autorità politiche al fine di interdire la proiezione della pellicola in questione⁷⁸.

Tali inedite iniziative cattoliche si pongono dunque su un piano alquanto offensivo, ben dissonante da quella mediazione cinematografica cattolica con la cultura di massa perseguita sino ad allora dagli ambienti cattolici francesi.

Il citato Comité diviene poi, nel 1934, semplicemente Association de Défense de la moralité publique (DMP), i cui obiettivi risultano ad ampio raggio, includendo il contegno e il modo di vestire da tenersi negli autobus, nelle spiagge e nei luoghi pubblici⁷⁹.

La DMP contempla mezzi più radicali al fine di arginare il problema del cinema immorale alla sua fonte, ossia impedirne la distribuzione. A tal fine viene approntato uno specifico iter a cui attenersi. La prima tappa dell'iter consisteva nell'invio di una lettera al direttore della sala cinematografica per chiedergli formalmente di ritirare dalla programmazione un determinato film. Se tale richiesta non veniva soddisfatta, i membri della DMP erano autorizzati a organizzare un'"irruzione di protesta" nella sala durante proiezione del film: ciò che succede ad esempio a Dunkerque in occasione della proiezione di *Lucrezia Borgia* (*Lucrèce Borgia*; 1953) di Christian-Jaque. Il generale de Castelnau, presidente della DMP, arriva a domandarsi se tale modo di agire non avrebbe dovuto essere esteso come prassi, giacché la sola dichiarazione di immoralità non avrebbe costituito a sua detta un motivo sufficiente per far vietare un film.

⁷⁷ Cfr. Corinne Bonafoux-Verrax, *À la droite de Dieu. La Fédération nationale catholique 1924-1944*, Fayard, Paris, 2004, p. 169.

⁷⁸ Cfr. *L'action contre un film abject: Le rosier de Madame Husson*, «Revue des lectures», mai 1932, pp. 520-522.

⁷⁹ Cfr. Corinne Bonafoux-Verrax, *À la droite de Dieu. La Fédération nationale catholique 1924-1944*, cit.

In alternativa, i membri della DMP potevano comunque organizzare il boicottaggio delle sale “colpevoli” di proiettare film sconsigliati.

Un terzo mezzo possibile consisteva infine nell’allertare i pubblici poteri.

Tuttavia la DMP, come pure tutte le altre diverse associazioni cattoliche francesi aventi come obiettivo il “risanamento” del cinema, non otterranno – per loro stessa ammissione – risultati comparabili a quelli della Legion of Decency degli Stati Uniti⁸⁰.

IV.2.8. L’Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC)

Lo stesso assillo morale lo si ritrova d’altronde tra gli argomenti preferenziali dell’Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). Fondato nel 1943 dal regista Marcel L’Herbier – con la collaborazione del produttore Pierre Gérin e il compositore Yves Baudrier – l’IDHEC si presentava come un istituto di formazione cinematografica, in cui veniva dispensato un insegnamento specializzato nei vari aspetti tecnici del cinema (dalla regia alla produzione, dalla sceneggiatura al montaggio, dalla scenografia al suono, ecc.).

Nella sua attività, l’IDHEC ha potuto fregiarsi di insegnanti illustri, tra cui vanno ricordati almeno lo storico del cinema Georges Sadoul, il teorico Jean Mitry, e il professore nonché critico cattolico Henri Agel.

Nel corso degli anni, l’IDHEC si è confermata quale istituzione di assoluto primo piano nell’ambito cattolico cinematografico francese⁸¹.

Tuttavia, già nell’ottobre 1950 lo stesso Agel – dalle pagine di «Radio Cinéma Télévision» – lamentava la precaria situazione economica in cui versava l’istituto, in quanto «l’an dernier, certains élèves du cours de préparation manquaient régulièrement tel cours pour remplir un «job» (généralement assez ingrat) qui leur permettrait d’assurer une médiocre subsistance»⁸². La mancanza di finanziamenti per gli allievi dell’IDHEC viene giudicata ancora più grave se solo si fosse pensato agli ottimi allievi sfornati già allora dall’istituto – tra cui Jean Grémillon, Louis Daquin, Roger Leenhardt, Georges Régnier – che avevano consacrato il valore della scuola.

La protesta per l’assenza di finanziamenti offre ad Agel lo spunto per celebrare l’operato dell’IDHEC, ben rappresentato dalle personalità di Pierre Gérin e Léon Moussinac, che «ont eu à

⁸⁰ Cfr. Daniel Parker, *Puissance et responsabilité du film*, Cartel d’action morale, Paris, 1939.

⁸¹ Cfr. *Cinéma et morale*, «Bulletin de l’IDHEC», juin 1946, p. 11; *Enquête sur le cinéma et la morale: III. Le point de vue catholique*, «Bulletin de l’IDHEC», septembre 1946, pp. 12-13.

⁸² Henri Agel, *L’Odyssée de l’I.D.H.E.C.*, «Radio Cinéma Télévision», n° 38, 8 octobre 1950, p. 5.

cœur de donner aux élèves de l'école qu'ils dirigeaient une culture générale approfondie tout autant qu'une impeccable compétence technique»⁸³.

Una delle più lodevoli iniziative promosse dall'IDHEC è l'apertura al Lycée Voltaire di Parigi, nel 1948, di un corso dedicato agli allievi della sezione realizzazione-produzione. Ecco la descrizione che un entusiasta Agel ci offre del corso in questione:

On y traitait dans le détail les matières du programme: littérature, art, histoire; on y composait des critiques de film, des schémas de scénarios, des dissertations françaises. Une ferveur contagieuse exaltait les garçons et les filles qui s'étaient soumis à cette préparation. Les couloirs du lycée retentissaient souvent des enthousiasmes ou des fureurs de cette équipe passionnée.⁸⁴

In chiusura al suo intervento, Agel, augurando lunga vita all'IDHEC, tiene a ribadire le ragioni originarie che ne hanno ispirato la nascita: ovvero essere un'«université du cinéma» nonché «un foyer de culture et d'humanisme cinématographiques où des jeunes intelligences, douées pour la création, pourraient acquérir la rigueur, [...], le sens élevé de leur future profession qui doivent, un jour, avoir raison des tares et des faiblesses dont souffre le milieu du cinéma»⁸⁵.

IV.2.9. L'Union catholique du cinéma (UCC)

In quegli stessi anni dell'immediato secondo dopoguerra, la CCR (Centrale catholique du cinéma) lancia inoltre l'Union catholique du cinéma (UCC). Fondata nel 1946, il suo statuto verrà approvato il 27 marzo 1947. Il suo obiettivo primario è quello di riunire l'insieme dei professionisti cattolici operanti nel cinema (produttori, sceneggiatori, attori, ecc.), avvalendosi non a caso, per l'incarico di segretario generale, dell'immagine già popolare del regista Maurice Cloche.

L'UCC organizza i suoi membri per specializzazioni: produttori, sceneggiatori, direttori di laboratori, ed esercenti di sale cinematografiche.

Alla presidenza dell'UCC troviamo Dervaux, sebbene la mente della neonata Union sia da ricercarsi nel già citato padre Emmanuel Flipo, allora giovane gesuita da poco nominato segretario del settore cinematografico presso i Gesuiti di Francia.

Attraverso l'UCC, Flipo intendeva convogliare il movimento di moralizzazione cattolico nell'alveo di un modello alternativo d'inquadramento spirituale dei professionisti del cinema. L'intento di

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

Flipo aveva l'appoggio, peraltro, dell'associazione Film et famille, la quale invocava a gran voce la formazione di giovani generazioni di cineasti cattolici.⁸⁶

L'UCC intendeva perciò operare nel settore cinematografico in nome di un «témoignage sans prosélytisme, mais intègre, de [la] foi»⁸⁷.

IV.2.10. L'Association de documentation et d'information cinématographique (ADIC)

All'alba degli anni Cinquanta lo stesso padre Flipo, non ancora soddisfatto dei risultati raggiunti, si rivolge verso il settore della distribuzione. Con la collaborazione dell'amico Pierre Roustang (rappresentante delle associazioni famigliari alla commissione di controllo dei film), Flipo lancia, nel 1950, l'Association de documentation et d'information cinématographique (ADIC), che appare da subito come un'esperienza cinematografica totalmente inedita nel mondo cattolico francese. Tale associazione, intendendo contribuire al programma di moralizzazione cinematografica dell'epoca, gioca un ruolo di succursale commerciale della CCR, promuovendo appunto i film già approvati da quest'ultima.

L'ADIC si pone tra i suoi obiettivi quello di vendere ai distributori il successo di certi film, garantendo il favore del pubblico cattolico a un determinato film. Ecco allora come promozione commerciale e dovere religioso vengano a trovarsi assai embricati ed ormai indiscernibili tra loro.

Nel 1952, ad esempio, gli spettatori cattolici – in quanto fedeli e al tempo stesso “consumatori” cinematografici – sono chiamati proprio dall'ADIC ad assicurare il successo commerciale di *Don Camillo* (1952) di Julien Duvivier. La strategia messa in campo dall'ADIC e dalla CCR funziona, e *Don Camillo* raccoglie così un enorme successo tra il pubblico cattolico.

Ma, oltre a *Don Camillo*, l'Association promuove anche diversi altri film: un nome fra tutti, il kolossal *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy, 1953). Benché piuttosto disparati tra loro, tutti i film promossi dall'ADIC erano accomunati però dal fatto di essere stati giudicati dalla CCR moralmente accettabili, e quindi moralmente “sani”. Tuttavia molto spesso non si trattava – come nei due esempi citati – di produzioni cattoliche, benché essi trattassero sovente di argomenti religiosi.

Il fine ultimo dell'attività di promozione portata avanti dall'ADIC era quindi quello di confinare i film immorali fuori dal mercato cinematografico⁸⁸.

⁸⁶ Cfr. *Donnez-nous des cinéastes*, «Film et famille», 1 octobre 1945, p. 1.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cfr. *Qu'est-ce que l'ADIC?*, in *Répertoire général des films 1953-1954*, Pensée vraie, Paris, 1954, pp. 33-44.

Attraverso tale tentativo di controllo promozionale e commerciale del mercato cinematografico, la CCR, per tramite dell'ADIC, si erge come contro-movimento culturale, in opposizione ai tentativi riformisti promossi allora dalla "cinefilia" cattolica.

Soprattutto grazie all'operato dell'ADIC, la CCR conta su una fitta rete di collaboratori, per canalizzare il pubblico delle famiglie⁸⁹.

L'ADIC intende inoltre erigere un nuovo apostolato cinematografico, in cui un ruolo importantissimo è svolto appunto da un militantismo laico.

L'esistenza dell'ADIC ingenera inoltre una nuova consuetudine nel sistema cinematografico francese. I produttori cinematografici iniziano infatti spontaneamente a sottoporre le proprie sceneggiature ai responsabili dell'ADIC, per averne un parere preventivo, e per poter così assicurare – nel caso di un parere favorevole – la futura promozione dei film in questione da parte dell'Association⁹⁰.

Il sistema dell'ADIC copriva così tutti gli aspetti della "macchina cinematografica": dall'esame del copione all'atto finale della proiezione in sala.

A partire dal 1957, Flipo si attiva poi per la creazione di altri gruppi di cattolici professionisti operativi in campo cinematografico. Ciò rende possibile a Flipo di interferire più direttamente nei fattori economici del cinema, più di quanto non gli permettesse la sua attività all'ADIC.

Alla luce anche del messaggio papale della *Miranda prorsus* (firmata da Pio XII nel 1957), il nuovo gruppo di distribuzione creato da Flipo nel 1957 rappresenta l'organismo cattolico cinematografico di maggior successo, allora, in Francia.

Diretto da Roger Sallard (proveniente dalla Gaumont), il gruppo si presentava da subito critico nei confronti del sistema di classificazione adoperato dai cattolici francesi. Dal canto suo Flipo, in qualità di cappellano del gruppo, si trovava a esercitare il ruolo di arbitro, tra le spinte innovative del gruppo e le posizioni più tradizionali della CCRT.

Il gruppo di distributori entra poi in polemica anche con i proprietari delle sale cattoliche, accusando questi ultimi di favorire unicamente i film di grande successo commerciale, a sfavore invece dei film potenzialmente meno redditizi ma rispondenti ai criteri della CCRT. Gli esercenti cattolici venivano insomma tacciati dai distributori di andare a detrimento del criterio morale del cinema: ossia il primo e autentico criterio a cui il mondo cattolico era da sempre chiamato a ispirarsi.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Le travail de l'ADIC*, in *Répertoire général des films 1954-1955*, Pensée vraie, Paris, 1955, pp. 29-30.

IV.2.11. Le altre associazioni cattoliche francesi e il cinema

Già nel 1871 era nata l'Union des œuvres ouvrières catholiques (antenata dell'Union des œuvres catholiques de France), che raggruppava patronati, associazioni giovanili, circoli di studi, e associazioni professionali e sindacali del mondo cattolico francese.

Tuttavia, in campo espressamente cinematografico, i primi decenni del Novecento (fino almeno al 1920) vedono maggiormente attiva la compagine socio-politica delle sinistre. Con la creazione del Cinéma du peuple (in seno alla CGT, ovvero Confédération Générale du Travail), nel 1913, ad esempio, il movimento operaio realizzava un primo sforzo nella produzione di film militanti⁹¹.

Il partito comunista è forse il più dinamico nel settore cinematografico: già attivo sin dai primissimi anni di vita del cinematografo nel campo della critica cinematografica, esso crea nel 1928 un raggruppamento cinematografico operaio – Les Amis de Spartacus – volto a diffondere il cinema sovietico in Francia⁹².

Tuttavia, soprattutto con la fondazione nel 1927 del già analizzato CCC (Comité catholique du cinématographe), il mondo cattolico francese lancia la propria prima grande controffensiva “cinematografica”.

Subito dopo, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, il canonico Joseph Reymond, già segretario generale del CCC, mette in piedi un organismo più vasto: il Comité catholique de collaboration (CC), divenuto poi Centrale de collaboration catholique. Reymond assume quindi la carica di direttore generale del neonato organismo, mentre quale segretario generale troviamo il padre gesuita Louis Berne.

L'intento del canonico Reymond è quello di creare un organismo globale dotato di quattro sezioni: cinema, radio, stampa e teatro. Ecco in quali termini Reymond espone il proprio progetto: «notre congrès de 1928 traitait du cinéma seul; celui de 1929 amorçait la question de la radiophonie; celui de 1930 traitera de cinéma, de la radiophonie et amorcera l'action en matière de presse»⁹³.

Il nuovo organismo viene quindi ripartito in quattro comitati: il Comité catholique du cinéma (con presidente François Hébrard), il Comité catholique de la Radiophonie et du phonographe (con presidente Victor Bucaille, a cui succede padre Joseph Dassonville), il Comité catholique de la presse (con presidente Comte de Laysse, e con segretario il monsignor Eugène Beaupin) e il Comité catholique du théâtre.

⁹¹ Cfr. Tanguy Perron, *“Le contrepoison est entre vos mains camarades”. CGT et cinéma au début du siècle*, «Le Mouvement social», n° 172, 1995, pp. 21-36.

⁹² Cfr. Christophe Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, AFRHC, Paris, 1999, pp. 163-segg.; Dimitri Vezyroglou, *Le Parti communiste et le cinéma. Nouveaux éléments sur l'affaire Spartacus*, «Vingtième siècle», n° 115, 2012, pp. 63-74.

⁹³ Joseph Reymond, «La Vie catholique», 11 octobre 1930.

Gli intenti e i programmi della nuova istituzione suscitano però talune perplessità negli stessi ambienti cattolici francesi, soprattutto nella persona di Jean Guizerix, direttore dell'Œuvre du franc de la presse. Le iniziative di Reymond, protese a sviluppare una strategia comune riguardo ai diversi media, risultano invise anche all'arcivescovo di Parigi: fatto, questo, che fa desistere il canonico dal suo progetto.

Nel 1930 viene invece fondato il Comité International de Diffusion des Arts, des Lettres et des Sciences par le Cinéma (CIDALC). Nel n° 2 del 1949, la «Revue Internationale du Cinéma» dà la parola a N. Pillat – vicepresidente, fondatore e segretario generale appunto del CIDALC – il quale ricorda innanzitutto lo scopo originario di tale organo, ovvero «le rapprochement des peuples par l'image»⁹⁴.

Nel marzo 1931 viene poi fondata l'Action catholique française (ACF).

Già nel periodo immediatamente successivo, prima ancora dello scoppio del secondo conflitto mondiale – come emerge dagli studi di Dimitri Vezyroglou – la priorità “cinematografica” dell'ACF sarà la riconquista delle masse⁹⁵.

Uno dei canali preferenziali dell'operato dell'ACF sarà poi sin da subito il cinema. Una delle figure più sensibili alla questione cinematografica si dimostra il cardinale Jean Verdier, il quale non esita a incaricare l'allora “sconosciuto” abate Henri Caffarel di occuparsi di cinema all'interno dell'ACF.

Nel 1933 viene invece fondata la Ligue féminine d'action catholique (LFAC), la quale, già a partire dall'anno seguente, inizia a dedicare diverse inchieste sulla ricezione cinematografica delle proprie adepti. Particolare spazio trova, nelle testimonianze di ciascuna giovane interpellata, l'influenza nociva del cinema.

La nascita di tale associazione testimonia il ruolo vieppiù determinante che le donne cattoliche iniziano a ricoprire in campo corporativo e istituzionale. Come testimonia d'altronde la presenza della viscontessa Marthe de Vélard – presidentessa appunto della LFAC – alla riunione costitutiva della nuova Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR), il 19 dicembre 1934.

Nel novembre 1946 viene fondata invece l'Association Nationale des Responsables des Périodiques de Province, che nel settembre 1949 diventerà Association Nationale des Périodiques Catholiques de Province (ANPCP)⁹⁶, per mutare poi ulteriormente nome, nel marzo 1999, in Association de la Presse Catholique Régionale (APCR). Presidente dell'associazione dal settembre 1949 al dicembre

⁹⁴ N. Pillat, *Les vœux du C.I.D.A.L.C.*, «Revue Internationale du Cinéma», 1949, n° 2, p. 6.

⁹⁵ Cfr. Dimitri Vezyroglou, *Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses: le tournant de la fin des années 1920*, cit.

⁹⁶ Cfr. Dominique Lambert, *La presse catholique en Franche-Comté. Cité Fraternelle, 1944-1967*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2007, pp. 83-88.

1973 è stato Albert Garrigues.⁹⁷ In seguito essa è stata presieduta da Bernard Cattané, già direttore del «Courrier français».

Dal canto suo, il Centre National de Presse Catholique (CNPC) raggruppa invece le pubblicazioni a diffusione nazionale. Fondato nel maggio 1952, il CNPC ha avuto come presidente Jean-Claude Petit, già presidente del gruppo Malesherbes Publications.

A partire dal 1951, l'associazione Beauté et vérité intende invece conciliare l'azione morale collettiva con il giudizio critico individuale, per trasformare le pratiche del cinema parrocchiale.

Prendendo atto delle problematiche sul terreno della gestione cinematografica, e anticipando in parte la politica dell'ADIC, padre François Desplanques, Henri Agel e Jacques Meillant propongono alla Commissione Episcopale dell'Informazione francese di erigere il cinema al rango di vera e propria missione in cerca di apostoli, attraverso lo sviluppo di sessioni cinematografiche, ritiri spirituali e ciné-clubs.

L'obiettivo dichiarato è quello di integrare gli organismi esistenti (CCR, FLECC, circuiti di sale famigliari, ecc.) nello sforzo di "risurrezione" morale e spirituale del cinema parrocchiale.

Si tratta insomma di elevare le pratiche cattoliche di visione, favorendo l'iniziazione e la formazione cinematografica dei giovani e dei laici, attraverso appunto la proiezione e la discussione collettiva di film selezionati per il loro valore e rettitudine morali.

Va infine menzionata l'Association catéchistique nationale pour l'audiovisuel (ACNAV), concepita come apertura alle nuove frontiere iconiche della Chiesa, e sorta in stretta connessione con la rivista «Auvimages»⁹⁸.

IV.3. Associazioni e organismi cattolici stranieri per il cinema

IV.3.1. L'Office catholique international du cinéma (OCIC)

Uno studio delle associazioni e degli organismi cinematografici cattolici sorti in Italia e in Francia non può però prescindere da taluni altri centri che, seppur nati fuori dai confini italiani e francesi,

⁹⁷ Parallelamente alla presidenza dell'ANPCP e alla direzione del «Courrier français», Albert Garrigues ha assunto nel tempo anche numerosi altri incarichi di responsabilità in differenti organizzazioni di stampa. Dal 1960 al 1991 egli è stato presidente della Société coopérative de la presse périodique hebdomadaire. Dal 1950 al 1973 egli è stato vicepresidente del Syndicat National de la presse hebdomadaire de province. Dal 1973 al 1991, egli è stato presidente del Syndicat National de la presse hebdomadaire régionale d'information. Dal 1964 al 1991 egli è segretario generale della Fédération nationale de la presse française. Dal maggio 1978 al 1991 egli è presidente dell'Union nationale de la presse périodique d'information. Dal 1950 al 1988 è membro del consiglio dell'Union catholique internationale de la presse. Egli è stato infine anche segretario, tesoriere e poi presidente (dal 1971 al 1974) della Fédération internationale des périodiques catholiques.

⁹⁸ Cfr. Bernard Favrel, *Bon vent*, «Auvimages», n° 1, 1974, p. 6.

hanno tuttavia notevolmente improntato le politiche cattoliche cinematografiche della nostra penisola e d'oltralpe.

Mi riferisco innanzitutto all'Office catholique international du cinéma (OCIC).

Fondato nel 1928 a L'Aja (ma con sede iniziale a Parigi) sotto la direzione generale del canonico francese Joseph Reymond, l'OCIC aveva come scopo di «agire al tempo stesso sui cattolici a nome del mondo cinematografico e sul mondo cinematografico a nome dei cattolici»⁹⁹.

Il campo d'azione del neonato organismo non era perciò solamente il cinema “cattolico”, bensì il sistema cinematografico nella sua totalità.

L'OCIC si propone sin da subito obiettivi differenti rispetto alla Legion of Decency americana, avviando una strategia culturale più legata alla promozione di film in cui emergano valori cristiani, che non all'approccio censorio.

Il primo Congresso internazionale dell'OCIC si tiene nel 1928. Nel corso invece del III Congresso, tenuto a Bruxelles nel 1933, viene eletto presidente dell'OCIC il canonico belga Abel Brohée, che manterrà la carica fino alla sua morte nel 1947¹⁰⁰. Nel IV Congresso internazionale dell'OCIC, tenutosi ancora a Bruxelles nel 1947, fra i temi trattati compaiono quelli del cinema come strumento di educazione e cultura, della stampa cinematografica e del ruolo della critica. Nel 1949, l'OCIC definisce poi il proprio statuto, riadattandolo nel 1960 e approvandolo definitivamente nel 1961.

Nel frattempo, nel 1947 l'OCIC è presente con la sua prima giuria internazionale al Festival di Bruxelles, inaugurando un'attività destinata a svilupparsi negli anni successivi. Tutti i maggiori festival cinematografici (Cannes, Venezia, Berlino, ma anche San Sebastián, Valladolid, Punta del Este, Mar del Plata) adotteranno infatti l'abitudine di invitare, oltre a una giuria ufficiale, anche una parallela giuria cattolica internazionale, la quale assegnerà i propri premi a quei film che per la loro fattura artistica esprimono meglio i valori spirituali e umani. Tali giurie, come ci fa notare Guido Convents, non risultano però omogenee, essendo composte

da rappresentanti degli uffici nazionali e da critici esperti di cinema, i quali, benché tutti cattolici, riflettono nei rispettivi punti di vista lo spirito dell'organismo nazionale di cui sono membri e spesso esprimono opinioni assai diverse. Il che spiega [...], nello specifico, come le decisioni di tali giurie possano urtare i sentimenti di certi cattolici.¹⁰¹

In Italia l'attività del Centro cattolico cinematografico (CCC) ha di fatto reso marginale la presenza dell'OCIC nella vita italiana, eccezion fatta per il Premio OCIC, assegnato, a partire dal 1947, nell'ambito della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Nella celebre annuale

⁹⁹ Guido Convents, *Op. cit.*, p. 492.

¹⁰⁰ Cfr. Louis Picard, *Un pionnier: le chanoine Brohée*, Ed. Universitaires, Bruxelles-Paris, 1949.

¹⁰¹ Guido Convents, *Op. cit.*, p. 508.

rassegna lagunare, l'OCIC premia il film che «per la sua ispirazione e pregi tecnici meglio contribuisce al progresso spirituale e allo sviluppo dei valori umani»¹⁰².

Dal 1955 tale attività si sistematizza ulteriormente, con l'assegnazione del Gran Premio al film giudicato migliore tra una rosa costituita dalle opere vincitrici dei diversi festival e da quelle segnalate dagli uffici nazionali del cinema. Alcune volte il premio OCIC si è presentato come occasione di accesi dibattiti nel panorama cattolico italiano, soprattutto per il riconoscimento attribuito a due opere di Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) e *Teorema* (1968). Il premio attribuito a quest'ultimo film verrà addirittura revocato dall'OCIC sei mesi dopo l'assegnazione a Venezia, in seguito a un esplicito richiamo di Paolo VI.

Tra le varie iniziative promosse dall'OCIC, vi è quella di aiutare lo sviluppo della cultura cinematografica mediante pubblicazioni, giornate di studi e convegni internazionali. Nelle giornate di studi organizzate dall'OCIC vengono affrontati alcuni temi importanti per l'apostolato, quali la critica cinematografica (nel 1951) e la classificazione morale dei film (nel 1954).¹⁰³

Nel 1960, poi, ci imbattiamo nuovamente nell'instancabile padre Flipo. Nominato segretario d'informazione all'OCIC nel giugno 1960, Flipo continua ancora la sua attività in favore di un nuovo compromesso cattolico nei confronti dell'industria cinematografica.¹⁰⁴ I suoi rapporti con i vari professionisti cinematografici accrescono ulteriormente grazie alla sua presenza costante a diversi festival cinematografici. Anche dalle file dell'OCIC, egli tenta in varie vie di ridefinire i criteri di giudizio cattolici, ridiscutendo, inoltre, intorno alla presenza di Dio nel cinema.

L'influenza del Concilio Vaticano II, infine, raggiungerà anche l'OCIC, i cui membri abbandoneranno così a poco a poco le tradizionali posizioni difensive, aprendosi decisamente all'idea del dialogo, della collaborazione e del servizio, non solo dal punto di vista degli spettatori ma anche da quello delle figure professionali del cinema (quali i produttori, i registi, i distributori, i responsabili di festival e i critici).

IV.3.2. L'American Legion of Decency e altri organismi cattolici stranieri per il cinema

Nel 1930 il padre domenicano Félix A. Morlion (su cui torneremo diffusamente a più riprese nei capitoli successivi) fonda a Bruxelles il Centre catholique d'action cinématographique (CCAC): un organismo che non intende semplicemente condannare i film «cattivi» ma formare gli spettatori

¹⁰² Guido Michelone, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 510.

¹⁰³ Cfr. Léo Bonneville, *OCIC. Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel*, Fides, Québec, 1998, pp. 66-87.

¹⁰⁴ Ivi, p. 243.

affinché possano scegliere “intelligentemente” i film di qualità e anche contribuire a sviluppare in loro una cultura cinematografica, attraverso ad esempio la pratica dei cineclub e dei cineforum.

Tuttavia, quello stesso torno di anni vede anche i cattolici degli Stati Uniti mobilitati in prima fila nei confronti del settore cinematografico. L’episcopato americano, d’accordo con numerose associazioni tra cui il National Council of Catholic, si batte per la censura nei confronti di tutti quei film che possono urtare la «moralità» dei cristiani. A tale scopo, esso fonda la già più volte evocata Legion of Decency. Attraverso tale organismo, tra gli anni ’30 e gli anni ’50 i cattolici americani, guidati dai vescovi, boicottano numerosi film hollywoodiani considerati immorali, scagliandosi, per di più, contro quei critici cattolici che esprimono giudizi considerati inappropriati e indecorosi. È questa la sorte in cui incappa una giovane giornalista dell’Oregon, “rea” di aver pubblicato sul «St. Joseph’s Magazine. America’s Catholic Family Monthly» una critica positiva riguardo al film *La vergine sotto il tetto* (*The Moon is Blue*, 1953), di Otto Preminger¹⁰⁵.

Come ci ricorda tra gli altri Mino Argentieri, l’American Legion of Decency risulta «la prima organizzazione cattolica ad avere immesso la Chiesa negli affari del cinema, orchestrando campagne ostruzionistiche contro i film reputati negativi»¹⁰⁶.

La Legion of Decency funge inoltre da stimolo per i cattolici d’oltreoceano, i quali, seguendo l’esempio americano, danno vita ad istituzioni (almeno negli intenti) analoghe. Si è già parlato, nel paragrafo precedente, della francese Association de Défense de la moralité publique (DMP). Si è inoltre già accennato alla presunta minor efficacia di quest’ultima rispetto alla sua più celebre “sorella” americana. Minor efficacia che sarebbe confermata anche dai dati statistici relativi alle pellicole «ammesse» o «escluse» dai centri cattolici di classificazione cinematografica rispettivamente negli Stati Uniti e in Francia. Nel 1937, seppur con sistemi di *cotation* uguali, i film «per tutti» raggiungono la proporzione del 50 % negli Stati Uniti contro il 20 % in Francia; quelli «per adulti» il 40 % contro il 25 %, mentre i film «da vietare» sono appena il 10 % oltre Atlantico contro il 55 % della Francia¹⁰⁷. Le suddette cifre verrebbero poi confortate anche da uno studio condotto in Francia nel 1939¹⁰⁸.

La disparità che emerge tra il contesto statunitense e quello francese non indica tuttavia necessariamente una maggior efficacia della Legion of Decency rispetto ai suoi corrispettivi francesi. È infatti doveroso sottolineare le macroscopiche differenze esistenti tra il contesto cattolico statunitense e quello francese.

¹⁰⁵ Cfr. Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 85.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 87.

¹⁰⁷ Cifre estratte dal *Rapport de l’Abbé Stourm au Congrès catholique du cinéma du 15-16 juillet 1937*, «Choisir», août, 1937.

¹⁰⁸ Cfr. Daniel Parker, *Puissance et responsabilité du film*, cit.

Negli Stati Uniti sono infatti gli stessi produttori ad aver adottato, nel 1930, il celebre Codice Hays che, già redatto nel 1927 e incentrato su 25 punti (tra cui troviamo l' "osceno" e la "volgarità"), si proponeva appunto di moralizzare il cinema¹⁰⁹.

Dal 1934, quindi, la Legion of Decency non fa altro che operare per far rispettare quel codice già esistente.¹¹⁰ L'enciclica *Vigilanti cura* è proprio indirizzata ai fedeli e ai vescovi americani che si sono prodigati in tale lodevole opera.

Anche in Gran Bretagna, infine, già fin dagli anni Trenta i cattolici sono assai attivi in campo cinematografico. A tal proposito va ricordata la fondazione, nel 1934, della Catholic Film Society, nata come un gruppo di volontariato cattolico operante nel cinema, attraverso l'organizzazione di gruppi di discussione, seminari di analisi dei film e la stessa produzione di documentari per il grande pubblico, onde sottolineare nei media l'eredità culturale cristiana. Le critiche di parte cattolica dei film vengono pubblicate dapprima su «The Catholic Film News» e poi su «Focus», una rivista che esercita una grande influenza sul mondo cattolico anglofono.

¹⁰⁹ Cfr. Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

¹¹⁰ Cfr. Frank Walsh, *Sin and Censorship. The Catholic Church and the Motion Picture Industry*, Yale University Press, New Haven, 1996.

Capitolo V

La stampa cattolica generalista e il cinema, tra Italia e Francia

V.1. Introduzione alla stampa cattolica generalista in Italia

V.1.1. La stampa periodica cattolica in Italia dagli anni '40 alla fine degli anni '50

Il Novecento è stato definito da Elisabetta Mondello «il secolo delle riviste»¹.

Ciò vale in modo particolare per quanto riguarda il secondo dopoguerra in Italia, quando, «sulle pagine dei periodici, dopo anni di limitazione della libertà, si concentrò il vivace dibattito degli intellettuali, coinvolti nella ricerca di un progetto per la nuova società democratica, svincolata dai retaggi del passato, dopo anni di limitazioni della libertà»². Come ci fa notare Daniela Saresella, tale clima postbellico di rinnovata fioritura della stampa periodica investì con tutta la sua energia il mondo cattolico,

impegnato nella riconsiderazione di quelli che erano stati gli atteggiamenti troppo accondiscendenti delle gerarchie nei confronti della dittatura: così, dal 1945 in poi, si assistette al proliferare di riviste, su cui confluirono gli esiti delle vivaci discussioni che gruppi di credenti affrontarono sulle questioni di attualità culturale, politica e religiosa.³

Tuttavia, i fermenti ideologici e culturali della Liberazione sono già presenti in talune interessanti esperienze di stampa cattolica avute luogo a guerra ancora in corso. Mi riferisco in particolare a un periodico già stampato clandestinamente durante la Resistenza ma pubblicato poi su larga scala dopo la liberazione: «L'Uomo». Attento alle istanze degli “ultimi” e all'esportazione dei precetti evangelici nella società del Novecento, «L'Uomo» (a cui dedicheremo un approfondimento più avanti) raccoglie tra i propri collaboratori alcuni docenti dell'Università Cattolica di Milano – tra cui Mario Apollonio e Gustavo Bontadini – lo scrittore e politico Dino Del Bo, ma anche padre David Maria Turoldo e padre Camillo de Piaz.

Un'altra esperienza che merita la nostra attenzione è poi quella di un altro giornale clandestino della Resistenza cattolica: «Il ribelle delle Brigate “Fiamme Verdi”», nato per impulso di Teresio

¹ Elisabetta Mondello, *Le riviste del primo Novecento*, in Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, X, *La nascita del moderno*, Gruppo Editoriale L'Espresso - Federico Motta Editore, Milano, 1999, p. 286.

² Daniela Saresella, *Le riviste del secondo dopoguerra*, «Treccani.it - Cristiani d'Italia», 2011, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/le-riviste-del-secondo-dopoguerra_\(Cristiani-d'Italia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/le-riviste-del-secondo-dopoguerra_(Cristiani-d'Italia)/)

³ *Ibidem*.

Olivelli⁴ (poi ucciso in un campo di concentramento nel 1945) e con la partecipazione di Carlo Bianchi (presidente della Fuci), don Giovanni Barbareschi, Dino del Bo, Franco Rovida (tipografo che troverà – anch’egli – la morte in campo di concentramento) e il già citato Apollonio (su cui avremo modo ancora modo di tornare più avanti). Gli intenti ispiratori del giornale – stampato clandestinamente tra Milano e Lodi tra il 1942 e il 1945 – ci vengono restituiti da una testimonianza del citato Barbareschi: «Crebbe in non pochi giovani, proprio dopo l’armistizio e l’occupazione tedesca, la volontà di resistere alla dittatura nazifascista, all’ingisutizia, all’intolleranza non solo con le armi ma soprattutto con le idee affermant i valori della persona, della libertà, della democrazia»⁵. Dopo la Liberazione tornarono poi alla luce testate storiche del giornalismo cattolico italiano, quali «L’Eco di Bergamo», diretto da don Andrea Spada, «L’Avvenire d’Italia» a Bologna, diretto da Raimondo Manzini, «L’Ordine» a Como, diretto da don Giuseppe Brusadelli, l’«Italia» a Milano, «Il Cittadino» di Genova e il «Messaggero di Sant’Antonio» a Padova⁶.

Una menzione particolare tra di essi merita il settimanale «Famiglia cristiana»⁷, anch’esso finalmente ritornato in vita dopo l’interruzione bellica, mantenendo il proprio intento primigenio di «orientare ed educare la massa» attraverso un linguaggio comprensibile anche al pubblico meno colto⁸. In specie nel secondo dopoguerra, tale periodico ottiene un grande successo editoriale, probabilmente proprio per la semplicità dei suoi messaggi e per la diffusione capillare che i parroci e i militanti cattolici sanno organizzare attraverso le vendite nelle parrocchie.

A Brescia invece, nel 1946, la casa editrice Morcelliana pubblica il mensile di cultura e di attualità «Humanitas», diretto da padre Giulio Bevilacqua, Michele Federico Sciacca e Mario Bendiscioli, con l’intento dichiarato di affrontare «le inquietudini e i problemi maturati nella dolorosa esperienza del nostro tempo»⁹. L’obiettivo della rivista era di ricollegarsi all’«antica e gloriosa tradizione italiana» che aveva portato al «connubio tra Chiesa e cultura, anzi tra cattolicesimo e vita italiana»¹⁰.

⁴ Cfr. Mario Apollonio, *Teresio Olivelli*, Edizioni Cinque Lune, Roma, 1966.

⁵ Giovanni Barbareschi, in «Avvenire», 16 ottobre 2003, <http://archive.is/uglO>.

⁶ Cfr. Angelo Majo, *La stampa cattolica in Italia. Storia e documentazione*, Piemme, Casale Monferrato 1992, p. 196.

⁷ Cfr. Mario Marazziti, *Cultura di massa e valori cattolici: il modello di «Famiglia cristiana»*, in Andrea Riccardi (a cura di), *Pio XII*, Laterza, Bari, 1985, pp. 307-334; Daniela Saresella, *Moralità, ordine e tradizione. Il settimanale «Famiglia cristiana» (1931-1939)*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Monduzzi, Milano, 2009, pp. 213-233.

⁸ Cfr. Stephen Gundle, *Cultura di massa e modernizzazione: «Vie nuove» e «Famiglia cristiana» dalla guerra fredda alla società dei consumi*, in Pier Paolo D’Atorre (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell’Italia contemporanea*, Angeli, Milano, 1991, p. 235.

⁹ Francesco Traniello, *L’editoria cattolica tra libri e riviste*, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1997, pp. 299-320. Cfr. anche Nicola Tranfaglia, Albertina Vittoria (a cura di), *Storia degli editori italiani*, Laterza, Roma-Bari, 2000, pp. 399-401; Massimo Marcocchi, *Cristianesimo e cultura nell’Italia del Novecento*, Morcelliana, Brescia, 2008, pp. 9-50.

¹⁰ Il comitato direttivo, *Presentazione*, «Humanitas», I, 1946, 1, p. 4.

Varie furono poi le pubblicazioni cattoliche che nacquero proprio nell'immediato dopoguerra, come «Il Quotidiano» a Roma, e il settimanale «Il Nostro tempo» a Torino.

Nel 1947 esce a Roma la prestigiosa rivista «Cronache sociali», fondata da un gruppo di studiosi provenienti dall'Università Cattolica – Giuseppe Dossetti, Amintore Fanfani, Giuseppe Lazzati, Giorgio La Pira –, e la cui vita editoriale sarà breve ma intensa (le sue pubblicazioni termineranno infatti già nel 1951). La presente rivista si fa promotrice di una politica culturale d'avanguardia, stimolando l'Azione cattolica al recupero della sua dimensione religiosa (ponendosi, in tal senso, in contrasto con l'impostazione di Gedda), schierandosi con risolutezza a favore degli «ultimi», e sostenendo la convivenza e la pace negli anni della Guerra fredda tra le superpotenze¹¹.

Su posizioni più moderate e di orientamento decisamente democristiano si situano invece il settimanale «La Discussione» – fondato a Roma nel 1953 da De Gasperi – e il quindicinale «Concretezza», il cui primo numero uscì il 1° gennaio 1955 (le pubblicazioni si conclusero nel 1976)¹².

Come ha modo di ricordarci Ruggero Eugeni, tra gli epicentri del dibattito cattolico del dopoguerra troviamo, oltre che Roma, anche Milano¹³. Qui, a giocare un ruolo significativo troviamo l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Una funzione di guida è svolta inoltre dalla cosiddetta Scuola di Milano, e in particolare dal suo (già citato) fondatore Mario Apollonio, professore di letteratura italiana e di storia del teatro, nonché protagonista della vita culturale milanese e dell'Università Cattolica dagli anni Trenta agli anni Sessanta del Novecento. Lo stesso Eugeni definisce Apollonio

uno degli intellettuali più sensibili alle profonde novità introdotte nella società, nella cultura e nella ricerca dall'avvento dei mezzi di comunicazione e dalle possibilità offerte dalle nuove tecnologie, mosso dalla necessità di fornire uno sbocco positivo alla tecnica e alla modernità, fondandoli sui valori umani, sociali e spirituali.¹⁴

Nel 1952 Turollo e de Piaz – già coinvolti nell'esperienza de «L'Uomo» – fondano l'associazione Corsia dei Servi, la quale dal 1955 dà alle stampe un «Bollettino» che rappresenta un'importante occasione di diffusione e discussione di tematiche che saranno al centro dell'attenzione della Chiesa negli anni del concilio: la riforma liturgica, il rapporto tra Chiesa e Occidente, il ruolo dei

¹¹ Cfr. Angelo Majo, *Op. cit.*, pp. 200-201.

¹² Cfr. Francesco Malgeri, *La stampa quotidiana e periodica e l'editoria*, in Francesco Traniello, Giorgio Campanini (a cura di), *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia*, Vol. II, «I protagonisti», Marietti, Casale Monferrato, 1982, p. 292.

¹³ Cfr. Adriano D'Aloia, Ruggero Eugeni, *Un'arte corale. Il neorealismo e le politiche culturali dei cattolici in Italia: Mario Apollonio e la Scuola di Milano*, in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma, 2015, p. 174.

¹⁴ *Ibidem*.

missionari di fronte all'emancipazione dei popoli del Terzo Mondo, i poveri nella società contemporanea¹⁵.

Al 1949 risale invece la nascita di «Adesso» – «quindicinale di impegno cristiano», come recita il sottotitolo – pubblicato a Modena e animato da don Primo Mazzolari. Il periodico si caratterizzava per il totale impegno nei confronti degli «ultimi». Tale impostazione portava a una naturale simpatia per le forze politiche progressiste, in particolare per la sinistra democristiana e per i socialisti. Come ebbe modo di sostenere nel suo libro *Rivoluzione cristiana*¹⁶ – scritto nel 1943 ma pubblicato postumo nel 1967 – Mazzolari ambiva a una «vera rivoluzione», quella che, iniziata con Gesù Cristo, consisteva per il credente nell'impegno a promuovere i valori della giustizia e della pace. Tali idee causarono a Mazzolari – negli anni Cinquanta – non pochi problemi con le autorità ecclesiastiche: nel 1951 gli fu proibito di pubblicare senza revisione ecclesiastica, mentre ai sacerdoti fu vietato di collaborare ad «Adesso». Don Mazzolari continuò comunque a scrivere, in forma anonima, sulla sua rivista, procurandosi perciò il provvedimento del Sant'Uffizio del 28 giugno 1954 che gli impediva di predicare fuori dalla parrocchia. Come ci ricorda la Saresella, «Mazzolari morì nel 1959 poco dopo l'annuncio del concilio e poco prima che si realizzasse quel grande sogno di rinnovamento della Chiesa da lui profetizzato»¹⁷.

Un ruolo determinante nel panorama da noi analizzato è poi certamente quello svolto dalla cosiddetta «sinistra cattolica», a cui dedicheremo un'analisi approfondita in uno dei prossimi capitoli.

Oltre alla «sinistra cattolica», si possono comunque individuare, nel panorama cattolico del secondo dopoguerra, altri segnali di una più generale «apertura a sinistra», come attestano le posizioni assunte dalle due riviste milanesi «Aggiornamenti sociali» e «Vita e Pensiero».

V.1.2. La stampa cattolica italiana e il “vento” rinnovatore del Concilio Vaticano II

Le possibilità di dialogo tra cattolici e socialisti riacquistarono una rinnovata energia con l'ascesa al soglio pontificio di Giovanni XXIII, portatore di una rinnovata tensione religiosa.

Espressione delle nuove esigenze nate nel mondo cattolico tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta sono soprattutto le riviste «Testimonianze» e «Questitalia». «Testimonianze» – nata su modello della francese «Témoignage chrétien» (come traspare già sin dal nome della testata) e per

¹⁵ Cfr. Daniela Saresella, *David Maria Turoldo, Camillo De Piaz e la Corsia dei Servi di Milano (1941-1963)*, Morcelliana, Brescia, 2008.

¹⁶ Cfr. Primo Mazzolari, *Rivoluzione cristiana*, La Locusta, Vicenza, 1967.

¹⁷ Daniela Saresella, *Le riviste del secondo dopoguerra*, cit.

iniziativa del padre scolopio Ernesto Balducci – si rivolgeva preferenzialmente a quella parte del clero e del laicato cattolico insofferente nei confronti dell’attivismo dell’Azione cattolica di Gedda e delle rigidità che contrassegnavano il pontificato di Pio XII.

I redattori di «Testimonianze» intendevano soprattutto «sclericalizzare la teologia e creare una cultura cattolica teologicamente qualificata». I punti di riferimento erano i teologi francesi De Lubac, Daniélou, Congar, e autori (sempre francesi) quali Maritain, Mounier e Bernanos: da tutti costoro, la rivista trasse ispirazione riguardo all’autonomia della politica, al rispetto della persona, alla distinzione tra valori spirituali e temporali e alla condanna della civiltà occidentale¹⁸.

Sulle pagine della rivista non era perciò insolito leggere articoli apertamente schierati contro la “religione dei ricchi” e a favore di un impegno cristiano al fianco degli “ultimi”, a favore delle lotte di liberazione dei popoli dell’America latina e contro i bombardamenti americani in Vietnam. Un altro dei temi affrontati dalla rivista fu infine quello del ruolo dei laici nella società religiosa.

«Questitalia» – fondata a Venezia da Wladimiro Dorigo, e attenta anch’essa alle riflessioni della teologia d’oltralpe – si dichiarava con fierezza una rivista non cattolica o di cattolici, pur ponendo sempre al centro dei propri interessi il tema dell’organizzazione politica dei cattolici e del ruolo che essi avevano assunto nell’Italia del secondo dopoguerra¹⁹.

Tra il 1967 e il 1968 – proprio nei mesi cruciali in cui divampava la protesta studentesca nella cattolicissima Università del Sacro Cuore di Milano – alcuni giovani, organizzati dalla rivista veneziana, si ritrovarono a Rimini, prima, e a Bologna, poi, per individuare un nuovo modo di porsi di fronte ai problemi della società contemporanea, discutendo della libertà del credente, dell’obbedienza all’Istituzione ecclesiastica, del problema dell’unità politica dei cattolici e della Chiesa dei poveri.

Nel solco della nuova sensibilità introdotta da Giovanni XXIII, nasceva poi, nel 1961 la rivista «Relazioni sociali», ad opera di una nuova generazione di cattolici milanesi (tra cui Emanuele Ranci Ortigosa), decisi ad essere coerenti «con la verità religiosa e morale da essi professata» e che intendevano «gettare la luce dei loro valori sulla realtà del tempo», ritenendo comunque di «potersi incontrare per un dialogo costruttivo anche con chi quella Verità non professava esplicitamente»²⁰. Sempre a Milano va ricordata l’esperienza editoriale della rivista «Milano studenti», nata ufficialmente nel novembre del 1957²¹.

¹⁸ Cfr. Maria Cristina Giuntella, «Testimonianze» e l’ambiente cattolico fiorentino, in Sergio Ristuccia (a cura di), *Intellettuali cattolici tra riformismo e dissenso. Polemiche sull’integralismo, obbedienza e fine dell’unità politica, rifiuto dell’istituzione nelle riviste degli anni Sessanta*, Edizioni di Comunità, Milano, 1975, p. 241.

¹⁹ Cfr. Francesco Sidoti, «Questitalia» e la polemica sui temi dell’organizzazione politica dei cattolici, in Sergio Ristuccia (a cura di), *Op. cit.*, pp. 169-170.

²⁰ Anno primo, numero uno, «Relazioni sociali», 1, 1961, 1, p. 2.

²¹ Cfr. Angelo Majo, 1870-1970. I periodici cattolici nella Diocesi di Milano, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, Milano, 1977, p. 91.

Dal 1966, sotto la direzione di Luca Perrone, «Milano studenti» si mostrò sensibile alle nuove tematiche sollevate dal concilio e cominciò a concentrarsi sui problemi del Terzo mondo, sulle situazioni di disagio e di povertà esistenti nel nostro paese, e anche sulla contestazione giovanile.

La seconda metà degli anni Sessanta vede poi il fiorire di nuove testate cattoliche che, imbibite dei nuovi fermenti conciliari, seppero porsi in una posizione che Attilio Monasta definisce di «dissenso cattolico»²². Tra di esse possiamo ricordare «Il Tetto» – nata a Napoli nel 1963²³ –, «Note di cultura» – nata nel 1964 a Firenze –, il «Momento» e «Settegiorni» – nate a Milano rispettivamente nel 1965 e nel 1967²⁴.

Il vento di cambiamento degli anni Sessanta – culminato con la rottura dinamica innovatrice del Concilio Vaticano II – investì anche la stampa cattolica quotidiana.

Lo spirito da crociata che sino ad allora aveva contraddistinto, ad esempio, le pagine de «L'Osservatore romano», iniziò a subire un notevole ridimensionamento.

«L'Avvenire d'Italia» di Bologna vide invece un cambio alla propria direzione, con Raniero La Valle che andò a sostituire Raimondo Manzini.

La direzione de «L'Italia» venne invece affidata dall'arcivescovo di Milano, cardinale Montini, a Giuseppe Lazzati²⁵.

In realtà, come ci fa notare la Saresella, tale momento di apertura non durò a lungo e «L'Avvenire d'Italia» – che aveva assunto posizione a favore della pace e contro l'imperialismo – venne considerato troppo “estremista”²⁶. Per questo motivo la Conferenza episcopale decise nel 1966 di unificare il quotidiano bolognese e quello milanese, dando vita al nuovo giornale «Avvenire», la cui proprietà era divisa tra la CEI e la Curia ambrosiana.

A dimostrazione del fervore intellettuale di quegli anni è da sottolineare, nel marzo del 1963, la promozione a Firenze – da parte del gruppo di “Cultura”, un'organizzazione autonoma promossa dalla rivista «Politica» – di un incontro su *L'inserimento dei cattolici nella vita democratica e culturale del mondo moderno*. Tale convegno risulta particolarmente significativo in quanto vi furono invitati i direttori di alcune riviste come Wladimiro Dorigo di «Questitalia», Nicola Pistelli di «Politica», Nando Fabro de «Il Gallo», Danilo Zolo di «Testimonianze», Stefano Minelli di «Humanitas», a cui si aggiunsero i rappresentanti delle riviste francesi «Esprit», «Témoignage chrétien» e «Informations catholiques internationales».

²² Attilio Monasta, *Il dissenso cattolico nell'esperienza di quattro riviste: «Momento», «Note di Cultura», «Note e Rassegne», «Il tetto»*, in Sergio Ristuccia (a cura di), *Op. cit.*, pp. 320-321.

²³ Cfr. Pasquale Colella, *«Il Tetto» ha venticinque anni: appunti per una storia*, «Il Tetto», 25, 1988, 1, pp. 1-15.

²⁴ Cfr. Daniela Saresella, *Dal Concilio alla contestazione. Riviste cattoliche negli anni del cambiamento (1958-1968)*, Morcelliana, Brescia, 2005.

²⁵ Cfr. Marta Margotti, *L'Italia di Lazzati: il quotidiano cattolico milanese agli inizi degli anni sessanta*, Franco Angeli, Milano, 1993; Angelo Majo, *La stampa quotidiana cattolica milanese 1912-1968. Le vicende de «L'Italia»*, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, Milano, 1974.

²⁶ Cfr. Daniela Saresella, *Le riviste del secondo dopoguerra*, cit.

Questa fu l'occasione per affrontare temi relativi al rapporto laicato-gerarchia, pluralismo delle scelte politiche, dialogo con il pensiero moderno, integralismo e funzione delle élite culturali²⁷.

Agli anni Sessanta risale infine la nascita di diversi centri studio, tra cui il Centro internazionale di documentazione e comunicazione (IDOC), fondato a Roma nel 1965 e dedito alla raccolta di documenti internazionali e interconfessionali sullo sviluppo umano e religioso, che a partire dal 1970 avrebbe pubblicato la rivista «Idoc internazionale».

Gli anni Sessanta vedono inoltre la costituzione della Federazione nazionale dei settimanali cattolici diocesani.

V.1.3. Stampa cattolica italiana “contro” il Concilio

La Curia romana non mancò tuttavia in quegli anni di dimostrare le proprie preoccupazioni per il diffondersi di interpretazioni radicali dello spirito conciliare, espresse da riviste come «Testimonianze», «Questitalia», «Il Gallo», ma anche dalla rivista internazionale di teologia «Concilium», che dal 1965 iniziò ad essere pubblicata anche in edizione italiana. Quest'ultimo periodico – sotto la direzione di Roger Aubert – dichiarava espressamente di situarsi «dans la perspective de Vatican II» che consisteva nell'«adaptation aux exigences pastorales d'aujourd'hui à partir d'un retour aux sources et dans un esprit œcuménique»²⁸.

Gli attriti tra cattolici conservatori e cattolici d'avanguardia si accentuarono quando molti tra questi ultimi, negli anni Settanta, si schierarono contro l'abrogazione della legge sul divorzio. In tal senso non mancarono di prendere posizione periodici come «Il Regno», «Testimonianze», «Idoc», «Nuovi tempi», «Il Tetto» e «Il Foglio» di Torino. Al fianco delle suddette riviste si schierarono numerosi intellettuali che nel 1974 firmarono un appello in favore del divorzio: tra questi c'erano don Giovanni Franzoni, il rettore dell'Università di Urbino Bo, don Bedeschi, padre Turoldo, padre De Piaz, Alberigo, Scoppola, La Valle.

I cattolici conservatori giudicavano in maniera tendenzialmente negativa le aperture conciliari del Vaticano II, sbandierando invece i valori della cultura tradizionale. Già nel 1957 era stata fondata a Roma la rivista vicina all'Opus Dei «Studi cattolici»²⁹. Successivamente, nel 1959, padre Gianni Baget Bozzo promosse l'iniziativa del quindicinale romano «L'Ordine civile», che si caratterizzò per una decisa difesa della tradizione cattolica, assumendo posizioni neointegriste e

²⁷ Cfr. *Italia. L'opera di Giovanni XXIII in un convegno di riviste cattoliche*, «Tempi moderni», 6, 1963, 2, pp. 181-182.

²⁸ Roger Aubert, Anton Weiler, *Editorial*, «Concilium», I, 1965, 7, p. 7.

²⁹ Cfr. Cesare Cavalleri, *I trent'anni di «Studi cattolici»*, «Diocesi di Milano-Terra ambrosiana», 27, 1986, 6, pp. 45-47.

ponendosi alla ricerca di una «politica dei principi» come alternativa alla «gestione clericomoderato-progressista» della DC³⁰. Baget Bozzo orientò «L'Ordine civile» in senso conservatore anche sul piano politico, facendo propri i temi più caratteristici del pensiero della destra.

In ambito ancor più conservatore va collocata la «Rivista romana» che – nata già nel febbraio del 1954 sotto la direzione del conte Vanni Teodorani – intendeva qualificarsi come continuazione del periodico clericofascista di Egilberto Martire «Illustrazione vaticana». Negli anni Sessanta la rivista si caratterizzò per una dura polemica nei confronti delle aperture conciliari³¹.

Nel 1966 ancora Baget Bozzo fu tra i protagonisti di un nuovo progetto editoriale, la rivista «Renovatio», trimestrale di teologia e cultura diretto da Guglielmo Luigi Rossi. Il suo scopo – in opposizione alle aperture concesse dal dibattito conciliare alle novità del mondo contemporaneo e sostenute dalla rivista «Concilium» – era quello «di contrastare le false dottrine che insidiano l'equilibrio spirituale dell'uomo». La rivista intendeva, insomma, «da un lato esprimere la continuità della teologia con se stessa, nel segno della divina Tradizione» e dall'altro «mostrare l'ampiezza di interesse e di problemi che il punto di vista teologico consente e comanda»³².

Ad osteggiare la politica conciliare intervennero non solamente le riviste appena citate, ma anche alcuni veri e propri gruppi e movimenti, che svolsero in tal senso un considerevole ruolo di argine e di freno. Il gruppo che maggiormente si contrappose al concilio fu quello di monsignor Marcel Lefebvre, sostenitore della tesi per cui l'elaborazione conciliare rappresentava «il rovesciamento di quel magistero pontificio che ininterrottamente, per più di un secolo, aveva condannato ogni tentativo di accordare Chiesa e modernità»³³.

Tuttavia, anche nel nostro Paese alcuni prelati deplorarono, seppur con caratteri meno radicali, le novità del Vaticano II, facendosi paladini della tradizione violata. Ma l'organizzazione che più si radicò riuscendo a trovare un seguito di massa fu Comunione e liberazione, formatasi a Milano nel 1969 a seguito della scissione di Gioventù studentesca tra un'ala progressista, che confluì nel Movimento studentesco, e una più legata alla tradizione guidata da don Luigi Giussani. Vicina alle tesi dell'intransigentismo ottocentesco e alle riflessioni di Del Noce, CL intese con forza riaffermare il valore della civiltà cristiana.³⁴

Il movimento pubblicò vari periodici tra cui primeggia «Il Sabato», nato nel 1978, diretto da Vittorio Citterich, e co-fondato da Robi Ronza, Roberto Formigoni e Rocco Buttiglione.

³⁰ Cfr. Giovanni Tassani, *La cultura politica della destra cattolica*, Colnes, Roma, 1976, p. 66.

³¹ Cfr. *Ai nostri amici*, «Rivista italiana», 8, 1961, 1, p. 32.

³² *Premessa*, «Renovatio», 1, 1966, 1, pp. 3-4.

³³ Luc Perrin, *Il caso Lefebvre*, a cura di Daniele Menozzi, Marietti, Genova, 1991, p. 23.

³⁴ Cfr. Luigi Giussani, *Il movimento di Comunione e Liberazione, 1954-1986. Considerazioni con Robi Ronza* (1987), BUR, Milano, 2014; Maurizio Vitali, Ambrogio Pisoni, *Comunione e Liberazione*, Ancora, Milano, 1988; Salvatore Abruzzese, *Comunione e Liberazione*, il Mulino, Bologna, 2001; Massimo Camisasca, *Comunione e Liberazione, una storia del movimento in tre volumi*, San Paolo, Roma, 2007.

V.1.4. Nuove prospettive della stampa cattolica italiana nel pontificato di Giovanni Paolo II

Nel novembre del 1975 si costituì a Roma la Lega democratica, che rappresentò un punto di aggregazione di quei cattolici che avevano votato a favore del mantenimento della legge sul divorzio, attraendo inoltre alcuni che si erano espressi secondo le indicazioni vaticane. Tra i promotori dell'iniziativa c'erano Pietro Scoppola, Achille Ardigò, Paola Gaiotti De Biase, Beniamino Andreatta, Ermanno Olmi, Paolo e Romano Prodi.

I cattolici “democratici” erano convinti sostenitori dell’esperienza conciliare, nonché della moderna laicità dello Stato. Inoltre, essi si ergevano a sostenitori della lotta dei lavoratori e delle classi meno abbienti per una uguaglianza dei diritti politici e sociali. Ma soprattutto – rifacendoci ancora alla parole della Saresella – «costoro ritenevano che il vero pericolo per il cristianesimo non provenisse dalla cultura laica, bensì fosse rappresentato dai processi di secolarizzazione indotti dalla società dei consumi, e soprattutto dall’introdursi anche nel nostro paese dall’american way of life»³⁵. Tesi, questa, sostenuta tra l’altro dallo storico Scoppola nel suo libro *La «nuova cristianità» perduta*, pubblicato nel 1985³⁶.

Tra le riviste cattoliche degli anni Settanta e Ottanta spicca anche il mensile «Il Domani d’Italia», fondato a Milano nel 1972³⁷ e diretto da Luigi Granelli.

Sul primo numero interviene lo stesso Granelli, con un articolo che evidenzia la pericolosità della crisi di quel periodo, che aveva analogie con quella dei primi anni Venti, e che rischiava di travolgere non il potere, ma una testimonianza di idee e di lotte democratiche proprie della tradizione cattolica. Granelli individuava dunque nei giovani, nei lavoratori e negli intellettuali la più autentica massa popolare cattolica, a cui attingere per ricostruire una DC capace di rispondere alle esigenze dei tempi³⁸.

In quella stessa città e in quello stesso anno (Milano, 1972), nasceva anche un altro mensile cattolico: «Iniziativa democratica», con direttore Massimo De Carolis, capogruppo DC al consiglio comunale. La rivista intendeva esprimere la mobilitazione della “maggioranza silenziosa” cattolica di fronte al pericolo della degenerazione autoritaria del nostro paese.

D’altro canto il nuovo papa Giovanni Paolo II dichiarava una preferenza per il “cattolicesimo sociale” rispetto a quello “politico”, e rinnovava la tradizionale nostalgia della Chiesa per il mondo precedente la deriva della secolarizzazione. In tale contesto ebbe così gioco facile un movimento

³⁵ Daniela Saresella, *Le riviste del secondo dopoguerra*, cit.

³⁶ Cfr. Pietro Scoppola, *La «nuova cristianità» perduta*, Studium, Roma, 1985.

³⁷ Cfr. Giuseppe De Rosa, *Una rivista per preparare il futuro*, «Il Domani d’Italia», 1, 1972, 1, pp. 7-8.

³⁸ Cfr. Luigi Granelli, *Dc: la tradizione popolare in una società che cambia*, «Il Domani d’Italia», 1, 1972, 1, pp. 15-24.

aggressivo e totalizzante come CL, ma contemporaneamente il “primato del sociale” stimolò anche settori tradizionali come le ACLI, la FUCI e l’AC.

Nel suddetto periodo, le ACLI diedero il via a pubblicazioni quali «Azione sociale» – settimanale redatto a Roma dal 1979 al 1986 – e «Realtà sociale d’oggi», una rivista trimestrale di ricerca e di proposte della componente milanese che iniziò ad uscire nel 1982. La FUCI, dal canto suo, continuava la diffusione di «Ricerca», il quindicinale pubblicato a Roma dal 1945, che si poneva come continuazione della precedente «Azione fucina».

Nell’alveo dell’AC sono invece ascrivibili i periodici: «Segno sette nel mondo», settimanale che uscì dal 1983, «Nuova responsabilità», rivolto a coloro che avevano compiti formativi e che venne dato alle stampe dal 1987, «Proposta educativa», mensile del Movimento di impegno educativo di AC e che venne pubblicato dal 1974 come continuazione di «Maestri di Azione cattolica», e «Presenza e dialogo lavoratori», la rivista del Movimento lavoratori di AC, che iniziò ad uscire nel 1973.

V.1.5. La stampa cattolica generalista italiana di fronte al cinema

Nel quadro di una storia culturale del cinema, le riviste assumono un ruolo strategico, in quanto fonti che permettono di «esaminare la storia della maniera di vedere i film, di parlarne, di contribuire alla storia della storia del cinema». Per la presente ragione, la storia delle riviste «si presenta allo stesso tempo come la storia di una pratica e di una rappresentazione della società. In filigrana è la storia della cultura che si delinea»³⁹.

Nel caso specifico dell’Italia, fino alla metà degli anni ’30 si pubblicano, in materia cinematografica, soprattutto rotocalchi a carattere popolare quale «Cine Illustrato», diretti per lo più a un pubblico femminile. Come ci illustra magnificamente Ernesto G. Laura, siffatte riviste promuovevano una

mitologia del divo [...] abilmente e univocamente costruita attraverso ritratti addomesticati da cui non emerge mai il profilo reale, il vissuto autentico dell’attore o dell’attrice di cui ci si occupa o, sulla stessa linea, da interviste compiacenti e da foto agghindate e ingannevoli. I film di maggiore interesse per il mercato sono ampiamente illustrati da materiale tutto prefabbricato. Nei quotidiani, del resto, il cinema è trattato più o meno allo stesso modo, con recensioni mai troppo estese e invece più frequenti notizie e servizi di “colore”, vale a dire di pettegolezzo e di indiscrezioni su un mondo del cinema sempre rappresentato come il mondo dorato dei sogni.⁴⁰

³⁹ Philippe Poirrier, *Les enjeux de l’histoire culturelle*, Le Seuil, Paris, 2004, p. 166.

⁴⁰ Ernesto G. Laura, *Il Centro Cattolico Cinematografico*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 160.

Un primo punto di svolta, in tal senso, lo si ha soltanto nella seconda metà degli anni '30, quando nascono riviste quali «Cinema», «Lo Schermo», «Bianco e Nero» o il settimanale «Film»⁴¹. Inizialmente, però, le tirature delle suddette testate rimasero piuttosto limitate, e quindi non ancora in grado di favorire la maturazione di una vera e propria coscienza critica negli spettatori.

In tale panorama generale, la mobilitazione della stampa cattolica nei confronti del cinema viene attuata, seppur in forme e a livelli diversi a seconda delle testate e dei destinatari, in modo sostanzialmente coerente e compatto. Le parole d'ordine in nome delle quali si agisce sono quelle del «risanamento» e della «bonifica» del cinema immorale, e insieme l'impegno a diffondere per quanto possibile i «buoni» spettacoli, possibilmente in ambienti sani e controllati. La natura degli organi di stampa cattolici – come si è visto – è alquanto varia ed eterogenea: si va dai semplici bollettini parrocchiali e diocesani alle riviste culturali, che sono diretta espressione di istituzioni e ordini ecclesiali. È questo il caso di «Vita e Pensiero» dell'Università Cattolica, e di «Civiltà Cattolica» dell'ordine dei gesuiti. Si giunge, infine, ai quotidiani e periodici a tiratura nazionale, come «L'Italia», «L'Osservatore della domenica», «L'Osservatore Romano», «Primi piani», e altri ancora.

Ebbene: tutta la stampa cattolica generalista appena menzionata ha modo di ospitare – seppure in modi e tempi differenti – articoli e rubriche che sviscerano in ogni aspetto il problema cinematografico riconducendolo alle questioni di fondo delineate.

A partire dalla metà degli anni Trenta, d'altronde, la critica cinematografica in generale guadagna in Italia visibilità e stabilità mentre – grazie anche a veri e propri “eventi” cinematografici quali il festival di Venezia – si amplia lo spazio dedicato a rubriche che parlano di cinema sotto gli aspetti più svariati. Tali rubriche – come ci fa notare Orio Caldiron – spaziano dal gossip agli articoli di tecnica fino alle questioni estetiche⁴².

Punto nodale in tal senso è poi anche la creazione della Direzione Generale per la Cinematografia, nel 1934, che dà l'avvio all'istituzione, da parte di quasi tutti i quotidiani, di uno spazio settimanale da dedicare appunto alle rubriche cinematografiche, la cui lunghezza, a seconda dei casi, può variare da qualche colonna sino a un intero paginone. Ed è così che il «Corriere della Sera» presenta il *Corriere di Cinelandia*, «La Stampa» la rubrica *Dietro lo schermo* e poi il paginone *Cine-Stampa*, «Il Popolo d'Italia» *Lo Schermo* o *Vita del cinema*, ecc.

⁴¹ Cfr. *Il cinema pensato*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2006, pp. 481-543.

⁴² Cfr. Orio Caldiron, *Geografie della critica*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, cit., pp. 481-484; Luca Mazzei, I quotidiani di regime: «Il Popolo d'Italia» e «Il Tevere», in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, cit., pp. 500-511.

In ambito cattolico, spetta al Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.) l'indiscusso merito di aver proposto, con le sue valutazioni (le «Segnalazioni cinematografiche»), dei giudizi non solo etici, spirituali e religiosi ma anche estetici, al di fuori insomma degli schemi imposti dal mercato.

L'opera globale dei giudizi sui film svolta dalle Commissioni del C.C.C. va ovviamente letta alla luce anche del contesto politico-culturale del periodo fascista e della guerra⁴³, su cui avremo modo di tornare diffusamente più avanti.

Già a partire dalla fine degli anni Trenta (ma poi soprattutto nei decenni a seguire), nel vasto ed eterogeneo "mare" della stampa cattolica italiana si distingue poi «La Civiltà Cattolica»: periodico religioso di spicco, nonché la più antica di tutte le riviste italiane ancora attive. Seppur generalista, «La Civiltà Cattolica» ha sempre riservato ampio spazio alla materia cinematografica e alle varie problematiche ad essa correlate. Negli anni Quaranta, a guerra non ancora finita, le pagine del periodico ospitano già ad esempio diversi interventi del padre gesuita Pellegrino, incentrati soprattutto sul problema della morale nel cinema.

Ma a partire dagli anni Quaranta – e fino alla fine degli anni Settanta – l'argomento cinematografico viene affidato all'integerrima e instancabile penna di Enrico Baragli, a cui succederà, negli anni '80, Virgilio Fantuzzi, che curerà la rubrica cinematografica della rivista fino ai giorni nostri.

A un livello più generale, va poi precisato come, verso la fine degli anni '50, si instauri una sorta di canale diretto tra l'industria cinematografica da una parte e i quotidiani e i rotocalchi dall'altra⁴⁴. Ciò era dovuto innanzitutto all'interesse sempre maggiore accordato in quegli anni dalle riviste alle cronache sul mondo dello spettacolo (e in primis sul cinema); ma la ragione principale era da ricercarsi nel fatto che sempre più spesso i proprietari dei gruppi editoriali in questione erano gli stessi produttori dei film.

A conferma, infine, della vivacità della cultura cattolica in ambito cinematografico sono da ricordare alcune importanti occasioni di confronto storico-politico che si tengono tra anni Cinquanta e Sessanta. Nell'ottobre del 1959, ad esempio, ha luogo a Santa Margherita Ligure un convegno dal titolo *Cultura e libertà*, organizzato dalle riviste «Humanitas», «Vita e pensiero», «Civitas», «Rivista del cinematografo», «Letture», «Leggere», «Cronache del cinema e della televisione» e «Il Taccuino delle arti», e di cui furono pubblicati anche i relativi atti. Tale riunione – a cui parteciparono tra gli altri Mario Apollonio e Augusto Del Noce – si focalizzò essenzialmente sugli strumenti necessari «perché la libertà della cultura non solo non sia vincolata, ma anzi sia favorita da parte dell'autorità politica»⁴⁵.

⁴³ Cfr. Ernesto G. Laura, *Il Centro Cattolico Cinematografico*, cit., p. 161.

⁴⁴ Mino Argentieri, *Il cinema nell'Italia del centrosinistra*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001, p. 175.

⁴⁵ Giovanni Battista Scaglia, *Cultura e libertà: parole conclusive*, in *Cultura e libertà*, Edizioni Cinque Lune, Roma, 1959, p. 192.

V.1.6. Una voce ufficiale per il Vaticano: «L'Osservatore Romano»

Un ruolo determinante nei rapporti tra Chiesa cattolica e cinema durante il ventennio fascista assume «L'Osservatore Romano»⁴⁶ quotidiano fondato nel 1861, diretto dal 1920 al 1960 dal conte Giuseppe Dalla Torre, già responsabile dell'Azione Cattolica sotto il pontificato di Benedetto XV. Il giornale in questione, pur soggetto alle leggi fasciste sulla limitazione della libertà di stampa negli anni Venti, aveva guadagnato una certa autonomia in seguito al concordato quando, insediatosi all'interno della Città del Vaticano – come pure il suo direttore Dalla Torre, sfuggito a un tentativo di arresto – era diventato l'organo di stampa ufficiale della Santa Sede. Come puntualizza a ragione Ruggero Eugeni, «L'Osservatore Romano» rappresentava una fonte di informazioni di rilievo, capace di spingere la propria attenzione verso gli scenari internazionali, e non restando perciò ancorata ad un semplice municipalismo. I rapporti tra il nostro quotidiano e il fascismo diverranno poi particolarmente tesi in seguito all'avvicinamento dell'Italia alla Germania nazista, e alle leggi antiebraiche e all'entrata in guerra⁴⁷.

A partire dal 1932, «L'Osservatore Romano» inizia con assiduità ad occuparsi di cinema. Come testimonia un articolo di Mario Meneghini, è verosimile che sia stato Pio XI in persona a insistere per dedicare uno spazio consistente al cinema sulle pagine dell'organo di stampa vaticano⁴⁸.

L'attenzione che «L'Osservatore Romano» riserva al cinema si traduce inizialmente in singoli e saltuari articoli firmati, per poi passare, dal dicembre 1934, ad una pagina intera a cadenza quindicinale con illustrazioni, dal titolo *La pagina del cinematografo* (cambiato poi, nel 1936, in *Cinematografia*). I contenuti spaziavano dalle recensioni dei film a questioni di estetica o tecnica, dalle iniziative internazionali in campo censorio e moralizzatore alle prerogative di una produzione correttamente intesa e adatta a un pubblico eterogeneo.

Oltre all'articolo di fondo focalizzato ampiamente su un tema, la rubrica si componeva di diverse sezioni: *Cronache della settimana*, destinata a recensioni di film; *Attività cattolica*, che riportava sostanzialmente le valutazioni morali del Centro Cattolico Cinematografico sui film in programmazione; un *Notiziario* (poi divenuto *Informazioni*) di carattere generale e dal taglio internazionale; *Segnalazioni*, in cui venivano commentati attività, pareri, iniziative della stampa o di altri soggetti; *Punti di vista*, in cui veniva dato spazio e rilievo al parere dei redattori circa questioni varie; *Commenti e rilievi*, infine, che contenevano osservazioni dal taglio prevalentemente polemico.

⁴⁶ Cfr. Emma Fattorini, «L'Osservatore romano», in Sergio Luzzatto, Victoria de Grazia, *Dizionario del fascismo*, II vol., Einaudi, Torino, 2003, pp. 287-289.

⁴⁷ Cfr. Ruggero Eugeni, Elena Mosconi, *Il cinema e la politica culturale cattolica tra le due guerre. Il caso de "L'Osservatore Romano"*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Op. cit.*, p. 134.

⁴⁸ Cfr. M.M. [Mario Meneghini], *Un reverente pensiero*, «L'Osservatore Romano», 26 febbraio 1939.

L'ampiezza e l'articolazione della pagina denotano l'intenzione dei redattori di interessare un dialogo polifonico e stimolante con i vari ambienti cinematografici (stampa, produzione, pubblico) del tempo, senza arroccarsi su posizioni esclusivamente difensive, anzi, facendosi promotori – oltre che di numerose iniziative – anche di un pensiero cattolico sul cinema. Numerosi articoli di cinema presenti sulle pagine del quotidiano vaticano prendono spunto da affermazioni, dichiarazioni, prese di posizione di giornalisti o cineasti che vengono dibattute, attaccate (a volte anche in modo acceso), commentate, come se si intendesse appunto porre un filtro tra di esse e il pubblico.

Come ci suggerisce poi Eugeni, uno spazio così insolito e così ampio nell'economia complessiva del giornale rivela una scelta strategica chiara, e con diversi e precisi destinatari:

Nei confronti del mondo cattolico suona come un invito, che è pure un vero e proprio mandato, a occuparsi di cinema. Nei confronti del più generale ambiente cinematografico (produttori, esercenti, stampa specializzata...) come un desiderio di confrontarsi senza reticenze e alla pari. Nei confronti della società, infine, è la legittimazione di un ruolo pubblico assunto dai cattolici come custodi e difensori della moralità.⁴⁹

Il cinema e la modalità con cui esso viene trattato sulle pagine de «L'Osservatore Romano» contribuiscono entrambi a portare allo scoperto quella tensione (tipica di quel periodo) «tra una modernizzazione intesa come accettazione della società moderna e un più prudente “ammodernamento tattico” che mira, pur aggiornandone i contenuti, alla riconquista cristiana della società»⁵⁰. Il modo di guardare al cinema da parte del quotidiano della Santa Sede rivela – come ci fa notare Renato Moro – la complessità di quel «rapporto “ambivalente”, fatto assieme di diffidenza e di immersione strumentale, di estraneità e di coinvolgimento», che si instaura appunto tra il cattolicesimo, «le sue tendenze “modernizzatrici” e la realtà della società di massa da cui sono emersi gli stessi fascismi»⁵¹. Una simile mediazione – che Agostino Giovagnoli chiama «modernizzazione protetta»⁵² – darà peraltro vita, nel campo della critica e dell'estetica cinematografica, a nuove figure di intellettuali attenti a coniugare una formazione classica e umanistica con l'universo della produzione culturale di massa, e con i gusti e le attese di un pubblico popolare e medio borghese⁵³.

D'altronde, la politica cinematografica perseguita da «L'Osservatore Romano», durante e dopo la guerra, consisteva in primis nella tutela del costume e nel risanamento della morale collettiva,

⁴⁹ Ruggero Eugeni, Elena Mosconi, *Op. cit.*, p. 135.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Renato Moro, *La “modernizzazione” cattolica tra fascismo e postfascismo come problema storiografico*, «Storia contemporanea», 4, agosto 1988, p. 696.

⁵² Agostino Giovagnoli, *Le premesse della ricostruzione. Tradizione e modernità nella classe dirigente cattolica del secondo dopoguerra*, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1982, p. 16.

⁵³ Cfr. Vito Zaggarro, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia, 2004.

combattendo quella «smodata bramosia di piacere»⁵⁴ che aveva pervaso la società e che tradiva un'incipiente laicizzazione del consorzio civile.

Non vi è dubbio che l'aspetto morale e la promozione dell'attivismo cattolico nel cinema fossero le preoccupazioni prevalenti del quotidiano in questione. Tuttavia, come ci fa notare Elena Mosconi, la rubrica cinematografica de «L'Osservatore Romano» è stata da sempre contraddistinta da una certa indipendenza di giudizio (si ricordi che il giornale, in quanto organo dello Stato Vaticano, non era soggetto alle limitazioni della stampa italiana), sia per l'apertura internazionale dello sguardo.⁵⁵ Tra i diversi argomenti affrontati, alcuni risultano esemplari, sia per il loro carattere ricorrente, sia per l'importanza ad essi attribuita dallo stesso quotidiano.

Un argomento ricorrente è innanzitutto il “pericolo” comunista, da combattere anche attraverso, appunto, il cinema.

A conquistarsi uno spazio consistente sono poi il rapporto tra cinema e psicologia, la definizione del film come opera d'arte e la questione dell'autore cinematografico.

Quanto a questi ultimi due temi, nel dibattito sull'artisticità del cinema i contributi espressi dalle diverse personalità concordano nel riconoscere uno statuto artistico al cinema, purché subordinato però alla sua moralità, intendendo come finalità precipua dell'arte – in conflitto con il crocianesimo – quella di elevare il livello etico degli spettatori. Sotto tale profilo, è rilevante l'attenzione che «L'Osservatore Romano» riserva all'identità dell'autore nell'opera cinematografica, rilanciando le diverse teorie di Rudolf Arnheim e Vsevolod I. Pudovkin, e contribuendo a valorizzare il ruolo del regista e la sua professionalità.

V.1.6.1. Mario Meneghini

Rifacendoci alla tripartizione postulata da Elena Mosconi riguardo alle possibili tipologie di intervento dai cattolici in campo cinematografico, troviamo innanzitutto la figura del critico militante, la quale, nel caso de «L'Osservatore Romano», è magistralmente impersonata da Mario Meneghini⁵⁶.

Come gli altri critici che lavorano per i quotidiani nazionali, anch'egli è un assiduo recensore di tutte le prime visioni, sempre attento a proporsi al pubblico come lettore equilibrato e competente dei film. Ma, a differenza degli altri critici, Meneghini fa valere la propria cifra cattolica, affiancando alla valutazione estetica un'immane valutazione morale, a sua detta ancor più

⁵⁴ Anonimo, *Per la tutela del costume*, «L'Osservatore Romano», 15 settembre 1945.

⁵⁵ Ruggero Eugeni, Elena Mosconi, *Op. cit.*, p. 144.

⁵⁶ *Ivi*, p. 137.

significativa della prima. In un suo interessante intervento, Meneghini ci illustra direttamente il suo *modus operandi*, offrendo anche alcune linee guida che ogni buon critico dovrebbe adottare⁵⁷. Linee guida che saranno riprese sostanzialmente, sempre sulle pagine de «L'Osservatore Romano», da critici quali Virgilio Scattolini⁵⁸ e Athos⁵⁹.

A guerra non ancora finita, Meneghini stigmatizza poi il commercialismo cinematografico più avido: «la meta del guadagno non dovrebbe rappresentare lo scopo primo, se non unico»⁶⁰. Pochi giorni dopo, lo stesso Meneghini individua nella «speculazione» «la nefasta forza disgregatrice del cinema», caldeggiando la diffusione e lo scambio di «pellicole d'eccezione, di ambienti e atmosfere caratteristici, di provvide finalità umanitarie e sociali»⁶¹.

V.1.6.2. Giuseppe Dalla Torre

Accanto alla figura-tipo del critico puro, troviamo poi quella del «portavoce autorevole»⁶², che la Mosconi, nel caso de «L'Osservatore Romano», individua nell'allora direttore del quotidiano Giuseppe Dalla Torre⁶³. Se il suo ruolo istituzionale gli impediva di intervenire direttamente sui problemi del cinema dalle pagine del giornale vaticano, egli si trovava però totalmente libero di scrivere sulle pagine della rivista universitaria «Vita e pensiero».

Forte della sua vicinanza al pontefice e della sua esperienza nel campo della comunicazione, Dalla Torre si trova spesso a commentare i problemi generali del cinema o la stessa enciclica del papa *Vigilanti cura*. Dalla Torre, nei suoi numerosi interventi, considera innanzitutto l'enorme diffusione del mezzo cinematografico e la sua portata universale, di gran lunga superiore a quella degli altri media.

Assai interessante risulta però il suo duplice atteggiamento nei confronti del cinema. Se da un lato egli sostiene infatti la funzione di svago del cinema («altrimenti la ricreazione, ch'è un bisogno, ch'è un diritto, si cercherebbe altrove, in forme, in mezzi inferiori»⁶⁴), dall'altro lato ne denuncia però il potere persuasivo ed occulto: il cinema «è lo stupefacente spirituale che [...] penetra nel cervello, nel sangue, nell'anima»⁶⁵. Dalla Torre, forte anche dei dettami della *Vigilanti cura*, invoca

⁵⁷ Cfr. Mario Meneghini, *La critica*, in AA.VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941, pp. 253-261; Id., *I doveri della critica cinematografica*, «L'Osservatore Romano», 28 luglio 1935.

⁵⁸ Cfr. Virgilio Scattolini, *La critica*, «L'Osservatore Romano», 1 marzo 1936, p. 6.

⁵⁹ Cfr. Athos, *Critica*, «L'Osservatore Romano», 4 aprile 1937, p. 3.

⁶⁰ M.M. [Mario Meneghini], *Anno nuovo*, «L'Osservatore Romano», 6 gennaio 1945.

⁶¹ M.M. [Mario Meneghini], *Scambi*, «L'Osservatore Romano», 20 gennaio 1945.

⁶² Ruggero Eugeni, Elena Mosconi, *Op. cit.*, p. 140.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Giuseppe Dalla Torre, *Il problema cinematografico*, «Vita e Pensiero», febbraio 1934, p. 103.

⁶⁵ Giuseppe Dalla Torre, *L'enciclica sul cinema*, «Vita e Pensiero», settembre 1936, p. 404.

un intervento e un impegno massiccio da parte dei cattolici nel cinema. Allo stesso tempo, egli mette in guardia i cattolici dagli spettacoli “corruttori”, invocando, ove necessario, forme di correzione o di censura. Tuttavia, al polo opposto, Dalla Torre non ignora neppure, come vedremo, i pericoli insiti in una censura sfrenata e indiscriminata.

L’obiettivo prioritario dell’allora direttore de «L’Osservatore Romano» è insomma quello di un cinema cattolico in cui però – stando alle sue stesse parole – «la moralità, la sanità dello spettacolo non è una palla di piombo, ma un’ala capace di voli di una più alta, più nobile sentimentalità», e dove «il “film per tutti” non è sinonimo di semplicismo né inventivo, né artistico, né tecnico»⁶⁶.

V.1.7. «L’Uomo»

Gli ultimi anni della seconda guerra mondiale vedono una figura cattolica quale Mario Apollonio schierarsi intellettualmente su posizioni antifasciste. Come testimoniato dal suo allievo Luigi Santucci, l’8 settembre 1943 costituì la «primavera» di Apollonio, apportando inoltre un’inedita coscienza ed esigenza di «coralità»: «non solo nel travaglio d’una democrazia da edificare, ma in una pluralità di costume e di ricerca, in una fantasiosa speranza, in un vivere confrontato e aperto che sembrava attuare sotto i nostri cieli l’umanesimo liberatorio e cristiano del nostro maestro»⁶⁷.

Non a caso è proprio la data dell’armistizio a segnare la fondazione della rivista «L’Uomo», nata e cresciuta a Milano nell’ambiente dell’Università Cattolica e il convento dei Serviti di San Carlo al Corso. Convento dove risiedevano due giovani sacerdoti iscritti alla Cattolica, e che saranno tra i più attivi redattori della rivista in questione: ovvero David Maria Turoldo e Camillo De Piaz.

Alla guida della rivista troviamo Apollonio, affiancato da figure quali Gustavo Bontadini (proveniente dal Partito della Sinistra Cristiana) e Dino del Bo (futuro deputato e ministro democristiano).

Tuttavia, fino alla Liberazione, la rivista resta clandestina, come ci fa notare anche Stefano Crespi: «le notizie riguardo a “L’Uomo” clandestino sono alquanto incerte e nebulose perfino nella memoria dei protagonisti che non ricordano nemmeno il numero esatto delle copie uscite, fatto del resto spiegabile nel contesto pressante del periodo»⁶⁸.

⁶⁶ Giuseppe Dalla Torre, *Il problema cinematografico*, cit., p. 103.

⁶⁷ Luigi Santucci, *Nell’amore della memoria*, in *Istituzione letteraria e drammaturgia*, Atti del Convegno Mario Apollonio: *I giorni e le opere*, a cura di Carlo Annoni, Vita e Pensiero, Milano, 2003, p. 42. Cfr. anche Luigi Santucci, *Apollonio, uomo e maestro, nell’amore della memoria*, «Comunicazioni Sociali», 1986, n. 3-4, pp. 5-10.

⁶⁸ Stefano Crespi, *L’Uomo, pagine di vita morale*, Edizioni Otto/Novecento, Brunello (Va), 1981.

Tuttavia ci sono noti i principi ispiratori alla base della nascita della rivista, ribaditi anche dall'allora rettore della Cattolica Ezio Franceschini: «La prima preoccupazione era di affermare la carità contro l'odio, concependo la stessa politica come una forma di servizio verso la comunità e creando le premesse per un centro cattolico nel quale trovassero lo sbocco naturale e il punto d'incontro gli altri movimenti nostri»⁶⁹.

Dal settembre 1945 ha inizio la seconda fase della nostra rivista, ora pubblicata finalmente alla luce del sole. In questa seconda fase – che si chiuderà già nel settembre del 1946 – la rivista si arricchisce di nuovi collaboratori, tra cui troviamo gli intellettuali milanesi Angelo Romanò, Claudio Belingardi, Giovanni Fei, Agostino Lazzati, oltre che il già citato Santucci⁷⁰.

Come si legge nell'articolo d'apertura del primo numero non clandestino della nuova serie, «L'uomo doveva restare il principio e la fine di ogni discorso tra gli uomini», in quanto, pur in mezzo alle miserie e al dolore della guerra e delle sue conseguenze, «la qualità umana no, non poteva essere tolta di mezzo»⁷¹.

Sui principi ispiratori della rivista interviene inoltre il già citato Crespi: «La scelta del titolo era ciò che intendeva accomunare il programma, l'impegno, la prospettiva ideale di queste figure. *Salvare l'uomo*, fare dell'uomo una punta di partenza e di arrivo, riscoprire i valori dell'uomo, fare appello alla sua «indecidibile sostanza» [...] Il sottotitolo *Pagine di vita morale* precisava ulteriormente l'angolazione»⁷².

Quella proposta da «L'Uomo» – come ci ricorda Adriano D'Aloia – è quindi

un'angolazione almeno triplice: religiosa, culturale, politica – tre fronti fra loro intimamente connessi. La rivista contrapponeva all'odio e al vuoto del nazifascismo un umanesimo cristiano basato su un'interpretazione radicale del comandamento evangelico «ama il tuo nemico». Tutto ciò si contrapponeva al giustizialismo sommario mosso da sentimenti di vendetta esplosi nei giorni immediatamente seguenti la caduta del Fascismo.⁷³

«L'Uomo» si presenta, in definitiva, quale insuperabile campione di quella Resistenza cattolica che interessò il panorama italiano e – in maniera ancor più massiccia, come vedremo – il panorama francese⁷⁴. Resistenza cattolica animata da «rivolta morale, moto ideale della dignità e della libertà dell'essere umano mortificato e oppresso»⁷⁵.

⁶⁹ Ezio Franceschini, *Discorso di apertura dell'Anno Accademico dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano tenuto dal f.f. di Magnifico Rettore, prof. Ezio Franceschini l'8 dicembre 1945*, in Gianfranco Bianchi, Bruno De Marchi, *Per amore ribelli. Cattolici e Resistenza*, Vita e Pensiero, Milano, 1976, pp. 71-ss.

⁷⁰ Cfr. Gianandrea Piccioli, Donella Piccioli, *Il gruppo de 'L'Uomo' nella temperie post-resistenziale*, in AA.VV., *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, 2 voll., Vita e Pensiero, Milano, 1972, pp. 314-328.

⁷¹ Anon [Mario Apollonio], *VIII Settembre*, «L'Uomo», 1945, n. 1, p. 1.

⁷² Stefano Crespi, *Op. cit.*, p. 8.

⁷³ Adriano D'Aloia, Ruggero Eugeni, *Op. cit.*, p. 176.

⁷⁴ Cfr. Dante Fasciolo, *Ribelli per amore. Clero e cattolici nella resistenza*, Elledici, Torino, 1980.

⁷⁵ *Ivi*, p. 177.

Non risulta quindi affatto azzardato individuare diversi punti in comune tra la rivista milanese e una rivista francese quale «Témoignage chrétien», la miglior rappresentante – come vedremo – del cattolicesimo resistenziale e progressista d'oltralpe.

V.1.8. Da «Azione fucina» a «L'ora dell'azione»

Assiduo frequentatore di ecclesiastici già prima del crollo del fascismo, Giulio Andreotti aveva anche goduto dell'amicizia e della stima di monsignor Montini, trovandosi poi, nel 1943, a collaborare persino con papa Pacelli.

Il primo contatto di Andreotti con il cinema risale addirittura al 1940, quando, presidente della Federazione Universitaria Cattolica Italiana, aveva assunto la direzione del settimanale «Azione fucina», una delle voci più vivaci dell'intellettualità cattolica formatasi nei ranghi dell'università. Appena assunta la responsabilità di direttore, Andreotti, nel marzo 1940, aveva da subito lamentato la sporadicità e la casualità con cui il giornale s'era sino ad allora occupato di cinema. La promessa del neodirettore Andreotti di riservare un'attenzione maggiore e costante al cinema sarà rispettata: da lì in avanti su «Azione fucina» si alterneranno infatti, in veste di critici, Fausto Montesanti ed Elio Tartaglia. E Andreotti stesso si cimenta in un paio di interventi riguardanti il cinema, che già delineano le propensioni del futuro sottosegretario allo spettacolo.

Andreotti, già sin da tali suoi primissimi passi nel mondo cinematografico⁷⁶, denota quindi una perfetta sintonia di pensiero con il fronte cattolico ed ecclesiastico, da sempre ostile alle rappresentazioni troppo crude, «immorali e diseducative».

Un'altra figura di riferimento nelle politiche cattoliche cinematografiche degli anni Quaranta è poi padre Félix Andries Morlion. Quest'ultimo, belga di origine, era giunto in Italia, con tutta probabilità, al seguito delle armate alleate, in qualità di agente dell'Office of Strategic Service (la futura CIA), esperto nelle tecniche di guerra psicologica e propaganda di massa. Secondo la testimonianza di Vittorino Veronese⁷⁷, già nel settembre del 1944 Morlion è a Roma, dove prende contatto con l'Azione Cattolica, e l'anno successivo fonda l'Università Internazionale di Studi Pro

⁷⁶ Cfr. Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., pp. 430-432.

⁷⁷ Cfr. Vittorino Veronese, *Presentazione del movimento "Pro Deo" ai cattolici militanti italiani*, in Félix A. Morlion, *L'apostolato dell'opinione pubblica. Introduzione al movimento "Pro Deo"*, Editrice Studium-Roma, Roma, 1947, p. 15.

Deo, 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»⁷⁸.

La natura dell'apostolato esercitato dalla Pro Deo emerge chiaramente dalle pagine de «L'ora dell'azione», organo di stampa del «C.I.P. - Centro Informazioni Pro Deo», nato il 15 novembre 1947 come strumento di propaganda per le elezioni del 18 aprile 1948, con Ugo Sciascia quale direttore responsabile.

Una volta terminata la fase di mera propaganda elettorale, a partire dal novembre del 1948 il settimanale concede ampio spazio anche al cinema, dedicandogli una rubrica fissa

redatta in stretta collaborazione con la specializzazione cinematografica dell'Università Internazionale Pro Deo di Roma, con l'Ufficio «Docip» (Documentation Cinématographique de la Presse) di Bruxelles, che dal 1930 possiede una documentazione specializzata collegata all'Office Catholique Internationale [du Cinéma], e con il Centro Cattolico Cinematografico di Roma.⁷⁹

La rivista sospenderà poi precocemente le sue pubblicazioni, appena al suo sesto anno di vita, con il n. 30 del 1° novembre 1952.

V.2. La stampa cattolica generalista francese

V.2.1. Introduzione alla stampa cattolica generalista in Francia nel Novecento

Un'introduzione alla stampa cattolica francese nella sua globalità è un'impresa non facile, in quanto sorgono diverse difficoltà. La prima è senza dubbio la sua molteplicità e la sua diversità, a dispetto dell'immaginario comune che, come puntualizza Jacques Maître, vede la Chiesa come «une machinerie organisée qui aurait une sorte de département de l'information orchestrant le lancement, la rédaction et la diffusion des divers périodiques catholiques»⁸⁰.

D'altra parte, come ci fa notare con acume José de Broucker, se esiste una commissione nazionale che «décerne le “label” presse aux publications qui en font la demande [...], il n'existe pas d'autorité de cette sorte pour qualifier et homologuer le “label” catholique»⁸¹. Lo stesso de

⁷⁸ Ennio Di Nolfo, *La storia del dopoguerra italiano e il cinema neorealista: intersezioni*, atti ciclostilati del convegno *Il neorealismo tra cinema e storia, tra cultura e politica*, organizzato dalla Fondazione Giovanni Agnelli in occasione del Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino 16-17 novembre 1989, p. 20.

⁷⁹ [redazionale], *Per la fase costruttiva dell'apostolato del cinema*, «L'ora dell'azione», a. II, n. 42, 18 novembre 1948.

⁸⁰ Jacques Maître, *La Presse catholique*, in René Remond (dir.), *Forces religieuses et attitudes politiques dans la France contemporaine*, Colloque de Strasbourg, 23-25 mai 1963, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris, 1965, p. 261.

⁸¹ José de Broucker, *La Presse catholique en France. Etat des lieux et des questions*, Ed. du Centurion, Paris, 1992, p. 10.

Broucker si augura, a tal proposito, che «le baptême et la confirmation soient administrés avec discrétion»⁸².

Infine, a complicare ulteriormente la situazione, vi è «la nature de son public, ses procédés de diffusion et ses méthodes journalistiques» che «en font une presse réservée»⁸³.

Nonostante tali innegabili complicità nella delimitazione del campo d'indagine, un aiuto per la definizione di «stampa cattolica» ci proviene dai quattro criteri indicati da Charles Monsch: «On peut considérer comme catholique un journal reconnu comme tel par l'autorité ecclésiastique, ou dirigé par des ecclésiastiques, ou affilié à une organisation catholique, ou du moins un journal affichant son catholicisme sans avoir été désavoué par l'autorité ecclésiastique»⁸⁴.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, il settore francese della stampa quotidiana cattolica risultava già abbastanza affollato. Innanzitutto era presente una fitta schiera di giornali conservatori filocattolici, pur appartenenti a diversi orientamenti ideologici, che spaziavano perciò dalla tendenza *légitimiste* a quella *orléaniste* e a quella *bonapartiste*. Oltre a questi, vi erano poi cinque testate propriamente cattoliche: «l'Univers», «le Monde», la «Défense sociale et religieuse», «le Français» e «la Croix».

Ma, all'ingresso nel XX° secolo, solo «la Croix» e «l'Univers» saranno ancora in vita.

Quest'ultimo era stato fondato il 3 novembre 1833 dall'abate Jacques-Paul Migne, conoscendo però poi la sua vera esplosione solamente quando Louis Veuillot ne diviene il caporedattore nel marzo 1843. La sua tiratura diminuirà poi nel 1912. Nel 1917 esso cambierà poi di formato, divenendo un settimanale, prima di sparire poi nel 1919, lasciando così «la Croix» come unico quotidiano cattolico nazionale.

Con l'ingresso nel XX° secolo, la stampa francese in generale risente innanzitutto dei vistosi progressi tecnici nel campo della trasmissione delle notizie e della stampa dei giornali, della rivoluzione nei trasporti provocata dallo sviluppo della ferrovia e dell'automobile, che permette una distribuzione più rapida dei giornali e un'espansione della loro zona di diffusione. Infine, non vanno dimenticati i macroscopici progressi dell'istruzione pubblica, che rendono la stampa un prodotto di consumo corrente. Non si trascurino inoltre i considerevoli progressi tecnici, i quali facilitano una trasmissione più rapida delle notizie dei corrispondenti alla redazione centrale, diminuendo i costi economici della diffusione dei giornali.

⁸² *Ivi*, p. 11.

⁸³ Louis Bodin, *La Presse catholique en France: ses «patrons» et ses inspireurs*, «France-Observateur», n° 260, 5 mai 1955, p. 16.

⁸⁴ Charles Monsch, *À la recherche des critères de la presse catholique*, «Presse-Actualité», n° 45, mars 1960, pp. 10-14. Cfr. Id., *Répertoire de la presse catholique française (1958). Quotidiens et hebdomadaires d'information*, Conservatoire des Arts et Métiers/INTD, Paris, 1959.

Come tutti gli altri giornali dell'epoca, anche la stampa cattolica di inizio Novecento appare inoltre figlia delle profonde trasformazioni socio-politiche sopravvenute in Francia a partire dall'avvento della Terza Repubblica nel 1870 e dal nuovo regime di libertà promulgato dalla legge del 29 luglio 1881.

Le informazioni presenti nei differenti fascicoli dipartimentali della *Bibliographie de la Presse française politique et d'information générale des origines à 1944* – pubblicati dalla Bibliothèque Nationale de France – ci permettono di farci un'idea dell'evoluzione della stampa cattolica della prima metà del secolo. Altrettanto preziosi ai fini della nostra analisi sono gli studi generali incentrati sui periodici di questo periodo⁸⁵.

Gli anni Venti e Trenta vedono affermarsi, nella stampa cattolica parigina, due settimanali su tutti: «La Vie catholique», fondata da Francisque Gay il 4 ottobre 1924, e «Sept»⁸⁶, pubblicata dall'ordine dei Domenicani a partire dal 3 marzo 1934, su esplicita richiesta di Roma.

«La Vie catholique» si poneva quale obiettivo prioritario d'informare e unire i cattolici⁸⁷, prima di diventare il porta-parola fedele di Pio XI dopo la condanna dell'Action française alla fine dell'estate 1926, per poi modificare il suo orientamento, a partire dal 1929, con le parole d'ordine di «Informer, orienter».

«Sept», dal canto suo, si prefiggeva «pour tâche de confronter l'actualité politique, sociale et économique et l'enseignement de l'Eglise pour en tirer les conclusions propres à guider les choix politiques de ses lecteurs»⁸⁸. «Sept» interrompe le sue pubblicazioni il 27 agosto 1937.

Per rimpiazzarlo, un gruppo di laici animati da Stanislas Fumet⁸⁹ darà vita a «Temps présent», il cui primo numero uscirà il 5 novembre 1937. Il nuovo settimanale assorbirà poi anche «La Vie catholique», il cui ultimo numero uscirà il 7 maggio 1938.

«La Vie catholique» e «Sept» erano però accomunati dall'opposizione nutrita nei loro confronti da «La France catholique», l'organo della Fédération Nationale Catholique del generale Édouard de Castelnau, che accusava le due riviste in questione di essere degli organi «rouges-chrétiens».

Rilevante è inoltre il movimento cattolico che aveva animato la rivista «Esprit», ispirando inoltre il movimento educativo *Peuple et Culture*, e le Éditions du Seuil⁹⁰.

⁸⁵ Cfr. Pierre Albert, *La presse française de 1871 à 1940*, in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la Presse française*, Tome 3, *De 1871 à 1940*, PUF, Paris, 1972, pp. 135-622; Paul Verschave, *La situation de la presse catholique en France en 1936*, Alsatia, Paris/Colmar, s.d..

⁸⁶ Cfr. Aline Coutrot, «Sept» *un journal de combat (mars 1934 – août 1937)*, cit., 1982.

⁸⁷ Cfr. Elisabeth Terrenoire, *Un combat d'avant-garde. Francisque Gay et «la Vie catholique»*, Bloud & Gay/Cerf, Paris, 1976, p. 20; Francisque Gay, *La rédaction de la Vie catholique. Notes pour servir à quelques questions des futurs collaborateurs*, la Vie catholique, Paris, 1927.

⁸⁸ Aline Coutrot, *Op. cit.*, p. 8.

⁸⁹ Cfr. Stanislas Fumet, *Dieu dans ma vie*, Cerf, Paris, 2002; Étienne Fouilloux, *Un catholique français*, in Marie-Odile Germain (dir.), *Stanislas Fumet ou la Présence au temps. Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale le 15 novembre 1996*, Ed. du Cerf/Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999, pp. 83-100.

Ma gli anni Venti vedono diffondersi inoltre una stampa che, pur non dichiarandosi ufficialmente cattolica, non perdeva tuttavia occasione per manifestare il proprio allineamento alle posizioni della Chiesa e del mondo cattolico. È questo il caso, ad esempio, della «Gazette française», organo cattolico di destra che intendeva «restaurer la notion des droits de Dieu dans la société et dans l'Etat»⁹¹.

Nel 1936, secondo Paul Verschave, la stampa cattolica contava 62 quotidiani e ben 235 settimanali⁹². Tuttavia, seppur accomunati dal medesimo intento di difesa della Chiesa, i periodici cattolici prima del 1939 presentano notevoli differenze ideologiche e metodologiche⁹³.

V.2.2. La stampa cattolica generalista francese dall'Occupation al dopoguerra

L'inizio della Seconda guerra mondiale modifica il panorama della stampa cattolica. La maggior parte delle testate esistenti prima dell'inizio della guerra continua tuttavia a comparire durante l'Occupazione tedesca (*Occupation*), venendo perciò in seguito «enfouis dans la fosse commune de nos déshonneurs nationaux»⁹⁴ alla Liberazione, secondo la formula di Pierre-Henri Teitgen. Alcune testate nasceranno proprio sotto l'Occupazione: è questo il caso della rivista «Jeunesse de l'Église», fondata a Lione nel 1942 dal domenicano Montuclard. Soprattutto nei suoi primi tempi, tale rivista è intrisa di un'ideologia assimilabile per certi versi a quella di Vichy, e al suo organicismo antiliberale.

Rarissime sono però le testate cattoliche che verranno graziate dal governo postbellico. Tra i quotidiani, solamente «la Montagne» (edita a Clermont-Ferrand) e «la Croix» beneficeranno dell'autorizzazione necessaria a proseguire le proprie pubblicazioni⁹⁵.

Al loro posto nasceranno nuovi giornali, e la stampa cattolica arriverà a contare ben 110 titoli, fino alla soppressione dell'autorizzazione preventiva (legge del 28 febbraio 1947).

⁹⁰ Cfr. Jean-Pierre Rioux, *Une nouvelle action culturelle? L'exemple de "Peuple et Culture"*, «La Revue de l'Économie sociale», avril-juin 1985, Paris, pp. 35-47; AA.VV., *Sur le Seuil 1935-1979*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

⁹¹ Philippe d'Hugues, *Les années 30 et l'Occupation*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 35.

⁹² Cfr. Paul Verschave, *La situation de la presse catholique en France en 1936*, Alsatia, Paris/Colmar, s.d..

⁹³ Cfr. Elisabeth Terrenoire, *Op. cit.*

⁹⁴ Pierre-Henri Teitgen, citato in Yves Guillauma, *La presse catholique au XX^e siècle*, in Bruno Duriez, Étienne Fouilloux, Denis Pelletier, Nathalie Viet-Depaule (dir.), *Les catholiques dans la République 1905-2005*, Éditions de l'Atelier, Paris, 2005, p. 182.

⁹⁵ Cfr. Yves Guillauma, *Une centrale de presse catholique à la Libération: la Maison de la Bonne Presse, août 1944 - février 1947*, in Lucien Guissard (dir.), *Le pari de la presse écrite. Des professionnels chrétiens s'expriment*, Bayard Editions/Centurion, Paris, 1998, pp. 267-280.

La Seconda guerra mondiale provoca perciò una netta frattura, tanto che, a partire dal 1944, si assiste a un rinnovamento della quasi totalità delle testate: rinnovamento di cui rende conto l'inventario analizzato per il periodo 1944-1958 da Yves Guillauma⁹⁶.

Come apprendiamo inoltre dalla precisa ricostruzione di Jean-Pierre Jeancolas⁹⁷, nella Francia liberata (quindi a partire dall'agosto 1944) si assiste a una vera e propria fioritura di nuovi quotidiani e settimanali. Tra questi ultimi sono degni di nota «Carrefour», «Les Lettres Françaises», «Action» e, in campo cattolico, «Témoignage chrétien».

Seppur profondamente diverse per impianto ideologico e per intenti programmatici, tali riviste sono però accomunate da una rilevante linea di fondo comune. Rifacendoci alle parole dello stesso Jeancolas, «cette presse est globalement austère, elle se veut morale, elle se défend de retrouver les ornières de la complaisance, les compromissions de la presse d'avant guerre. Elle est pavée d'intentions pures. De plus elle est pauvre»⁹⁸.

Tuttavia, tale purezza di intenti iniziale viene presto contaminata dal dibattito politico, il quale, con l'ingresso nella guerra fredda, investe “cannibalescamente” la quasi totalità dei campi culturali. E così, già nel maggio del 1947, Hubert Beuve-Méry può affidare alle colonne di «Esprit» la propria sincera delusione:

Au total, la presse apparaît comme un microcosme qui reflète assez bien les difficultés plus ou moins inextricables dans lesquelles se débat la France elle-même. L'occasion était belle de faire du neuf. Elle a été assez largement manquée, mais tout n'est pas encore définitivement perdu et d'utiles leçons peuvent toujours être tirées des expériences les plus amères.⁹⁹

Gli anni dopo la Liberazione assistono comunque a un costante aumento della stampa cattolica, che passa da 68 titoli nel 1946 ai 121 titoli del 1959.

Il vecchio direttore de «La Vie catholique» (poi caporedattore di «Temps présent») Georges Hourdin, dà vita, a Liberazione appena avvenuta, a «la Vie catholique illustrée», il cui primo numero esce l'8 luglio 1945, costituendo il punto di partenza della nascita di un gruppo che non smetterà di crescere nel corso degli anni¹⁰⁰.

All'indomani della Liberazione nascono in Francia anche diversi altri settimanali, tra cui ricordiamo almeno «Témoignage chrétien», «Les Nouvelles littéraires», le «Lettres françaises» e «Action»: tutti accomunati dalla volontà di iscriversi sulla scia della Resistenza, continuandone in qualche modo la parabola ideologica e culturale.

⁹⁶ Cfr. Yves Guillauma, *La Presse politique et d'information générale de 1944 à 1958. Inventaire des titres*, Yves Guillauma, Paris, 1995.

⁹⁷ Cfr. Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 57.

⁹⁸ *Ivi*, p. 58.

⁹⁹ Hubert Beuve-Méry, *Presse d'argent ou presse partisane*, «Esprit», mai 1947.

¹⁰⁰ Cfr. Geneviève Laplagne, *L'histoire de la Vie. Un journal et ses lecteurs*, Ed. du Cerf, Paris, 1999.

Nel maggio 1945, Georges Maury, presidente diocesano dell'Association catholique de la jeunesse française (ACJF), conferisce ad Albert Garrigues la direzione dell'edizione dipartimentale del «Courrier français», giornale nato come quotidiano il 2 settembre 1944 a Bordeaux. Sotto la sua direzione, il giornale conosce un forte aumento di tiratura.

Esso diventa poi settimanale. Poco dopo il 500° numero del settimanale nella Pasqua del 1954, la nuova legislazione sulla stampa permetterà poi a Garrigues di acquistare la tipografia del giornale. Nel giugno 1987, dopo quarant'anni alla direzione del giornale, Garrigues passerà il testimone a Bernard Cattaneo. La celebrazione del cinquantenario del «Courrier français» il 16 settembre 1994 offrirà a Garrigues l'occasione di ribadire il ruolo del giornale cattolico regionale che, «dans le domain du pluralisme de la presse, fait entendre une voix chrétienne dans le concert des médias», ricordandone l'importanza non solamente «comme informateur chrétien, attentif à faire écho à la vie de l'Église et de chacun des seize diocèses où il est diffusé, mais aussi comme formateur, dans la mesure où il relate les événements en respectant l'échelle des valeurs qui prend sa source dans l'Évangile»¹⁰¹.

Dal canto suo, in quella stessa occasione, Bernard Cattaneo tributerà il doveroso omaggio al suo predecessore, riconoscendogli l'imprescindibile ruolo di guida alla testa del settimanale: «Pendant 40 ans, vous avez été l'âme de notre journal. Deux fois, vous l'avez sauvé. Vous lui avez consacré votre intelligence, votre culture, votre dévouement, votre vie»¹⁰².

Tornando però all'immediato dopoguerra, Étienne Fouilloux ci fa notare come «Les promesses semblent ici plus nombreuses que les résultats. À preuve, un domaine comme la presse où les déceptions équilibrent les espoirs»¹⁰³.

Già nel 1947 infatti, un settimanale come «Temps présent» smette le proprie pubblicazioni, mentre contemporaneamente anche «L'Aube» manifesta già i primi segni di debolezza. Tale “crisi” non risparmia neppure «Témoignage chrétien», che già in quel periodo si mantiene a un livello più modesto di quello previsto.

I segnali più interessanti sono però quelli provenienti dalla giovane «Vie catholique illustrée», nella quale sta già maturando *in nuce* un gruppo confessionale alternativo a quello della Bonne Presse. Anche «Ouest-France» – «le futur numéro un des quotidiens nationaux»¹⁰⁴ – muove i primi passi proprio in quel periodo¹⁰⁵.

¹⁰¹ Albert Garrigues, citato in Yves Guillauma, *La presse catholique au XX^e siècle*, cit., p. 184.

¹⁰² Bernard Cattaneo, citato in Yves Guillauma, *La presse catholique au XX^e siècle*, cit., p. 184.

¹⁰³ Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit., p. 263.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Cfr. Jacques Maître, *La presse catholique*, in René Rémond (dir.), *Forces religieuses et attitudes politiques dans la France contemporaine*, Colin, Paris, 1965, pp. 259-290.

Con la Libération, tuttavia, la stampa cattolica conserva diversi tratti che possedeva prima della guerra. Sebbene meno polemica della sua antecedente, la stampa cattolica francese del dopoguerra continua infatti a fungere da altoparlante delle direttive della gerarchia cattolica, fungendo inoltre da mezzo sociale di apostolato.

Nel 1948 il cardinale Emmanuel Suhard proclama la stampa cattolica «l'un des véhicules de l'évangélisation»¹⁰⁶. Concetto già affermato dal cardinale Mercier: «Je n'hésite pas à dire, moi, archevêque, que je retarderais la construction d'une église pour aider à la fondation d'un journal catholique»¹⁰⁷.

Un ruolo degno di nota è ricoperto poi dagli innumerevoli bollettini diocesani francesi, oggetto di analisi degli studi pionieristici di Émile Poulat¹⁰⁸ e di Henri Sempéré¹⁰⁹.

Non vanno inoltre dimenticate le testate patrocinate da movimenti o da partiti vicini al mondo cattolico quali il Sillon, la Jeune République, il Parti Démocrate Populaire o il Mouvement Républicain Populaire.

L'estrema diversità di tale fitta costellazione di stampa cattolica ci viene ribadita da Pierre Minard:

La variété de représentation marque une volonté de mettre à la disposition de chaque couche du public le journal ou la revue exactement adapté à ses goûts et à ses besoins [...] L'Église catholique a mis au point une large gamme de publications de toutes sortes [...] Ainsi, il n'existe pas moins de trente-cinq publications catholiques pour les éducateurs, depuis celles qui s'adressent aux religieux enseignants jusqu'à celles qui sont destinées aux catholiques de l'enseignement public en passant par les revues spéciales aux professeurs laïcs de l'enseignement libre.¹¹⁰

V.2.3. La stampa cattolica generalista francese dagli anni '50 ai giorni nostri

Con l'ingresso negli anni Cinquanta, la molteplicità e diversità delle testate all'interno della stampa cattolica viene riconosciuta dagli stessi ambienti cattolici¹¹¹.

I cattolici francesi leggono una simile varietà e disomogeneità di stampa come riflesso di uno sfaldamento della stessa unità cattolica.

¹⁰⁶ Emmanuel Suhard, in XXXVIIIe Congrès de la Croix et de la Bonne Presse, *La presse et l'Action catholique: journées d'études* des 11, 12, 13 et 14 octobre 1948, la Bonne Presse, Paris, 1949, p. 142.

¹⁰⁷ Mercier, in XXXVIIIe Congrès de la Croix et de la Bonne Presse, *La presse et l'Action catholique: journées d'études* des 11, 12, 13 et 14 octobre 1948, cit., p. 142.

¹⁰⁸ Cfr. Émile Poulat, *Les «Semaines religieuses». Approche socio-historique et bibliographique des Bulletins diocésains français*, Centre d'Histoire du Catholicisme, Lyon, 1973.

¹⁰⁹ Cfr. Henri Sempéré, *Propagande et action catholiques dans la seconde moitié du XIXe s. et au début du XXe s.*: «La Semaine catholique de Toulouse».

¹¹⁰ Pierre Minard, *Regards sur la presse catholique*, «L'Action laïque, revue de la Ligue française de l'enseignement», n° 141, juin 1952, p. 4.

¹¹¹ Cfr. *La Documentation catholique*, n° 1240, 9 décembre 1956, col. 1562.

La questione di tale unità era stata brutalmente posta sulle colonne di «Le Monde» del 30-31 marzo 1952, con la seguente domanda posta da un'alta personalità ecclesiastica: «Y a t-il un malaise chez les catholiques français?».

A tale domanda tenta di rispondere il caporedattore de «La Croix», padre Émile Gabel, in una serie di quattro articoli intitolati *Les chrétiens sont-ils divisés?*¹¹²

All'inizio del primo dei quattro articoli, padre Gabel afferma: «On le murmure et on l'écrit: les catholiques français sont divisés [...] Pour s'en rendre compte, il suffit d'étaler devant soi l'éventail de la presse qui se réclame à des titres divers du catholicisme, depuis Quinzaine jusqu'à l'Observateur catholique»¹¹³.

Uno dei due periodici citati da Gabel, «Quinzaine» (divenuto poi «la Quinzaine») viene pubblicato a Parigi dal 15 novembre 1950 al 1° marzo 1955¹¹⁴.

La diversità del pubblico di lettori cattolici rivelato dalla diversità delle pubblicazioni induce da parte dei professionisti cattolici della comunicazione un atteggiamento non più statico ma attento alle caratteristiche dei lettori e alle trasformazioni della società. Inoltre, ai giornalisti cattolici viene richiesta una sempre più qualificata professionalità.

Nel frattempo, nel 1957, alla direzione del Syndicat de la presse hebdomadaire viene nominato Geroges Montaron, il quale sarà sempre attivo nella difesa del pluralismo della stampa, che costituisce ai suoi occhi «la première des libertés, celle qui les résume toutes»¹¹⁵.

A partire dal 1960, però, il numero di testate cattoliche comincia a diminuire, tanto che, alla fine del XX° secolo, non saranno più di 32, di cui un solo quotidiano – l'“immortale” «la Croix» – e 31 settimanali, di cui citiamo almeno il «Courrier français», «Famille chrétienne», «La France catholique», «Le Pèlerin», «Témoignage chrétien» e «La Vie catholique».

Le cause di tale “arretramento” sono da cercarsi all'interno del mondo della stampa (con la concorrenza della televisione, della radio e dei nuovi media, il prezzo elevato del numero e dell'abbonamento), ma anche nell'evoluzione del mondo cattolico, in cui si consuma una “decrisianizzazione” del popolo cristiano e il suo allontanamento dalle chiese che, per molto tempo, erano state un luogo privilegiato di vendita militante.

Ancora nel 1963 padre Émile Gabel invoca l'instaurazione di una relazione tra gerarchie ecclesiastiche e giornalisti cattolici fondata sulla fiducia e sul dialogo tra le due parti¹¹⁶.

¹¹² Cfr. Émile Gabel, *Les chrétiens sont-ils divisés?* «La Croix», 19 juin, 28 juin, 12 juillet et 2 août 1952.

¹¹³ Émile Gabel, *Les chrétiens sont-ils divisés?* «La Croix», 19 juin 1952.

¹¹⁴ Cfr. Yvon Tranvouez, *Catholiques et communistes. La crise du progressisme chrétien*, Cerf, Paris, 2000.

¹¹⁵ Cécile Hamsy, *Georges Montaron: Le roman d'une vie*, cit.

¹¹⁶ Cfr. Émile Gabel, *Le droit à l'information dans la Cité et dans l'Eglise*, «Les Études», juillet-août 1963, pp. 19-34; poi in Id., *L'enjeu des media*, Mame, Paris, 1971, pp. 275-290.

È la stessa conclusione a cui perviene, trent'anni più tardi, un altro professionista della stampa cattolica, Yves Beccaria, auspicando per i membri della stampa cattolica francese lo stesso rapporto che lega un uomo e una donna all'interno di una coppia¹¹⁷,

Similmente inoltre a quanto sosteneva nel 1985 Jean Gélamur – presidente del gruppo Bayard – il quale alla pratica propagandistica del «communiquer à» preferiva il «communiquer avec»: «Pour moi la communication est quelque chose de réciproque, donner et recevoir. Si l'on est en communication avec quelqu'un, c'est justement pour avoir réponse»¹¹⁸.

Sulla stessa linea vi era stata la trasformazione editoriale de «la Croix» che, sull'onda del Vaticano II, a partire dal 19 marzo 1968 pubblica tutti i giorni una «boîte aux lettres» riservata alle opinioni dei lettori.

«“Moyen d'évangélisation”, “courroie de transmission”, “porte-voix”, “haut-parleur” de la hiérarchie, puis “lieu de dialogue”, “médiateur”, le glissement sémantique qui s'est opéré au cours des années au sujet du journal catholique témoigne bien de son évolution au cours du XXe siècle»¹¹⁹: ecco come Yves Guillauma riassume le varie funzioni assunte nel corso dei decenni del Novecento dalla stampa cattolica.

Passando da un atteggiamento di «croisade» a una volontà di «dialogue» e di «témoignage», la stampa cattolica ha saputo modificarsi e adeguarsi ai tempi.

Tuttavia, come lamenta ancora nel 1979 René Rémond, in occasione dell'Assemblée des évêques à Lourdes incentrata sui mezzi della comunicazione sociale, resta sempre presente una certa tendenza – da parte delle alte gerarchie ecclesiastiche riguardo ai media – a “obbligare” i professionisti cattolici della comunicazione a un prioritario giudizio morale sopra ogni altra cosa¹²⁰.

V.2.4. La stampa cattolica generalista francese di fronte al cinema

In Francia, le interferenze tra stampa generalista cattolica e cinema si verificano già negli ultimissimi anni dell'Ottocento. Già nel 1897, ad esempio, la «Revue du clergé français» scende in campo per «réhabiliter [...] cette petite merveille de mécanique que nous devons à l'ingéniosité de M.M. Lumière»¹²¹.

¹¹⁷ Yves Beccaria, «Communio», n° 115, septembre-octobre 1994, pp. 81-82.

¹¹⁸ Virgil Tanase rencontre Jean Gélamur, «Médias», n° 94, 25 février 1985, p. 75.

¹¹⁹ Yves Guillauma, *La presse catholique au XX^e siècle*, cit., p. 183.

¹²⁰ Cfr. René Rémond, in *Le courage des prophètes. Assemblée plénière de l'épiscopat français, Lourdes 1979*, Le Centurion, Paris, 1979, p. 116.

¹²¹ O. Beaujean, *Chronique scientifique*, «La Revue du clergé français», 1 août 1897, p. 444.

Ma sarà poi soprattutto a partire dagli anni Venti che il mezzo della stampa diventerà un alleato assai utile nella battaglia cinematografica cattolica. L'introduzione della critica cinematografica nei quotidiani e nei periodici cattolici francesi risponde inizialmente a fini strettamente conservatori – nell'intento di evitare le derive "immorali" in cui possono incorrere gli stessi cinematografi parrocchiali – ma anche al fine di combattere gli annunci pubblicitari di film immorali di cui sarebbero infarcite anche certe pubblicazioni per lettori cattolici¹²².

A partire dall'autunno 1931, anche la «Revue des lectures», sempre diretta dal suo storico fondatore, l'abate Louis Bethléem, si mobilita in favore dell'introduzione della critica cinematografica nei quotidiani cattolici.

Questa stessa rivista coniuga spinte e propulsioni opposte e contraddittorie tra loro. Esempio, a tal riguardo, l'accoglienza che la nostra rivista riserva a un film quale *Le Rosier de madame Husson* (t.l.: Il ragazzo virtuoso della signora Husson, 1932), di Dominique Bernard-Deschamps.

All'uscita del film la «Revue des lectures» si era distinta per il suo integerrimo rigore moralista (ospitando non a caso uno degli interventi maggiormente duri contro il film); pochi mesi dopo, però, essa ritorna sul film, ritornando anche sui propri passi, con un articolo dall'eloquente titolo: *Dans la lutte contre l'immoralité, il faut d'abord consentir à voir le mal*¹²³.

Agli anni dell'Occupazione risalgono poi le due testate «Films et lectures» e «Vaillance», periodici nati come organi di stampa dell'Office familial de documentation artistique (OFDA).

«Vaillance», in particolare, segna già sin dalla sua presentazione tipografica – ricca di illustrazioni, fotografie e copertine dedicate a divi cinematografici¹²⁴ – una netta rottura rispetto all'austerità della stampa confessionale precedente. Nelle sue colonne, il periodico in questione coniuga la propaganda moralistica con una larga copertura critica, favorendo una sorta di commistione tra sfera artistica e sfera morale. Un occhio di riguardo viene inoltre riservato al cinema educatore, nonché alla sala cinematografica.

Dal dopoguerra ad oggi, poi, lo spazio dedicato al cinema da parte degli organi francesi di stampa generalista cattolica conoscerà fortune alterne. Tanto che, ancora nel 1987, un critico cinematografico del calibro di Michel Ciment lamenterà lo spazio esiguo e angusto entro cui la critica cinematografica si trova sempre più spesso confinata:

¹²² Cfr. *Nombre de journaux à clientèle catholique recommandent le cinéma corrupteur*, «Revue des lectures», 15 octobre 1930, p. 1163.

¹²³ Cfr. *Dans la lutte contre l'immoralité, il faut d'abord consentir à voir le mal*, «Revue des lectures», 15 octobre 1932, p. 1403.

¹²⁴ Cfr. «Vaillance», 25 mars 1943, p. 1.

De plus en plus la critique proprement dite est réduite à la portion congrue. Il reste bien sûr quelques exceptions, les plus notables étant Perez au *Matin*, Danièle Heymann dans *Le Monde*, Daney dans *Libération*, Jamet au *Quotidien*, Chazal dans *France-Soir*, Annie Coppermann aux *Echos* ainsi que les pages fournies et documentées de *Télérama*.¹²⁵

Assai significativo risulta il fatto che, tra le poche lodevoli eccezioni alla regola di grigiore generale, Ciment nomina un periodico quale «Télérama», al quale dedicheremo ampio spazio nei prossimi capitoli. Ma si tratta già, appunto, di stampa cattolica specializzata.

Rimanendo invece ancora nel mondo della stampa cattolica generalista francese, dedichiamoci ora più nel dettaglio a quelle testate che si sono maggiormente distinte in ambito cinematografico.

V.2.5. «La Croix»: ovvero «la rivista immortale» dei cattolici francesi

«La Croix» riveste un ruolo cruciale ai fini della nostra analisi. Come ha avuto modo di sottolineare Yves Guillauma, lo studio di tale quotidiano offre almeno due vantaggi:

L'étude de ses origines invite à regarder en même temps quelle était la situation de la presse catholique à la fin du XIX^e siècle et à voir l'évolution des titres qui existaient alors jusqu'à l'aube du XX^e siècle. D'autre part, comme ce journal est paru de manière presque ininterrompue jusqu'aujourd'hui, il constitue un bon baromètre pour évaluer les problèmes auxquels la presse catholique a été confrontée durant ce siècle.¹²⁶

«La Croix» viene fondato, come mensile, il 1° aprile 1880 da padre Emmanuel d'Alzon – già fondatore della congregazione degli Augustins de l'Assomption. Si tratta della seconda volta in cui tale congregazione entra nella scena della stampa francese. Il 12 luglio 1873, essi avevano infatti già fondato «Le Pèlerin». Quest'ultimo si presentava allora come un bollettino che fungeva da *trait d'union* dei cattolici che essi conducevano in pellegrinaggio a La Salette, Lourdes, Roma e Gerusalemme. «Le Pèlerin» fu poi trasformato in settimanale di attualità a partire dal 6 gennaio 1877.

Dal canto suo, «La Croix» si trasformerà poi in quotidiano il 16 giugno 1883¹²⁷.

Lo stesso padre d'Alzon fonderà poi di lì a poco anche la centrale della «Bonne presse» (1889)¹²⁸. Sia il nuovo giornale, sia la neonata centrale – come ci fa notare giustamente Isabelle Saint-Martin – parteciperanno fattivamente a un potenziamento della pratica del “vedere” nel mondo cattolico¹²⁹.

¹²⁵ Michel Ciment, *De la critique dans tous ses états à l'état de la critique*, «Positif», n° 313, mars 1987.

¹²⁶ Yves Guillauma, *La presse catholique au XX^e siècle*, cit., p. 178.

¹²⁷ Cfr. René Remond, Émile Poulat (dir.), *Cent ans d'histoire de “la Croix”. 1883-1983. Colloque de mars 1987*, Ed. du Centurion/La Croix, Paris, 1988.

¹²⁸ Cfr. Charles Monsch, *Le père d'Alzon et les débuts de la Bonne presse*, in René Rémond, Émile Poulat (dir.), *Emmanuel d'Alzon dans la société et l'Église du XIX^e siècle*, cit., pp. 279-297.

¹²⁹ Cfr. Isabelle Saint-Martin, *Voir, savoir, croire. Catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle*, cit., p. 299.

Tra i più attivi promotori de «La Croix» troviamo Vincent de Paul Bailly, il quale fonda poi l'opera delle conferenze e delle proiezioni della Bonne presse.

Ne consegue una serie di conferenze accompagnate da proiezioni luminose patrocinate da Paul Féron-Vrau, il primo direttore laico de «La Croix». Tali conferenze costituiscono da subito una «machine contre-culturelle d'apprentissage»¹³⁰, nonché un vero e proprio «cheval de Troie»¹³¹, per mezzo del quale introdurre dentro la cinta fortificata dell'ortodossia cattolica un nuovo mezzo di comunicazione, rappresentazione e insegnamento.

Aventi luogo nello spazio sacro ecclesiale, le conferenze di cui sopra assolvono infatti al duplice obiettivo di approfondimento catechistico dei fedeli e di attrazione per i non credenti (o non praticanti) attraverso appunto l'aiuto delle immagini. In tali conferenze si assiste quindi a un sapiente uso combinato e misto di immagini fisse alternate a brevi proiezioni cinematografiche.

In occasione del lancio de «La Croix», Bailly delinea i contorni di un'autentica battaglia socio-culturale, ponendo la rivista come baluardo contro i molteplici attacchi sferrati da più parti ai danni della Chiesa cattolica:

Une guerre à outrance, écrit-il, est déclarée à l'Eglise par la franc-maçonnerie qui jette son masque, et l'heure des luttes suprêmes a sonné [...] L'heure serait désespérée, et humainement nous ne proposerions point la lutte, si nous n'avions toujours pour renverser le triangle du franc-maçon le divin talisman, la Croix. C'est dans ces graves circonstances qu'un groupe d'hommes, qui sera bientôt une armée, se croise, décidé à ne mourir que pour vaincre et, à cause du malheur des temps, commence à faire une revue de combat: LA CROIX. Elle paraîtra dès le mois de mars, le mois que les anciens consacraient au dieu de la guerre, mais que les chrétiens consacrent au Dieu qui lutte par les souffrances et triomphe par la Croix.¹³²

Il gruppo degli Assomptionnistes si ingrandirà poi ulteriormente con il lancio, il 1° gennaio 1889, de «La Croix du Dimanche».

Pochi anni dopo la sua trasformazione in quotidiano, «la Croix» si lancia così alla conquista della provincia per mezzo delle diverse «Croix» locali. Il numero di queste ultime non ha fatto che crescere con il tempo fino alla Seconda guerra mondiale, passando dalle 5 nel 1888 alle 95 del 1898, 97 nel 1908, 83 nel 1918, 79 nel 1928 e 78 nel 1938. Poi, però progressivamente, la maggior parte di esse hanno tagliato i ponti con la testata centrale d'origine.

«La Croix» passa poi un periodo difficile all'inizio del XX° secolo, con la persecuzione perpetrata dal governo Waldeck-Rousseau ai danni degli Assomptionnistes, e con lo scioglimento della stessa congregazione il 6 marzo 1900.

¹³⁰ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 32.

¹³¹ Isabelle Saint-Martin, *Usages religieux des projections lumineuses*, in Jean-Jacques Tatin-Gourier, *La lanterne magique, pratiques et mise en écriture*, «Cahiers d'Histoire culturelle», n° 2, 1997, p. 76.

¹³² Vincent de Paul Bailly, «Le Pèlerin», n° 161, 31 janvier 1880.

L'attività degli Assompionnistes nella stampa viene però salvata grazie alla generosità di un industriale di Lille, Paul Feron-Vrau. Nel 1904, quest'ultimo crea la «Presse régionale», ovvero una sorta di consorzio di giornali che estende rapidamente la propria influenza su 53 dipartimenti. Nel 1929, essa conterà 11 quotidiani e una trentina di settimanali¹³³.

Nel frattempo, però, «La Croix» scende in campo anche in ambito cinematografico. In particolare, il tragico incendio al Bazar de la Charité durante una proiezione cinematografica il 4 maggio 1897, causato appunto dalla lampada d'illuminazione del cinematografo, è una delle primissime occasioni in cui si parla, sulle pagine de «la Croix», del neonato “marchingegno” cinematografico. Sulle colonne del giornale, alla costernazione per l'evento si alternano anche spiegazioni tecniche del mezzo¹³⁴, attraverso cui i lettori cattolici francesi iniziano ad acquisire le prime rudimentali nozioni sul cinematografo.

Quell'articolo non fa che dischiudere quello che sarà un ricorrente e costante interesse al fenomeno cinematografico da parte della nostra rivista. Le sue crociate in difesa del “buon” cinema e le sue politiche in materia di classificazione morale delle pellicole saranno però oggetto di approfondimento nei prossimi capitoli.

V.2.6. Un giornale per i giovani cattolici francesi: «Jeunesse ouvrière»

A partire dalla fine del 1931, la rivista «Jeunesse ouvrière» – organo di stampa dell'associazione Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC) – inaugura una pagina mensile di critica cinematografica¹³⁵.

Tra le prime tematiche affrontate dalla nuova rivista, troviamo la questione relativa al neonato sonoro, che aveva da subito sollevato tra le file cattoliche il problema della salubrità morale degli spettacoli cinematografici sonori. Una tale preoccupazione trapela anche dal seguente articolo apparso sulla «Jeunesse ouvrière»:

Il faut croire que les producteurs ont épuisé les ressources du cinéma parlant...

Depuis quelques semaines, l'écran est encombré d'une séquelle de bandes dont la valeur est en raison inverse de la publicité. C'est en vain que l'on cherche parmi les films une scène qui mérite le qualificatif de cinématographique ! L'opérette et la gaudriole ont vaincu l'image mouvante : le cinéma traîne à la remorque du vaudeville le plus décrépité... Aussi bien parce qu'ils devinent la pauvreté de leurs œuvres, les producteurs éprouvent le besoin de les épicer avec abondance. Le poivre fait passer la sauce ! Et quand le poivre manque son effet, il y a toujours les ressources de la publicité qui clame cent fois par jour à propos de n'importe quel navet !... “Venez voir ! Venez voir... le plus grand film de la saison...”

C'est plus facile évidemment que de découvrir un scénario qui tienne proprement sur ses pattes!¹³⁶

¹³³ Cfr. Pierre Albert, *La presse française de 1871 à 1940*, in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou, *Histoire générale de la Presse française*, Tome 3, *De 1871 à 1940*, cit., p. 552.

¹³⁴ Cfr. *Premiers résultats de l'enquête*, «La Croix», 7 mai 1897, p. 3; Somsoc, *Causerie scientifique*, «La Croix», 11 mai 1897, p. 8.

¹³⁵ Cfr. H. Payeur, *La moralité du cinéma*, «Jeunesse ouvrière», 15 décembre 1931, p. 2.

All'interno della JOC – come pure della Jeunesse étudiante chrétienne (JEC) – si fa poi strada una sorta di attenzione al giudizio formale ed estetico dei film. È quanto confermerebbe la seguente classifica di film preferiti rilasciata dal giovane jocista André Junger:

La Tragédie de la mine [Georg Wilhelm Pabst, 1931]. Ce film est en quelque sorte la réplique de *Quatre de l'infanterie* [Westfront 1918, Georg Wilhelm Pabst, 1930]. Dans celui-ci on voyait les hommes lutter pour une cause que les deux partis croyaient juste. Dans *la Tragédie de la mine*, on voit les mêmes hommes passer les frontières pour voler au secours de leurs frères en danger. Du premier au dernier mètre, cette bande passionnante défend une belle cause : la solidarité humaine.

Tempête sur le Mont-Blanc [Stürme über dem Montblanc, Arnold Fanck, 1930]. La grande vedette du film n'est pas Maurice Chevalier mais le Mont-Blanc. Quoi de plus grandiose que ce majestueux colosse ! Aux prises avec une tempête déchaînée ! En assistant à ce spectacle j'ai senti se réveiller en moi mes désirs de jeune arpète enfermé dans un atelier : air... espace...liberté.

L'Afrique vous parle [Africa speaks, Walter Futter, 1930]. Film instructif pour les jeunes. Géographie et science en images. Expédition à travers l'Afrique où l'on assiste à des chasses aux lions qui ne sentent pas le zoo et où les acteurs jouant leur vie, sont des hommes qui ne cherchent pas un effet.

Un homme en habit [René Guissart, Robert Bossis, 1930]. Un film de gaîté française... pas gauloise. Car la gaîté gauloise est trop lourde ! Gai et amusant d'un bout à l'autre, il nous délasse des soucis journaliers. Il nous change aussi des opérettes américaines où les scènes d'amour prennent les trois quarts du film. Ici rien que du gai, du léger, du reposant. Ce film est à conseiller à un jeune atteint de cafard!¹³⁷

Pubblicata sulle colonne di «Jeunesse ouvrière», la presente selezione può assurgere a simbolo di una rinnovata pratica dello spettacolo e di un'inedita concezione militante di gusto cinematografico, di cui appunto la rivista in questione si fa portatrice.

V.2.7. Quando la Resistenza si fa cristiana: «Témoignage chrétien»

Negli anni '30, il padre gesuita Pierre Chaillet, nel corso dei suoi numerosi soggiorni in Austria e Germania per studiarvi la teologia tedesca, prende coscienza dell'ascesa del nazismo e del pericolo insito in tale ideologia.

Nel 1939 egli scrive così *L'Autriche souffrante*, libro in cui denuncia le persecuzioni perpetrate contro i cattolici e gli ebrei austriaci in seguito all'*Anschluss*¹³⁸. In seguito all'occupazione della Francia da parte dei tedeschi, in occasione di un incontro tra lo stesso Chaillet, Stanislas Fumet e i gesuiti Gaston Fessard e Henri Frenay (capo del movimento *Combat*), nasce il progetto di un periodico della Resistenza, da distribuirsi in clandestinità.

Nel frattempo, sotto lo pseudonimo di Testis, Chaillet pubblica dei bollettini religiosi in cui denuncia l'ideologia nazista, e in cui si fa appello a una Resistenza spirituale.

¹³⁶ *À la recherche d'un film*, «Jeunesse ouvrière», 15 mars 1932, p. 2.

¹³⁷ André Junger, *Les films qui nous plaisent*, «Jeunesse ouvrière», 15 février 1933, p. 2.

¹³⁸ Cfr. Pierre Chaillet, *L'Autriche souffrante*, Paris, 1939.

Tali fogli clandestini in cui scrive Chaillet spariranno poi per lasciare il posto al periodico «Combat». È allora che Chaillet decide di creare un altro giornale clandestino della Resistenza, ma specificamente cristiano.

Un'altra tappa essenziale è poi costituita dall'adesione al progetto da parte di Louis Cruvilier, un giovane laico militante dell'Association catholique de la jeunesse française (ACJF)¹³⁹.

Il 16 novembre 1941 compare così a Lione il primo numero dei «Cahiers du Témoignage chrétien», aventi come sottotitolo: «France, prends garde de perdre ton âme». Tale periodico rimane a tutt'oggi uno degli ultimi giornali nati con la Resistenza e pubblicati ancora oggi.

Fondata ufficialmente dal movimento della Résistance intérieure française (RIF), su impulso del già citato Chaillet, il nuovo giornale si presenta inizialmente sotto forma di un opuscolo di piccolo formato. Sin dai suoi primissimi numeri, esso contiene già diversi e vibranti appelli a opporsi al nazismo in nome dei valori cristiani.

La squadra redazionale della rivista durante il periodo della Resistenza – sotto la direzione di padre Chaillet – è composta da numerosi gesuiti, provenienti in particolare dalla Faculté de Fourvière a Lione, tra cui Gaston Fessard (autore della maggior parte degli articoli di quei primissimi numeri) e Henri de Lubac. Ma sono presenti anche semplici sacerdoti quali Pierre Bockel e Alexandre Glasberg, ai quali si aggiungono anche dei laici: André Mandouze, Joseph Hours, Robert d'Harcourt¹⁴⁰. In questo primo periodo, «Témoignage chrétien» viene stampata clandestinamente da un tipografo lionese, Eugène Pons, che troverà poi la morte durante la deportazione.

In origine «Témoignage chrétien» avrebbe dovuto chiamarsi «Témoignage catholique» ma poi, per ragioni ecumenistiche e anche a causa della partecipazione dei protestanti nella squadra clandestina originariamente costituita dai teologi gesuiti della facoltà di Fourvière a Lione, l'aggettivo «catholique» era stato mutato in «chrétien». È quanto attesta d'altronde la stessa rivista in un suo recente manifesto ufficiale:

Le nom lui-même scelle notre pacte de fondation conçu il y a longtemps de cela, en 1941, au scolasticat de Fourvière alors qu'une poignée de jésuites et de laïcs, de catholiques et de protestants décida de relever le défi lancé à l'humanité par le totalitarisme nazi. Parmi eux Pierre Chaillet, juste entre les Nations, le futur cardinal Henri de Lubac, Gaston Fessard, Yves Moreau de Montcheuil, aumônier du Vercors, fusillé, Roland de Pury, pasteur protestant.¹⁴¹

¹³⁹ Cfr. Guy Boissard, *Quelle neutralité, face à l'horreur? Le courage de Charles Journet*, éd. St Augustin, Paris, 2000, p. 215.

¹⁴⁰ Cfr. Jacques Duquesne, *Les catholiques français sous l'occupation*, Grasset, Paris, 1986, p. 137.

¹⁴¹ *Témoignage Chrétien, Manifeste du nouveau TC*, in <http://www.petitionpublique.fr/PeticaoVer.aspx?pi=emaistre>.

Dei cinquantatre numeri di «Cahiers du Témoignage chrétien» pubblicati in clandestinità durante l'occupazione, ben quattordici concernevano il problema del nazismo, sette la decolonizzazione e cinque il problema palestinese¹⁴².

Parallelamente ai «Cahiers du Témoignage chrétien» – di piccolo formato e di una tiratura di 50000 esemplari, e che trattavano un solo argomento per numero – a partire dal 1943 viene pubblicato anche il «Courrier français du Témoignage chrétien», giornale dapprima di piccolo e poi di grande formato, e con una tiratura che passa dai 100000 ai 200000 esemplari. Il sottotitolo di questa seconda testata era altrettanto evocativo: «Lien du Front de résistance spirituelle contre l'hitlérisme». Il tredicesimo numero del «Courrier français du Témoignage chrétien» sarà diffuso in occasione della liberazione di Parigi.

Tornando ai «Cahiers du Témoignage chrétien», il primo numero non clandestino della rivista uscirà poi – con il nuovo titolo abbreviato in «Témoignage chrétien» – nell'agosto del 1944.

Già fin dai primissimi numeri usciti in clandestinità durante l'Occupazione tedesca – come sottolinea bene Étienne Fouilloux in alcuni suoi interessanti studi¹⁴³ – la rivista in questione ricopre un ruolo chiave nel cattolicesimo francese di quegli anni, svolgendo una coraggiosa attività antitotalitaria, i cui unici corrispettivi in Italia potrebbero essere individuati nell'esperienza milanese dei già citati «L'Uomo» e «Il ribelle delle Brigate "Fiamme Verdi"».

Animata dalla convinzione che lo scrupoloso rispetto delle leggi di Dio e della natura possano divenire un'arma micidiale contro le tirannie totalitarie, «Témoignage chrétien» si trova schierata in prima linea a difendere «les droits imprescriptibles de Dieu, l'unicité et l'historicité de la Révélation, sa transcendance par rapport à tous les intérêts nationaux ou idéologiques»¹⁴⁴.

Lo spirito cattolico diviene perciò un elemento alquanto determinante e per niente secondario nella lotta resistenziale condotta da «Témoignage chrétien». Tanto che Fouilloux ha ragione quando – per offrire un compendio della politica adottata dalla rivista – scrive: «Résistance *parce que* chrétienne»¹⁴⁵.

Come ci fa poi notare Jean-Louis Clément, la specificità di «Témoignage chrétien» rispetto agli altri giornali francesi della Resistenza sarebbe risieduta appunto in tale sua rivendicazione di una «résistance spirituelle»¹⁴⁶. È infatti in riferimento al Vangelo e agli ideali del cristianesimo che «Témoignage chrétien» si oppone al nazismo:

¹⁴² Cfr. Renée Bédarida, François Bédarida, *La Résistance spirituelle, 1941-1944: «Les cahiers clandestins du Témoignage chrétien», annexes*, Albin Michel, Paris, 2001.

¹⁴³ Cfr. Étienne Fouilloux, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, cit.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 112.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Cfr. Jean-Louis Clément, *La notion de «Résistance spirituelle»: une étude de concept à partir des cas français et italien*, in Jacqueline Sainclivier, Christian Bougeard (dir.), *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, cit., pp. 85-94.

«[...] en tant que chrétiens, nous ne nous plaçons absolument pas sur le même plan que ceux qui ne voient dans Hitler que le «Boche» représentant l'ennemi héréditaire ou encore le faux socialiste. [...] En tant que chrétiens nous sommes actuellement en lutte contre le nazisme»¹⁴⁷.

Tanto che, a guerra ormai finita, l'arcivescovo di Cambrai monsignor Émile-Maurice Guerry non potrà fare a meno di lodare lo sforzo compiuto negli anni della Resistenza da «Témoignage chrétien», per la sua capacità di ergersi come baluardo della salvaguardia della cristianità in un mondo colmo di rovine e distruzione:

À part le *Témoignage chrétien*, qui a fait assez vite un louable effort de redressement dans le sens chrétien, à part quelques articles de Mauriac depuis novembre, et quelques phrases timides de Temps présent, il n'y a, dans toute la presse de la "résistance", aucun esprit chrétien: ni justice, ni charité. Ni justice, car on porte sur les personnes des jugements de passion. Ni charité, car on continue à dresser les gens les uns contre les autres.¹⁴⁸

V.2.7.1. L'epoca gloriosa di Georges Montaron

La storia di «Témoignage chrétien» può essere suddivisa in tre periodi: il periodo resistenziale, l'epoca di Georges Montaron, e l'epoca contemporanea¹⁴⁹. Il primo periodo va dal 16 novembre 1941 – con la Francia occupata dai tedeschi – fino al periodo immediatamente successivo alla Liberazione. Il secondo periodo va dal 15 novembre 1949 al 6 maggio 1996, e abbraccia la lunga parabola della direzione di Georges Montaron. L'ultimo periodo è quello invece che parte dalla fine della direzione Montaron e giunge fino ai nostri giorni.

Se il primo periodo è contraddistinto in gran parte dalla clandestinità della rivista, il secondo periodo è stato invece senza dubbio quello più fortunato e glorioso per la nostra rivista, raggiungendo negli anni '50 un'altissima tiratura.

Ora converrà però introdurre più nel dettaglio la figura, già più volte evocata, di Georges Montaron. A partire dal 1941, Montaron aveva organizzato nella Francia del nord il movimento dei Jeunes Chrétiens combattants, che si sarebbero adoperati alla diffusione della stampa cristiana clandestina in zona occupata, tra cui un posto di riguardo è occupato appunto dai «Cahiers de Témoignage chrétien» di padre Chaillet.

Proprio l'incontro con la squadra dei «Cahiers de Témoignage chrétien» a partire dal 1943 impronterà fortemente la carriera di Montaron, sia come giornalista cristiano sia come osservatore morale (e talvolta intransigente) della vita politica francese tra il 1946 e il 1996, anno in cui dovrà lasciare la direzione del settimanale.

¹⁴⁷ «Courrier français du Témoignage chrétien», n. 2, p. 1.

¹⁴⁸ Émile-Maurice Guerry, *Lettre à père Maydiou*, 8 février 1945.

¹⁴⁹ Cfr. *Hommage à Georges Montaron*, «Tribune 2000», n° 1, décembre 1997.

Con la fine dell'Occupazione e poi della guerra, molti dei teologi gesuiti di «Témoignage chrétien» rifiutano ogni possibile passaggio alla politica, insistendo vigorosamente, fino alla loro morte, sul carattere meramente spirituale della loro Resistenza, privato perciò di ogni aderenza temporale. Tale è, dal 1944, il punto di vista difeso dai padri Daniélou, Fessard e de Lubac. Quest'ultimo, in particolare, ribadirà tali concetti ancora nel 1988, nella sua opera tarda *Résistance chrétienne à l'antisémitisme*¹⁵⁰.

Alla fine della guerra, padre Chaillet decide di proseguire l'esperienza di «Témoignage chrétien», ma prendendo le distanze dai «chrétiens progressistes» raggruppati nella nuova rivista «Temps Présent». Egli si separa da André Mandouze, il suo primo caporedattore (che abbandona nel dicembre del 1945 la redazione della rivista), sostituendolo con Jean-Pierre Dubois-Dumée (che resterà caporedattore fino al 1952), e nominando Jean Baboulène direttore aggiunto.

Nel 1947, poi, per far fronte alla tremenda crisi di quegli anni, padre Chaillet fa appello a Georges Montaron, giovane resistente, membro dei Jeunes Chrétiens Combattants, presidente della Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC), e amministratore della Sécurité sociale, nata per liquidare la stessa «Témoignage chrétien». Montaron, però, lungi dal liquidarla, rilancia la rivista, proponendo però un maggiore rigore economico.

Al fine di rilanciare ulteriormente «Témoignage chrétien», Montaron concepisce poi un supplemento da affiancargli: «Radio loisirs», che sarà dedicato ai programmi radiofonici, cinematografici e al tempo libero. Seppur di vita breve (circoscritta al solo 1947), tale supplemento riveste un ruolo fondamentale ai fini della nostra ricerca, in quanto da esso discenderanno due riviste quali «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960) e «Télérama» (1960-), veri e propri centri gravitazionali del nostro studio nei prossimi capitoli.

Le proposte di Montaron vengono accettate, e quest'ultimo è così ufficialmente assunto da «Témoignage chrétien» nel 1948. L'assemblea generale degli azionisti del 15 novembre 1949 lo nomina amministratore della società: incarico che Montaron manterrà per quasi cinquant'anni, fino al 1996.

Proprio a partire da quel 1948, l'identificazione (quasi simbiotica) tra Montaron e il “suo” giornale andrà via via crescendo nel corso degli anni e dei decenni.

«Témoignage chrétien» entra così in un'epoca gloriosa contraddistinta da una mentalità quanto mai aperta, innovativa e lungimirante, raggiungendo presto una tiratura di 100000 esemplari. Tra i più assidui collaboratori della rivista troviamo: François Mauriac, Robert Barrat, Françoise Dolto, Michel Debré, Jacques Delors, Albert du Roy, Michel Jobert, Albert Adolf Escuvez, Claude

¹⁵⁰ Cfr. Henri-Marie de Lubac, *Résistance chrétienne à l'antisémitisme*, Fayard, Paris, 1988.

Estier, Jean Boissonnat, Henri Nallet, Jacques Testart, Georges Suffert, Jean Ziegler, Roger Fressoz e Bernard Schreiner.

Fedele ai suoi ideali originari della Resistenza e del Vangelo, e ubbidendo al motto «Vérité et justice quoi qu'il en coûte», «Témoignage chrétien» partecipa a tutte le battaglie al servizio dell'uomo, essendo poi uno dei primi media a schierarsi in favore della decolonizzazione in Indocina, Marocco, Tunisia e Algeria¹⁵¹.

Per queste sue posizioni progressiste e di profondo impegno sociale, non è azzardato accostare «Témoignage chrétien» all'esperienza del già citato periodico italiano «Adesso», animato da don Primo Mazzolari e dalle sue idee di «Rivoluzione cristiana».

«Témoignage chrétien» non esita infatti a denunciare le torture praticate dall'esercito francese in Indocina (attraverso i reportages di Jacques Chégaray, che provocarono dei disordini all'Assemblée Nationale) come pure in Algeria, attraverso il dossier Müller, testimonianza postuma di un giovane scout suciò che aveva vissuto in Algeria¹⁵².

Sempre ubbidendo a tale linea di pensiero e di condotta, «Témoignage chrétien» è stata sempre attenta anche alla questione del popolo palestinese.

Proprio queste sue nette prese di posizione hanno talvolta procurato alla rivista dei rapporti difficili con il potere politico. Durante la guerra d'Algeria, ad esempio, il giornale viene regolarmente sequestrato dalla polizia francese (ben 96 volte)¹⁵³ e il suo direttore perseguito dalla giustizia per diffamazione contro l'esercito¹⁵⁴.

Montaron viene addirittura aggredito da un commando di estrema destra, mentre viene minacciato di morte dall'OAS. La sede del giornale viene inoltre funestata dall'esplosione di una bomba, frutto di un attentato¹⁵⁵.

Nel 1961 «Témoignage chrétien» è l'unico giornale francese a pubblicare un dossier completo sulla repressione sanguinosa della manifestazione del 17 ottobre (massacro degli algerini a Parigi). In particolare, una fotografia di Élie Kagan pubblicata sulla prima pagina del numero 903 di ottobre 1961 mostra un manifestante ferito da un'arma da fuoco della polizia.

Politicamente il giornale resta assestato a sinistra, seppur prendendo le distanze dalle formazioni partitiche della politica. Tuttavia il nostro giornale non esita a invocare l'unione della sinistra, invocando i suoi lettori a votare Mitterand.

¹⁵¹ Malika el Korso, *La Guerre de libération nationale et l'indépendance algérienne au regard de Témoignage Chrétien (1954-1962)*, in Amar Mohand-Amer, Belkacem Benzenine, *Le Maghreb et l'indépendance de l'Algérie*, CRASC-IRMC-Karthala, Oran-Tunis-Paris, 2012, p. 237.

¹⁵² *Ivi*, p. 242.

¹⁵³ *Ivi*, p. 237.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 250.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Parallelamente alle sue prese di posizione politiche, il giornale opera per un rinnovamento della Chiesa a partire «de l'intérieur». «Témoignage chrétien» si adopera così per un aggiornamento della liturgia, difendendo le Chiese del Terzo Mondo e battendosi in favore dei *prêtres ouvriers* nel 1954. Pur ergendosi quale baluardo cattolico, il nostro giornale si fa convinto e costante promotore di un superamento della dottrina e dell'insegnamento tradizionali della Chiesa Cattolica Romana. Per questi motivi, il nostro settimanale risultò talvolta invisibile alla stessa Chiesa cattolica francese, che ciononostante gli ha sempre dimostrato, in fin dei conti, la propria fiducia. Una conferma di ciò la si ha in occasione del V Rencontre nationale des Amis de «Témoignage chrétien» il 12 febbraio 1956, quando il cardinale Pierre-Marie Gerlier, evocando certe prese di posizione del giornale, ha modo di esprimersi come segue:

Vous avez été amenés, par une accentuation progressive, à adopter une ligne politique qui n'a pas seulement l'inconvénient d'être délicate, mais qui est légitimement refusée par certains de vos amis. Il est né de là un malaise et une irritation souvent vive chez ceux qui vous jugent du dehors.¹⁵⁶

Egli aggiunge infine: «La disparition de *Témoignage chrétien* serait un événement désolant et il en résulterait, dans l'échiquier compliqué de notre presse d'inspiration chrétienne, un vide très dommageable»¹⁵⁷.

Montaron ha saputo anche circondarsi, nel corso degli anni, di personalità atipiche quali il poeta Xavier Grall e il già citato fotografo Élie Kagan. Al primo si deve una rubrica di critica televisiva e al secondo dei reportages fotografici, tra cui quello della repressione sanguinosa della manifestazione degli algerini del 17 ottobre 1961. Sia la rubrica di Grall che i reportages di Kagan erano puntualmente accolti sulle pagine di «Témoignage chrétien».

Secondo Sophie Coignard¹⁵⁸, Montaron ha avuto inoltre il merito di formare numerose “stars dei media”: da Jean Boissonnat, vice-presidente del gruppo L'Expansion, a Pierre-Luc Séguillon, capo del servizio politico di TF1, da Jean Offredo, presentatore del TG e presidente della stessa TF1, a Hervé Bourges, che sarà caporedattore della nostra rivista dal 1956 al 1962.

Si ricordi, infine, che nel 1965 il comitato di redazione di «Témoignage chrétien» in campo audiovisivo era composto da Madeleine Garrigou-Lagrange (critica cinematografica), Gilbert Salachas (addetto alla rubrica televisiva) e Christian Zimmer.

¹⁵⁶ Pierre-Marie Gerlier, «Témoignage chrétien», 17 février 1956.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Cfr. Alexandre Wickham, Sophie Coignard, *La Nomenclature Française. Pouvoirs et privilèges des élites*, Belfond, Paris, 1986.

Capitolo VI

La stampa cinematografica cattolica, tra Italia e Francia

VI.1. La stampa cinematografica italiana (dagli anni '40 agli anni '70): per una classificazione

Analizzare le riviste di cinema dal dopoguerra a oggi significa – come già sottolineava nel 1978 Gianni Rondolino¹ – ripercorrere tappe e momenti fondamentali della storia del cinema.

Uno studio diacronico delle riviste cinematografiche permette inoltre di ricostruire gli eventi e le modalità che hanno caratterizzato la diffusione e il consumo del cinema in Italia, oltre che, ovviamente, descrivere le tappe fondamentali di un discorso critico che è venuto via via affinando i suoi metodi, e che ha improntato (essendone a sua volta improntato) l'evoluzione della cultura in generale.

La stampa dedicata al cinema, come giustamente ci fa notare Cristina Bragaglia, «assume aspetti diversi da quelli dei periodici di attualità (da un lato) e da quelli delle pubblicazioni di cultura, [...] (dall'altro). [...] Solo in parte le vicende della stampa cinematografica hanno punti in comune con quelle della restante editoria periodica»².

In particolare, gli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale sono stati teatro di quella che Lorenzo Pellizzari definisce

Una vera e propria orgia di cinema, trasferita su leggera ma resistente carta semilucida da rotocalco, spesso abbellita da adeguati viraggi (i verdi, i viola, i seppia, le sanguigne) o addirittura via via da bicromie, tricromie, quadricromie (non ancora meccaniche, bensì dovute alla libera interpretazione di fantasiosi cromisti), avallata da una congerie di firme tra l'autorevole e il banale, l'impegnato e l'evasivo (ma tutti uniti, tutti insieme, scrittori e scriventi, vecchi e nuovi, destra e sinistra, audaci e opportunisti, entusiasti e mestieranti, quasi a voler approfittare della stagione, del fenomeno, della generale confusione, ancora lontano lo choc del 18 aprile, ancora impensabili le «streghe» o i «mostri» degli anni '50). Un'orgia da cui oggi (ma probabilmente accadeva anche allora) è difficile districarsi, o sceverare il grano dal loglio [...].³

Con il trascorrere dei decenni, si verificano poi sostanziali mutamenti nelle riviste cinematografiche. Se negli anni '50 e '60 era possibile assegnare a ogni rivista una precisa identità culturale derivante da scelte filmiche, ideologiche e di approccio metodologico, negli ultimi decenni

¹ Cfr. Gianni Rondolino, *Caratteri e funzioni delle riviste di cinema in Italia*, relazione letta al Convegno sull'editoria cinematografica, II - Le riviste, Ferrara, settembre 1978.

² Cristina Bragaglia, *Critica e critiche*, Arcipelago, Milano, 1987, p. 57.

³ Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 85-86.

tutto questo risulta assai più complicato. Tale fenomeno si spiega col fatto che in Italia, a partire già dagli anni Ottanta,

la critica ha già scelto tutto, ha già riscoperto tutto sulla “scia” dei francesi e non sa cosa fare: si oscilla tra il saggio accademico, il desiderio di riprodurre anche in ambito cinematografico la sclerotizzata (a volte) superiorità e atemporalità delle riviste letterarie (inattaccabili dall’attualità) e l’impossibilità, per un fenomeno come quello cinematografico, di staccarsi recisamente dal contemporaneo.⁴

Tra i primi a cimentarsi in un sistematico censimento delle riviste cinematografiche italiane, troviamo Davide Turconi e Camillo Bassotto, la cui ambiziosa opera, datata 1972 e dal titolo *Il cinema nelle riviste italiane dalle origini a oggi*⁵, resta ancora un caposaldo ineludibile in tal senso. Un primo tentativo di classificare invece per categorie ragionate le riviste italiane, non solo cinematografiche ma culturali in generale, lo si deve, tra il 1985⁶ e il 1987⁷, a Bea Marin e alle edizioni annuali del suo *Catalogo dei periodici di cultura*. Riguardo in particolare alla nutrita schiera di riviste cinematografiche, la Marin ci offre la seguente classificazione: riviste cinematografiche di informazione, di analisi, di recensioni, di attualità, di informazione critica, bollettino di informazione, di informazione e dibattito, rivista saggio, di studio e informazione, rivista tecnica di attualità, di informazione e attualità.

La Bragaglia opera invece una più snella classificazione, utilizzando quale criterio il pubblico di lettori adatti a ciascuna categoria di riviste.

Si avranno, quale prima categoria, i «*fanmagazine* o riviste di divulgazione»⁸.

Si tratta di quei periodici che si rivolgono a un più vasto numero di lettori, non necessariamente di target basso. Se la definizione statunitense di «*fanmagazine*» era nata per designare quei periodici del primo dopoguerra imperniati sulle figure dei divi, negli ultimi decenni la denominazione si riferisce alle riviste per appassionati di cinema.

Dal dopoguerra a oggi, le riviste di tale categoria, pur avendo cambiato il formato e i contenuti, hanno conservato immutate alcune caratteristiche strutturali:

i testi inquadrano il fenomeno cinematografico puntando sul costume, sul protagonismo (di attori in particolare, ma anche di registi, direttori della fotografia, esperti in effetti speciali, truccatori, ecc.), sull’evento, sulle “storie” raccontate

⁴ Cristina Bragaglia, *Op. cit.*, p. 58.

⁵ Cfr. Davide Turconi, Camillo Bassotto (a cura di), *Il cinema nelle riviste italiane dalle origini ad oggi*, Edizioni Mostracinema, Venezia, 1972, pp. 130-186.

⁶ Cfr. Bea Marin (a cura di), *Catalogo dei periodici di cultura 1985*, supplemento a: «La Rivisteria», n. 4, maggio 1985.

⁷ Cfr. Bea Marin (a cura di), *Catalogo dei periodici di cultura 1987*, supplemento a: «La Rivisteria», n. 8, 1987.

⁸ Cristina Bragaglia, *Op. cit.*, p. 59.

dai film e soprattutto su un uso copioso e diversificato della fotografia (foto di scena e ritratti di divi; prosperose pin-up, volti intensi e sofisticati, sorrisi patinati che invadono la pagina limitando gli spazi destinati alle parole).⁹

La struttura grafica rimanda quindi molto a quella dei rotocalchi, con una struttura-tipo in cui la notizia viene ampiamente sottolineata ed enfatizzata dall'impaginazione e dalle immagini.

Rilevante importanza acquista anche il rapporto "diretto" col lettore, avviato da rubriche di lettere al giornale, di vario tipo: si va dalla richiesta di informazioni su aspetti della lavorazione di un film o sulla vita degli attori, alla lettera/recensione, a volte primo banco di prova per futuri critici o registi.

In tale categoria, rientrano riviste quali «Bis», «Film», «Hollywood» e, più recentemente, «Ciak».

La seconda categoria individuata dalla Bragaglia è quella del «periodico di informazione e di critica»¹⁰.

Tale tipo di pubblicazione non riguarda solo l'attualità, ma anche film "passati", presentando perciò analisi di film usciti da tempo, di opere complessive di registi, di movimenti, filoni o tendenze.

In tale caso, si adotta uno stile intermedio, tra l'articolo giornalistico e il saggio colto, particolarmente idoneo a una fascia di lettori acculturati ma non necessariamente esperti della materia. Le fotografie non occupano gli spazi privilegiati che hanno nella rivista di divulgazione, svolgendo soprattutto un'azione esplicativa o illustrativa nei confronti del testo.

La diffusione delle riviste di informazione e di critica raggiunge la sua massima espansione tra la fine degli anni '50 e gli anni '60, con testate quali «Filmcritica», «Cinemasessanta», «Cineforum» e, più recentemente, «Segnocinema». In tale tipo di riviste, la riflessione sul cinema contemporaneo (sottoforma di saggio o di recensione) occupa la maggior parte dello spazio. Non mancano, tuttavia, le pagine dedicate al dibattito o alla polemica, che a volte assumono tutti gli aspetti di un vero e proprio programma di intervento sulla produzione cinematografica.

Procedendo nella classificazione della Bragaglia troviamo poi «la rivista di teoria e riflessione»¹¹, il cui modello indiscusso resta a tutt'oggi la vecchia serie di «Bianco e Nero», nata nel 1937 per volontà di Luigi Chiarini.

Qui le concessioni all'attualità sono davvero esigue, propendendo invece per le problematiche teoriche, estetiche e storiche del fenomeno cinematografico, a cui si guarda non dimenticando mai il più generale contesto culturale circostante.

A volte il numero è dedicato a un solo argomento, quasi si trattasse di un volume di saggistica e non di un periodico: sensazione confermata anche dalla grafica, che si presenta, almeno fino agli anni '70, severa e scarna.

⁹ Ivi, p. 60.

¹⁰ Ivi, p. 61.

¹¹ Ivi, p. 62.

Tale classe di riviste muta però negli anni '70, quando si opta sempre più verso una struttura monografica, capace di tenere il passo con tempi di pubblicazioni poco frequenti e non sempre regolari. È il caso della nuova serie di «Bianco e nero», ma anche di altre testate quali «Cinema e cinema», nata nel 1973, che fa proprie le nuove metodologie critiche, instaurando un collegamento diretto con l'insegnamento universitario del cinema.

Negli anni '80, tale tipologia di riviste, così come l'abbiamo descritta, sparisce, con un rinnovamento della grafica sempre più imperniata sull'utilizzo della fotografia e del colore, e con una scelta tematica «che strizza l'occhio alla spettacolarità, alla moda, quindi in ultima analisi alla vendibilità [...]»¹².

Vi è infine «il periodico di categoria»¹³. Tale classe raggruppa tutte quelle testate che funzionano da organo di stampa per altrettante associazioni cinematografiche. Si va allora dalle modeste pubblicazioni di piccoli cine-club di provincia, al «Giornale dello Spettacolo», organo di stampa dell'AGIS - Associazione Generale Italiana dello Spettacolo. Spesso tale tipologia di periodico consiste solo in un semplice bollettino delle attività del circolo o del club in questione, ma spesso ospita anche interventi di critici e articolisti di rilievo, assumendo perciò un'importanza strategica all'interno del contesto cinematografico e culturale del paese.

A tale categoria appartenevano, al momento della loro nascita, riviste quali «Cineforum» e «Filmcritica», nate appunto quali organi di associazioni di cineclub, ma la cui evoluzione le allontanerà poi dai periodici di categoria per assumere una dimensione critica di più vasto respiro.

Anche Lorenzo Pellizzari si è cimentato nell'arduo compito di classificare le riviste di cinema, individuandone quattro principali categorie.

La prima è quella della stampa quotidiana, dove «l'esercizio critico-informativo si manifesta e si sviluppa [...] con una continuità insita nella periodicità stessa e nella buona o assoluta persistenza nel tempo delle testate di riferimento (cui spesso corrisponde una notevole perseveranza dei titolari di rubrica)»¹⁴. Dagli ultimi anni Venti fino ai nostri giorni, la pratica recensoria dei nuovi film accompagna il lettore senza subire interruzioni.

Una seconda categoria è costituita dalle riviste illustrate, che hanno accompagnato il cinema sin quasi dalla sua nascita, e che, non a caso, «tendono a estinguersi o a trasformarsi [alla fine degli

¹² *Ivi*, p. 63.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Lorenzo Pellizzari, *La critica cinematografica in Italia, 1929-1959*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. 5: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, p. 445.

anni '50] (quando un certo tipo di comunicazione si trasferisce sui settimanali generalisti o addirittura sulla televisione)»¹⁵.

Nonostante l'abbastanza frequente presenza di firme di spicco, la critica esercitata da tali testate risulta tuttavia marginale rispetto alla «gestione del consenso (cinematografico) e all'alimentazione del divismo (anche registico)»¹⁶ su cui tali riviste si basano. Una particolarità delle riviste di tale categoria è la creazione di un rapporto biunivoco con il lettore, offrendo ciò che egli richiede ma al contempo alimentando un'ulteriore richiesta attraverso l'offerta, in una sorta di spirale senza fine: «e confermano ciò le rubriche di corrispondenza con il lettore medesimo, fan o cultore della materia, chiamato a essere partecipante attivo di un prodotto visibilmente passivo»¹⁷.

Il punto chiave di tali riviste sono appunto le illustrazioni: «l'effimero che transita sullo schermo trova una consustanzialità in suggestive immagini fisse (virate, lucidate, patinate, più tardi colorate), altrettanti totem di idoli veri o presunti»¹⁸.

Una terza classe individuata da Pellizzari è poi quella delle riviste specializzate, a diffusione ovviamente minore rispetto alle precedenti, ma che da esse mutua la forte incidenza delle immagini, sia pure selezionate con maggior cura, dettate da criteri estetici e dal loro forte valore documentale.

È proprio in tale categoria che si ravvisa maggiormente quella vera e propria pratica «critica», la quale «giudica con una certa gravità, respinge ciò che altri apprezzano, propone ciò che altri ignorano, si nutre sovente di una certa – più o meno supposta o supponente – progettualità»¹⁹.

Le riviste di tale categoria hanno insomma sempre fieramente rivendicato una propria, e *super partes*, libertà di parola e di espressione. Ciò nonostante, alla prova dei fatti, come lo stesso Pellizzari ci fa notare, sia nel ventennio fascista sia nel successivo periodo “democristiano” non necessariamente le riviste specializzate hanno rappresentato «una vera opposizione o, in senso più lato, una fronda»²⁰, dimostrandosi anzi sovente ben inserite nel “sistema del potere”, e colluse con esso.

Resta però altrettanto innegabile come proprio tale terza categoria di riviste sia stata da sempre quella maggiormente studiata dalla storiografia cinematografica.

Un'ultima categoria di riviste cinematografiche – secondo Pellizzari – è infine quella – per certi versi apparentata alla prima categoria – delle rubriche sui settimanali d'attualità (i rotocalchi) o politici: «qui, nei casi migliori, la funzione di guida (al gusto o all'ideologia, dichiarata o traslata) è

¹⁵ *Ivi*, p. 446.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 447.

più evidente, i titolari possono apparire più titolati, ma può anche subentrare una maggior leggerezza dell'essere o un po' di approssimazione»²¹.

Alcuni studiosi hanno poi ravvisato un'altra tipologia di critica cinematografica, che ha da sempre giocato un prepotente ruolo di protagonista in specie nel contesto italiano: ovvero la cosiddetta «critica di partito». Quest'ultima ha senza dubbio fortemente improntato il panorama critico cinematografico italiano, in specie a partire dalla fine degli anni Quaranta e fino almeno a tutti gli anni Settanta.

La «critica di partito» riguarda, oltre a quotidiani apertamente filocomunisti quali «l'Unità», anche il versante politico opposto – quello della destra –, come testimoniano testate quali il democristiano «Il Popolo», il socialdemocratico «La Giustizia», «La Voce Repubblicana», senza dimenticare «Il Tempo», vera e propria “cittadella” della destra clericale. Proprio quest'ultimo quotidiano è stato caratterizzato dal dominio incontrastato (a partire dal 1947) di un critico «politico»²² quale Gian Luigi Rondi.

Nel suo *Prima delle «prime»*²³, Rondi, «censore una volta tanto di se stesso»²⁴, raccoglie una ragionata ed amplissima selezione delle sue recensioni cinematografiche. In *Un lungo viaggio*²⁵, invece, egli si confessa sul proprio mestiere, facendo venire a galla tutti i retroscena della sua carriera, quali i ripetuti dissensi con l'editore Renato Angiolillo, le autocensure, le proprie valutazioni con più condivise, le premiazioni pilotate, maneggi e pettegolezzi vari.

La stessa «Bianco e Nero», negli anni Cinquanta, si distingue d'altronde per la «miopia e il [...] feroce conservatorismo»²⁶ di un critico quale Nino Ghelli, il quale stronca regolarmente le migliori opere in circolazione sugli schermi di quegli anni: da *L'avventuriero di Macao* (giudicato l'«ultimo passo della fatale parabola discendente di von Sternberg»²⁷) a *Furore* (per il suo spirito «non abbastanza cattolico»²⁸), da *Senso* (che «dovrebbe chiudere, tanto vien fatto di ridere, il discorso assurdo su Visconti»²⁹) a *Europa '51* (nonostante la «nobiltà degli assunti»³⁰).

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 464.

²³ Cfr. Gian Luigi Rondi, *Prima delle «prime»*. *Film italiani 1947-1997*, Bulzoni, Roma, 1998.

²⁴ Lorenzo Pellizzari, *La critica cinematografica in Italia, 1929-1959*, cit., p. 464.

²⁵ Cfr. Gian Luigi Rondi, *Un lungo viaggio. Cinquant'anni di cinema italiano raccontati da un testimone*, Le Monnier, Firenze, 1998.

²⁶ Guido Fink, *Il cerchio e la cesura: le riviste italiane di cinema negli anni cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 245.

²⁷ Nino Ghelli, «Bianco e Nero», n. 5-6, 1952.

²⁸ Nino Ghelli, «Bianco e Nero», n. 9-10, 1952.

²⁹ Nino Ghelli, «Bianco e Nero», n. 1, 1955.

³⁰ Nino Ghelli, «Bianco e Nero», n. 1, 1953.

VI.2. La stampa cinematografica cattolica in Italia

VI.2.1. I periodici cinematografici cattolici in Italia: uno sguardo d'insieme

Già a partire dagli anni Dieci, in corrispondenza di una prima fase di attenzione mostrata dai cattolici italiani nei confronti del cinema e della relativa “questione morale”, si diffondono nuovi bollettini cinematografici, spesso editi da alcune case di produzione cinematografica. Possiamo ricordare anzitutto l'esperienza torinese della SIC-Unitas (prima casa di produzione cattolica) e del suo bollettino informativo «Luce et Verbo» (1910-1913), la cui impostazione

è costante nel tempo, con leggere variazioni: un editoriale e, a volte, articoli tratti da altre pubblicazioni, definiscono i riferimenti morali e politici della società; alcune rubriche, non sempre presenti (*Note di proiezione pratica*, *Taccuino degli ossigenisti*), mirano alla formazione tecnica dei lettori, mentre altre pagine informano sui prodotti della società (film, diapositive, attrezzature), e sui mezzi tecnici (diapositive, lanterne, proiettori, schermi, accessori) che la SIC offre in vendita o in locazione.³¹

Nel decennio successivo nasce invece il bollettino «Arte-Luce-Parola», sull'esperienza dell'Opera delle proiezioni luminose, sviluppatasi a Milano negli anni Dieci. Rivolto non soltanto a «reverendi, insegnanti, conferenzieri», bensì a «tutti coloro che debbano occuparsi di proiezioni sia a scopo didattico sia a scopo ricreativo»³², il bollettino in questione – come ci illustra Deborah Toschi – presentava anzitutto il proprio repertorio

indicando accuratamente titolo e numero di diapositive e talvolta descrivendo brevemente soggetti e segnalando le nuove produzioni. Un altro spazio ricorrente è quello dedicato ai supporti, sia nelle pagine rivolte agli apparecchi per proiezioni, sia nella piccola rubrica in cui si convogliano le “note tecniche”. Infine sono da rilevare le numerose “novelle degli insegnanti” che ricostruiscono momenti di vita scolastica legati alle proiezioni luminose. Questi articoli mettono in atto un'interessante strategia di legittimazione del sussidio didattico che sembra provenire dagli insegnanti e allo stesso tempo è loro diretta.³³

Tra le prime pubblicazioni cattoliche specializzate troviamo poi, soprattutto, la «Rivista di letture». Nata a Milano nel 1914, essa forniva «ad associazioni cattoliche, famiglie, educatori e bibliotecari un servizio di controllo e classificazione dei contenuti morali dei libri (specialmente di quelli popolari), poi esteso anche alle rappresentazioni e alle pubblicazioni teatrali»³⁴, per poi avviare, dal

³¹ Alberto Friedemann, *La SIC-Unitas e il bollettino “Luce et Verbo”*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1, *Dalle origini agli anni Venti*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 199.

³² [Redazionale], *Il bollettino*, «Arte-Luce-Parola. Bollettino trimestrale dell'Opera delle Proiezioni Luminose», 1, gennaio 1924.

³³ Deborah Toschi, *Pedagogie intermediali: “Arte-Luce-Parola”*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1, *Dalle origini agli anni Venti*, cit., p. 241.

³⁴ Silvio Alovio, *Un'arma di apostolato. Dalle origini alla fine degli anni Venti*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008, p. 17.

gennaio del 1924, una rubrica cinematografica gestita direttamente dalla Federazione cinematografica educativa.

Successivamente la cura della rivista, che cambia nome in «Letture», viene affidata nel 1946 all'arcivescovo di Milano – il cardinale Ildefonso Schuster – e poi ai Gesuiti del Centro San Fedele, svolgendo poi un ruolo da protagonista nell'acceso dibattito morale sul film *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini (come vedremo meglio in uno dei prossimi paragrafi).

Un forte impulso alla stampa cinematografica cattolica giunge però dalla *Vigilanti cura* (1936) di Pio XI, prima enciclica papale – come si è visto – espressamente dedicata al cinema.

Ed è così che a partire dal 1936 – proprio al fine di operare quella classificazione «nazionale e curata da un unico centro responsabile» auspicata dalla *Vigilanti cura* – nascono, ad esempio, le «Segnalazioni cinematografiche», pubblicate dal Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.). Le «Segnalazioni cinematografiche» del C.C.C. – regolarmente pubblicate già a partire dal 1934 – intendevano appunto offrire un giudizio morale riguardo ai film appena usciti, rigidamente classificati in film da vedere e in film invece sconsigliati. Ma questa sarà materia di uno specifico approfondimento nei prossimi capitoli.

Come risposta ideale all'esortazione espressa da Pio XI nella *Vigilanti Cura* nasce pure la rivista «Primi piani»³⁵, la quale intendeva costituire un organo tecnico e progettuale per la promozione del cinema morale. Di tale quindicinale, diretto da Giuseppe Dalla Torre e promosso dalla redazione de «L'Illustrazione Vaticana», rimangono solamente i primi tre numeri, i quali contengono, oltre a sobrie fotografie degli *studios* americani, articoli sulla critica cinematografica, sulla tecnica, sui problemi estetici e morali dei film, auspici sulla produzione futura e, più raramente, interventi su radio e teatro.

Il secondo dopoguerra italiano sarà poi contraddistinto da una notevole fioritura dell'associazionismo cattolico, a cui si affianca la pubblicazione di riviste di approfondimento. Tra di esse ricordiamo la già citata «Letture» del Centro San Fedele di Milano, e «Cineforum», rivista della Federazione italiana cineforum (su cui torneremo diffusamente più avanti). Inoltre, vanno altresì ricordate «Film», «Scrivere di cinema», «Il ragazzo selvaggio» (del Centro studi cinematografici), «Edav» – nuova iniziativa di padre Nazareno Taddei negli anni Settanta – e «Ciemme. Ricerca e informazione sulla comunicazione di massa», edita dal Cineforum italiano.

Fra tutte le riviste cinematografiche cattoliche, però, merita una particolare attenzione la «Rivista del cinematografo»: la più antica (nata nel 1928), nonché – come evidenzia Dario E. Viganò – «la

³⁵ Cfr. Ruggero Eugeni, Elena Mosconi, *Il cinema e la politica culturale cattolica tra le due guerre. Il caso de "L'Osservatore Romano"*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 136.

più ricca per chi voglia capire il dibattito culturale degli oltre cent'anni di storia del cinema e quella legata a una struttura di riferimento istituzionale della Chiesa italiana»³⁶.

È per questo motivo che proprio a tale pubblicazione dedichiamo ora il primo dei seguenti approfondimenti.

VI.2.2. La «Rivista del Cinematografo»

VI.2.2.1. Per una premessa

Nell'ambito di una ricostruzione dei rapporti tra Chiesa e cinema italiano, assume un rilievo particolare la «Rivista del Cinematografo», importante strumento della vita cinematografica cattolica che costituisce un punto di vista privilegiato attraverso cui ricostruire le vicende socio-culturali che interessano i cattolici e il cinema.

È quanto sosteneva già Diego Fabbri nel 1967, in occasione del quarantesimo anniversario della rivista: «Chi avesse la voglia e l'interessata pazienza di sfogliare le quaranta annate di questa «Rivista del Cinematografo» potrebbe fare un bilancio attendibile dei limiti e dei meriti dei cattolici nel campo cinematografico»³⁷.

Un primo circoscritto tentativo di ricostruzione analitica della storia di tale rivista è stato compiuto da Paolo Di Maria, in occasione della XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, nel 1976.³⁸ In seguito, a distanza di più di due decenni, l'Ente dello Spettacolo ha pubblicato un volume commemorativo per festeggiare i settant'anni di vita del periodico, nel tentativo di tracciarne appunto un primo bilancio.³⁹

Col nuovo millennio, infine, sono da segnalare due contributi fondamentali, rispettivamente di Enrico Biasin (del 2002)⁴⁰ e di Marco Muscolino (del 2006)⁴¹.

³⁶ Dario E. Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, «Treccani.it - Cristiani d'Italia», 2011, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_\(Cristiani-d'Italia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_(Cristiani-d'Italia)/).

³⁷ Diego Fabbri, *I quarant'anni di una rivista cattolica*, supplemento al n. 4-5 della «Rivista del Cinematografo», numero speciale per la Prima Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, 1967, p. 15.

³⁸ Cfr. Paolo Di Maria, *La «Rivista del Cinematografo»*, in AA. VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Quaderno informativo n. 71, XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1976, pp. 360-371.

³⁹ Cfr. AA. VV., *La «Rivista del Cinematografo». Settanta anni al servizio del cinema di qualità, 1928-1998*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1999.

⁴⁰ Enrico Biasin, *Il senso critico della «Rivista del Cinematografo». Nascita del primo periodico cattolico dedicato al cinema (1928-1937)*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», 51, 2002, pp. 15-22.

⁴¹ Marco Muscolino, *La «Rivista del Cinematografo» dalla nascita al 1968*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., pp. 181-196.

La più approfondita e sistematica ricostruzione della storia della rivista risale però al 2008, data di pubblicazione di un volume curato da Elena Mosconi, in cui si ripercorrono gli ormai ottant'anni di vita (e di politiche cinematografiche) del periodico in questione.⁴²

Come doverosa premessa di inquadramento generale della «Rivista del Cinematografo», va detto che essa nasce come strumento orientativo per i cattolici italiani nel mondo del cinema, ma anche per i sacerdoti che gestiscono sale cinematografiche parrocchiali. Negli anni, la suddetta rivista rimane fortemente condizionata dai giudizi sui film espressi dal Centro Cattolico Cinematografico, orientando, come quest'ultimo, la propria critica cinematografica a un giudizio squisitamente morale. Anche per i motivi appena esposti, la «Rivista del Cinematografo» è stata spesso «rubricata come testata eccentrica e secondaria, decisamente minore rispetto al panorama delle riviste cinematografiche»⁴³

La posizione della nostra rivista appare inoltre piuttosto marginale anche all'interno del quadro dei periodici culturali ecclesiali, tra cui spiccano nomi di grande spessore quali «La Civiltà Cattolica» – fondata nel 1850 dai gesuiti – e «Vita e pensiero» – pubblicata dal 1914, per divenire poi organo dell'Università Cattolica dopo la sua fondazione.

Ciò nonostante, la «Rivista del Cinematografo» presenta un indubbio interesse ai fini dello studio della critica cinematografica di stampo cattolico, ma più in generale delle politiche cattoliche cinematografiche *tout court*.

Elena Mosconi ci mette però in guardia da un errore che non va assolutamente compiuto: «la storia della rivista non può essere confusa con quella della Chiesa e modulata esclusivamente su di essa, poiché il periodico è in ultima analisi solo una – e forse la più articolata, su un tempo storico più significativo – delle espressioni con cui i cattolici guardano al cinema»⁴⁴.

Inoltre, all'interno della stessa rivista, come già anticipato, saranno presenti una pluralità di discorsi, come ci testimonia l'eterogenea serie di personalità succedutesi alla direzione della rivista: Don Canziani, Luigi Gedda, Claudio Sorgi e Sergio Trasatti.

VI.2.2.2. Le origini della «Rivista del Cinematografo» e don Carlo Canziani

La «Rivista del cinematografo» nasce nel 1928 a Milano, come organo ufficiale del Consorzio Utenti Cinematografi Educativi (C.U.C.E.), organismo fondato nel 1926 con il compito di divulgare

⁴² Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008.

⁴³ Elena Mosconi, *Premessa*, in *Id.* (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 10.

⁴⁴ *Ivi*, p. 13.

le diverse norme da seguire per le sale parrocchiali, e che, dal 1933, diventerà semplicemente Consorzio per il Cinema Educativo, ovvero C.C.E..

Nel 1935 la rivista trasferisce la propria redazione a Roma, diventando l'organo ufficiale del Segretariato centrale per il cinematografo dell'Azione cattolica, per assumere poi, nel 1937, un ruolo nazionale sotto la direzione del Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.)⁴⁵, e per finire infine, nel 1977, sotto l'ala dell'Ente dello Spettacolo.

La nascita della «Rivista del Cinematografo» si pone quale diretta filiazione della «Rivista di letture», e in particolare del suo supplemento «Rassegna del teatro e del cinematografo» (1925-1927), in un contesto di forte rinnovamento cinematografico, sollecitato peraltro da fenomeni quali l'avvento del sonoro e la crescita esponenziale del pubblico. Il rinnovamento investe anche gli scritti sul cinema: ai numerosi interventi divulgativi e di costume si sta sostituendo via via una tendenza maggiormente orientata alla critica specializzata.

Un quello stesso torno di anni si registra inoltre una sempre più dinamica mobilitazione cattolica nei confronti del cinema: come sta a testimoniare la nascita – in quello stesso 1928, a L'Aja – dell'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.).

Periodico mensile nato nel lontano 1928 con l'intento di promuovere lo scambio di opinioni attorno al cinema cattolico e tutt'oggi presente, la «Rivista del Cinematografo» può a ragione fregiarsi del primato di rivista cinematografica italiana più longeva, e più antica tra quelle ancora in attività.

La nascita della «Rivista del Cinematografo» rappresentò una svolta fondamentale nel progetto cattolico sul cinema. Per la prima volta, infatti, le diverse anime della diocesi milanese – impegnate da oltre quindici anni nella promozione di un circuito di sale cattoliche – si trovavano finalmente a poter disporre di un organo editoriale interamente dedicato allo scopo.⁴⁶

Tuttavia, nonostante la sua rilevante novità, la rivista appariva innegabilmente legata alle due già citate esperienze editoriali precedenti, la «Rivista di letture» e la «Rassegna del Teatro e del Cinematografo», entrambe dirette da Don Giovanni Casati, ed entrambe aventi già come obiettivo quello di portare la valutazione morale religiosa al di fuori del perimetro un po' limitato delle sale religiose per erigerla a strumento di controllo e legittimazione di tutti i contenuti della produzione cinematografica circolante in Italia.

La «Rivista del Cinematografo» nasce e si sviluppa animata quindi dall'intento preponderante di difendere e di diffondere i valori cristiani e della morale cattolica.

Procedendo a una rapida periodizzazione della vita della «Rivista del Cinematografo», si parte appunto dal decennio della sua nascita, quegli anni Venti in cui si avvertono i primi segnali di

⁴⁵ Cfr. Marina Rossi, *I cattolici e il cinema negli anni Venti*, «Comunicazioni Sociali», 3-4, 1988, pp. 288-295.

⁴⁶ Cfr. Raffaele De Berti, *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano, 1996.

interesse da parte della Chiesa nei confronti della cultura di massa, e quindi anche del cinema. Tale prima età della nostra rivista viene battezzata da Elena Mosconi «la fase dell'osservare»⁴⁷.

A tale polifonica attenzione riservata dal mondo cattolico al mezzo cinematografico corrisponde una pluralità di figure di critici, teorici e intellettuali: tutti però animati dall'intento comune di attuare le direttive del papa.

Il primo nome da citare in questa folta schiera di figure è forse quella di don Carlo Canziani, primo direttore della «Rivista del cinematografo», già fondatore e segretario generale del C.U.C.E., nonché infaticabile promotore, animatore e operatore culturale votato alla causa del cinema intesa soprattutto come diffusione delle sale cattoliche.

Il successo della nuova iniziativa editoriale della «Rivista del Cinematografo» è proprio da attribuirsi in buona parte all'impegno del suo storico direttore. Quest'ultimo si fa da subito forte assertore delle potenzialità educative insite nel cinema. Alla «Rivista del Cinematografo» egli attribuisce una preziosa e insostituibile funzione: quella di istruire le famiglie e gli educatori sul valore morale dei film in circolazione.⁴⁸

Lo stesso Canziani provvede a delineare, negli editoriali dei primi numeri, le linee programmatiche della neonata rivista. La sua prima preoccupazione è da subito quella di dismettere l'atteggiamento di ostilità che il mondo cattolico aveva da sempre manifestato nei confronti del cinema. Nel suo editoriale di apertura sul «movimento per il cinematografo educativo», egli sostiene infatti che «è venuto il tempo in cui da un lavoro prettamente negativo o quasi, si passi positivamente a provvedere perché come il cattolico ha la sua stampa, abbia il suo Cinematografo, non preso a prestito o scelto fra il meno male, ma che direttamente tenda all'educazione»⁴⁹.

Canziani rimprovera insomma ai cattolici di aver sino ad allora portato avanti nei confronti del nuovo mezzo un'opera esclusivamente negativa e dissuasoria, attraverso una linea di pensiero prevalentemente allarmista e diffidente verso il cinema, come testimoniano certe posizioni conservatrici e repressive assunte già negli anni Dieci da «La Civiltà Cattolica»⁵⁰.

Lo storico direttore della «Rivista del Cinematografo» – a differenza della stragrande maggioranza degli ambienti cattolici ancora arroccati su una posizione di condanna senza mezzi termini del cinema – assume dunque un pionieristico atteggiamento positivo di mediazione, lasciando intendere che il cinema possa rappresentare un ulteriore mezzo di comunicazione a disposizione della Chiesa per la diffusione del suo messaggio tra gli uomini.

⁴⁷ Elena Mosconi, *Premessa*, in *Id.* (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 14.

⁴⁸ Cfr. Silvio Alovio, *Un'arma di apostolato. Dalle origini alla fine degli anni Venti*, cit., pp. 20-22.

⁴⁹ dcc [don Carlo Canziani], «Rivista del Cinematografo», 1, 1928, p. 1.

⁵⁰ Cfr. Silvio Alovio, *Un'arma di apostolato. Dalle origini alla fine degli anni Venti*, cit., p. 20.

Consapevole delle potenzialità insite nel mezzo cinematografico, Canziani delinea un progetto d'intervento articolato in diverse fasi, che andavano dal potenziamento dell'esercizio cattolico, all'estensione dell'azione di vigilanza morale anche ai film proiettati nelle sale pubbliche, per giungere poi, infine, al condizionamento della stessa produzione, con un'azione preventiva di controllo sulla fase di progettazione del film.

Come ci ricorda Elena Mosconi, Canziani avverte inoltre «l'urgenza di elaborare strumenti più articolati di formazione del pubblico laico nella linea di una educazione popolare a tutto campo (dalle biblioteche al teatro) che ha da sempre caratterizzato la posizione dei cattolici nei confronti dei media»⁵¹.

In definitiva, Canziani comprende insomma, prima e meglio di altri, che «occuparsi di cinema significa anche formare spettatori più critici e cristiani più consapevoli»⁵².

Dal punto di vista editoriale, la «Rivista del Cinematografo» passa dalle 16 pagine del primo numero alle 32 già a partire dal secondo.

Come ci fa notare avvedutamente Silvio Alovio, la «Rivista del Cinematografo», nei suoi primi anni di vita, è dunque soprattutto «un'arma di apostolato»⁵³, caratterizzandosi «non tanto come uno spazio per la discussione e l'approfondimento delle idee, quanto come uno strumento operativo a sostegno di un'azione diretta di condizionamento dei contenuti del visibile»⁵⁴.

I primi anni di vita della nostra rivista sono piuttosto sommessi, senza un iniziale supporto ufficiale delle alte gerarchie ecclesiastiche, ma fungendo piuttosto come intermediario orientativo tra i cattolici e il cinema, mezzo moderno di cui si intuisce il fascino, il potenziale educativo, ma, al contempo, anche la pericolosità.

Tuttavia, già all'alba del nuovo decennio la neonata rivista inizia a uscire dall'anonimato, raccogliendo le prime approvazioni e lodi da parte delle gerarchie ecclesiastiche: come ben dimostra la circolare (accompagnata da una corposa relazione) spedita nel giugno del 1930 da Augusto Ciriaci – allora primo presidente della Giunta centrale della Giunta Centrale dell'Azione Cattolica Italiana – ai funzionari delle Giunte diocesane e dei Segretariati diocesani per la moralità. Tra le altre cose, il documento contiene infatti una nota di valutazione assai elogiativa nei confronti della «Rivista del Cinematografo», della quale si decanta l'alta qualità dell'attività critica ivi

⁵¹ Elena Mosconi, *Un potente maestro per le folle. Chiesa e mondo cattolico di fronte al cinema*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1, *Dalle origini agli anni Venti*, cit., p. 168.

⁵² Dario E. Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit.

⁵³ Silvio Alovio, *Un'arma di apostolato. Dalle origini alla fine degli anni Venti*, cit., p. 31.

⁵⁴ *Ivi*, p. 32.

tenacemente svolta: attività critica attenta sia all'aspetto morale delle pellicole presentate nelle sale italiane, sia ai loro aspetti estetici e stilistici.⁵⁵

VI.2.2.3. Gli anni Trenta: la «fase dell'esplorazione» cinematografica

Nei primi anni Trenta, e a ridosso della *Vigilanti cura*, la nostra rivista vive la sua «fase dell'esplorazione»⁵⁶, avviando un particolare tipo di discorso critico e morale sul cinema.

Gli anni Trenta sono poi caratterizzati da una dialettica costante tra l'intenso lavoro di valutazione dei film svolto dagli animatori della «Rivista del cinematografo» e le sempre più numerose menzioni positive che arrivano dai documenti ufficiali della Chiesa.

Mentre le varie riviste cinematografiche e letterarie discettano esclusivamente di problemi teorici, poetici ed estetici, il discorso portato avanti giù in quegli anni dalla «Rivista del Cinematografo», pur non trascurando il dibattito critico, «è perfettamente funzionale ad un progetto operativo perseguito con lucida efficienza e rigorosamente controllato a vari livelli grazie a un sistema mai raggiunto dal regime»⁵⁷.

La «Rivista del Cinematografo» riesce quindi a giostrarsi tra un anelito alla moralizzazione dei film e la consapevolezza che il cinema sia pur sempre un'impresa avente come scopo un utile. «Morale e denaro» – secondo il pregnante binomio individuato da Brunetta⁵⁸ – raggiungono così una pacifica coesistenza.

Ciò si registra in particolare nel discorso portato avanti dallo stesso Canziani, che resterà l'infaticabile animatore della rivista per una decina d'anni:

Il cinema è un'industria; è un commercio che richiede un'immobilizzazione considerevole di capitali. Ogni commercio, ogni industria, mira logicamente a un utile. Anche un'organizzazione cinematografica che si specializzi per finalità superiori nella produzione di buone pellicole ha bisogno di utili.⁵⁹

Già un anno prima, d'altronde, lo stesso Canziani aveva così ammonito i suoi confratelli:

Oggi l'industria cinematografica è tutta imperniata sulle grandi combinazioni che uniscono forze sparse: se i cattolici vogliono fare qualche cosa in questo campo devono pur essi assoggettarsi alle leggi dell'industria e del commercio [...]

⁵⁵ Cfr. La Direzione, *L'Azione cattolica italiana organizza il movimento per la moralizzazione del Cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 7-8, 1930, pp. 155-157.

⁵⁶ Elena Mosconi, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 14.

⁵⁷ Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime. 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 57.

⁵⁸ Ivi, p. 55.

⁵⁹ D.C.C. [Don Carlo Canziani], *I cattolici italiani e il cinema*, «Rivista del Cinematografo», a. V, n. 7, luglio 1932, p. 174.

O si vuole influire sulla produzione cinematografica ed allora muoviamoci disciplinatamente; o non ci si vuole scomodare ed allora spegniamo le nostre lampade.⁶⁰

Già a partire dal '32, poi, la «Rivista del Cinematografo» abbandona la linea difensivistica, trasgredendo sempre più spesso dalla propria area di competenza morale, e avventurandosi in incursioni sempre più frequenti nel campo della politica.

Nell'aprile del 1935 – come già anticipato – con la costituzione del Segretariato Centrale per il Cinema, la «Rivista del Cinematografo» diventa l'organo ufficiale di quest'ultimo, come si legge in una nuova lettera circolare del già citato Ciriaci. Entrando ufficialmente a far parte dell'appena nato Segretariato, la «Rivista del Cinematografo» abbandona il suo percorso autonomo «per inserirsi a tutti gli effetti entro un quadro disciplinare dai contorni istituzionali più netti e definiti»⁶¹. Tale passaggio strategico viene salutato con senso di obbedienza ma anche con un certo entusiasmo devozionale dal solito Canziani, secondo cui la direzione e la redazione della rivista avrebbero dovuto mettersi a disposizione del novello Segretariato «con tutto quel fervore col quale hanno cercato di adempiere sin qui il loro compito»⁶².

Fino al dicembre 1936, la «Rivista del Cinematografo» promuove un intenso lavoro di esame e giudizio sulle pellicole, attraverso le rubriche *Sullo schermo* e *Repertorio cinematografico*.

La prima delle due rubriche – interamente affidata all'avvocato Mario Milani – si occupava dell'approfondita «recensione critica dei nuovi films» in programmazione nelle sale cinematografiche, fornendone alcune sintetiche informazioni tecniche (produzione, regista, direzione artistica, operatori, musiche, interpreti, ecc.), una completa sinossi, un giudizio estetico e infine una valutazione morale. L'esposizione è estremamente chiara, e suddivisa in tre aree ben distinte: l'«Argomento», la «Tecnica e arte», e il «Giudizio etico». Merito indiscusso della presente rubrica – come sottolineato da Deborah Toschi – è senza dubbio la scelta di Milani di motivare sempre le proprie valutazioni: «così il giudizio, che in alcuni casi non teme di essere *tranchant*, risulta tuttavia ampiamente articolato e contestualizzato»⁶³.

Quello praticato nelle pagine della nostra rivista risulta quindi un particolare tipo di critica cinematografica, messo in atto secondo pratiche in parte originali, e in parte obbedienti all'idea di cinema sviluppata in quel periodo dal fronte della critica cattolica italiana.

⁶⁰ Carlo Canziani, *Per i nostri cinematografi*, «Rivista del Cinematografo», a. IV, n. 3, marzo 1931, pp. 62-63.

⁶¹ Enrico Biasin, «Persistere e perfezionare». *I primi anni Trenta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 57.

⁶² dcc [don Carlo Canziani], *La costituzione del Segretariato Centrale pel Cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1935, p. 105.

⁶³ Deborah Toschi, *Per un cinema sano, istruttivo e morale. La fine degli anni Trenta e la seconda guerra mondiale*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 72.

La rubrica *Sullo schermo*, in particolare, si pone come un dispositivo capace di agire sui gusti dei lettori della rivista e di creare delle configurazioni culturali. In altre parole, rifacendosi alla perspicace analisi di Enrico Biasin, la rubrica in questione costituisce «un dispositivo che pone in opera [...] strategie di tipo *paratestuale*, e quindi pragmatiche, e di tipo *discorsivo*, e quindi ideologiche»⁶⁴.

Repertorio cinematografico si presentava invece come una rubrica più agile, nella quale si riportavano sinteticamente i dati tecnici e una concisa trama del film, e fornendo indicazioni sulla sala e sul tipo di pubblico più adatto alla visione. *Repertorio cinematografico* riportava inoltre l'elenco delle pellicole “corrette” ed “emendate” dalle varie commissioni di revisione.

Questa seconda rubrica assolveva quindi pienamente a una funzione pedagogico-operativa, proponendo ai diretti interessati una serie di dati relativi alle pellicole passate al vaglio di un'apposita commissione.

Come facilmente intuibile, per entrambe le rubriche citate la difesa morale costituiva pur sempre la principale preoccupazione dei recensori.

Tale impostazione viene rivista nel gennaio 1937, con la sostituzione di entrambe le rubriche sopra segnalate con due nuove: il *Ragguaglio sul film spettacolare* e *Poesia e psicologia del cinema*, sempre affidate a Milani. Nel *Ragguaglio* confluiscono le recensioni sui film in uscita analizzati in base al soggetto, la tecnica, l'arte e la moralità. I giudizi sono più sintetici e didascalici (rispetto al precedente *Sullo schermo*), proponendosi come utile *vademecum* sia per i gestori delle sale sia per gli educatori e le famiglie. *Poesia e psicologia del cinema* si concentra invece su uno o due film recensiti più approfonditamente.

VI.2.2.4. Il 1937-'38: un biennio di svolta

Il 1937 costituisce una data spartiacque per la vita del nostro periodico. Innanzitutto perché appena a un anno prima risale l'enciclica *Vigilanti cura*, d'importanza capitale nella storia del rapporto tra cattolici e cinema in Italia. In secondo luogo, nel 1937 il periodico da noi analizzato perde in qualche modo la propria autonomia editoriale, entrando nell'ambito di competenza dell'Azione Cattolica italiana, un'istituzione sociale paraclericale, controllata direttamente dalle gerarchie ecclesiastiche e rappresentante nel suo insieme il laicato organizzato cattolico nazionale.

Tale periodo di transizione si conclude simbolicamente nel dicembre del 1937, quando la rivista – con tutta la propria redazione e il proprio personale amministrativo – si trasferisce a Roma,

⁶⁴ Enrico Biasin, «*Persistere e perfezionare*». *I primi anni Trenta*, cit., p. 36.

divenendo organo del Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.), come concordato con Lamberto Vignoli, presidente dell'Azione cattolica italiana.

La rivista conserva però, quale direttore responsabile, padre Canziani.⁶⁵

Si tratta insomma di un più generale processo di organizzazione e centralizzazione dell'intervento sul cinema, che ha come garante l'Azione Cattolica e che punta a operare a tutto campo. Tale processo vede la «Rivista del Cinematografo» venire appunto inglobata a tutti gli effetti nella struttura istituzionale della Chiesa.

Proprio tale assoggettamento della rivista alla gerarchia dell'Azione Cattolica comporta diversi cambiamenti, tra cui l'adozione di nuovi strumenti critici valutativi maggiormente adeguati alle caratteristiche del prodotto cinematografico, e l'avvio di una battaglia per un'organizzazione più organica degli esercizi cattolici sparsi sul territorio nazionale.

Già a partire da tale fase, inoltre, all'interno della rivista si fa sempre più evidente una pluralità di posizioni, accompagnata da un vivace dibattito sulla valutazione dei film e sul rapporto tra estetica e morale.

Numerosi sono infine, in questo torno di anni, i richiami della rivista alla cosiddetta «promessa cinematografica»⁶⁶: promessa attraverso cui (come già indicato dalla *Vigilanti cura*) i fedeli si impegnano a non visionare le pellicole ritenute dannose e negative secondo le valutazioni del C.C.C..

Proprio a partire dal 1937, la nostra rivista inizia quindi a palesare un parziale rinnovamento di prospettiva. Come stanno a testimoniare, innanzitutto, le diverse novità che si registrano nel gennaio 1938 all'interno del comitato redazionale. La novità che desta maggior scalpore è innanzitutto la scomparsa della storica firma di Milani, parallela all'entrata invece in redazione di nuovi collaboratori: Sandro Santoni, Pietro Benedetti, Mario Meneghini, Giuseppe Maria Scotese, l'ingegnere Monass e soprattutto Paolo Salviucci.

Tale clima di rinnovamento è ulteriormente dimostrato dalla nascita di talune rubriche ricorrenti quali *Piccola corrispondenza coi lettori*, *Documentario*, *Zodiaco* (che propone approfondimenti su registi o attori), *Sedicimillimetri* (curata da Mario Daidone e incentrata sul passo ridotto), e *Panoramica di Filmopoli* (agile notiziario di ambito internazionale).

Già sin dagli anni Trenta la rivista si trova insomma animata da una dimensione collegiale che, «se pure deve spesso “cedere” a ragioni di forza maggiore (per esempio di fronte a pronunciamenti

⁶⁵ Cfr. *Comunicato della direzione*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1937, p. 249.

⁶⁶ Cfr. E. Colli, *La promessa cinematografica*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1942, 70; Luigi Civardi, *La promessa cinematografica*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1942, pp. 73-74.

ufficiali), costruisce via via strategie dialettiche appena percettibili, che troveranno piena maturazione a tempo debito»⁶⁷.

Già a partire da questi anni si delinea inoltre sempre più nitidamente un doppio target di lettori potenziali a cui la rivista intende rivolgersi. In primis troviamo il mondo ecclesiale (parroci, ma anche laici, organizzatori culturali, padri e madri di famiglia) – assai eterogeneo e portatore di altrettanto eterogenee posizioni nei confronti del cinema – a cui è diretta una campagna di sensibilizzazione per l’apostolato nel campo cinematografico. La seconda classe di lettori da raggiungere è costituita dai rappresentanti del mondo cinematografico, politico e intellettuale, esortati a più riprese dai redattori della nostra rivista a un intervento di salvaguardia della morale, della qualità filmica e degli spettatori più “deboli”, con il fine di rendere il cinema un’arte capace di elevare chi ne fruisce. Perseguendo tali fini, le pagine della rivista offrono quindi ampio spazio a esortazioni paternalistiche alla protezione dei fanciulli, a dichiarazioni di ostilità nei confronti di film politicamente impegnati (e per questo ritenuti parziali), e a incitamenti verso quel «film ideale» auspicato dal pontefice.

Il paziente lavoro di giudizio e classificazione dei film operato dalla «Rivista del Cinematografo» risulta quindi ormai indirizzato sempre più alle famiglie e non solo ai direttori di sale cinematografiche.

A dimostrazione di ciò, basti pensare alle nuove rubriche ospitate, proprio a partire dal 1938, dalla nostra rivista.

La rubrica preposta alla valutazione dei film è ribattezzata *Prime visioni*: essa comprende innanzitutto una recensione estetica (firmata da Paolo Salviucci), accanto a cui viene riportata la valutazione morale del Centro Cattolico Cinematografico. Ciò che salta subito agli occhi è come le due tipologie di valutazione si trovino talvolta in disaccordo tra loro, dischiudendo così quell’insanabile dissidio tra giudizio estetico e valutazione morale che tanto terrà banco tra le file cattoliche nei decenni a seguire.

L’editoriale resta a cura dell’inossidabile Canziani, mentre a sostituzione della già citata rubrica *Zodiaco* sopravviene l’approfondimento di alcune figure professionali dell’industria cinematografica. Alla milaniana *Poesia e psicologia del cinema* succede invece la rubrica *Un film*, curata sempre da Salviucci. Nasce inoltre la rubrica *Documentari*, mentre il *Notiziario* sostituisce la *Panoramica di Filmopoli*.

Non mancano poi gli articoli che tentano di porre le basi per un’estetica cattolica del cinema e quelli su cinema ed educazione, che resteranno una costante per la rivista anche negli anni seguenti.

⁶⁷ Elena Mosconi, *Premessa*, in *Id.* (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant’anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 12.

Ricordiamo inoltre i fascicoli speciali dedicati alla Mostra veneziana, l'interesse per la televisione, il teatro e il jazz, e dell'indicatore cinematografico per gli esercenti.

Da segnalare anche la nuova rubrica *Lo schermo e la scuola*, che analizza – grazie all'approccio specifico e qualificato dell'ingegnere Monass – problematiche tecniche, in particolare la cinematografia sonora.

Un'attenzione particolare merita infine la rubrica *Lettera aperta a...*, curata direttamente dall'editore, dove si intavolano dialoghi con personaggi immaginari, come “il padre di famiglia”⁶⁸ o “lo snob di Hollywood”⁶⁹, o si interpellano di volta in volta autorevoli esponenti della cultura del tempo, da Vitaliano Brancati⁷⁰ a Mario Pannunzio.⁷¹ Proprio quest'ultima rubrica conferma ulteriormente l'ampio progetto operativo dei cattolici, che intendono rivolgersi direttamente al pubblico, all'industria cinematografica e in particolar modo agli animatori culturali.⁷²

La presente rubrica funge inoltre da ottimo indicatore delle linee ideologiche che animano le pagine della rivista. Proprio dalla rubrica in questione emerge, ad esempio, a più riprese, la posizione critica assunta dai redattori della rivista nei confronti di alcuni generi cinematografici: come il cinema di spionaggio, il gangster movie e il noir. Tale riprovazione emerge anche in diversi interventi di Giovanni De Mori, il quale esprime senza mezzi termini la propria disapprovazione verso la rappresentazione dei delitti e della figura del *gangster*, articolando la propria posizione con un confronto con la stampa francese.⁷³

Nella stessa rubrica si lanciano inoltre espliciti richiami ai genitori affinché assolvano in pieno il loro ruolo di educatori, guidando i ragazzi ad una fruizione corretta del cinematografo.

La presente rubrica diventa inoltre una cassa di risonanza delle principali preoccupazioni di ordine sociale nutrite dal fronte cattolico, come traspare ad esempio dalla lettera a Vitaliano Brancati, in cui ci si riferisce a

quella malattia del secolo, diretta conseguenza del bacillo filmistico, ragione di tante umane sciagure, palesi o ignorate, e che può andare sotto il nome di “insofferenza del proprio stato”. [...] Il che è, purtroppo, la posizione psichica e la mentalità sociale di milioni e milioni [sic] di spettatori nelle sale cinematografiche.⁷⁴

A partire dagli anni Trenta, le pagine della «Rivista del Cinematografo» ospitano inoltre diversi interventi di monsignor Luigi Civardi, che interviene con diversi articoli sulla dimensione etica del

⁶⁸ L'Editore, *Lettera aperta a un padre di famiglia*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1938, p. 29.

⁶⁹ L'Editore, *Lettera aperta allo snob d'Hollywood*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1938, p. 84.

⁷⁰ L'Editore, *Lettera aperta a Vitaliano Brancati*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1938, p. 157.

⁷¹ L'Editore, *Lettera aperta a Mario Pannunzio*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1938, p. 108.

⁷² Cfr. Deborah Toschi, *Per un cinema sano, istruttivo e morale. La fine degli anni Trenta e la seconda guerra mondiale*, cit., p. 75.

⁷³ Cfr. Giovanni De Mori, *Il cinema e i criteri di censura*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1938, pp. 105-107; Id., *Il giallo “criminale” nella vita e nello schermo*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1938, pp. 176-177.

⁷⁴ L'Editore, *Lettera aperta a Vitaliano Brancati*, cit., p. 157.

cinema, sviluppandone poi un libro su *Cinema e morale*⁷⁵, capostipite di una collana del C.C.C., presto arricchita da altri titoli come *La settima arte (Introduzione al cinema)*⁷⁶ del futuro regista Giuseppe Maria Scotese e *Che cos'è questo cinema?*⁷⁷ di Anastasio Mariani.

VI.2.2.5. I primi anni di guerra: tra l'istanza morale e l'alternativa di Luigi Gedda

Durante gli anni Trenta e Quaranta, fino alla fine della seconda guerra mondiale, prosegue l'integrazione del cinema nelle politiche culturali cattoliche, attraverso una capillare distribuzione di sale e interventi di valutazione delle pellicole, in quello che la Mosconi chiama «momento dell'organizzazione»⁷⁸.

Sul finire degli anni Trenta e agli inizi degli anni Quaranta la «Rivista del Cinematografo» – come messo in luce sapientemente da Deborah Toschi – manifesta apertamente «il desiderio e la tensione di inserirsi come interlocutore autorevole e dotato di una specificità “cristiana” nel variegato panorama della stampa specializzata italiana»⁷⁹.

I redattori della «Rivista del Cinematografo» esprimono insomma la necessità di promuovere un fronte cattolico coeso, che sia in grado di sostenere ad armi pari un confronto e un dibattito ad ampio spettro con la critica non cattolica, e non solo specialistica. Secondo tale prospettiva vanno letti i numerosi rimandi, sovente presenti sulle pagine della nostra rivista, ad altre pubblicazioni cattoliche, quali «L'Osservatore Romano», «La Civiltà Cattolica» e «Italia».⁸⁰

Quella portata avanti dai redattori della «Rivista del Cinematografo» è, inoltre, una concezione di critica volta a registrare non solamente la consistenza morale delle singole opere ma la valenza sociale del cinema.

Tuttavia, a ben vedere, il fronte cattolico risulta solo in apparenza unito contro il fronte laico. Come si è già visto, a fianco della posizione prevalente, tesa ad arginare e combattere la deriva morale, si stava facendo strada anche un'altra tendenza che premeva per offrire concretamente un contraltare cinematografico cattolico “positivo”. È soprattutto nella «Rivista del Cinematografo» che si registra la convivenza di tali due diverse anime, con però una progressiva affermazione di un gruppo di tre laici insofferenti verso il regime, tutt'altro che sordi alle ragioni dell'arte cinematografica e fautori

⁷⁵ Cfr. Luigi Civardi, *Cinema e morale*, AVE, Roma, 1944.

⁷⁶ Cfr. Giuseppe Maria Scotese, *La settima arte (Introduzione al cinema)*, AVE, Roma, 1946.

⁷⁷ Cfr. Anastasio Mariani, *Che cos'è questo cinema?*, Ciaccio, Roma, 1962.

⁷⁸ Elena Mosconi, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 14.

⁷⁹ Deborah Toschi, *Per un cinema sano, istruttivo e morale. La fine degli anni Trenta e la seconda guerra mondiale*, cit., p. 78.

⁸⁰ Cfr. L'Editore, *Lettera aperta a “L'Osservatore”*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1940, p. 121; Id., *Per intenderci*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1941, pp. 138-139.

di una produzione cattolica di qualità: Luigi Gedda (futuro presidente del C.C.C.), Diego Fabbri (segretario) e Antonio Covi (allora studente al Centro Sperimentale di Cinematografia e futuro gesuita).

Sulle pagine della suddetta rivista – pur continuandosi a leggere gli editoriali di monsignor Civardi⁸¹ sulla superiorità del “buono” sul “bello” e gli interventi di padre E. D. Ruggi⁸² sull’opportunità di tradurre sullo schermo le eroiche vite dei santi – iniziano ad affacciarsi anche i nuovi nomi che, cautamente, indicano un’alternativa.

Il 1941 è un altro anno di vistosi cambiamenti nella vita della «Rivista del Cinematografo». In quell’anno scompaiono infatti sia la firma di Salviucci, sia Lamberto Vignoli, presidente del C.C.C., il cui incarico viene affidato al laico Luigi Gedda, allora presidente della Gioventù Italiana di Azione Cattolica, nonché uno dei massimi esponenti della cultura cattolica dell’epoca.

Ma il primo vero e proprio punto di svolta si avrà nel settembre 1942, con il passaggio di testimone, alla direzione della «Rivista del Cinematografo», da don Canziani – ora nominato Cameriere Segreto del Pontefice – allo stesso Gedda.

L’avvento di Gedda alla direzione della «Rivista del Cinematografo» conduce a un più generale rinnovamento redazionale: oltre a Diego Fabbri (segretario generale del C.C.C.), vanno ricordati, tra i nuovi “arruolati”, Marcello Baldi, Luigi Bellotti, Remo Branca, Gastone Canessa, Ennio De Concini, Lorenzo Quaglietti, Franco Spaliviero, Elio Tartaglia e Turi Vasile.

Già in un editoriale di fine 1941 – dall’emblematico titolo *Pensiamoci* – Luigi Gedda aveva enunciato i suoi propositi di investire sul cinema, anche dal punto di vista della produzione cinematografica, ironizzando nei confronti degli attendisti e dei detrattori moralisti impegnati nella crociata anti-cinema. Ecco quanto scrive:

Eravamo ancora bambini quando abbiamo sentito annunciare che il cinematografo avrebbe potuto essere trasformato in un’arma per l’elevazione spirituale delle masse. Ora, su questa possibilità i cattolici sono quasi tutti d’accordo. Si può tutt’al più fare un’eccezione per qualche scempio che terrebbe il broncio anche a Gutenberg perché inventando la stampa ha offerto agli uomini un micidiale strumento di corruzione.⁸³

Ma – aggiunge Gedda –

andando avanti con le pie speranze passeremo a miglior vita ripetendo che il cinematografo diventerà un mezzo potente d’apostolato. [...] Finora ci siamo limitati a condannare, sconsigliare, tagliare le pellicole che non rispondevano ai nostri principi. Talvolta siamo anche riusciti ad influenzare in bene produttori e registi, ma forse soltanto perché dietro la nostra critica essi scorgevano la massa degli spettatori rimasti ancora fedeli ai dieci comandamenti ed il numero rispettabile d’istituti, collegi, oratori dove non mancano sale di proiezione. Se abbiamo ottenuto qualche magra

⁸¹ Cfr. Luigi Civardi, *La morale cristiana e i divertimenti*, «Rivista del Cinematografo», 2, febbraio 1940; Id., *Morale e arte sugli schermi cinematografici*, «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1941.

⁸² Cfr. E. D. Ruggi, *Il popolo e i Santi*, «Rivista del Cinematografo», 6, giugno 1941; Id., *Diciamo bianco al bianco e... nero al nero*, «Rivista del Cinematografo», 4, aprile 1941.

⁸³ Luigi Gedda, *Pensiamoci*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1941, p. 161.

soddisfazione è sovente perché la pellicola ad essere “visibile per tutti” non perdeva affatto il suo valore cosiddetto commerciale. Ma il cinema come vero, grande mezzo d’apostolato non sarà realizzato se non quando disporremo di una nostra produzione.⁸⁴

Negli anni ’40-’50, d’altronde il periodico rappresenterà la pubblicazione privilegiata attraverso cui le gerarchie ecclesiastiche – e di riflesso la critica di parte cattolica – diffonderanno idee, opinioni, direttive in ambito cinematografico, governando inoltre l’ampia rete di sale parrocchiali.

In quei due decenni capitali nella storia (non solo cinematografica) italiana, la rivista sarà animata soprattutto da due intenti: *in primis* il tentativo di convogliare l’attività cinematografica e i giudizi critici ad essa relativi entro certi canoni; in secondo luogo, la volontà di sopperire a esigenze di divulgazione provenienti dalla base cattolica, e soprattutto dai sacerdoti impegnati nella gestione di sale cinematografiche e di cineforum.

VI.2.2.6. Dal dopoguerra agli anni Cinquanta: tra continuità d’intenti e “crociate morali”

Il conflitto bellico provoca poi, a partire dal 1943, l’interruzione della pubblicazione della rivista, allora diretta da Luigi Gedda, con il C.C.C. ormai già trasferito nella sede definitiva di via della Conciliazione (a Roma).

La pubblicazione della rivista riprenderà regolarmente, dopo due anni di interruzione a causa della guerra, nell’ottobre del 1945, con un fascicolo unico numerato 1-12, che si propone quale «ponte gettato tra il 1944 col gennaio 1946 quando verranno riprese le pubblicazioni del C.C.C.»⁸⁵.

La ripresa delle pubblicazioni dopo la pausa bellica avviene nel segno di una forte continuità di politica culturale. Ciò trova conferma, innanzitutto, nel mantenimento della medesima direzione e di molti dei collaboratori già citati: in particolare ritroveremo, protagoniste più che mai, le figure del direttore Gedda e di Fabbri.

Per quanto riguarda il percorso della «Rivista del Cinematografo» – come ha d’altronde messo in evidenza Tomaso Subini –

la fine della guerra non determina, quindi, alcuno strappo significativo. Vince piuttosto la determinazione di rifondare la propria identità su un’orgogliosa affermazione di continuità che ricollegli il presente a un passato non troppo lontano, nonostante tale passato fosse stato di luci e di ombre [...] Nel complesso è l’intera storia della RdC [«Rivista del Cinematografo»] (almeno fino agli anni Sessanta) a caratterizzarsi più per la continuità che per presunti (e a scadenze regolari retoricamente annunciati) nuovi corsi.⁸⁶

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ [Redazionale], *Un ponte*, «Rivista del Cinematografo», 1-12, 1945, p. 1.

⁸⁶ Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant’anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., pp. 85-86.

Lo dimostra il fatto che ancora negli anni Cinquanta le preoccupazioni maggiori per i redattori della «Rivista del Cinematografo» siano quelle che caratterizzavano la rivista nel suo primo decennio di vita, segnalate sapientemente da Enrico Biasin: «le riserve avanzate nei confronti della censura statale; l'offerta di una collaborazione cattolica nel settore della produzione dei film; i problemi organizzativi relativi alle sale religiose; l'esigenza di giungere alla realizzazione diretta di pellicole "cattoliche"»⁸⁷.

Nel secondo dopoguerra, e fino alla fine degli anni Cinquanta, si assiste al graduale passaggio a una più consapevole fruizione dei film, anche attraverso la teoria del «film ideale», l'ampia organizzazione dei cineforum e la proposta di un intervento educativo cinematografico: stando alla parole della Mosconi, siamo di fronte al «periodo di una progettazione culturale»⁸⁸.

Gli anni postbellici sono poi segnati dalla tormentata accoglienza della stagione neorealista. Proprio le pagine della nostra rivista ospitano infatti in quel periodo diverse indignate prese di posizione contro il neorealismo, frutto di confronti profondamente ideologizzati.⁸⁹

L'immediato dopoguerra si ricorda inoltre per la produzione del film *Guerra alla guerra* (1946, Romolo Marcellini, Giorgio Simonelli), a cui la «Rivista del Cinematografo» dedica una rilevante attenzione; come testimonia il seguente annuncio pubblicitario:

Guerra alla guerra è il titolo di un grande film polemico che la Orbis film ha prodotto sotto il patrocinio del Centro Cattolico Cinematografico. Il film intende illustrare la continua, preziosa opera svolta dal Santo Padre per scongiurare il conflitto e l'assistenza prestata durante le ostilità e nel dopoguerra per alleviare le formidabili sofferenze e i disastri delle popolazioni di tutto il mondo colpito dalla guerra.⁹⁰

A partire dal 1947, in qualità di redattore capo troviamo Turi Vasile.

Mai come in quel torno di anni, inoltre, la «Rivista del Cinematografo» – come espressamente dichiarato a più riprese – «rappresenta l'atteggiamento dei cattolici di fronte agli innumerevoli e delicati problemi dello spettacolo cinematografico»⁹¹.

Tale atteggiamento è ribadito da Diego Fabbri, in occasione della sua relazione declamata al Quarto Congresso Internazionale Cattolico del Cinematografo svoltosi a Bruxelles nel giugno del 1947⁹²:

⁸⁷ Enrico Biasin, *Il senso critico della «Rivista del Cinematografo». Nascita del primo periodico cattolico dedicato al cinema (1928-1937)*, cit., p. 19.

⁸⁸ Elena Mosconi, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 15.

⁸⁹ Cfr. Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, cit., pp. 100-105.

⁹⁰ *Guerra alla guerra*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1946, p. 17.

⁹¹ [Redazionale], «Rivista del Cinematografo», 6, 1946, p. 4.

⁹² Cfr. Office Catholique International du Cinéma, *Les Catholiques parlent du Cinéma*, Editions Universitaires, Bruxelles, 1948.

relazione che, integralmente trascritta poi sulla «Rivista del Cinematografo»⁹³, funge in qualche modo da manifesto ideologico per la stessa rivista nel corso degli anni Cinquanta.

La rivista si avvia così alla conclusione del decennio con nuove speranze per una produzione morale in vista del Giubileo, rivolgendo, a tal proposito, un «invito ai cineasti di buona volontà»⁹⁴.

Nel 1949 nasce poi l'Associazione Cattolica Esercenti Cinema (A.C.E.C.), un'istituzione aderente all'Associazione Cattolica e promossa dal C.C.C.. Proprio al servizio della neonata A.C.E.C. la «Rivista del Cinematografo» dichiara di sottoporsi, annunciando, al riguardo, la pubblicazione del *Notiziario A.C.E.C.* Tale dichiarazione di fedeltà porterà la rivista, già «mensile del Centro Cattolico Cinematografico», a qualificarsi «Organo Ufficiale dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema».

Ecco la fiera dichiarazione proclamata dalla redazione della «Rivista del Cinematografo» a inizio degli anni Cinquanta:

[...] riteniamo che la nostra presenza fra le riviste cinematografiche italiane non debba essere marginale. [...] quanta paterna preoccupazione esprimevano le parole del Papa a cui si faceva dono di una macchina da ripresa: «Usatene per la gloria di Dio, secondo la sua legge!...». Tutto per la gloria di Dio, secondo la Sua legge: le segnalazioni, l'Associazione, anche la rivista, divenuta non solo più consona ai tempi ed al gusto nuovo nel suo aspetto esteriore, ma anche più attenta, più rigorosa nel contenuto ed in particolare impegnata nella «formazione» di uomini per una cinematografia socialmente positiva, più pensosa della propria responsabilità. Parla della legge di Dio e si conforma alla legge del salmista. «La legge del Signore è perfetta e conforta l'anima, i Suoi comandamenti sono retti e allietano il cuore, il Suo precetto è terso e rischiarerà gli occhi».⁹⁵

In quello stesso numero, monsignor Albino Galletto – consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo, subentrato con il primo numero del 1948 a Monsignor Ferdinando Prosperini – firma un articolo in cui traccia un bilancio della produzione cinematografica dell'Anno Santo appena concluso:

Non c'è stato un solo tentativo serio di interpretare il significato spirituale del Giubileo. Qualche velleità a sfondo commerciale si delineò all'inizio dell'Anno Santo, ma non ci fu l'uomo capace di capire e tradurre cinematograficamente il dramma di un mondo chiamato al perdono di Dio e al rinnovamento interiore. Il cinema ha perso un'occasione eccezionale che gli avrebbe aperto una via nuova. L'Anno Santo ha offerto temi che potevano destare l'attenzione di chi non fosse distratto per partito preso o per incapacità di vedere. Il cinema nel 1950 non ha acquistato il giubileo. Lo acquisterà nel 1951?⁹⁶

La sostanziale immutabilità dell'orientamento di fondo della rivista è d'altronde spesso e fieramente rivendicata dagli stessi redattori. È il caso di Ildo Avetta che, in occasione del ventitreesimo compleanno della rivista, tiene a sottolineare che «la fedeltà all'intestazione originale, con quella

⁹³ Cfr. Diego Fabbri, *La scelta dei soggetti. Relazione di Diego Fabbri al IV Congresso Internazionale Cattolico del cinema*, «Rivista del Cinematografo», 7-8, 1947, p. 11.

⁹⁴ [Redazionale], *Per una cinematografia dell'Anno Santo*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1949, p. 7

⁹⁵ [Redazionale], «Rivista del Cinematografo», 1, 1951, p. 1.

⁹⁶ a.g. [Albino Galletto], *Il cinema non ha preso il Giubileo*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1951, p. 2.

parola “cinematografo” così poco usata oggi, sostituita com’è, persino nel linguaggio ufficiale, dall’abbreviato “cinema”, vuole essere conferma di unità di indirizzo dal gennaio 1928 al dicembre 1950»⁹⁷.

Analogamente, qualche anno dopo, nel fascicolo dedicato ai vent’anni della *Vigilanti cura*, passando in rassegna tutti gli organi di stampa cinematografica cattolica, R. Filizzola constata che «gli scopi ed i principi che hanno dato vita a questa pubblicazione e che erano esposti nell’editoriale del numero 1 sono rimasti immutati»⁹⁸.

Le ragioni della sostanziale continuità della linea editoriale della rivista nel corso dei decenni sono efficacemente esposte nel 1950 dal già citato Galletto: «[...] per noi la morale di oggi è la morale di ieri, quindi i criteri-base di giudizio non possono mutare con l’evolversi del tempo»⁹⁹.

Già due anni prima Galletto aveva sintetizzato alla perfezione la propria energica politica, attraverso due punti fermi che saranno tipici della «Rivista del Cinematografo» nel corso di tutti gli anni Cinquanta: «Noi non potremo mai, nemmeno per arginare una concorrenza sleale, o per imporre la nostra presenza anche sul piano commerciale e industriale, indulgere a nessuna licenza d’indole morale. [...] Nel giudicare della moralità di un film non ci possono essere tanti pareri quante sono le teste»¹⁰⁰.

Tali perentorie affermazioni evidenziano perciò essenzialmente il rigore morale e la centralità perseguiti dai redattori del periodico da noi preso in esame, oltre che la riconferma del ruolo dell’Ente dello Spettacolo quale unico legittimo punto di riferimento in materia.

Tale politica rigorista e centralista evita di fatto, almeno per tutti gli anni Cinquanta, la frantumazione del fronte cattolico: frantumazione che sarà invece inevitabile durante la successiva gestione di Francesco Angelicchio, a partire dal noto caso de *La dolce vita*.

L’inizio del 1951 assiste però a un rinnovamento editoriale e tipografico della nostra rivista, la quale passa a un numero maggiore di pagine (fino a circa 30). La rivista assume inoltre una nuova struttura editoriale, suddivisa da ora in quattro sezioni: «Orientamento», «Preparazione», «Associazione», «Panoramica». Mentre le prime tre sezioni riconfermano la primigenia volontà educativa e formativa, nell’ultima trovavano spazio anche interventi sulla storia del cinema, in genere firmati da Mario Verdone. Tra gli altri collaboratori abituali della rivista, vanno ricordati almeno Gian Luigi Rondi, Paolo di Valmarana e Ugo Sciascia.

Il trentesimo anno di vita della rivista si apre invece con un articolo di Emilio Lonero dall’emblematico titolo *Trent’anni al servizio di un’idea*:

⁹⁷ Ildo Avetta, *Guardando il cammino percorso non ci possiamo fermare ad un programma immutabile*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1950, p. 1.

⁹⁸ R. Filizzola, *La stampa cinematografica cattolica*, «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1956, p. 32.

⁹⁹ Albino Galletto, *I cattolici e il cinema*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1950, p. 6.

¹⁰⁰ Albino Galletto, *I cattolici e il cinema*, oggi, «Rivista del Cinematografo», 12, 1948, p. 5.

Quando la Rivista uscì nel 1928 la situazione culturale italiana era caratterizzata da una posizione apparentemente indifferente, ma sostanzialmente negativa nei confronti del cinema che, per converso, puntava ad un suo preciso riconoscimento come arte. Era difficile allora, e certo impopolare, dare credito al cinema sotto questo profilo: un gruppo di cattolici milanesi non solo intuì, con spirito veramente pionieristico, l'importanza del cinema come fatto di cultura, ma ne ravvisò anche i pericoli che il forte potere di suggestione psicologica poteva esercitare su spettatori non preparati. Per questo la Rivista sorge con un suo preciso atteggiamento di difesa del pubblico contro le involuzioni e deformazioni imposte dal cinema sul piano etico: di qui la presentazione ragionata dei film con preminenza del giudizio morale. [...] Non ci sembra inutile ripetere ancora una volta che il cinema resta per i cattolici oltre che un divertimento una occasione di vera e propria cultura, sempre che sia concepito nello spirito dei Discorsi di Sua Santità Pio XII su *Il film ideale*. Di riflesso la prospettiva della "RdC" [Rivista del Cinematografo] non può essere che sussidio nell'indagine ragionata dei fenomeni più significativi del cinema come arte e come mezzo di educazione.¹⁰¹

VI.2.2.7. Gli anni Sessanta: tra fermenti conciliari e "disgeli" ideologici

A partire dalla fine degli anni '50, e soprattutto poi negli anni '60, si registra però un atteggiamento politicamente più distensivo, testimoniato dalla diminuzione degli attacchi anticomunisti, e dalla maggiore preoccupazione riguardo alla scarsa moralità delle pellicole piuttosto che alla loro posizione ideologica.

Nonostante l'attenzione costante rivolta ai rapporti fra mondo cinematografico e cultura cattolica, il tono da crociata progressivamente scompare, per lasciare posto a una più agile struttura della pubblicazione e a una maggiore e più libera capacità informativa.

Attraverso alcune fasi salienti – quali lo sdoganamento del neorealismo e la nuova attenzione posta agli autori e allo loro poetica – la nostra rivista diventa quindi il terreno privilegiato per una serie di cambiamenti e di trasformazioni della Chiesa, e non solo in campo cinematografico.

Agli inizi degli anni Sessanta, come ci fa osservare Marco Muscolino, anche la «Rivista del Cinematografo» è interessata da un'«apertura a sinistra»¹⁰².

Dopo una politica culturale contraddistinta, nel corso di tutti gli anni Cinquanta, da una sostanziale continuità d'intervento, la nostra rivista si affaccia agli anni Sessanta con un'importante novità: l'abbandono di Luigi Gedda della presidenza dell'Ente dello Spettacolo e della direzione della «Rivista del Cinematografo». A sostituirlo è, nel 1960, Ildo Avetta, già collaboratore dello stesso Gedda, sia nelle attività dell'Azione Cattolica, sia in quelle del Centro Cattolico Cinematografico.

Al cambio di direzione in favore di Ildo Avetta fa seguito la promozione di Angelo Lodigiani da segretario di redazione a Redattore Capo. Lodigiani va così a sostituire Emilio Lonero, divenuto nel frattempo – tra una marea di polemiche – direttore della Mostra del Cinema di Venezia.

¹⁰¹ Emilio Lonero, *Trent'anni al servizio di un'idea*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1957, p. 5.

¹⁰² Marco Muscolino, *Il cinema che è nel mondo. Gli anni Sessanta e Settanta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 111.

Con la nuova direzione di Avetta, nel 1960 entrano in redazione nuovi nomi quali Ernesto G. Laura, Ludovico Alessandrini, Leandro Castellani e Antonio Petrucci.

I campi di interesse della rivista si estendono poi anche al teatro (con le cronache di Achille Fiocco), alla radio e alla televisione (sulla quale scrisse abitualmente Alessandrini), dando inoltre più spazio alle riflessioni di ampio respiro.

Anche il trattamento della materia cinematografica subisce però sostanziali modifiche, con una maggiore attenzione data all'arte e alla tecnica cinematografica, a sfere cinematografiche inconsuete quale quella dei film d'animazione (con gli articoli di Piero Canotto), alle nuove cinematografie straniere, e persino all'editoria riguardante il cinema.

Tra i fattori interni che contribuiscono a tale cambiamento va riconosciuta la nomina di don Francesco Angelicchio a nuovo consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo, al posto di monsignor Albino Galletto: «Rispetto a quest'ultimo, ancorato al settarismo di Luigi Gedda, Angelicchio si rivela personaggio duttile nell'equilibrare le spinte contraddittorie dei cattolici interessati al cinema»¹⁰³.

Va infine ricordato che, proprio in quello stesso torno di anni, la nostra rivista recide ufficialmente ogni legame con l'Azione Cattolica, inaugurando così un percorso di emancipazione con cui cerca «di abbandonare la propria fisionomia confessionale per aprire a ventaglio le sue pagine a un ordine di problemi impensabile nell'immediato dopoguerra»¹⁰⁴.

Tale ventata di novità e freschezza viene confermata anche dalla nuova veste grafica della copertina del periodico, che dal primo numero del 1963 abbandona sia la dicitura «mensile del Centro Cattolico Cinematografico» (presente dal 1938 ad allora), sia l'indicazione «Organo Ufficiale dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema» (presente dal 1953).

Sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» matura quindi un'apertura in senso progressista, come dimostra tra l'altro la benevola attenzione, oltre che alla successiva filmografia pasoliniana¹⁰⁵, anche alla cinematografia proveniente dai Paesi comunisti.¹⁰⁶

Con gli anni Sessanta la «Rivista del cinematografo» smette insomma di essere espressione diretta dell'associazionismo cattolico in campo cinematografico, inaugurando un percorso di

¹⁰³ Guido Michelone, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2001, p. 506.

¹⁰⁴ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 121.

¹⁰⁵ Cfr. Renato Buzzonetti, *Uccellacci e uccellini*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1966, pp. 449-452; Marcello Camillucci, *Uccellacci e uccellini*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1966, p. 453.

¹⁰⁶ Cfr. Ernesto G. Laura, *Vecchi e nuovi motivi nel cinema d'oltre cortina*, «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1963, pp. 260-267; Leandro Castellani, *Calligrafia e psicologia del giovane cinema cecoslovacco*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1966, pp. 182-184.

emancipazione con il quale si cerca «di abbandonare la propria fisionomia confessionale per aprire a ventaglio le sue pagine a un ordine di problemi impensabile nell'immediato dopoguerra»¹⁰⁷.

È significativo, a tal proposito, che la rivista non prenda parte attiva alle più forti polemiche in atto già dal 1960, come nel caso emblematico dello “scandalo” de *La dolce vita*. La rivista sceglie di non recensire il film di Fellini, limitandosi a riportare solo un giudizio de «La Civiltà cattolica», mostrando una prudente presa di distanza dalle posizioni ufficiali, che sono sì riportate e rispettate, ma con una partecipazione diversa rispetto al passato.

Gli anni Sessanta e Settanta sono inoltre agitati da evidenti avvicendamenti e contrasti nelle linee editoriali, causati da un'eterogeneità di posizioni nei confronti del mezzo cinematografico e del suo utilizzo sociale: si tratta di quella che la Mosconi ha battezzato la «stagione dei dibattiti»¹⁰⁸.

Nel 1962 la «Rivista del Cinematografo» «inaugura una rubrica sistematica, dedicata al problema della cinematografia per ragazzi. La rubrica [...] intende cooperare a quell'opportuno coordinarsi degli sforzi che è indispensabile per la effettiva risoluzione del grave ed urgente problema»¹⁰⁹.

Tra il '62 e il '63, poi, la nostra rivista promuove tra studiosi e cineasti l'inchiesta *È possibile un cinema di ispirazione cristiana?*, per approfondire le problematiche allora ricorrenti. Si tratta di un questionario, composto dalle seguenti sei domande:

- 1) Crede che un cinema d'ispirazione cristiana sia non solo auspicabile ma anche possibile?
- 2) Cosa intende per film d'ispirazione cristiana e quali pensa che siano i suoi eventuali limiti?
- 3) Cosa si è fatto di concreto nel suo paese per realizzare un cinema d'ispirazione cristiana?
- 4) Quali sono, secondo lei, le formule pratiche più adatte a determinare una produzione cinematografica d'ispirazione cristiana?
- 5) In che misura le convinzioni personali di soggettisti, registi o attori influiscono coscientemente o inconsciamente sulle loro opere?
- 6) Come pensa che dovrebbero essere formati i quadri per un cinema d'ispirazione cristiana?¹¹⁰

A tali domande offrono le loro risposte, tra gli altri, i critici Henri Agel, Charles Ford, Carl Vincent, i giornalisti Giovanni Grazzini, Tullio Kezich, Paolo Valmarana, i registi Michelangelo Antonioni, Damiano Damiani, Federico Fellini, Alberto Lattuada, il produttore Dino De Laurentiis, gli sceneggiatori Tullio Pinelli e David Maria Turollo.

Alla fine del 1964, la rivista modifica il proprio titolo – e, di conseguenza, la propria struttura interna – diventando «Rivista del Cinematografo, Teatro e Televisione», e, successivamente, all'inizio del 1967, «Rivista del Cinematografo, Teatro, Televisione, Radio». Attraverso tali cambiamenti di titolazione e di struttura, la nostra rivista intende perciò operare quell'allargamento

¹⁰⁷ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, cit., p. 121.

¹⁰⁸ Elena Mosconi, *Premessa*, in *Id.* (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 15.

¹⁰⁹ A. F., *Anche i ragazzi guardano*, «Rivista del Cinematografo», 4-5, 1962, p. 115.

¹¹⁰ *È possibile un cinema di ispirazione cristiana?*, «Rivista del Cinematografo», 1962-1963.

degli orizzonti comunicativi presente già nel decreto conciliare *Inter mirifica* (1963), che non fa appunto distinzione tra i media, accomunati come sono dalla stessa capacità di raggiungere l'intera comunità umana.

L'avvenimento epocale del Concilio Vaticano II innesca un notevole mutamento di rotta nella rivista, segnato dal passaggio da una fase *destruens* – caratterizzata da un intervento moralizzatore sul film e dunque dalla prassi delle «forbici», con tagli e interventi “epurativi” sulle pellicole stesse – a una fase *costruens*, mirata più a un intervento educativo sul pubblico, che deve essere messo nelle condizioni di valutare l'artisticità dell'opera e la moralità dell'autore. Parallelamente, si compie una considerevole svolta in cui si abbandona l'utilizzo “strumentale” del cinema – come mezzo di formazione, divertimento, socializzazione, educazione morale – in favore di un rapporto più diretto con i film, considerati di per sé opere preziose per la ricerca artistica e per la ricerca esistenziale compiuta da ogni uomo.

Alla fine del 1965, l'approvazione della legge sul cinema – in discussione al Parlamento fin dai tempi dei «discorsi sul film ideale» – viene salutata con ammirazione e sollievo dai redattori della nostra rivista:

[...] per la prima volta, una legge sul cinema ha avuto, nella sua impostazione e formulazione, l'apporto determinante di uno studio preparatorio, accurato e seriamente dibattuto, di un gruppo di cattolici, nella sede più qualificata, e che alle discussioni, sia ufficiali che interpartitiche, che hanno preceduto e seguito la presentazione del disegno di legge al Parlamento, l'apporto dei nostri esperti è stato non solo costante (spesso generoso), di collaborazione cordiale con “i compagni di viaggio” nell'attività politica di Governo, ma ha consentito la affermazione di quei principii ai quali ci si doveva naturalmente ispirare.¹¹¹

L'atteggiamento, a un anno dalla promulgazione della legge, cambia però di segno: a cavallo tra il 1966 e il 1967 la rivista pubblica vari interventi che lamentano le mancanze della legge, incapace di applicare giusti criteri censori e di contribuire a una moralizzazione della produzione cinematografica italiana.¹¹²

Nel 1966, la nostra rivista potenzia le sezioni dedicate al teatro e alla televisione.

All'interno dei fascicoli i testi sono sempre più spesso organizzati attorno a nuclei di interesse quali cinema e razzismo, gioventù e comunicazione sociale, il cinema politico.

Il 1968 si apre poi, per la rivista, con una novità. Alla figura del Redattore Capo si sostituisce un comitato di redazione composto da: Italo Moscati, Ludovico Alessandrini, Vando Baghi, Giacomo Gambetti, Ernesto G. Laura, Enzo Natta, Luigi Saitta e Claudio Sorgi.

¹¹¹ [Redazionale], *La legge in porto*, «Rivista del Cinematografo», 11-12, 1965, pp. 597-598.

¹¹² Cfr. *, *A che cosa è servito l'impegno di tutti?*, «Rivista del Cinematografo», 9-10, 1966; *La legge sul cinema un anno dopo*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1966; *, *Tutto va bene*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1967, pp. 7-8; *, *Rivediamo la legge*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1967, pp. 89-90.

Tale fatto, dopo anni di potere redazionale concentrato nelle mani di una sola persona, non tarda a manifestare i suoi effetti, come si denota dalle seguenti dichiarazioni di Italo Moscati:

La realtà della nostra rivista vuole che un preciso atteggiamento venga assunto ammettendo subito che, al suo interno, esistono opinioni contrarie, ad esempio, sulla contestazione e su alcune linee di politica culturale. Lo dimostrano i contributi raccolti a proposito della mostra e dei premi dell'OCIC, dove redattori e collaboratori stretti portano in piena autonomia punti di vista in molti casi opposti. Si tratta di temi che chiamano in causa i diversi modi di essere dei cattolici nella società civile. È una conquista, questa, alla quale la rivista non può rinunciare se vuole mantenersi fedele agli impegni indicati dai documenti conciliari quando parlano di libertà e rispetto per la ricerca e collaborazione intellettuale e per i modi di presenza nell'ambito delle responsabilità sociali.¹¹³

Anche la veste editoriale si rinnova, arricchendosi di sondaggi e inchieste su alcuni temi inediti, quali, ad esempio: il cinema, la guerra e la pace¹¹⁴; politica e cinema in Italia¹¹⁵; cinema e razzismo. Siamo evidentemente di fronte a una svolta: dopo una quarantennale politica di intervento culturale segnata da una grande continuità, infatti, la «Rivista del Cinematografo» si divide al suo interno. «Gli anni della crisi»¹¹⁶ – segnati da due grandi eventi storico-politici quali il Concilio Vaticano II e la contestazione giovanile sessantottesca – investono perciò anche la nostra rivista.

È la fine di un ciclo per una rivista che ha ricoperto un ruolo di grande mediazione nel quadro dei discorsi sociali cattolici in ambito cinematografico, e che ha saputo coordinare l'impegno cattolico per un cinema «morale, moralizzatore, educatore». Il cambiamento dei contesti socio-culturali, inevitabilmente, non risparmia però nemmeno la nostra rivista, che assisterà al proprio interno a frequenti cambi redazionali, direttivi e organizzativi.

VI.2.2.8. Dal '68 a oggi: tra crisi e cambiamenti

Con la fine degli anni Sessanta, la nostra rivista è interessata da sempre più evidenti contrasti tra le varie “anime” e linee editoriali possibili. Tali contrasti riflettono il clima generale dell'epoca, caratterizzato soprattutto dalla crescita della pratica cinefila e cineforiale, che stava prendendo sempre più piede e in senso sempre più apertamente politico.

La rivista partecipa così a quel rinnovamento globale della cultura – non solo italiano ma internazionale, e soprattutto francese¹¹⁷ – che investe, appunto, anche la produzione e la pubblicistica cinematografica. La Chiesa reagisce all'eccessiva politicizzazione del cinema e alla

¹¹³ Italo Moscati, *Che tipo di presenza*, «Rivista del Cinematografo», 9-10, 1968, pp. 517-518.

¹¹⁴ Cfr. Italo Moscati, *Contro la guerra inevitabile*, «Rivista del Cinematografo», 2-3, 1968, pp. 87-88.

¹¹⁵ Cfr. Italo Moscati, *Per un cinema non asservito*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1968, pp. 197-198.

¹¹⁶ Dario E. Viganò, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano, 1997, pp. 141-160.

¹¹⁷ Cfr. Giorgio De Vincenti, *Il cinema e i film. I «Cahiers du cinéma» 1951-1969*, Marsilio, Venezia, 1980.

contemporanea diffusione della televisione interrompendo quella politica di intervento inaugurata ufficialmente nel 1936 con la *Vigilanti cura* e giunta al suo momento più alto sotto il pontificato di Pio XII. In tale “vuoto” improvviso, la «Rivista del Cinematografo» si ritrova dunque a disposizione ampi e inediti spazi di libertà espressiva.

Tale clima di transizione e di instabilità si ripercuote in un immediato cambio redazionale. Italo Moscati, protagonista del coordinamento redazionale del 1968, intravede i rischi di una «restaurazione culturale» e abbandona polemicamente l'incarico: «La ricerca del dialogo con gli altri rivela un dialogo tutto da fare: quello fra i cattolici»¹¹⁸.

A sostituire Moscati nella coordinazione del comitato di redazione viene nominato don Claudio Sorgi, al quale viene assegnato il delicato compito di mediare le contraddizioni presenti nella redazione stessa.

A partire dal 1968, e per tutti gli anni Settanta, la rivista – che allarga la propria sfera tematica al teatro e alla televisione – vive un'età di evidenti contrasti nelle linee editoriali, che esprimono modelli e strumenti di partecipazione sociale eterogenei, dei quali il cinema si fa specchio.

In questo torno di anni insomma, come ci fa notare Muscolino, «per la RdC [«Rivista del Cinematografo»] dibattere di cinema significa ormai dibattere di società»¹¹⁹.

Come testimoniano, d'altronde, i testi – ospitati dalla nostra rivista – delle relazioni tenute da Moscati, Rositi e Sorgi al Corso su «Cinema e contestazione» svoltosi alla fine del 1968 presso l'Università Cattolica.

Tuttavia tale linea non è per niente approvata dalle gerarchie ecclesiastiche: padre Enrico Baragli, ad esempio, accusa tale nuova formula postconciliare accusandola di coniugare male «la funzione di libero incontro di opinioni e quella di rappresentatività più o meno gerarchica»¹²⁰.

La battaglia culturale di Sorgi prosegue comunque anche con l'inizio del nuovo decennio, fino a che, nel 1973, egli subentra a Ildo Avetta alla direzione del periodico.

Nel 1974 Sorgi inaugura una «nuova serie» della rivista, d'ora in avanti titolata «Rivista del Cinematografo e della Comunicazione Sociale»:

Siamo ora in grado di presentare ai lettori questo primo numero della nuova serie della rivista, con i nomi di quelle persone che si costituiscono in comitato di redazione [così composto: Claudio Sorgi (direttore responsabile), Enzo Natta (capo redattore), Ludovico Alessandrini, Aldo Bernardini, Francesco Bolzoni, Beppe Cereda, Giacomo Gambetti, Andrea Melodia, Sergio Trasatti]. [...] il nostro non vuole essere un gruppo chiuso ed elitario, bensì un gruppo di persone che si impegnano più delle altre, non tanto per fare un discorso loro, ma per aprire e difendere uno spazio di libertà culturale, che favorisca la confluenza delle esperienze e delle testimonianze più diverse. Istituzionalmente la rivista rimane un'emanazione dell'Ente dello Spettacolo; in quanto tale ne rifletterà gli orientamenti entro le linee tracciate dallo spirito e dalla lettera dello statuto dell'Ente stesso. Sarà quindi una rivista apertamente orientata in senso

¹¹⁸ Italo Moscati, *Cinque anni dopo*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1969, pp. 330-331.

¹¹⁹ Marco Muscolino, *Il cinema che è nel mondo. Gli anni Sessanta e Settanta*, cit., p. 128.

¹²⁰ Enrico Baragli, *Dov'è il clima nuovo?*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1970, p. 5.

cristiano, che si muoverà nell'ambito delle istituzioni; ma non sarà per questo una rivista "ufficiale". Ci rimangono molti problemi da risolvere, non ultimo quello economico.¹²¹

Le linee di tale nuova politica editoriale vengono precisate – poche pagine dopo all'interno dello stesso numero – nell'editoriale proposto dal comitato di redazione, in cui viene espresso l'intento di una «reale innovazione sul piano dei programmi e dei contenuti»¹²².

Il comitato elenca, in particolare, tre propositi. Il primo consiste nel supplire alle «carenze informative della pubblicistica cinematografica italiana»¹²³ assumendo

un ruolo insieme di documentazione e di promozione» soprattutto nei confronti di film e cinematografie che «un mercato cinematografico fondato sul profitto tende ad emarginare, aprendo una riflessione su quegli autori noti e meno noti che più si sentono impegnati sul piano dei valori umani e religiosi».¹²⁴

Il secondo obiettivo è quello di «difendere un proprio spazio di assoluta autonomia» nei confronti «delle strutture del consumo cinematografico», dialogando con le associazioni di cultura cinematografica e con i protagonisti di quel «lavoro che va faticosamente maturando nell'ambito di alcune università italiane»¹²⁵. Il terzo e ultimo grande intento è quello di

testimoniare o almeno [...] stimolare un rinnovato impegno cristiano nei confronti del cinema [...] senza sottrarsi ad alcuna autocritica» e anzi aprendosi «ai contributi dei gruppi cattolici e non cattolici che operano in Italia» con l'aspirazione di diventare «luogo di incontro – e di eventuale scontro – di opinioni e di posizioni».¹²⁶

Le conseguenze di tale rinnovata politica culturale sono da subito evidenti già all'interno di quello stesso numero, che ospita una pacata recensione – firmata dallo stesso Sorgi¹²⁷ – di *Jesus Christ Superstar* (*Id.*, 1973, Norman Jewison) e Francesco Bolzoni pubblica un ampio *Dossier Cile*.¹²⁸

Di lì a poco Aldo Bernardini subentra a Enzo Natta in qualità di capo redattore, mentre Umberto Russo viene nominato «direttore editoriale».

Nel frattempo la rivista porta a compimento un cammino di maturazione iniziato nel decennio precedente, arrivando ad occuparsi con regolarità di cinematografie straniere, Terzo Mondo, televisione, e lotta alla censura. Sono in particolare questi ultimi due ambiti a suscitare, all'interno della nostra trattazione, maggior scalpore.

¹²¹ Claudio Sorgi, *Lettera al lettore*, «Rivista del Cinematografo», 1-2, 1974, seconda di copertina.

¹²² [Redazionale], *Un lavoro di gruppo*, «Rivista del Cinematografo», 1-2, 1974, p. 6.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Cfr. Claudio Sorgi, *Il caso «Jesus Christ Superstar»*, «Rivista del Cinematografo», 1-2, 1974, pp. 4-5.

¹²⁸ Cfr. Francesco Bolzoni, *Dossier Cile*, «Rivista del Cinematografo», 1-2, 1974, pp. 7-48.

Sotto la direzione di Sorgi aumentano ulteriormente le pagine (che arrivano a circa 60) e i film recensiti, e viene dato spazio a dibattiti sui rapporti tra il cinema e la guerra, i partiti, la violenza, la gioventù.

Nel 1974 vengono inoltre introdotte nuove rubriche che ampliano lo spettro informativo, quali «Prime all'estero», e una periodica rassegna delle riviste di cinema, schedate per soggetto. Già in tale fase il rapporto con le gerarchie cattoliche si fa più labile, fino a sparire quasi completamente nel 1977.

Con l'inizio dell'Anno Santo (1975), Sorgi pubblica poi un'altra nota in cui chiarisce ulteriormente la propria politica editoriale e culturale:

[...] Il dissenso e il pluralismo rivendicativo di questi anni hanno avuto certamente una loro funzione provvidenziale. E l'avranno ancora probabilmente. Purché sia chiaro che lo scopo non potrà mai essere quello di demolire l'unità, ma di ricercare la pace e la riconciliazione. Questo anno di giubileo ci deve portare ad alcuni risultati. Il primo deve essere quello di abbattere le discriminazioni e i sospetti che in questi ultimi anni si sono andati accumulando negli atteggiamenti e nelle prese di posizione. Continueremo a prendere posizione, ma ci sforzeremo di aumentare il rispetto e l'amore per le persone che incarna posizioni diverse. Il secondo è che, qualora si presentasse la necessità di una scelta tra l'affermazione delle idee e delle posizioni personali e il mantenimento della comunione di dottrina e di amore con tutta la Chiesa, anche quella gerarchica, noi non avremo esitazioni e risponderemo all'appello del Papa a essere disposti a sacrifici personali. La terza è che dobbiamo prendere coscienza del fatto che è giunto il momento di costruire. Abbiamo partecipato alla fase critica che storicamente si è aperta dieci anni fa. Continueremo a mantenere desta la coscienza e la verifica critica dei fatti e delle idee, ma non vogliamo cristallizzare il pluralismo, la critica, la verifica su posizioni oggettivamente sterili perché senza proposte. Ci sforzeremo quindi di elaborare proposte, convinti come siamo che queste non devono venire dall'alto, soprattutto quando si tratta di materia, come la nostra, nella quale il dialogo e la ricerca si sviluppano a livelli di professionalità e di confronto temporale e "profano". In tutto ciò sappiamo di correre il rischio dell'integralismo e del confessionalismo. Dovremo essere vigili. Ma siamo certi di non volerlo. La nostra testimonianza deve venire dai fatti, dalla qualificazione sempre maggiore e sempre più competente, più aperta. Sappiamo di essere solo un granello di sabbia. Vorremmo anche essere il granello di senape.¹²⁹

Negli anni '70 si intensificano poi le panoramiche su cinematografie e momenti del cinema, mentre i resoconti dalle varie manifestazioni cinematografiche divengono occasione per analisi circostanziate dei vari film in concorso.

La testata presenta ora un volto completamente mutato rispetto all'immediato dopoguerra, dimostrandosi attenta a quanto di nuovo succede in campo cinematografico, e capace di offrire un'informazione tempestiva e approfondita sul cinema d'autore come sul cinema commerciale, con particolare riguardo alla situazione italiana. Negli ultimi anni '70 compaiono nuove rubriche quali «Grandangolo», incentrata sull'attualità (problemi di politica cinematografica, interviste, resoconti di festival e rassegne, servizi su film in lavorazione o appena usciti), e «Problemi», dedicata appunto alla riflessione su tematiche problematiche quali il cinema del dissenso, la distruzione dei film d'archivio, o il doppiaggio.¹³⁰ La rubrica «Materiali» ospita invece saggi approfonditi sul cinema del passato o del presente, oltre a inchieste su cinematografie minori e speciali dossier

¹²⁹ Claudio Sorgi, *Riconciliazione*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1975, p. 18.

¹³⁰ Cfr. Cristina Bragaglia, *Op. cit.*, p. 151.

(come quello dedicato a Olmi dell'agosto-settembre 1978; o quello sulla fantascienza del dicembre dello stesso anno; o ancora il dossier Renoir del gennaio-febbraio 1979).

A metà del 1976 Aldo Bernardini rassegna le dimissioni, venendo sostituito nella carica di capo redattore da Francesco Bolzoni. Tale ennesimo cambio redazionale segna il fallimento di una politica redazionale che porta Sorgi, alla fine del 1976, a lasciare l'incarico di direttore responsabile.

Dal primo numero del 1977 – anno in cui si registra anche il passaggio della nostra rivista sotto l'Ente dello Spettacolo – la «Rivista del Cinematografo» ha un nuovo direttore, don Carlo Baima, e un nuovo direttore responsabile, Ludovico Alessandrini, con Umberto Tavernari come direttore editoriale. Fra i collaboratori di quel periodo spiccano i nomi di Orio Caldiron, Giuseppe Cereda, Roberto Chiti, Claudio G. Fava, Matilde Hochkofler, Elio Girlanda, Aldo Viganò, Giacomo Gambetti.

In seguito diviene poi direttore Angelo Libertini, con Sergio Trasatti direttore editoriale e Andrea Piersanti redattore capo.

Di tale periodo vanno ricordati alcuni fascicoli speciali, dedicati a grandi registi come Rossellini¹³¹ e Chaplin.¹³²

Ma questo stesso periodo è anche funestato da consistenti difficoltà economiche che segnano a fondo la storia della rivista, costringendola a una periodicità frammentata e irregolare.

La fine degli anni Settanta segnano anche la fine di un ciclo per un periodico che ha ricoperto un ruolo di grande mediazione nel quadro dei discorsi sociali cattolici in ambito cinematografico: da piccolo bollettino per esercenti cinematografici, la «Rivista del cinematografo» ha assunto, e poi dismesso, una funzione negoziale di tipo istituzionale, coordinando l'impegno cattolico per un cinema «morale, moralizzatore, educatore».

L'inizio del 1980 è segnato da un'ulteriore ristrutturazione redazionale, con la nomina di un coordinamento redazionale composto da Claudio G. Fava, Enzo Natta, Pietro Pisarra, Franco Scarmiglia e Trasatti. Collaboratori di vecchia data come Bolzoni, Cereda, Fava, Gambetti, Natta, Trasatti, Caldiron, vengono ora affiancati da critici più giovani quali Pietro Pissarra, Sandro Rezoagli, Claudio Camerini, Gian Carlo Bertolina, Elio Girlanda.

A partire dall'inizio del 1980, la rivista ospita poi una serie di articoli sulla scuola e il cinema in uno spazio dal titolo «Speciale scuola».

Risale inoltre a tale periodo un interesse sempre più marcato per il cinema, che porta la rivista ad abbreviare il suo titolo, che diventa semplicemente «Rivista del Cinematografo», senza più alcun complemento. Tra i collaboratori della rivista in questo periodo ricordiamo: Orio Caldiron,

¹³¹ Cfr. «Rivista del Cinematografo», 7-8, 1977.

¹³² Cfr. «Rivista del Cinematografo», 7, 1978.

Giuseppe Cereda, Roberto Chiti, Giampiero Foglino, Mariolina Gamba, Andrea Melodia, Sandro Rezoagli, Sorgi, Claudio Tagliabue, Paolo Valmarana, Flavio Vergerio.

Gli anni Ottanta saranno però contrassegnati da sempre più preoccupanti difficoltà finanziarie, annunciate da comunicati come il seguente:

[...] abbiamo pagato il prezzo dovuto da chi, come noi, troppo a lungo ha trascurato relazioni e logiche di impresa privilegiando solo cultura e ideali [...] ci preme ora valorizzare il patrimonio che lasciamo e soprattutto assicurare sul futuro della "Rivista del Cinematografo". La testata ha più di 50 anni di storia, resta una voce libera e viva nel mondo cattolico in un settore contrastato e difficile. Non basta la crisi di qualche mese, per fortuna, a distruggere il patrimonio di oltre mezzo secolo.¹³³

In realtà la crisi durerà ben di più di qualche mese, e le sempre crescenti difficoltà economiche causeranno addirittura un'interruzione delle pubblicazioni per cinque anni, tra il 1983 e il 1988.

La nostra rivista tornerà infatti ad essere pubblicata regolarmente solo all'inizio del 1988, con un'ulteriore modifica della titolazione della testata, che ora diventa: «Rivista del Cinematografo e della comunicazione sociale. Cinema, Teatro, Televisione, Radio, Pubblicità, Informazione».

La ripresa delle pubblicazioni avviene all'insegna – ancora una volta – di un'intensa opera svolta «al servizio di un'idea»¹³⁴.

La testata conosce poi un ennesimo cambiamento di titolazione, divenendo ora «Rivista del cinematografo e della comunicazione sociale», come a ribadire l'interesse per il sistema dello spettacolo e della comunicazione *in toto*. Furono infatti create sezioni di teatro (curate da Federico Doglio, prima, e da Masolino d'Amico, poi), danza, lirica (affidata a Michelangelo Zurletti), televisione, radio e pubblicità, mentre al cinema venivano dedicate solo le prime venti pagine circa di ogni numero.

Dal 1992, sotto la direzione di Andrea Piersanti (e con un comitato di consulenza redazionale composto da Bolzoni, Fernaldo Di Giammatteo, Claudio Siniscalchi e Lietta Tornabuoni), la rivista ha ripreso la testata originaria, tornando a occuparsi pressoché esclusivamente di cinema.

Nel 1998, la nostra rivista festeggia il settantesimo anniversario di vita pubblicando due serie di articoli. La seconda di esse ricostruisce la storia dei settant'anni della «Rivista del Cinematografo» con nove interventi affidati a Ernesto G. Laura ed Enzo Natta.¹³⁵

Infine, come ci fa notare Marco Muscolino, il periodico arriva – passando attraverso fasi di conclamata crisi, dagli anni Ottanta ad oggi – a un riposizionamento come critica di ampio respiro, espressione del progetto culturale più generale della Chiesa.¹³⁶

¹³³ La Cooperativa Erredici, *Ai lettori*, Cfr. «Rivista del Cinematografo», 6-8, 1982, p. 258.

¹³⁴ Emilio Lonero, *Trent'anni al servizio di un'idea*, cit., p. 5.

¹³⁵ Cfr. AA. VV., *La «Rivista del Cinematografo». Settanta anni al servizio del cinema di qualità, 1928-1998*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1999.

VI.2.3. «Letture»

Per iniziativa del Centro San Fedele di Milano, viene pubblicato il mensile «Letture, libro e spettacolo, mensile di studi e rassegne», il quale, nato nel 1946 per recensire le novità editoriali, inizia a raccogliere sempre più numerose analisi di film.

Definito da Aldo Bernardini uno dei principali «fiori all'occhiello»¹³⁷ del Centro S. Fedele, il mensile «Letture» offriva un'ampia informazione su tutta la produzione libraria italiana, suddivisa per generi, con periodici interventi monografici su autori e opere di particolare interesse. Significativo è il fatto che tale rivista, dopo essersi aperta anche al teatro, decidesse, nel gennaio del 1957, di allargare il proprio campo d'indagine anche al cinema e alla televisione. Diretta all'epoca da Giuseppe Valentini, la rivista aveva un consiglio di redazione, il cui referente per il cinema era Nazareno Taddei.

Il capo redattore Gaetano Bisol, presentando la novità delle nuove arti “abbracciate”, spiega come la rivista

senta il bisogno di completare l'informazione finora fornita ai lettori estendendo l'indagine del campo propriamente editoriale a quello di altre forme moderne che riescono oggi sempre più a sostituire il libro, ma che non meno del libro devono essere lette e capite, se si vuole essere un puro mezzo di informazione sui programmi televisivi, radiofonici, teatrali, o sulla produzione cinematografica [...]. Vorrebbe invece fare dei tentativi per iniziare alla lettura, cioè alla esatta comprensione, non soltanto del segno esterno proprio di queste arti, ma del pensiero in esso contenuto e che con esso si vuole comunicare.¹³⁸

Con tale dichiarazione si delineavano chiaramente gli intenti della rivista, che non consistevano in un'informazione a largo spettro su tutti i film in uscita, bensì nell'individuazione di alcune opere cinematografiche di particolare interesse su cui concentrare analisi molto approfondite, tese a evidenziarne sia gli aspetti artistici, sia, soprattutto, le tematiche, le idee e le ideologie.

Coerentemente con la suddetta impostazione, Taddei esordiva con un primo saggio (*Leggere il film*)¹³⁹, in cui teorizzava i vari gradi di lettura del film: distinguendo cioè la lettura strutturale da quella tematica e contenutistica. Comunque lo stesso Taddei, sempre su «Letture», avrà modo di tornare sull'argomento, per approfondirlo, in interventi successivi, quali *Il cinema può pensare?*¹⁴⁰, *La realtà del cinema*¹⁴¹ e *I film dicono*.¹⁴²

¹³⁶ Cfr. Marco Muscolino, *L'epoca del pluralismo. Dagli anni Ottanta agli anni Duemila*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., pp. 137-153.

¹³⁷ Aldo Bernardini, *L'attività cinematografica del Centro S. Fedele a Milano*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 305.

¹³⁸ Gaetano Bisol, citato in Aldo Bernardini, *L'attività cinematografica del Centro S. Fedele a Milano*, cit., p. 306.

¹³⁹ Cfr. Nazareno Taddei, *Leggere il cinema*, «Letture», n. 1, gennaio 1957.

¹⁴⁰ Cfr. Nazareno Taddei, *Il cinema può pensare?*, «Letture», n. 2, febbraio 1957.

¹⁴¹ Cfr. Nazareno Taddei, *La realtà del cinema*, «Letture», n. 4, aprile 1957.

L'attività di recensione e di analisi portata avanti da «Letture» era spesso basata anche sul confronto tra opere letterarie e teatrali e le rispettive riduzioni per il grande schermo. A svolgere tale attività troviamo in quei primi anni un affiatato gruppetto di collaboratori, tra i quali spicca il nome del laico Gian Luigi Rondi, affiancato anche da gesuiti che si stavano allora accostando agli studi e alle pratiche cinematografiche, quali: Antonio Covi, Mario Casolaro ed Enrico Baragli.

Si giunge così al marzo del 1960, connotato dal tumultuoso evento de *La dolce vita*. La prima uscita del film di Fellini – come avremo modo di vedere nei prossimi capitoli – scandalizzò quasi tutta l'Italia cattolica, provocando reazioni durissime da parte del Vaticano, del Centro Cattolico Cinematografico e dei giornali cattolici. A tutto ciò si contrapponevano episodi al limite dell'isterismo nel pubblico, che prendeva comunque d'assalto le sale dove veniva proiettato.

Ci furono però alcune sporadiche voci che, all'interno del fronte cattolico, espressero pareri favorevoli al film di Fellini. Il caso più emblematico è certamente quello di Nazareno Taddei che, proprio sulle pagine di «Letture», proponeva un'analisi del film¹⁴³ che ne metteva in luce alcune componenti spirituali: *in primis* la problematica relativa alla fede e alla religione. Per cautelarsi, la rivista aveva fatto precedere il saggio, nel numero precedente, da una citazione del secondo discorso di Pio XII sul film ideale: un passaggio in cui si analizzava la possibilità di legittimare moralmente, anche nel cinema, la rappresentazione del male. Tale premura non bastò: le valutazioni moralmente favorevoli a Fellini contenute nel saggio di Taddei, infatti, pur motivate da un'analisi assai rigorosa e coerente, non piacquero alle autorità ecclesiastiche, vaticane e italiane.

Al fine di “riparare” in qualche modo all'accaduto, «Letture» fece uscire, in luglio, un testo anonimo di «chiarificazione»¹⁴⁴, seguito da un intervento di Mario Casolaro sul tema delle finalità e del valore delle «segnalazioni cinematografiche»: ma Taddei, l'autore del saggio “incriminato”, non vi scrisse mai più. Nella rivista vi fu infatti un vero e proprio ricambio di personale e di collaboratori: nell'aprile 1961 ai redattori Alessandro Scurani e Guido Sommovilla si aggiungeva per lo spettacolo solo l'esperto di teatro Achille Colombo. In seguito Sommovilla verrà sostituito da Luigi Bini, che nel giro di qualche mese diventerà il principale responsabile delle recensioni di cinema: recensioni che, a onor del vero, da allora in poi manterranno il carattere selettivo e molto analitico che avevano avuto sin dal 1957.

L'attività pionieristica di Taddei viene quindi proseguita da padre Luigi Bini, teorico di una nuova estetica che unisce una moderna visione della religione e della spiritualità a metodi e strumenti delle scienze umane e della comunicazione sociale.

¹⁴² Cfr. Nazareno Taddei, *I film dicono*, «Letture», n. 7, luglio 1957.

¹⁴³ Cfr. Nazareno Taddei, *La dolce vita*, «Letture», a. XV, n. 3, marzo 1960, p. 210.

¹⁴⁴ Cfr. [redazionale], *Chiarificazione*, «Letture», a. XV, n. 7, luglio 1960, p. 530.

L'attività di «Letture» continua però fervidamente anche nel corso degli anni Sessanta, come pure quella del Centro San Fedele, sempre incline a numerose iniziative, tra cui ricordiamo il frequentatissimo cineforum San Fedele di padre Eugenio Bruno, il quale cura, dal 1961, la pubblicazione sui generis *Film Discussi Insieme*, annuale antologia di pareri della critica e testimonianze del pubblico intorno ai film più significativi della stagione.

Dal 1962, le analisi dei film comparse su «Letture» vengono poi raccolte nelle annuali *Attualità Cinematografiche*.

VI.2.4. «L'eco del cinema e dello spettacolo»

«L'eco del cinema e dello spettacolo» nasce nel 1950 come pubblicazione di fiancheggiamento della «Rivista del Cinematografo», mostrandosi però da subito – rispetto a quest'ultima – «più sensibile all'attualità e meno legata alle gerarchie cattoliche»¹⁴⁵.

Ma già dopo neanche un anno la rivista si apre a collaborazioni di diversa tendenza ideologica per approdare, col n. 64 del 1954, a un quasi totale cambiamento di indirizzo, che vede il formarsi, all'interno della redazione, di una maggioranza di critici legati al partito comunista, fiancheggiati da cattolici progressisti.

Nelle varie fasi della sua breve ma intensa vita, «L'eco del cinema e dello spettacolo» si muove tra l'approfondimento teorico e l'attualità, intesa spesso in una dimensione giornalistica, da rotocalco a grande diffusione. Dal n. 64, poi, il dibattito critico, peraltro già vivace nelle fasi precedenti, si intensifica ulteriormente, lasciando anche spazio a diversi articoli aventi un indirizzo storico, più che cronachistico.

È da registrare il prevalente interesse nei confronti della cinematografia nazionale, con accesi dibattiti sul neorealismo e sul realismo, che vedono interventi di Vinicio Marinucci, Callisto Cosulich, Franco Venturini, Luigi Chiarini, Giacomo Gambetti, Tommaso Chiaretti, Giuseppe Turrone, Aldo Scagnetti, Francesco Bolzoni, Franco Valobra e Massimo Scaglione. L'attenzione non resta tuttavia limitata al momento neorealista: si guarda infatti anche al cinema commerciale – spesso individuato come pericoloso per il film d'arte –, alla censura e alla crisi che investe la cinematografia italiana.

Non manca neppure il ripensamento del passato storico, come dimostrano gli interventi a più puntate *Il secolo del cinema* di Massimo Mida¹⁴⁶ e *Cinquant'anni di cinema italiano* di Callisto Cosulich.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Cristina Bragaglia, *Op. cit.*, p. 116.

Una nutrita serie di articoli viene poi dedicata a problemi critico-estetici con interventi nella discussione sulla revisione critica, e talvolta con duri attacchi alla critica di sinistra e contributi di nomi per diversi aspetti significativi: Adriano Tilgher, Béla Balázs, Agostino Gemelli, Joris Ivens. Tra le molte rubriche che appaiono e scompaiono nel corso delle pubblicazioni, vanno almeno ricordate: «Il film del mese», su imitazione dell'analoga rubrica della «Rivista del Cinematografo»; «Visione privata»; «Filmoteca», riguardante i film del passato; «Il film e il critico» e «I film della quindicina», contenenti invece le recensioni critiche dei film in circolazione nelle sale; e infine il «Mese dello schermo», che fornisce la trama e il cast dei film proiettati a Roma. «L'eco del cinema e dello spettacolo» terminerà le proprie pubblicazioni il 15 gennaio 1955.

VI.2.5. «Cronache del cinema e della televisione»

La rivista «Cronache del cinema e della televisione», apertamente legata alla Democrazia Cristiana, nasce nel 1955, sotto la direzione di Renato Ghiotto.

La rivista, se nelle intenzioni vuole privilegiare principalmente il rapporto fra cinema e società, in realtà finirà per occuparsi anche di analisi critiche e teoriche, accanto agli articoli di politica, legislazione ed economia del cinema.¹⁴⁶ L'aspetto economico è uno degli argomenti maggiormente trattati dalla pubblicazione: oltre ad articoli specificamente dedicati all'andamento del mercato e agli incassi, notizie economiche provenienti da vari paesi appaiono regolarmente nelle rubriche «Cronache della guerra segreta» e «Museo dei cattivi affari».

Fra gli argomenti di primario interesse, spicca il dibattito sul neorealismo, che vede la rivista spesso in polemica con «Cinema nuovo», raggiungendo spesso toni e punte, da ambedue le parti, di astiosa acredine.

Non mancano poi ovviamente gli articoli di appoggio alla linea del governo e delle gerarchie ecclesiastiche in campo cinematografico.

A definire la linea editoriale ufficiale contribuiscono infatti diversi critici dichiaratamente cattolici, quali Paolo di Valmarana, Claudio Triscoli, Tito Guerrini, Renato May, Nino Ghelli e Brunello Rondi. Tuttavia, grazie anche all'intervento, in qualità di redattore responsabile, di una personalità quale Ottavio Jemma, notevole fu anche l'apertura della rivista a pubblicisti laici, tra cui ricordiamo Claudio Bertieri, Mario Raimondo, Filippo M. De Sanctis, Riccardo Redi, Enrico Rossetti e

¹⁴⁶ Cfr. Massimo Mida, *Il secolo del cinema*, «L'eco del cinema e dello spettacolo», n. 73, 1954.

¹⁴⁷ Cfr. Callisto Cosulich, *Cinquant'anni di cinema italiano*, «L'eco del cinema e dello spettacolo», n. 76, 1954.

¹⁴⁸ Cfr. Cristina Bragaglia, *Op. cit.*, pp. 113-114.

Fernaldo Di Giammatteo. Quest'ultimo, in particolare, si trova spesso a polemizzare con padre Baragli di «La Civiltà Cattolica», nella rubrica quasi fissa «Corrente e controcorrente».

Nel 1957 il passaggio a trimestrale e l'aumento del numero di pagine per ogni fascicolo permette la pubblicazione di saggi più cospicui e di materiali più corposi. Fra i saggi sottolineiamo la presenza di articoli di tipo storico, anticipatori di ricerche che saranno sistematicamente svolte solo in anni recenti.

Fra le rubriche segnaliamo, oltre che «Cronache», anche l'insolita «Foyer», redatta da Fabio Rinaudo, una raccolta ragionata di ritagli di stampa, brani di critiche commentate spesso con tono appassionato.

La rivista terminerà le sue pubblicazioni nell'estate del 1960.

VI.2.6. «Cineforum»

VI.2.6.1. «Cineforum»: dalle origini agli anni Sessanta

Sulla scia del movimento dei cineclub e dei cineforum nascono diverse pubblicazioni fra gli anni '50 e '60.

Tra di esse, si distingue «Controcampo», organo di stampa del Cineforum di Bergamo. Rispetto alle sue "consorelle", «Controcampo» rivela una completezza maggiore e ambizioni più alte.¹⁴⁹ Ogni fascicolo è suddiviso in tre sezioni. La prima si occupa di un autore, esaminandone la carriera e le opere anche attraverso interviste e dichiarazioni. La seconda contiene il resoconto di una tavola rotonda (a cui partecipano non soltanto critici cinematografici, ma anche professionisti di vario tipo, quali docenti e operatori culturali) su un film significativo. La terza si articola infine su due rubriche di attualità: «Cineocchio», che dà notizie sull'attività della critica cinematografica a tutti i livelli, e «Selefilm», che recensisce succintamente i film più interessanti in programmazione nei cinema di Bergamo.

Tra le pubblicazioni sorte in seno ai cineclub e alle associazioni spettatoriali, quella che riscontra maggior fortuna – e che quindi impone un'attenzione di riguardo – è però senza dubbio la rivista «Cineforum».

Rivista mensile di studi cinematografici fondata a Venezia nel 1961 per iniziativa di Vincenzo Gagliardi, essa si presentava appunto come «quaderno della Federazione Italiana dei Cineforum»

¹⁴⁹ Cfr. *Ivi*, p. 110.

(FIC), come recitava appunto il sottotitolo della testata. La neonata rivista si poneva così in filiazione diretta del precedente bollettino della FIC.

Primo presidente storico di «Cineforum» era lo stesso Gagliardi, mentre Camillo Bassotto e Francesco Dorigo ricoprivano rispettivamente il ruolo di direttore e caporedattore.

Giacché la FIC era allora “governata” dalla componente cattolica, è facilmente intuibile come la rivista, nella sua prima serie, presentasse un’“anima” fortemente cattolica.

I primi numeri di «Cineforum», in particolare, sono contraddistinti da un tono «vagamente parrocchiale»¹⁵⁰. Come ci fa notare Fabrizio Tassi, ciò si spiegava con il fatto che la rivista «nasceva sotto il segno del cattolicesimo “sociale” di Forze Nuove (corrente democristiana legata alla Cisl), quello illuminato di Vincenzo Gagliardi e quello duro e puro di Camillo Bassotto»¹⁵¹.

La rivista si presentava come un mensile di cronaca e analisi cinematografica, dove però veniva favorito un fruttuoso scambio di idee e un confronto di diverse esperienze.

La rivista diventa perciò una “palestra” per un nutrito gruppo di critici, giornalisti e studiosi di area cattolica, di generazioni diverse e di estrazioni culturali talvolta lontane, favorendo l’approfondimento delle varie tematiche teoriche, metodologiche e critiche legate al cinema: come dimostrano i numerosi saggi, articoli e interventi pubblicati in quegli anni dalla rivista e firmati da personalità quali Renato May, Amédée Ayfre e il già citato Dorigo.

Nel suo primo decennio di vita, la rivista alterna interventi sul ruolo sociale del mezzo cinematografico e riflessioni su aspetti legislativi del settore ad ampie monografie su registi e a recensioni accurate e approfondite. Particolare attenzione è riservata all’approfondimento della strategia culturale dell’area cattolica. In questo, ci si avvale di collaboratori come Enzo Natta, Alberto Pesce, Piero Zanotto, Francesco Dorigo, Camillo Bassotto, Amédée Ayfre, Michel Estève, Giacomo Gambetti, Sandro Zambetti, Ermanno Comuzio, e Gianbattista Cavallaro.

Per tutti gli anni Sessanta – come sottolinea anche Raffaele De Berti – «Cineforum» costituirà «non solo uno strumento di approfondimento della cultura cinematografica rivolto agli operatori dei circoli per guidare i dibattiti dopo le proiezioni, ma una vera e propria cartina al tornasole degli orientamenti della critica cattolica»¹⁵².

L’impostazione critica dei primi anni della rivista – come ci ricorda ancora Fabrizio Tassi – «è volutamente (e necessariamente) scolastica e pedagogica»¹⁵³.

¹⁵⁰ Fabrizio Tassi, *Quarant’anni, quattro vite*, in Andrea Frambrosi (a cura di), *Cineforum 40. Indice generale delle annate 1961-2000*, Ed. Federazione Italiana Cineforum, Bergamo, 2001, p. 7.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Raffaele De Berti, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 94.

¹⁵³ Fabrizio Tassi, *Op. cit.*, p. 10.

«Cineforum» infatti – come ha modo di farci notare anche Marco Scollo Lavizzari – «assorbì subito gli umori [della FIC], [...] muovendo i suoi primi passi nel solco del tradizionale modo di intendere la funzione e i metodi della critica cinematografica propri del mondo cattolico del dopoguerra»¹⁵⁴.

La linea editoriale della rivista fu caratterizzata, almeno nel primo periodo, oltre che dal comprovato impegno e dalla fede cattolica dei suoi ispiratori e dirigenti, anche dal riferimento a Forze nuove, corrente democristiana della CISL (Confederazione Italiana Sindacati Lavoratori). «Cineforum» si propone da subito di affermare i valori di crescita culturale e l'intento educativo e pedagogico del fatto cinematografico, in polemica – come sostiene Dorigo nel primo numero¹⁵⁵ – con l'indirizzo «socialistoide deamicisiano»¹⁵⁶ della critica italiana, e bacchettando l'inerzia dei cattolici rispetto all'attivismo della cultura sinistroidale italiana. La rivista intendeva risolvere sul piano ideale cristiano i problemi della cultura cinematografica, ribadendo quale principale dovere dell'artista quello indicato dal magistero ecclesiastico: ovvero rappresentare la vita nella sua verità, alla luce dell'esperienza cristiana. La stessa denominazione della rivista suggeriva del resto la sua immediata vicinanza e similarità con la prassi educativa tipica degli allora attivissimi cineforum: prassi che prevedeva dapprima la proiezione del film, seguita poi da un dibattito pedagogico sui suoi valori morali.

Il fine – sia della rivista, sia dei cineforum a cui essa si ispirava – consisteva nell'educare lo spettatore a riconoscere la «verità» di un film misurandola con il messaggio cristiano. In altri termini, la rivista si proponeva di inserire lo spettatore – come avvisa Renato May nel n. 24 della rivista – «in una più precisa presa di coscienza di fronte al film, in una prospettiva certamente più ampia»¹⁵⁷ rispetto alla coeva critica cinematografica. A testimonianza di ciò, si noti il rapporto privilegiato instaurato da «Cineforum» con autori quali Ingmar Bergman - di cui vennero pubblicate sceneggiature complete e dialoghi di film –, Carl Theodor Dreyer – che nel 1964 affidò alla rivista i diritti di pubblicazione dei suoi scritti in Italia – ma anche la speciale attenzione riservata a Robert Bresson, Shindō Kaneto, Dziga Vertov.

Inoltre, proprio lo stretto legame con l'associazionismo e il mondo delle sale cinematografiche permise a «Cineforum» di ospitare le voci e i fermenti di un'Italia in rapido cambiamento, nella quale il cinema divenne un palcoscenico di discussioni politiche, e «rifugio per coloro che erano alla ricerca di nuovi linguaggi artistici, in grado di diffondere una diversa coscienza politico-sociale»¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Marco Scollo Lavizzari, *CINEFORUM*, «Treccani.it - Enciclopedia del Cinema», 2003, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/cineforum_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cineforum_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

¹⁵⁵ Cfr. Francesco Dorigo, «Cineforum», n. 1-2, marzo 1961, p. 7.

¹⁵⁶ Marco Scollo Lavizzari, *Op. cit.*

¹⁵⁷ Renato May, *Il Cineforum e la sua metodologia*, «Cineforum», n. 24, aprile 1964, p. 393.

¹⁵⁸ Marco Scollo Lavizzari, *Op. cit.*

L'impianto critico delle prime annate di «Cineforum» si mantiene in un precario equilibrio tra «l'inevitabile spettro della valutazione morale»¹⁵⁹ e il dovere cinematografico – espresso anche da Pio XII – di «rappresentare la vita nella sua verità, autenticità, completezza, sforzandosi di non esagerare la parte del male e non adulterare quella del bene»¹⁶⁰.

Una volta «digerita (condivisa o rispettata) la prospettiva ideologica di partenza»¹⁶¹ – rifacendoci ancora a Fabrizio Tassi – diversi critici della rivista «Cineforum» si spingono anche in approfondimenti interessanti e puntuali, giungendo a manifestare addirittura «qualche rigurgito di ignaro e felice laicismo»¹⁶².

Già nel 1962, infatti, «Cineforum» pubblica articoli di diverse se non opposte sensibilità, ben impersonate da Dorigo e, soprattutto, da Sandro Zambetti, giornalista che negli anni Cinquanta aveva provocato non pochi rumori nella critica cattolica di rigida osservanza del tempo.

Le pagine di «Cineforum» divennero così il riflesso, nel corso degli anni Sessanta, dei «segnali di un'inquietudine non facilmente ricomponibile all'interno della FIC, in cui vari livelli di lettura del cinema vennero a scontrarsi in un dibattito alimentato dalle utopie sociali e rivoluzionarie del periodo, che nessun ferreo controllo riuscì a estromettere dalla redazione»¹⁶³.

VI.2.6.2. «Cineforum» dopo il '68

A partire dal 1967 la presenza di «diverse anime»¹⁶⁴ all'interno della rivista si radicalizza ulteriormente, soprattutto dopo l'ingresso in redazione dei nuovi apporti critici di Jos Burnevich, John Ernst, Giacomo Gambetti, Vicente Pineta, Bjorn Rassmussen, per citarne solo alcuni. L'elezione poi di Zambetti a presidente della FIC nel 1968, dopo la morte di Vincenzo Gagliardi, inaugura faticosamente l'inizio di un nuovo stato di cose nella rivista. La pubblicazione, sulle stesse pagine della rivista, dei verbali delle assemblee del Comitato centrale della FIC rivela un'inconciliabile polemica interna, che provoca le dimissioni di Dorigo, e che vede Camillo Bassotto farsi irriducibile rappresentante delle rivendicazioni dell'originaria vocazione della FIC e della sua rivista. Si apre una crisi che si risolverà solo nel 1970 con la riconferma di Zambetti, il quale dal 1971 diverrà anche direttore della rivista.

¹⁵⁹ Fabrizio Tassi, *Op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ Marco Scollo Lavizzari, *Op. cit.*

¹⁶⁴ *Ibidem.*

Un vero e proprio cambiamento di rotta lo si registra infatti nel 1970, quando, mutati gli equilibri di potere politico nell'assemblea della FIC, cambia di conseguenza anche l'impostazione della rivista.¹⁶⁵ Entrano così a far parte della redazione critici di area socialista, quasi tutti esponenti dell'ambito culturale lombardo. La rivista, inoltre, cambia formato e, soprattutto, struttura, dividendo gli argomenti trattati in tre sezioni. Nella prima vengono dibattuti problemi di carattere generale, quali, ad esempio, la politica culturale cinematografica, le possibilità didattiche del mezzo cinematografico, e l'attività delle varie organizzazioni di settore.

La seconda sezione comprende alcune recensioni particolarmente dettagliate (le cosiddette «Schede»), che possono riguardare autori diversi o concentrarsi su di un unico regista, trasformando, in questo secondo caso, tale sezione centrale in monografia.

La terza e ultima sezione (chiamata «Filmguida») appare invece dedicata a una veloce rassegna della produzione media o medio-alta, con intenti formativi e con valutazioni di fondo sulla validità culturale dell'opera.

Tra i collaboratori di tale nuova fase vanno ricordati Roberto Escobar, Vittorio Giacci, Adelio Ferrero, Morando Morandini, Giampaolo Bernagozzi, Achille Frezzato, Sandro Zambetti, Italo Moscati e Giovanni Raboni. Non vanno però dimenticati alcuni giovani critici allora emergenti quali Emenuela Martini, Paolo Vecchi, Lodovico Stefanoni, Adriano Piccardi, Enrico Magrelli e Davide Ferrario.¹⁶⁶

Le nuove scelte editoriali erano orientate verso una critica cinematografica che non voleva restare neutrale di fronte alla società e alle sue contraddizioni. Il nuovo impegno politico della testata – oltre che nella denuncia dei mali dell'industria cinematografica e della generale mistificazione della conoscenza e dell'informazione cui è soggetto lo spettatore – si tradusse nella promozione di un lavoro di documentazione e distribuzione per il cinema alternativo ai grandi circuiti.

Il cinema a cui la testata continuava a rivolgere la propria attenzione preferenziale era sempre quello d'autore, da Bergman a Paul Morrissey, da Joseph Losey a John Houston.

La seconda metà degli anni Settanta fu poi contrassegnata da discussioni critiche sugli impegni dell'associazionismo di base o sulla crisi del cinema. La stessa critica cinematografica fu ripensata nelle sue funzioni e nella sua utilità come anche l'istituto del cineforum, sul quale si teorizzarono ipotesi di trasformazione.

All'inizio degli anni Ottanta «Cineforum» sceglie poi come suo campo d'azione e di riflessione la contemporanea industria culturale, in una prospettiva comunque critica e aperta al cambiamento della società.

¹⁶⁵ Cfr. Cristina Bragaglia, *Op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁶ Cfr. *Ivi*, p. 82.

Nel 1981, la rivista cambia ulteriormente formato e struttura, ospitando rubriche quali «Speciale», dedicato a film o a cineasti, «Flashback» e «Sequenze», dedicate invece al cinema del passato. Particolare attenzione viene dedicata ai festival, quali soprattutto quelli di Cannes, di Venezia e di Pesaro. A partire da metà anni '80 la schiera di redattori e collaboratori si amplia, includendo Gualtiero De Santi, Alberto Crespi, Piera Detassis, Angelo Conforti, Giorgio Rinaldi, Lorenzo Pellizzari, Giorgio Cremonini e Franco La Polla.

Il 1983 vede invece lo speciale dedicato a *E.T. l'extra-terrestre* (*E.T. the Extra-terrestrial*, 1982) di Steven Spielberg, «conferma di un diverso rapportarsi con l'industria hollywoodiana, e di un interesse per il cinema ormai a tutto campo, scevro da una qualsiasi consolidata preferenza»¹⁶⁷.

A partire dal 1987 viene infine rivolta una rilevante attenzione a registi quali Luc Besson, Daniel Helfer, Neil Jordan, David Lynch, Martin Scorsese, Andrej A. Tarkovskij, Stanley Kubrick e Krzysztof Kieślowski, ma anche Spike Lee, James Cameron e Robert Altman.

VI.2.7. Tra periodico ed enciclopedia: lo «Schedario Cinematografico»

VI.2.7.1. Da Taddei a Bernardini: origini e intenti dello «Schedario Cinematografico»

Nazareno Taddei, dopo l'«incidente» de *La dolce vita*¹⁶⁸ – che gli aveva causato anche l'allontanamento dal Centro dello Spettacolo, sezione del già citato Centro S. Fedele di Milano – uscì dalla sua obbligata clandestinità, ricostituendo un gruppo (del quale fanno parte il critico Aldo Bernardini e il filosofo Sergio Raffaelli) unito dalla condivisione di idee e valori su cinema ed etica, per studiare e divulgare la metodologia che il gesuita va teorizzando su basi filosofico-scientifiche. Il gruppo di Taddei, nel corso di alcuni incontri¹⁶⁹, matura l'idea di utilizzare i materiali bibliografici e l'archivio del Centro dello Spettacolo per pubblicare un'enciclopedia cinematografica internazionale a schede, denominata «Schedario Cinematografico», che prenderà ufficialmente il via tra il 1961 e il 1962.

Lo «Schedario cinematografico» si presenta essenzialmente come un insieme di schede dedicate all'analisi approfondita di un'opera filmica e, più raramente, biografie di registi o voci di carattere estetico e tecnico o resoconti particolareggiati dai festival. Ogni scheda filmica contiene i dati

¹⁶⁷ Marco Scollo Lavizzari, *Op. cit.*

¹⁶⁸ Sulle vicissitudini di Taddei all'uscita de *La dolce vita* – come pure della generale accoglienza da parte dei cattolici del film di Fellini – torneremo diffusamente più avanti.

¹⁶⁹ Cfr. Aldo Bernardini, *L'attività cinematografica del Centro S. Fedele a Milano*, cit., p. 307.

tecnici della pellicola, note informative sul regista, gli attori e i tecnici, la trama e infine – elemento forse più importante – un'antologia della critica.¹⁷⁰

Ubbidendo a tale vocazione enciclopedica, internazionale, e cinematografica, lo «Schedario cinematografico» produce in otto anni un corpus di ben 1500 schede monografiche su film, registi, teorici e problematiche mediali.

Nei confronti di tale corposa pubblicazione – alla quale offrono via via il loro contributo molti altri studiosi, da Bini a Bettetini – le organizzazioni cattoliche mostreranno però spesso indifferenza o misconoscimento, a differenza invece della cultura laica italiana e straniera, che addita lo «Schedario» quale esempio di minuziosa divulgazione intellettuale.

I primi redattori dello «Schedario cinematografico» furono lo stesso Bernardini e il giovane studioso di linguistica Sergio Raffaelli (che si firmavano sempre con le proprie sigle), i quali affineranno a poco a poco l'impostazione dell'opera, allargandone sempre più le aree di intervento. L'obiettivo era quello di verificare sul campo le idee sul cinema e il lavoro teorico che Taddei aveva fino ad allora maturato, partendo da un'analisi strutturale specifica del linguaggio cinematografico, che non fosse perciò debitrice di nozioni e concetti elaborati dalla critica letteraria (come invece accadrà qualche anno più tardi, quando diversi semiologi del cinema italiani saranno palesemente influenzati dai modelli teorici messi a punto soprattutto nel contesto culturale francese).

L'originalità e la forza di quel nuovo approccio allo studio del cinema (in parte debitore delle riflessioni di vari studiosi precedenti, italiani e stranieri: da Rudolph Arnheim a Galvano Della Volpe, a Luigi Chiarini) derivavano dalla fiducia nella possibilità di studiare il cinema e la sua storia, e di individuare il significato dei film affidandosi a criteri oggettivi, che fossero in qualche modo indipendenti dalle reazioni soggettive dello spettatore o del critico. L'intento era quindi anche quello di fondare dunque una nuova pedagogia dell'immagine, con importanti implicazioni anche per il suo uso pastorale da parte delle gerarchie della Chiesa cattolica.

Come lo stesso Bernardini avrà modo di spiegare a posteriori in un saggio informativo,

si trattava di mettere a punto uno strumento che, mentre metteva a disposizione dal pubblico il cospicuo materiale raccolto, fosse in grado di iniziare, in sede critica e storica, quel lavoro di sistemazione e di verifica che i tempi ormai esigevano. E la maturità a cui era pervenuta l'elaborazione teorica e metodologica consentiva un'impostazione che fosse valida in se stessa e non legata a un determinato clima o momento culturale. [...] L'opera è stata fin dall'inizio contraddistinta da alcune scelte di fondo che hanno valso a definirne la fisionomia generale: e innanzitutto [...] una ricerca della verità al di fuori di ogni precostituito interesse di parte, un'obiettività che fosse testimonianza di libertà e insieme di serietà scientifica e culturale. Donde la costante valutazione e verifica delle informazioni raccolte, la ricerca di notizie di prima mano, l'impegno di prendere in considerazione tutte le voci prescindendo dalla loro provenienza, la scrupolosa citazione di ogni fonte utilizzata. Un altro criterio generale subito adottato è stato quello del lavoro di équipe. Pur restando personale la responsabilità di ogni voce pubblicata (contrassegnata infatti da una sigla), il lavoro – specie nei primi tempi, in cui si trattava di inventare e di sperimentare certi elementi di una formula completamente

¹⁷⁰ Cfr. Cristina Bragaglia, *Op. cit.*, p. 152.

nuova – era frutto di una ricerca collegiale, in cui ciascuno dava il proprio contributo: venivano così ad essere assicurati l'omogeneità della pubblicazione e il sempre maggiore affiatamento interno tra i redattori.¹⁷¹

Le schede potevano essere dedicate a singoli film, a persone (registi, teorici, ecc.) o ad argomenti (aspetti della teoria o della tecnica del cinema, festival, ecc.). Ogni voce dell'enciclopedia era composta da una o più schede, in relazione alla sua importanza o alla quantità e qualità del materiale a disposizione, pur presentando ciascuna il medesimo schema compositivo.

Per i film era prevista una prima parte dedicata alle informazioni oggettive: dai nomi dei *credits* e del *cast* alle biografie degli autori e degli interpreti principali, ai dati sulle uscite nei vari Paesi e sugli incassi nel mercato nazionale, sui premi ottenuti, sui generi rappresentati, ecc. Nella seconda parte, più propriamente redazionale (presente principalmente nei film di maggiore importanza e complessità), si proponeva un'analisi del film, partendo da una sintesi dei dati narrativi per arrivare all'individuazione dei contenuti tematici e alla valutazione dei valori cinematografici, artistici ed eventualmente morali. Si riportava comunque sempre, con “reverenza” e come punto di riferimento, il giudizio morale del Centro Cattolico Cinematografico. Seguiva poi un'antologia della critica, con citazioni delle recensioni più rappresentative, suddivise in tre principali aree d'afferenza, riguardanti rispettivamente l'«aspetto cinematografico e artistico», quello «contenutistico e tematico» e quello «morale». A tal proposito, ancora Bernardini ci svela i criteri di selezione adottati:

La scelta delle citazioni e la loro ampiezza derivano da un giudizio di valore o di interesse culturale e non da discriminazioni ideologiche o altro. Cattolici, marxisti e laici si sono sempre trovati l'uno accanto all'altro sulle nostre schede: confrontati, certo, e anche “montati” in modo da dare al lettore un panorama attendibile e quanto più completo possibile delle diverse posizioni; ma sempre nel pieno rispetto delle opinioni e delle idee (ne è prova indiretta, oltre al resto, il fatto che in tutti questi anni, nonostante decine di migliaia di citazioni, nessuno ci abbia mai mosso l'accusa di aver travisato il suo pensiero).¹⁷²

In alcuni casi l'antologia della critica risultava «ragionata», con interventi redazionali in corsivo che introducevano i vari aspetti e problemi via via toccati. Chiudeva la voce una puntuale ed accurata nota bibliografica internazionale.

Le voci dedicate a persone (registi, attori, teorici) prevedevano: un'ampia nota biografica, con le notizie più significative sulla vita e sulla carriera; una filmografia o bibliografia completa e ragionata; un'antologia della critica ordinata cronologicamente, per verificarne l'evoluzione in rapporto alla successione delle opere dell'autore; un'antologia di citazioni dagli scritti e dalle dichiarazioni dell'autore, che ne illustrassero la concezione del cinema, il metodo di lavoro, le tematiche preferite, ecc. Anche tali voci si concludevano con un'ampia nota bibliografica, articolata

¹⁷¹ Aldo Bernardini, *L'attività cinematografica del Centro S. Fedele a Milano*, cit., p. 309.

¹⁷² *Ivi*, p. 310.

in vari capitoli, quali: scritti sull'autore e dell'autore, interviste, ecc. Più duttile appariva invece l'impostazione delle voci dedicate ad argomenti, le quali erano comunque basate su una preliminare citazione di dati oggettivi, per arrivare poi a una trattazione sistematica e a un esame critico di quanto scritto da altri.

Rimanendo coerente con tale impostazione di base, lo «Schedario Cinematografico» assunse nel corso dei primi anni Sessanta una consistenza sempre maggiore, pubblicando vere e proprie monografie sulle opere e sulle personalità artistiche più prestigiose dell'attualità e della storia del cinema, e fornendo anche contributi originali importanti.

Come illuminanti esempi, possono essere citate le voci relative a: Carl Theodor Dreyer, con 27 schede realizzate tra il 1962 e il 1963 e dedicate alla sua carriera artistica e un'altra ventina ai suoi film più significativi, e che ottenne un riscontro personale positivo dallo stesso regista; Ingmar Bergman, con 27 schede sul regista e 55 sui suoi titoli più significativi, realizzate tra il 1962 e il 1966; Robert J. Flaherty (11 schede complessive nel 1963); il critico e teorico Luigi Chiarini (15 schede nel 1964); il tema del «colore nel cinema» (20 schede nel 1965). Particolare attenzione venne inoltre dedicata anche a registi come Federico Fellini, Luchino Visconti, Pietro Germi, Antonio Pietrangeli, Elia Kazan, John Huston e Michelangelo Antonioni.

Per comprendere meglio lo spirito che animò i redattori dello «Schedario Cinematografico», ci occorre in aiuto, ancora una volta, una testimonianza diretta di Bernardini:

Importanti erano sia lo spirito di gruppo che allora ci animava tutti – ci accomunavano la comune passione per il cinema e un certo spirito di servizio, l'ide di fare un lavoro utile per la cultura cinematografica e per la Chiesa – sia la totale autonomia con cui noi redattori potevamo operare, pianificando la scelta delle voci da pubblicare, scegliendo e selezionando i giudizi della critica e confrontandoci con il direttore soprattutto per risolvere qualche problema che in certi casi l'analisi poteva comportare.¹⁷³

Fino al biennio 1968/69 lo «Schedario Cinematografico» pubblicò oltre 1400 schede, ottenendo larghi consensi in Italia e all'estero, pur restando negli ambiti limitati agli “addetti ai lavori”.

VI.2.7.2. Lo «Schedario Cinematografico»: le ragioni di un fallimento

L'esperienza dello «Schedario Cinematografico» era però destinata già a concludersi alle soglie degli anni Settanta. Tale iniziativa editoriale pionieristica – dall'inafferrabile natura ibrida, a metà strada tra enciclopedia e periodico – pur avendo tutte le potenzialità per lasciare segni profondi

¹⁷³ Ivi, p. 311.

nella cultura cinematografica italiana, ne rimase però sempre ai margini, non riuscendo quindi mai a lasciare un segno rilevante nel panorama cinematografico cattolico.

Indagando le ragioni di tale progetto riuscito a metà, Bernardini individua alcune specifiche cause alla base di quel parziale fallimento editoriale. La prima e più rilevante era certamente da collegare al

temperamento difficile, schivo, pieno di asperità, di Nazareno Taddei, che, impegnato in una ricerca personale di grande spessore, profondamente radicata nella tradizione della filosofia aristotelico-tomista, scelse di andare dritto per la sua strada senza mai fermarsi a guardare a destra o a sinistra, a confrontarsi con le proposte di altri studiosi interessati ai linguaggi dell'immagine, che cominciavano allora a circolare tra gli addetti ai lavori e i pochi accademici in attività. [...] Questa mancata storicizzazione del proprio lavoro, la scarsa attitudine al dialogo e all'ascolto, e l'atteggiamento di orgogliosa, ostentata sicurezza che caratterizzava i suoi pur rari interventi pubblici, avevano contribuito ad alienargli le simpatie e ad allontanare anche quei pochi che ne avevano intuito le doti [...] E ancora oggi la trattatistica su questi argomenti non riconosce certamente il posto che Taddei e il suo lavoro teorico e critico avrebbero meritato di occupare, né i tanti che ne hanno colto e messo a frutto gli insegnamenti sono disposti a riconoscere i debiti che avevano contratto con lui.¹⁷⁴

Un'altra causa individuata da Bernardini è poi quella dello stesso impianto tipografico dello «Schedario Cinematografico». L'austera impostazione grafica delle schede, infatti, fittissime di righe composte in caratteri minuscoli, senza un'illustrazione fotografica, senza un minimo abbellimento che ne ingentilisse l'immagine e invitasse alla lettura, corrispondeva allo stile e al temperamento di Taddei, ma non facilitava certo la diffusione della pubblicazione, che raggiungeva solo un ristretto gruppo di affezionati abbonati. Quest'ultima era comunque reperibile nelle biblioteche specializzate e nelle principali sedi istituzionali: «ma bisognava che ci fosse la voglia di farlo oltre alla conoscenza di quanto era stato pubblicato»¹⁷⁵.

Un ulteriore grande ostacolo ai lavori della redazione del Centro dello Spettacolo e dello «Schedario» era poi costituito dal rapporto spesso conflittuale tra le alte ed intransigenti gerarchie ecclesiastiche e il Centro stesso, rivendicante una propria autonomia e per questo adocchiato come “pericoloso”. Il Centro si trovava perciò in un'alquanto problematica posizione: avversata, da un lato, dal fronte delle sinistre – da sempre antagoniste della Chiesa –, e, dall'altro lato, mal visto e mal sopportato anche dallo stesso mondo cattolico, il quale vedeva il Centro e lo «Schedario» quali presenze antagoniste, scomode, imbarazzanti e sgradite, perché incontrollabili. Questo a dimostrazione, come ci ricorda ancora Bernardini, che «l'ombra lasciata dal caso de *La dolce vita* non si era mai del tutto dissipata»¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 313-314.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ivi, p. 315.

VI.2.8. «Note Schedario»

L'esperienza dello «Schedario Cinematografico», seppur riuscita a metà e nonostante la sua breve vita, non era destinata tuttavia a cadere nel vuoto.

La sua eredità viene infatti in qualche modo raccolta dalle «Note Schedario», le quali, come precisa il suo sottotitolo – «Fogli d'appunti su spettacoli, opere e fenomeni delle moderne tecniche di diffusione, sotto il profilo della comunicazione sociale» –, si presentano come “appunti”, senza pretese di sistematicità e completezza, tesi a fornire delle indicazioni critiche su cinema e teatro, con quel carattere di immediatezza e attualità proprio delle opere che non hanno la pretesa di essere definitive e concluse.¹⁷⁷

Tale insolita pubblicazione, sorta nel 1968, è in origine diretta dall'infaticabile Taddei.

Oltre alle recensioni cinematografiche, compaiono interventi incentrati sul rapporto tra l'universo culturale cattolico e il mezzo cinematografico, considerato, quest'ultimo, quale efficace strumento di educazione morale. All'interno di tale problematica si collocano specifici interventi pubblicati su dispense periodiche – quale ad esempio *Fede e non credenza nel cinema contemporaneo*¹⁷⁸ – e la costante attenzione rivolta sia alle realtà associazionistiche quali i cineforum, sia al problema dell'organizzazione e della preparazione dei quadri. Nella prima pagina della rivista, viene riportata una «tabella di interesse» dei film recensiti i cui criteri di giudizio vengono specificati alla fine di ogni fascicolo. Tra i collaboratori più abituali della rivista figurano Ciriaco Tiso, Sebastiano Zuccarello, Daniela May, Eugenio Bicocchi.

Nel 1972, le «Note Schedario» si trasformano in «Edav - Educazione Audiovisiva», che si propone quale «sussidio mensile di educazione all'immagine e con l'immagine»¹⁷⁹. Gli interessi si ampliano a tutti i mezzi di comunicazione di massa, pur continuando a riservare al cinema un'attenzione preferenziale. Tutti gli interventi appaiono però orientati a fornire indicazioni didattiche di uso, interpretazione e lettura dei mass media. Anche in tale fase continua la rubrica di recensioni dei film analizzati, secondo le metodologie di Taddei che, oltre a essere il direttore responsabile, fornisce spesso in prima persona contributi critici. Tra i nuovi componenti della redazione si registrano, in questa seconda fase, Mauro Arena, Gabriele Lucchini, Flavia Rossi e Domenico Volpi.

¹⁷⁷ Cfr. Cristina Bragaglia, *Op. cit.*, p. 136.

¹⁷⁸ Cfr. Nazareno Taddei, *Fede e non credenza nel cinema contemporaneo*, Centro dello spettacolo e della comunicazione sociale, Roma, 1969.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

VI.2.9. Cinema e cattolicesimo raccontati da una rivista non cattolica: il caso di «Sequenze»

A chiusura della nostra panoramica sulle riviste cattoliche italiane, non risulta affatto peregrina la scelta di soffermarci brevemente su un periodico quale «Sequenze».

Pur non trattandosi affatto di una rivista cattolica o filo-cattolica, essa sceglie però di dedicare un proprio intero numero monografico al complesso rapporto tra cinema e cattolicesimo, avvertendo tutta l'urgenza e l'attualità con cui tale delicata tematica si presentava a inizio degli anni Cinquanta. Innanzitutto risulta però doverosa una premessa volta a inquadrare le coordinate storiche, geografiche e culturali in nacquero e si mosse il periodico in questione.

Come ci fa notare Michele Guerra, i quaderni di cinema di «Sequenze» costituiscono «la punta più avanzata e ambiziosa del progetto cinematografico di base parmigiana»¹⁸⁰.

Nata infatti a Parma nel settembre del 1949 – con direttore Luigi Malerba e quale unico redattore ufficiale Giuseppe Calzolari – la nostra rivista avrà una vita breve ma intensa. Similmente, d'altronde, a diverse altre esperienze critiche coeve, essa dura solo tre anni e undici quaderni (ma quattordici numeri, poiché tre numeri risultano appunto doppi).

Nonostante però la sua breve vita, «Sequenze» riuscirà in un solo triennio a ricoprire un ruolo non marginale nel panorama critico italiano del secondo dopoguerra.

Tipograficamente, essa era connotata da una copertina in carta azzurrina, alcune modeste foto fuori testo, diversi disegni e schizzi d'autore (Maccari, Scialoja, Cantatore, Tamburi ecc.), e da una grafica ordinata e pulita.

«Sequenze» presentava una propria e ben definita linea redazionale, pur nell'apparente eterogeneità dei temi intermonografici e dei curatori: a guidarla era «una necessità di conoscenza, una voglia di sistemazione, una curiosità intellettuale che prevarica lo stesso cinema»¹⁸¹.

«Sequenze» si poneva inoltre sul solco della precedente rivista «La Critica Cinematografica», fondata e diretta da Antonio Marchi e Fausto Fornari, edita dal gennaio-febbraio 1946 al novembre 1948.

Una rilevante novità è il carattere monografico insito in ciascuno dei quaderni di «Sequenze», curato di volta in volta da un collaboratore diverso, il quale propone un compendio di contributi critici utili a fornire al lettore un quadro completo del problema in questione, con il corredo finale di una dettagliata bibliografia che allarga ulteriormente il raggio d'indagine.

¹⁸⁰ Michele Guerra, *Fare una rivista di cinema. Di nuovo*, in Michele Guerra, Giampaolo Parmigiani (a cura di), *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951*, Uninova, Parma, 2009, p. 5.

¹⁸¹ Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999, p. 89.

I quaderni di «Sequenze» si pongono insomma come monografie didattiche, pensate per un pubblico piuttosto preparato sull'argomento cinematografico. Allo stesso tempo, però, tali quaderni intendono porsi anche come manuali propedeutici allo studio tecnico, storico e teorico del cinema.

«Sequenze» si ispira idealmente ai due grandi poli critici di allora: «Bianco e Nero» e «Cinema». Da «Bianco e Nero» – come illustratoci ancora da Guerra –

«Sequenze» mutua l'attenzione e taluni aspetti di teoria ed estetica del cinema, ma soprattutto la tendenza a divulgare in traduzione interventi dei maggiori teorici e critici stranieri. Da «Bianco e Nero» proviene anche la scelta strutturale, i quaderni, le monografie con curatore, la cadenza mensile [...]»¹⁸²

Da «Cinema» (vecchia serie) proverrebbe invece «l'attenzione ad alcune questioni tecniche»¹⁸³.

Il debito culturale contratto da «Sequenze» nei confronti delle due illustri riviste è riscontrabile anche dando una rapida scorsa alla lista dei collaboratori che, a diverso titolo, diedero il proprio contributo alla pubblicazione parmigiana: Mario Verdone, Glauco Viazzi, Guido Aristarco, Fernaldo Di Giammatteo, Massimo Mida, Fausto Montesanti, Luigi Chiarini, Davide Turconi, Corrado Terzi, Renzo Renzi, e poi gli stranieri Georges Sadoul, Jean George Auriol e Rudolph Arnheim.

Degli undici «quaderni» pubblicati nel corso dell'intera «vita» di «Sequenze», il più interessante risulta forse il quarto, intitolato *Il cinema italiano del dopoguerra*, pubblicato nel dicembre del 1949 e curato da Guido Aristarco, dove viene effettuato un primo bilancio del fenomeno neorealista, e dove, tra le altre cose, lo stesso curatore coglie l'occasione per denunciare «la censura degli pseudo-moralisti».

Ma ai fini della nostra ricerca, a catturare prepotentemente la nostra attenzione è senza dubbio il quaderno numero 7, intitolato *Cinema e Cattolicesimo*.¹⁸⁴

Il presente numero si inserisce in un dibattito piuttosto fitto che trovava spazio, in Italia, prevalentemente sulla «Rivista del Cinematografo» ma anche su «Bianco e Nero» e, in Francia, sulla «Revue Internationale du Cinéma» (1949-1973) e su «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960), nate entrambe pochi mesi prima dell'uscita del numero 7 di «Sequenze».

Dedicando un numero al rapporto tra cinema e cattolicesimo, la redazione di «Sequenze» dimostrava nel 1950 una rilevante apertura culturale, nonché una notevole capacità di captare una tanto delicata tematica, che nei decenni successivi si sarebbe rivelata un nodo cruciale della storia

¹⁸² Michele Guerra, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Cfr. *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

del cinema, soprattutto in Italia e in Francia. Con tale fascicolo, «Sequenze» si inserisce in un dibattito che, in Italia – come in parte già visto sin qui nella nostra analisi – era visibilmente cresciuto a partire dai primi anni Quaranta. Tale dibattito – come ulteriormente ricordatoci da Marco Vanelli – si era sin da subito consumato tra due poli opposti: da un lato, «la preoccupazione per gli effetti negativi che il cinema esercitava sul pubblico quanto a comportamenti, scelte e modi di pensare»¹⁸⁵ e, dall'altro lato, «l'intuizione che al cinema potesse essere riconosciuto uno statuto artistico e che la Chiesa potesse farsene mecenate»¹⁸⁶.

La presenza dei suddetti poli di attrazione si traduceva anche in un'altra opposizione: quella tra un partito favorevole all'esperienza statunitense della Legion of Decency e ai film che ne derivarono (*Bernadette* [*The Song of Bernadette*, 1943] di Henry King, *La mia via* [*Going My Way*, 1944] e *Le campane di Santa Maria* [*The Bells of St. Mary's*, 1945], entrambi di Leo McCarey), e un'altra tendenza – più incline all'artisticità cinematografica piuttosto che al suo rigore morale – che preferiva invece l'esperienza autoriale europea, in particolare il neorealismo italiano di *Roma città aperta* (1945, Roberto Rossellini), *Ladri di biciclette* (1948, Vittorio De Sica) e *Cielo sulla palude* (1949, Augusto Genina), e il cinema religioso e realista francese di *Monsieur Vincent* (*Id.*, 1947) di Maurice Cloche. Proprio a quest'ultimo film è dedicata non a caso la copertina del numero in questione di «Sequenze».

Proprio i film appena citati sono quelli che ritornano con maggiore frequenza nell'intero fascicolo di «Sequenze», seppur con opposte valutazioni critiche.

Cinema e cattolicesimo, pur senza la firma di un curatore ufficiale, è introdotto da una *Presentazione* che fissa i nodi cruciali intorno a cui si discute appunto nel fascicolo: «Quali sono i rapporti fra il cinema e la religione cattolica? Esiste una cinematografia ispirata ai principi del Cattolicesimo?»¹⁸⁷.

Già sin dalla *Presentazione* si prende atto di una crescente attenzione pastorale nei confronti del mezzo cinematografico, attestata anche dal proliferare di pellicole incentrate sulla «creazione di un “personaggio cristiano” nel quale i principi religiosi acquistano valore ed evidenza umani»¹⁸⁸.

L'impostazione pensata per il fascicolo è di carattere panoramico: non a caso, diversi tra i contributi raccolti provengono dalla «Revue Internationale du Cinéma», la rivista trimestrale dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma), edita in Belgio in francese, inglese e spagnolo, a partire dal 1949.

¹⁸⁵ Marco Vanelli, «Sequenze» n. 7: *Cinema e Cattolicesimo*, in Michele Guerra, Giampaolo Parmigiani (a cura di), *Op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ [Redazionale], *Presentazione*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

VI.3. La stampa cinematografica in Francia (dagli anni '40 agli anni '70)

VI.3.1. I periodici cinematografici nella Francia del dopoguerra

Le Cinéma et la Presse (1895-1960), di René Jeanne e Charles Ford¹⁸⁹, può essere considerata la prima opera che si sforza di ricostruire l'evoluzione della stampa cinematografica in Francia. Si tratta di un'opera encomiabile, pur con tutti gli inevitabili errori o lacune del caso. La deriva in cui talvolta incorrono i due autori è in particolare quella di ergersi a giudici di un determinato critico o autore: e nel far ciò, spesso i giudizi espressi da Jeanne e Ford suonano quanto mai conservatori e tradizionalisti.

Pur con i citati errori metodologici, a Jeanne e Ford va comunque riconosciuto il merito di essersi cimentati per primi in tale non facile operazione. Non facile poiché una materia di studio quale appunto la storia della stampa cinematografica francese si presenta di per sé alquanto vasta e magmatica.

Delimitando i termini cronologici al periodo di nostro maggiore interesse – ovvero dagli anni Quaranta a fine anni Settanta – occorre allora far partire la nostra analisi dall'esperienza de «L'écran français».

Settimanale pubblicato tra il 1943 e il 1952, «L'écran français» è con tutta probabilità la rivista francese di cinema più letta della sua epoca.

La sua redazione era composta da personalità critiche molto importanti, quali: André Bazin, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Nino Frank, Georges Sadoul, Louis Daquin.

«L'écran français» fu dapprima simpatizzante (all'epoca della direzione di Jean Vidal) e poi portavoce (all'epoca invece della direzione di Roger Boussinot) del partito comunista.

Malgrado tale dominante atteggiamento filocomunista, diversi critici facenti parte della redazione de «L'écran français» prenderanno parte all'esperienza “spiritualista” dei «Cahiers du cinéma».

In un articolo dal titolo *L'Avenir du cinéma*¹⁹⁰ – pubblicato sulle pagine di «La Nef» nel novembre 1948 – Alexandre Astruc indica i nuovi “dei” che devono ispirare il cineasta moderno: ovvero Jean Renoir, Robert Bresson, Orson Welles e, naturalmente, Roberto Rossellini. Alla luce di ciò, non è esagerato vedere in Astruc il capostipite, insieme a Bazin, della nuova generazione di critici francesi che esploderà negli anni '50. È quanto sostiene Philippe d'Hugues: «Tous les principaux postulats d'une certaine critique moderne des années '50, il [Alexandre Astruc] les formule le premier»¹⁹¹.

¹⁸⁹ Cfr. René Jeanne, Charles Ford, *Le Cinéma et la Presse (1895-1960)*, Armand Colin, coll. «Kiosque», Paris, 1961.

¹⁹⁰ Alexandre Astruc, *L'Avenir du cinéma*, «La Nef», n. 48, novembre 1948, pp. 46-53.

¹⁹¹ Philippe d'Hugues, *ASTRUC Alexandre*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 279.

Con Astruc e Bazin approdiamo dunque agli anni Cinquanta, da molti studiosi considerati il «decennio d'oro» della critica cinematografica francese.¹⁹²

All'alba degli anni '50, infatti, la critica del cinema guadagna in generale uno spazio considerevole. La maggior parte delle pubblicazioni – anche non specializzate – iniziano proprio da quel torno di anni a premunirsi di una rubrica cinematografica fissa.

Come ci fa poi notare Alberto Beltrame, «La critica cinematografica francese degli anni Cinquanta è una realtà che va molto al di là dei *Cahiers du cinéma*, molto al di là di *Positif*»¹⁹³. Attorno a loro si dipana infatti un nutrito numero di altre riviste minori, più o meno piccole, più o meno conosciute.

Come ci illustra poi Antoine de Baecque, alla fine degli anni Quaranta, in Francia sembrano imporsi tre tendenze critiche maggioritarie: una più progressista e sociale, una legata maggiormente all'idea di realismo e una terza più estetica e autoriale.¹⁹⁴

Tale ventaglio di strade critiche conduce appunto a una frantumazione della critica cinematografica francese in tante piccole riviste, obbedienti rispettivamente a diversi orientamenti critici e politici.

VI.3.2. Gli anni '50: il «decennio d'oro» delle riviste di cinema in Francia

Proprio nel biennio 1950-1951 si assiste infatti alla nascita e alla circolazione di riviste cinematografiche vieppiù specializzate, diretta emanazione del clima cinefilo instaurato in Francia dai *ciné-clubs*. È quanto ha modo di sottolineare Jean-Pierre Jeancolas:

En 1950 et 1951 paraissent des revues plus confidentielles et aussi plus pointues dans l'exigence cinéphilique. Elles peuvent être l'émanation directe d'un ciné-club, c'est-à-dire un bulletin hypertrophié qui sort du cercle des membres du club pour une diffusion souvent limitée à quelques kiosques ou librairies amies, ou l'émanation d'un groupe de cinéphiles.¹⁹⁵

Nonostante la vita breve di molte di tali riviste, queste ultime hanno avuto l'indiscusso merito di preparare il terreno alle due riviste cinematografiche simbolo per eccellenza della *cinéphilie* degli anni '50: i «*Cahiers du cinéma*» e «*Positif*».

¹⁹² Cfr. Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., pp. 76-79.

¹⁹³ Alberto Beltrame, *Revue des revues: cinema italiano e critica francese negli anni '50*, «Filmidee.it», n. 9, in <http://www.filmidee.it/archive/38/article/559/article.aspx>

¹⁹⁴ Cfr. Antoine De Baecque, *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue - Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991, p. 48.

¹⁹⁵ Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, cit., p. 77.

Delle riviste cinefile nate in quel torno di anni, Jeancolas ne ricorda quattro, per il loro particolare impatto avuto appunto sul clima critico francese (e non solo) del tempo: «Raccords», «La Gazette du cinéma», «L'âge du cinéma» e «Saint-Cinéma des Prés».¹⁹⁶

Nei suoi nove numeri complessivi – dal febbraio 1950 all'autunno del 1951 – la rivista «Raccords» ospita non solo pezzi di futuri redattori di «Positif», ma anche diversi articoli di “cahieristi” come Bazin, Jacques Doniol-Valcroze o Nino Frank.

Questi ultimi due, nel n° 7 di «Raccords», dedicano un approfondito studio al cinema italiano, anticipando così una tendenza che contraddistinguerà la futura politica dei «Cahiers».

Tuttavia, nella galassia delle innumerevoli riviste cinematografiche nate in Francia negli anni Cinquanta, è possibile individuare alcune costellazioni gravitanti intorno a un centro magnetico di forza. Tra i legami più facilmente rintracciabili in tale senso, c'è quello che i «Cahiers du cinéma» intrattengono con la piccola ed effimera «Gazette du cinéma». Sebbene duri meno di un anno – solo cinque numeri, tra il maggio e il novembre del 1950 – e per di più con un numero di pagine assai limitato, la «Gazette du cinéma» merita una certa attenzione in quanto culla di alcuni futuri celebri *jeunes turcs*: Eric Rohmer (direttore della rivista), Jacques Rivette e Jean-Luc Godard, nonché Jean Douchet, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze e Alexandre Astruc.

«La Gazette du cinéma» è celebre soprattutto per la polemica che trova opposti Doniol-Valcroze e Rivette: anticipazione, anche in questo caso, dei più celebri “scontri” cinematografici, ideologici e anche generazionali che si consumeranno all'interno dei «Cahiers».

Tale “battaglia” critico-ideologico-generazionale – che sfocerà poi con tutta la sua irruenza sulle pagine dei «Cahiers» – viene acutamente descritta da Antoine de Baecque, nella sua analisi dall'eloquente titolo *Perspective mécaniste de lutte des générations*:

Cette polémique entre Doniol et Rivette suggère bien la montée des passions qui entoure alors tout enjeu de cinéma. À peine une jeune génération critique est-elle apparue (Bazin a trente-deux ans, Doniol et Kast trente en 1950) qu'une autre, de dix ans sa cadette, la place en ligne de mire, ceci alors que la première est encore en pleine lutte avec la vieille garde. Cet emboîtement vertigineux des regards critiques et des polémiques est très caractéristique de l'intense foisonnement qui entoure alors le cinéma et forme l'espace culturel éclaté dans lequel tenteront de se construire les *Cahiers*.¹⁹⁷

Un'altra rivista che anticipa per certi aspetti le future realtà dei «Cahiers» e «Positif», è «Saint-Cinéma des Prés». Essa dura appena tre numeri, usciti tra il 1949 e il 1950, a cui collaborano però Astruc, Bazin, Adonis (Ado) Kyrrou e Robert Benayoun.

Dal canto suo, «L'âge du cinéma» dura appena un anno (dal marzo 1951 al 1952) per un totale di sei numeri.

¹⁹⁶ Cfr. Ivi, pp. 77-79.

¹⁹⁷ Antoine de Baecque, *Perspective mécaniste de lutte des générations*, in Id., *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue* - Tome I: *À l'assaut du cinéma 1951-1959*, cit., p. 45.

Per farci un'idea dell'orientamento critico generale di tale rivista, basterebbe riportare un giudizio ivi espresso dal direttore del periodico, Ado Kyrou, a proposito del *Diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951, Robert Bresson): «le cinéma n'a pas besoin de Dieu»¹⁹⁸.

Tale atteggiamento antireligioso e anticattolico – oltre che risultare assai interessante ai fini del nostro studio – dimostra come «L'âge du cinéma», a differenza di «Raccords» e «Saint-Cinéma des Prés», abbia ben poco a che spartire con i «Cahiers». Tra i caratteri fondanti de «L'âge du cinéma» troviamo infatti un tono estremamente anticlericale e antiborghese, una propensione al cinema surrealista, un atteggiamento corrosivo e spregiudicato nei confronti del cinema in generale ma anche nei confronti del resto della critica cinematografica (senza esclusione neppure per i «Cahiers»).

Caratteri, questi, che ne fanno semmai la vera e propria “progenitrice” della rivale storica dei «Cahiers»: ovvero «Positif».

Dal secondo numero in poi, «L'âge du cinéma» dedica poi diversi articoli al cinema italiano, e non sempre con sguardo benevolo. Nel n. 2, ad esempio, abbiamo un'anticipazione di quello che sarà il trattamento riservato a Roberto Rossellini in «Positif».

Tendenza, questa, che sembra essere contraddetta nel n. 3 del giugno-luglio 1951, quando «L'âge du cinéma» ospita alcuni critici “cahieristi”, quali Nino Frank, Jacques Audiberti e Jean Marie Maurice Schérer (il quale poi assumerà il nome d'arte di Éric Rohmer).

La presenza nella piccola rivista marxista e surrealista di uno degli uomini più rappresentativi della “critica cristiana”, quale appunto Schérer, sorprende, ma soprattutto evidenzia un'apertura importante, che contraddice quella schematizzazione di comodo che spesso si tende a fare.

A ben vedere, nell'analisi delle diverse realtà critiche degli anni Cinquanta francesi emerge infatti sovente una certa promiscuità, come puntualizzato da Beltrame:

Critici che scrivevano o andranno a scrivere per i *Cahiers du cinéma* che firmano articoli in riviste nelle quali erano presenti anche molti dei futuri “positivisti”. Oppure una rivista ad inclinazione comunista (*L'écran français*) che in qualche modo è anche tra i punti di riferimento per quelli che saranno i “quaderni” di Bazin.¹⁹⁹

Un corretto studio delle “riviste rivali” e delle “ideologie” che si contrappongono nel panorama critico francese dovrebbe inoltre tenere conto della seguente acuta osservazione di Jean-Pierre Jeancolas: «Cette agitation peut être lue de deux manières qui ne s'excluent pas: l'expression d'un grand désarroi, dans une confusion que nous avons tendance à ordonner parce que nous savons la

¹⁹⁸ Ado Kyrou, *Le cinéma n'a pas besoin de Dieu*, «L'âge du cinéma», n. 1, mars 1951.

¹⁹⁹ Alberto Beltrame, *Op. cit.*

suite: les choses étaient sans aucun doute moins claires, les camps moins prédéfinis qu'il ne paraît»²⁰⁰.

Malgrado tale promiscuità di fondo, è tuttavia possibile operare una ripartizione orientativa, distinguendo le “riviste satelliti” dei «Cahiers» da quelle gravitanti invece intorno a «Positif». È innegabile infatti come tali due riviste abbiano costituito, per alcune che le hanno precedute, una prosecuzione futura dei loro intenti critici e, per altre a loro contemporanee, un punto di riferimento o fonte d'ispirazione.

Tra le riviste antenate di «Positif» è quindi corretto collocare «L'âge du cinéma», nelle cui pagine non mancano infatti critiche irrispettose e talvolta ingiuriose contro i critici dei «Cahiers du cinéma», come si può appurare dalla seguente invettiva dell'agosto 1951 contro Bazin:

Heureusement, il y a monsieur André Bazin. Cet humoriste bien connu avait déjà fait ses preuves en 1948, en couvrant de ridicule le soi-disant auteur de films Wyler. [...] Nous vivons sans doute une époque sans humour et pour celà, les écrits “umoreux” ont parfois des effets contraires à leur but. Il en est ainsi des articles de Monsieur B.²⁰¹

Oltre alla sua collaborazione per «L'écran français», in quegli anni André Bazin scrive per diverse altre testate (come vedremo nelle prossime pagine e nei prossimi capitoli).

Tra di esse troviamo anche una piccola rivista, organo della Fédération Française des Ciné-clubs (F.F.C.C.). La rivista – chiamata appunto «Ciné-club» – viene pubblicata a partire dal 1947. Anche qui, oltre Bazin, sono molte le firme che ritroveremo nei «Cahiers»: Barthélémy Amengual, Henri Agel, Pierre Kast, Joseph-Marie Lo Duca, Jean Mitry e Geroges Sadoul.

«Ciné-club» rimane in vita fino al 1954, anno nel quale cessa di esistere perché la F.F.C.C. decide di puntare su una diversa proposta editoriale. Nuovo formato e nuovo nome, il suo successore diretto si chiamerà «Cinéma», che nasce nel 1954, per durare fino al 1999. Quest'ultima testata non va confusa con un'altra rivista, legata anch'essa alla realtà dei *ciné-clubs* e dal nome uguale di facciata («Cinéma») ma in realtà da leggersi come «(association française des amis du) Cinéma». Questa seconda rivista durerà dall'ottobre 1952 fino appena al gennaio 1955, essendo costituita da poco più di un foglio mensile che raccoglieva la programmazione dei *ciné-clubs* e scriveva poche righe sui film mostrati.

Molto più interessante, invece, è appunto il sopra citato «Cinéma», quello nato nel 1954. I suoi collaboratori nel corso degli anni Cinquanta sono, anche in questo caso, delle firme note. La rivista

²⁰⁰ Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, cit., p. 78. Trad. it. nostra: «Questa agitazione può essere letta in due modi che non si escludono tra loro: l'espressione di un grande smarrimento, in una confusione che tendiamo ad ordinare perché sappiamo il seguito: le cose erano sicuramente meno chiare, i campi meno predefiniti di quanto non sembri».

²⁰¹ [Rédaction], «L'âge du cinéma», n. 4-5, août 1951, p. 33. Trad. it. nostra: «Fortunatamente, c'è il signor André Bazin. Questo umorista molto conosciuto aveva già fatto le sue prove nel 1948, coprendo di ridicolo il sedicente autore di film Wyler. [...] Viviamo senza dubbio un'epoca senza umorismo e per questo, gli scritti “umoristici” hanno qualche volta degli effetti contrari al loro scopo. È così per gli articoli del Signor B.».

si configura, come non mai, sotto il segno del mescolamento di idee e prospettive. Basti pensare che in questa stessa rivista compaiono uomini della scuderia dei «Cahiers» (quali, ad esempio, oltre all'infaticabile Bazin, anche Agel, Claude Beylie, Louis Marcorelles e Jean Wagner), così come degli autorevoli esponenti di «Positif» (quali, ad esempio, Benayoun, Raymond Borde, Bernard Chardère, Kyrrou e Roger Tailleur).

Il direttore storico di «Cinéma» è Pierre Billard, a capo anche della F.F.C.C., egli stesso collaboratore dei «Cahiers du cinéma» per i quali aveva scritto due articoli (riguardanti il rapporto tra il pubblico e i *ciné-clubs*) e anche redatto una classifica dei migliori film dell'anno 1958. Risulta allora lampante la vicinanza di «Cinéma» al “pianeta” dei «Cahiers».

Un'attenzione particolare merita poi la rivista «L'écran», vera e propria meteora del panorama critico francese, la cui esistenza si esaurisce dopo appena tre numeri, tutti pubblicati nel 1958. Malgrado la breve durata, tuttavia, la sua rilevanza è di tutto riguardo, in quanto anch'essa ospita molte firme importanti, collaboratori di «Positif» (tra i quali Ado Kyrrou e Robert Benayoun), ma soprattutto dei «Cahiers du cinéma» (tra i quali Michel Mourlet, Jacques Siclier, Pierre Kast, Lo Duca, Nino Frank, Louis Marcorelles, André Martin, Claude Mauriac, Claude Beylie). Va soprattutto sottolineato che il *rédacteur en chef* di questa esperienza critica è il redattore dei «Cahiers» (nonché personale amico di Bazin) André S. Labarthe.

Nei suoi tre numeri, «L'écran» si dimostra particolarmente attenta nei confronti degli attori e del divismo.

Ma, ovviamente, la critica francese degli anni Cinquanta è dominata dai due “mostri scari” dei «Cahiers du cinéma» e di «Positif». Per il ruolo centrale quanto complesso che essi rivestono – anche in relazione alla critica cattolica – essi meritano però un approfondimento a parte, che dedicheremo loro più avanti.

VI.3.3. Gli anni '60: settimanali vs mensili

Come ci fa notare Jacques Zimmer, gli anni Sessanta francesi vedono il crescere della fortuna dei grandi settimanali cinematografici.²⁰²

Non si dimentichi, a tal proposito, che proprio nel 1960 esce il primo numero del settimanale «Télérama», erede della precedente esperienza del cattolico «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960): testate che rivestono entrambe un ruolo assolutamente centrale nell'economia dello studio da noi condotto.

²⁰² Cfr. Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., pp. 97-98.

Tale avvento dei settimanali avviene non senza strascichi polemici, come nel caso del critico Feyredoun Hoveyda, che dalle pagine dei «Cahiers du cinéma» sentenzia con le seguenti e sferzanti parole:

Faut-il condamner la critique telle qu'elle existe? Pour ce qui est du quotidien et de l'hebdomadaire, je répondrai volontiers par l'affirmative. Cette critique me paraît inutile et nocive... La situation s'aggrave dans le domaine des hebdomadaires où l'espace manque pour rendre compte de tous les films. Le silence y équivaut à une condamnation.²⁰³

Lo stesso Hoveyda non può che concludere quanto segue: «On voit où je veux en venir: la seule critique actuellement valable est celle qui s'exerce dans le cadre des mensuels (et éventuellement avant tout dans le cadre des *Cahiers*)»²⁰⁴.

Una simile polemica che vede schierati mensili contro settimanali risulta però a tratti ambigua e contraddittoria, come dimostrano i molteplici critici cinematografici francesi che passano con disinvoltura dai mensili ai settimanali e viceversa: è il caso, ad esempio, di Sadoul, Truffaut e Bazin.

Tale battaglia – come ci ricorda Zimmer – si gioca essenzialmente intorno alla «politique des auteurs»²⁰⁵.

Il nuovo scenario critico che si delinea nella Francia degli anni Sessanta vede imporsi una «nouvelle école critique»²⁰⁶, portata avanti da critici emergenti e da nuove testate.

Tra i migliori rappresentanti di quella libertà di pensiero e di critica propria degli anni Sessanta francesi, Zimmer indica un critico quale Jean-Louis Bory.

Tra le nuove riviste degli anni Sessanta, invece, ci si imbatte innanzitutto nell'esperienza quasi decennale di «Présence du cinéma». Nata nel 1959 e pubblicata fino al 1967, tale rivista presenta all'interno della propria redazione diversi nomi noti (tra i quali i vari Kast, Doniol-Valcroze, Marcorelles, Beylie, Tailleur e Benayoun). Il nome chiave risulta però Michel Mourlet. Abbandonati i «Cahiers» alla fine del 1960, egli entra come critico nella nuova rivista, per diventarne poi persino redattore capo, a partire dal numero 12 del marzo-aprile 1962.

In apertura di un articolo apparso nel dicembre 1961 proprio su «Présence du cinéma», Jean Curtelin tributa un attestato di stima nei confronti della linea critica apportata da Mourlet, accostato per novità e qualità ai *jeunes turcs* dei «Cahiers»:

Il nous semble indispensable de donner une tribute à Michel Mourlet et à ses amis. Ils proposent de nouveaux metteurs en scène. Ils sont la base et les éléments précurseurs de tout un cinéma à venir, comme le furent en leur temps, François Truffaut ou Jacques Rivette, à l'âge d'or des *Cahiers du Cinéma*.²⁰⁷

²⁰³ Feyredoun Hoveyda, *Les taches du soleil*, «Cahiers du cinéma», n° 110, août 1960, p. 41.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Cfr. Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, cit., pp. 98-99.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 100-101.

Sempre nel 1959 nasce anche un'altra rivista, che si pone però in successione diretta di «Positif»: ovvero «Premier Plan». Nata nel 1959 a Lione sotto la direzione di Bernard Chardère, «Premier Plan» prosegue le linee teoriche di «Positif», condividendone anche diversi collaboratori.

Il numero 12 dell'agosto 1960²⁰⁸ è interamente dedicato a Federico Fellini, a firma dell'italiano Renzo Renzi. Il numero 15 del dicembre dello stesso anno²⁰⁹ è invece consacrato a Michelangelo Antonioni (ad opera di Paul-Louis Thirard), mentre il numero 17 del maggio 1961²¹⁰ verte su Luchino Visconti (ad opera di più autori tra cui Giulio Cesare Castello, Nino Frank e Roland Barthes).

I tre autori citati divengono quindi, nella politica di «Premier Plan», i nomi di punta del cinema italiano.

A partire da questi stessi registi, nel numero 30 del novembre 1963²¹¹ Raymond Borde e André Bouissay si occupano del *nouveau cinéma italien*, giungendo poi a parlare degli esordienti (Olmi, Bertolucci, Brusati, ecc...), passando per i film del nuovo decennio di cineasti che avevano lavorato anche negli anni Cinquanta (Pietrangeli, Bolognini, ecc...).

Dal 1959 al 1964 ben 18 riviste cinematografiche mensili nascono in Francia. Nel 1965, però, solamente cinque tra esse saranno ancora in vita. Mentre solamente una – «L'Avant-scène» – sopravviverà agli anni '70.

VI.3.4. Dagli anni '70 agli anni '90: tra evoluzioni, involuzioni e crisi

Con gli anni '70, la critica cinematografica francese si trova a dover riadattarsi urgentemente alle attese di un pubblico di lettori ringiovanito e impaziente di nuovi “consumi” culturali. È quanto constata Michel Ciment: «Après une “décennie prodigieuse” (les années 60) qui voit la défense pêle-mêle de ce qui se fait de plus novateur dans le cinéma [...], le calme, hélas, revient après la tempête. C'est que le contexte a changé»²¹².

²⁰⁷ Jean Curtelin, *Avant-propos*, «Presence du cinéma», n. 9, décembre 1961, p. 1. Trad. it. nostra: «Ci sembra indispensabile fare un tributo a Michel Mourlet e ai suoi amici. Loro propongono dei nuovi registi. Loro sono la base e gli agenti di sviluppo di tutto il cinema che dovrà venire, come lo furono ai loro tempi, François Truffaut o Jacques Rivette, all'età d'oro dei *Cahiers du Cinéma*».

²⁰⁸ Cfr. «Premier Plan», n. 12, août 1960.

²⁰⁹ Cfr. «Premier Plan», n. 15, décembre 1960.

²¹⁰ Cfr. «Premier Plan», n. 17, mai 1961.

²¹¹ Cfr. «Premier Plan», n. 30, novembre 1963.

²¹² Michel Ciment, *Une réflexion sur l'état actuel du cinéma et de son futur ne peut faire l'économie d'une exploration de son legs culturel*, «Positif», n° 375, mai 1972.

Si assisterà inoltre all'interessamento critico – da parte di una rivista quale «Image et Son» – verso quei generi sino ad allora trascurati, quali il porno, il film di arti marziali e il western all'italiana. Interessamento sintomatico di nuove preoccupazioni sociologiche tipiche del decennio in questione. Già in pieni anni '80, Gaston Haustrate ha modo di individuare tre diverse tipologie di critiche cinematografiche, per la precisione «trois fois trois»: «Trois types de chronique: le quotidien, l'hebdo, le mensuel. Trois statuts: fortune personnelle, universitaire, professionnel. Trois motivations: le dilettantisme, la critique d'antichambre, la critique professionnelle»²¹³.

Come già si intuisce da tale classificazione, il nuovo decennio apporta infatti nel mondo della stampa cinematografica francese nuove luci e ombre.

Agli occhi disillusi di Gérard Lenne, la situazione della critica cinematografica francese degli anni '80 appare quanto mai preoccupante. A finire sotto la lente allarmistica di Lenne compare soprattutto l'“irreggimentazione” e la “mancanza di libertà critica” di cui sarebbero vittima diversi settimanali:

Dans la grande presse hebdomadaire, notre “espace” est de plus en plus limité. Je me souviens de mes premiers papiers où un film important pouvait justifier deux feuillets, soit trois mille signes. Désormais, mille sont un maximum. Et comme il faut bien faire figurer un certain nombre d'éléments d'information et prévoir une photo par titre, il reste la part du pauvre pour le jugement proprement dit.

À la fin des années soixante-dix, j'avais totale liberté pour le choix des films de la semaine. Désormais, je soumetts à la direction et nous nous concertons. Et cette évolution n'est pas particulière: elle marque les années quatre-vingt pour la plupart des hebdomadaires. Il n'existe plus guère de totale liberté rédactionnelle. Bien entendu, mesurons le vocabulaire: il n'est pas question de censure, mais simplement de rester dans la norme, d'épouser le consensus, même si ce fut parfois nuisible à la crédibilité. Et, paradoxalement, être seul pour une rubrique ne constitue pas un gage d'indépendance: comme Pompidou disait que la télévision publique était la voix de la France, nous sommes censés être celle de notre journal. Ainsi, le jugement de valeur se trouve assez soigneusement encadré – du moins il le fut à certaines époques. On a retrouvé aujourd'hui un certain équilibre. En bref: on tenait trop compte de ce qui est supposé être une majorité de lecteurs qu'on est censé ne pas prendre à rebrousse-poil.

Ce n'est pas seulement le succès commercial prévisible qui joue, mais aussi l'environnement, les stars, sans compter le syndrome “défense légitime du cinéma français”.²¹⁴

Dal canto suo, Michel Ciment lamenta la sempre maggiore importanza assunta dall'aspetto economico nell'industria cinematografica, a detrimento sia della qualità dei film sia dell'onestà critica delle riviste cinematografiche. Conviene qui citare uno stralcio di Ciment, che bene fotografa la situazione della critica cinematografica francese negli anni '80: «*Ciné-chiffres et le Film français*, indispensables pour l'industrie, deviennent les pôles de référence du jugement et le travelling n'est plus une affaire de morale mais de tickets vendus»²¹⁵.

Pascal Mériageau conferma le preoccupazioni di Lenne e di Ciment, rincarando la dose:

²¹³ Gaston Haustrate, citato in Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, cit., p. 118.

²¹⁴ Gérard Lenne, citato in Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, cit., p. 119.

²¹⁵ Michel Ciment, *De la critique dans tous ses états à l'état de la critique*, «Positif», n° 313, mars 1987, p. 3.

Hors presse spécialisée, il n'y a plus de critiques, mis à part *Libé*, *Le Monde* et *Télérama*. Les revues ont perdu de leur impact et de leur influence et le cinéma, tout simplement, n'est plus un enjeu. La presse magazine emboîte le pas à la télévision: c'est le refus des spécialistes. Ce qu'on attend maintenant d'un critique, c'est qu'il pense comme la moyenne de son lectorat. Dire du mal d'un film à succès, c'est humilier le lecteur. L'originalité, le hors normes deviennent eux-mêmes une convention, à quoi s'ajoute le caractère non cinéophile de ceux qui écrivent. Le regard n'est plus que superficiel: jamais on a autant parlé de l'histoire du cinéma en ayant aussi peu vu les films.²¹⁶

Ancora Mériageau lamenterà, quale segno dei nuovi decenni '80-'90, «l'absence de choix critiques. Bien sûr, il faut parler de tous les films, mais l'uniformisation du traitement est un danger pour le cinéma»²¹⁷.

VI.4. La stampa cinematografica cattolica in Francia

VI.4.1. I periodici cinematografici cattolici in Francia: uno sguardo d'insieme

Nel marzo 1899 usciva a Lione il primo numero di «L'ange des projections lumineuses», primo periodico cattolico consacrato alle proiezioni luminose. La Maison de la Bonne Presse, dal canto suo, fonda nel 1898 una piccola rivista, «Les Conférenciers», che propone, sotto forma di fascicoli, delle conferenze su svariati soggetti religiosi scritte da specialisti.

Il 1° gennaio 1903 nasceva invece «Le Fascinateur», organo delle ricreazioni istruttive della Bonne Presse destinato ad accompagnare lo sviluppo delle proiezioni fisse e il loro passaggio poi a quelle cinematografiche. Michel Coissac ne sarà il caporedattore per quasi vent'anni.

Lo scoppio del secondo conflitto mondiale segna una profonda battuta d'arresto nelle politiche cinematografiche dei cattolici francesi. Tale battuta d'arresto è attestata dalla cessazione (definitiva) della pubblicazione di «Choisir» (con il numero del 9 giugno 1940) e del «Fascinateur» (nel 1938) e dall'interruzione (temporanea) delle «Fiches du cinéma» (nell'aprile del 1940).

Una volta poi approdati già al secondo dopoguerra, in un testo pubblicato nel 1949, Denis Marion, trovandosi a classificare le varie classi e tipologie di critica cinematografica presenti all'epoca in Francia, non può fare a meno di sottolineare l'importanza assunta proprio in quegli anni dalla critica cattolica: «Enfin, il ne faut pas négliger la critique morale, qui est exercée en France par l'Eglise catholique et qui classe les films en cinq catégories selon leur nocivité présumée. Une grande publicité lui est faite, notamment par affichage aux portes des églises»²¹⁸. Tuttavia, lo stesso Marion si interroga sull'efficacia di tale “persuasione critica” cattolica effettuata nei confronti dei fedeli/spettatori: «La question de savoir dans quelle mesure ceux qui la lisent se rendent aux

²¹⁶ Pascal Mériageau, in Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, cit., p. 119.

²¹⁷ *Ivi*, p. 120.

²¹⁸ Denis Marion, *Le Critique*, in AA. VV., *Le Cinéma par ceux qui le font*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1949.

spectacles conseillés ou aux spectacles prohibés, est controversée»²¹⁹. Pur con tale dubbio avvedutamente avanzato, Marion ammette il considerevole dispiegamento di forze da parte del mondo cattolico nel campo della critica cinematografica, notando inoltre come tutto ciò abbia scatenato una sorta di emulazione in seno all'avversario fronte comunista: «Le Parti communiste s'efforce à son tour de créer ce genre de critique à l'usage de ses adhérents»²²⁰.

Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, poi, anche il versante della critica cattolica francese è interessato da alcuni fenomeni interessanti.

Si assiste, in primo luogo, a uno spostamento del campo d'azione di certi critici cattolici cinefili al di fuori del quadro confessionale. È quanto si registra soprattutto con la fondazione da parte di Henri Agel del trimestrale «Études cinématographiques» – nato dal progetto abortito di «Image» – al quale collaborano, tra gli altri, Amédée Ayfre, Jean Collet, Jacques Siclier et Jean d'Yvoire.

Anche attraverso neonate riviste quali appunto «Études cinématographiques», il fronte cattolico cinefilo intraprende un dialogo con la critica non confessionale, atea e marxista.

Si fa strada, insomma, un'autonomia critica sempre più emancipata dal fronte cattolico tradizionale.

Gli anni Sessanta, poi, come già anticipato, vede una crescita esponenziale della fortuna dei grandi settimanali cinematografici. Tra di essi troviamo anche appunto settimanali cattolici: come dimostra il caso esemplare di «Télérama» – nato giusto nel 1960 – il quale si pone in filiazione diretta del precedente settimanale «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960), il quale a sua volta aveva raccolto l'eredità della fugace esperienza di «Radio loisirs» (1947).

Ma a «Télérama» – per la vastità e la rilevanza della sua “triplice vita” ai fini della nostra analisi – dedicheremo tutto il prossimo capitolo.

Ora procederemo invece a una panoramica degli altri principali periodici cattolici espressamente dedicati alla materia cinematografica.

VI.4.2. «Le Fascinateur»

Nel 1903 la Maison de la Bonne Presse promuove la nascita di un mensile interamente dedicato al cinematografo, dal nome di per sé alquanto evocativo: «Le Fascinateur». Quest'ultimo si propone da subito quale «organe des récréations instructives» della citata opera delle conferenze e delle proiezioni della Bonne Presse.

²¹⁹ *Ibidem.*

²²⁰ *Ibidem.*

Il titolo della testata non è casuale, in quanto si riferisce all'intento della rivista (ma anche, a ben vedere, dello stesso cinematografo) di «fasciner pieusement le fidèle»²²¹.

Il fondatore nonché primo storico direttore del «Fascinateur», Guillaume-Michel Coissac, era stato uno dei primissimi ad occuparsi (e a preoccuparsi) dei rapporti tra il cinema e la morale pubblica. Egli resterà direttore del mensile fino al 1914.

Di ispirazione cattolica, «Le Fascinateur» si rivolgeva a un pubblico di famiglie, mettendolo in guardia dall'influenza perniciosa del neonato cinema.²²²

Lo stesso Coissac si dimostra da subito conscio delle enormi potenzialità persuasive insite nel nuovo mezzo: «Peu d'appareils ont, il nous semble, exercé sur les masses une influence aussi grande et ont obtenu autant de succès que le cinématographe»²²³. Egli concepiva inoltre il cinematografo come il «summum de la projection»²²⁴.

«Le Fascinateur» si dimostra inoltre da subito sensibile agli urgenti problemi relativi all'acquisto e alla distribuzione delle pellicole cinematografiche.²²⁵

Dichiarazioni come quella appena citata riempiranno negli anni a venire le colonne del «Fascinateur», anche oltre l'avvento del sonoro, aprendo la strada alle stroncature moralistiche che saranno lanciate dalla futura Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio (CCR).

Gli interventi di Coissac, pur con le loro discutibili considerazioni, avevano l'innegabile merito di porre l'attenzione sul problema dell'edificazione del pubblico. Fatto che appare ancor più rilevante se solo si pensa che gli interventi sopra citati costituiscono uno dei primissimi rudimenti di critica cinematografica in assoluto.

Lo stesso «Fascinateur» appare in tal senso come «le premier périodique traitant des questions cinématographiques»²²⁶.

Quanto a Coissac, egli passa poi al periodico «Cinéopse», divenendo uno dei primi grandi storici del cinema francesi. Suo sarà infatti il primo grande tentativo di delineare una storia del cinema.²²⁷

La terza sezione di tale opera, tra l'altro, è dedicata al ruolo del cinema nell'insegnamento: soggetto particolarmente caro ai cattolici.

²²¹ Pierre Véronneau, *Le Fascinateur et la Bonne Presse: des médias catholiques pour publics francophones*, «1895 Revue d'histoire du cinéma», n° 40, 2003, p. 28.

²²² Guillaume-Michel Coissac, citato in Claude Beylie, *1895-1930*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer, *La critique de cinéma en France*, cit., p. 14.

²²³ Guillaume-Michel Coissac, *La théorie et la pratique des projections*, Bayard, Paris, 1906, p. 473.

²²⁴ *Ivi*, p. 486.

²²⁵ Cfr. P. Messain, *Les films en cinématographie*, «Le Fascinateur», août 1907, p. 242; *Coopérative cinématographique*, «Le Fascinateur», septembre 1907, p. 267.

²²⁶ Claude Beylie, *1895-1930*, cit., p. 14.

²²⁷ Cfr. Guillaume-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe, de ses origines à nos jours*, Ed. du «Cinéopse»/Gauthier-Villars et Cie, Paris, 1925.

Inoltre, in quella stessa opera, Coissac metterà di nuovo in guardia dal nocivo «usage démoralisateur» del cinema da parte di «certains mauvais marchands»²²⁸.

«Le Fascinateur», dal canto suo, registra prontamente la nascita dell' «œuvre de cinématographie», il cui obiettivo principale dichiarato era quello di contrastare il «cinéma immoral».²²⁹ «Le Fascinateur» si fa insomma portavoce di un'idea di «cinématographe vraiment moralisateur, franchement et historiquement religieux dans les œuvres»²³⁰, secondo la formula di Coissac.

Al fronte cattolico retrivo e ancorato su una posizione di rifiuto del cinema, «Le Fascinateur» si oppone dando vita a una nuova rubrica specifica dedicata appunto al cinema: la «chronique cinématographique».

Tuttavia, i cattolici francesi in generale iniziano, con gli anni Dieci, ad occuparsi in maniera sempre più massiccia di cinema. Spetta però ai redattori de «Le Fascinateur» intuire per primi la possibilità tutta cinematografica di indottrinare il credente/spettatore attraverso il diletto:

Le cinéma est meilleur pour distraire que pour instruire. Nous devons cependant, même en reconnaissant surtout ses qualités récréatives, nous en servir. Il attire davantage et fait accepter l'enseignement donné en cette occasion avec des projections fixes et il donne une autorité de plus au prêtre qui l'utilise.²³¹

Proprio «Le Fascinateur» si fa portavoce di quei numerosi “partigiani” cattolici della moralità, consci delle potenzialità sociali (negative come positive) del mezzo cinematografico. Spesso gli articoli ospitati sulla rivista rivelano addirittura una vera e propria “cinefobia”, come quando si accusa il cinema (soprattutto poliziesco) di essere «criminogène»²³².

L'operato del «Fascinateur» inizia allora a distinguersi – in maniera sempre più marcata – per la lotta in favore dell'avvento di un cinema morale, o per la moralizzazione, secondo i criteri cattolici, dei luoghi di proiezione cinematografica.

La pubblicazione del «Fascinateur» cesserà definitivamente nel 1938.

VI.4.3. «Dossiers du cinéma»

Il primo numero dei «Dossiers du cinéma», uscito nel settembre del 1927, annuncia l'avvenuta fondazione, due mesi prima, del Comité Catholique du Cinématographe (CCC), di cui si presenta come l'organo ufficiale di stampa.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Cfr. [Rédaction], *L'œuvre de cinématographie*, «Le Fascinateur», octobre 1907, p. 298; Guillaume-Michel Coissac, *Le cinématographe dans les œuvres*, «Le Fascinateur», septembre 1909, p. 260.

²³⁰ Guillaume-Michel Coissac, *Le cinématographe dans les œuvres*, cit., p. 260.

²³¹ [Rédaction], *Chronique des œuvres*, «Le Fascinateur», février 1912, p. 40.

²³² [Rédaction], *Chronique cinématographique*, «Le Fascinateur», mai 1912, p. 144.

Ogni numero dei «Dossiers du cinéma» si presentava diviso in due sezioni. La prima offriva informazioni concernenti a vario titolo il cinema: dai testi legislativi alle varie iniziative cinematografiche promosse dai vari contesti nazionali o internazionali. La seconda parte era consacrata invece alla critica dei film.

Il CCC si mostra però incapace – ancora negli anni Trenta – di inquadrare concretamente l'attività spettatoriale dei suoi fedeli. I molteplici organismi locali disseminati su scala locale per tutta la Francia attestano un disordine caotico che rende impossibile un'unità dei cattolici francesi, come deplora ancora nell'autunno del 1931 Pierre Dumaine, redattore capo dei «Dossiers du cinéma»²³³.

Uno dei casi più emblematici delle politiche cinematografiche cattoliche degli anni Trenta è certamente costituito dalla tribolata accoglienza critica del film *Le Rosier de madame Husson* (t.l.: Il ragazzo virtuoso della signora Husson, 1932), di Dominique Bernard-Deschamps.

Come si subodora dalla *fiche* redatta dal CCC riguardo al film di Bernard-Deschamps, e come si argomenta più diffusamente sulle pagine dei «Dossiers du cinéma»²³⁴, spetterebbe agli spettatori cattolici fare cessare, attraverso il proprio intervento diretto, la decadenza di costumi e di morale che affliggeva la Francia dell'epoca.

Il CCC, dunque, ben rappresentato dal suo organo di stampa, sembra voler responsabilizzare il pubblico cattolico nella sua “condotta cinematografica”, unica vera arma per una moralizzazione generale del cinema francese.

Già nel 1932, tuttavia, il canonico Joseph Reymond – allora segretario del CCC – preferisce sacrificare i «Dossiers du cinéma» in favore di una nuova rivista: «Choisir».

VI.4.4. «Choisir»

Proprio per far fronte all'immoralità dilagante nel cinema sonoro, nel gennaio 1932 il canonico Reymond lancia il giornale per famiglie «Choisir», che andavano così a sostituirsi alla precedente esperienza dei «Dossiers du cinéma»

Si tratta di una nuova pubblicazione, inizialmente a carattere mensile, non specializzata esclusivamente sul cinema, ma comprendente anche la radio e gli spettacoli teatrali.

Nella sua nuova veste settimanale, «Choisir» diviene poi a tutti gli effetti, dall'ottobre del 1932, l'organo di stampa del CCC.

Il primo numero settimanale della nuova rivista si sofferma da subito su una questione cruciale: ovvero il rapporto del mondo cattolico con gli spettacoli. «Choisir» pone la basi per uno studio

²³³ Pierre Dumaine, *Pour avoir du film: se grouper*, «Dossiers du cinéma», octobre-novembre 1931, p. 621.

²³⁴ Cfr. [Rédaction], *La mauvaise pente est glissante*, «Dossiers du cinéma», février 1932, p. 14.

teologico del divertimento, sbandierando quel «droit de se divertir» già teorizzato da Tommaso d'Aquino. Alla luce di ciò, risulta prioritario innanzitutto individuare tutte le possibili varianti del divertimento: si va dal cinema fino al circo, passando ovviamente attraverso il teatro e la radio.

Di fronte a tale variegata tavolozza di divertimenti, esisterebbe però una “soluzione” comune e univoca, ovvero la selezione familiare:

Il s'agit de bien autre chose que de conseiller sagement un spectacle “moral”... Il s'agit, sans fausse gravité, en souriant, d'ordonner notre vie. Le choix du divertissement c'est une grande part du choix de la vie, une part que l'on ne peut négliger, qui la prépare et l'oriente. Mais il n'exclut point, fort heureusement, l'effort ici très léger, qui marque toute attente de choix. Notre journal ne veut point vous en dispenser. Il fait mieux que de choisir pour vous, il vous indique comment choisir, il vous guide ou vous fait profiter de son expérience, de ses enquêtes, de ses travaux. Mais c'est vous qui choisissez, qui en avez le mérite et le plaisir. Il ne vous traite pas en enfants privés encore de raison, ou en automates. Vous ne le voudriez pas.

Vous voulez au contraire ce qui est le propre du choix, exercer là votre intelligence et votre discernement. Car choisir, et particulièrement dans ce jardin fleuri du divertissement (mais où trop de fleurs brillantes apparemment et d'aspect séduisant, hypocrites en vérité, souriantes messagères de dégoût, sont vénéneuses et meurtrières) c'est exercer son intelligence.

Dites-le à qui d'aventure moquerait votre prudence sans jansénisme et votre choix délicat et raisonnable. À ces étourdis ou à ces niais vous saurez répondre... Eux qui ne choisissent pas, qui cèdent tout de go à l'appel brutal de l'instinct ou qui vont au hasard, moutons de Panurge, yeux baissés..., ils n'usent guère de leur intelligence.²³⁵

All'apprendimento del vedere si sostituisce dunque l'apprendimento dello «scegliere», da cui appunto il titolo programmatico della nuova testata.

Si tratta di scegliere (e di saper scegliere) innanzitutto per sé, poiché «qui choisit mal pour soi, choisit mal pour les autres». Inoltre, particolare attenzione va destinata alla scelta operata in favore dei bambini; scelta assolutamente decisiva, giacché viene giocata «entre le lait et le vitriol»²³⁶.

In materia strettamente cinematografica, «Choisir» opta per una doppia presentazione di film, sempre tenendo presente la *cotation* attribuita dal CCC. I film della pagina 2, la cui recensione è destinata in particolare ai responsabili delle sale, sono gli stessi già presentati dalla stampa nel corso della settimana. I film riportati in prima pagina sono invece «les meilleurs films», ai quali le famiglie devono riportarsi.

Ma questi ultimi rappresentano in realtà i meno peggio, come ha modo di lamentare in più occasioni la redazione della nostra rivista.²³⁷

Dai primi numeri della nuova rivista trapela insomma quell'intolleranza – già riscontrabile in tanto coevo mondo cattolico francese – verso il cinema sonoro, giudicato in linea di massima particolarmente immorale.

In tutto questo, il lettore-spettatore non deve restare passivo: al contrario, la redazione di «Choisir» si augura che egli collabori attivamente per promuovere la nuova veste settimanale del giornale.²³⁸

²³⁵ Maurice Brillant, *Plaisir du choix, plaisirs de choix*, «Choisir», 9 octobre 1932, pp. 1-2.

²³⁶ Joseph Reymond, *Entre le lait et le vitriol*, «Choisir», 16 octobre 1932, p. 1.

²³⁷ Cfr. [Rédaction], *Comment Choisir vous présentera les films, les bons... et les autres*, «Choisir», 23 octobre 1932, p. 1.

Verso la metà degli anni Trenta, però, il mondo cinematografico cattolico è interessato da una prima grande crisi, che intacca inevitabilmente anche il mito del CCC, aprendo la via a una messa in discussione dell'attendibilità dei suoi giudizi morali. La crisi investe inoltre il settimanale «Choisir», a cui viene imputato di promuovere film immorali.

Tale rivista subisce allora un processo di ostracismo, che la vede sempre più confinata a un giornale di radio, con la critica di cinema che viene a trovarsi visibilmente marginalizzata.

Già a partire dall'estate del 1934, si impone quindi in Francia una questione cinematografica nazionale, per far fronte alla lacune cinematografiche di «Choisir». Tale rivista è allora costretta ad abbandonare totalmente l'analisi dei film nuovi. Tale vuoto di critica cinematografica getta nello smarrimento numerosi sacerdoti che fino ad allora si affidavano appunto a quel giornale per determinare la programmazione nelle proprie sale cinematografiche.

Un simile preoccupante stato di cose convince gli amministratori di «Choisir» a ristabilire al più presto l'equilibrio cinematografico del periodico.

A tal fine, si procede inoltre a un avvicinamento tra la rivista e i raggruppamenti cattolici regionali. Questi ultimi, proprio in quel periodo, si riuniscono nel Comité central des associations catholiques de cinéma. L'accordo tra la rivista e il Comité central permette non solo di assicurare la pubblicazione delle pagine cinematografiche di «Choisir», ma anche di pubblicare un supplemento dal titolo «Fiches du Cinéma», che da allora tratta di tutti i film usciti nelle sale, sul modello dei vecchi «Dossiers».

A partire dal numero del 13 ottobre 1935, la Centrale impone a «Choisir» la *cotation* numerica. La rubrica dei «Films nouveaux» si trova così perfezionata, presentando i vari film con maggiore precisione e analisi morale rispetto a un tempo, come si legge nel seguente articolo programmatico redazionale:

Pour que l'appréciation morale de ces films ne laisse place à aucune hésitation toutes les analyses seront suivies d'une note morale exprimée en chiffres, conformément au système de cotation dont la signification sera rappelée dans chaque numéro de *Choisir*. Ces notes de moralité nous sont communiquées par le comité d'examen des films qui se réunit chaque semaine, à la Centrale catholique du cinéma et de la radio. C'est dire que ces notes correspondent à un examen sérieux de chaque film et reflètent une opinion autorisée.

Les films présentés, mais non encore sortis, seront analysés dans *Choisir* dès leur présentation. Mais afin que chacun puisse rapidement retrouver la note morale attribuée aux films actuellement projetés, nous publierons, chaque semaine, un tableau récapitulatif de ces films avec la note morale qu'ils ont reçue. Après ce chiffre, on trouvera l'indication du numéro de *Choisir* où a paru l'analyse du film en question, pour ceux qui désireraient s'y reporter. Nous espérons que nos lecteurs feront bon accueil à cette nouvelle amélioration par laquelle *Choisir* se rapprochera de son idéal, qui est de rendre service aux familles et à ceux qui veulent leur offrir des spectacles qui leur conviennent.²³⁹

²³⁸ Cfr. [Rédaction], *Lecteurs, collaborez!*, «Choisir», 18 septembre 1932, p. 1.

²³⁹ Cfr. [Rédaction], «Choisir», 13 octobre 1935, p. 15.

La redazione di «Choisir» intende così sottolineare, in primo luogo, la competenza e la legittimità del comitato d'esaminazione presieduto dal padre domenicano Aimon-Marie Roguet. In secondo luogo la rivista – attraverso la pubblicazione ricorrente delle *cotes* in riquadri intitolati «Films à voir... ou à ne pas voir» – intende istituire un sistema di referenze, all'interno del quale il lettore cattolico deve imparare a navigare.

Tuttavia, se i circuiti di proiezione cinematografica si consolidano, «Choisir» non accresce la sua diffusione, andando semmai incontro, nel 1937, a un periodo di grande crisi.

Per far fronte al disinteresse dei cattolici nei confronti del periodico, la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) – che aveva sostituito il CCC – istituisce una giornata annuale dedicata al cinema e alla radio, ribadendo ancora una volta l'inscindibilità dei due media.

Proprio tale giornata diventa anche l'occasione ideale per ribadire la “promessa cinematografica” dei fedeli. La formula di tale promessa si rifà direttamente all'enciclica e alla sua terminologia da crociata:

Adhérez à la croisade en faveur d'un cinéma sain et familial
PROMESSE

Désireux de prendre part à la campagne demandée par le Saint Père dans l'encyclique Vigilanti cura, pour obtenir la moralisation du cinéma et convaincu des dangers moraux et sociaux du mauvais cinéma, je m'engage « à ne jamais assister à la projection de films qui blessent la doctrine et les institutions chrétiennes », c'est-à-dire ceux qui sont cotés « à proscrire » par la Centrale catholique du cinéma et de la radio et son organe Choisir.

Par contre, je soutiendrai de mon mieux les films et les salles qui visent à recréer sainement « à soutenir l'idéal et à encourager l'effort vers une vie plus haute.

Signature.²⁴⁰

Tale promessa suggerisce una configurazione triangolare dell'azione cinematografica ai cui vertici stanno l'istituzione specializzata (ossia la CCR), la sala cinematografica per famiglie, e il fedele (lettore-spettatore), dotato di una guida di riferimento, «Choisir» appunto, la quale agisce attraverso la mediazione della *cotation*.

L'avvento della guerra non risparmierà però la nostra rivista, le cui pubblicazioni cesseranno definitivamente con il numero del 9 giugno 1940.

VI.4.5. «Revue internationale du cinéma»

Passiamo ora a una rivista che, seppur non nata in Francia, ha giocato un ruolo di primo piano nella politica cinematografica dei cattolici francesi, e venendone al contempo assai influenzata.

²⁴⁰ *Promesse cinématographique*, citato in Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 163.

Stiamo parlando della «Revue internationale du cinéma», nata a Bruxelles nel 1949 come organo di stampa ufficiale dell'Office Catholique International du Cinéma (OCIC).

In quanto internazionale, la rivista è sin da subito stampata in quattro diverse edizioni, e in tre lingue (inglese, spagnolo e francese), con come corrispondente redazionale permanente in Francia l'infaticabile Jean-Pierre Chartier.

Un altro carattere d'internazionalità lo si riscontra poi nella trasversalità geografica dei vari contributi ivi pubblicati, provenienti non solo dall'Europa ma da tutti i continenti.

Benché organo ufficiale dell'OCIC, la rivista si rivela da subito uno spazio di libera espressione, assai vicino ideologicamente e metodologicamente alla neonata filmologia.²⁴¹

L'Istituto di Filmologia e il suo organo di stampa, la «Revue internationale de filmologie», erano nati, non a caso, appena due anni prima. La stessa «Revue internationale du cinéma» dedica inoltre più volte un'esplicita attenzione agli sviluppi della “corrente” filmologica, come testimonia un articolo del 1955, che non esita a coniare il binomio «filmologues catholiques»²⁴².

Già l'editoriale presente nel primo numero (uscito all'inizio del 1949) della «Revue internationale du cinéma» suona assai esplicito, ribadendo la necessità di «servire il mondo cattolico e il mondo professionale del cinema»²⁴³. Uno degli obiettivi principali è quello di dimostrare agli operatori del settore cinematografico che «non esiste alcuna opposizione di principio tra il benessere morale e quello materiale dei loro fedeli»²⁴⁴.

Come viene ribadito nel già citato editoriale del primo numero, la neonata rivista si pone inoltre come un terreno di incontro e di unione tra tutti i cattolici impegnati a vario titolo in ambito cinematografico (dai registi ai critici fino ai semplici spettatori), fungendo da

lien entre: ceux qui s'engagent entièrement dans l'action catholique du cinéma; ceux qui dirigent cette profession tant matériellement qu'intellectuellement; ceux qui font évoluer et progresser la pensée humaine, la REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA voudrait constituer pour tous un instrument de travail et un terrain de discussion où se forgerait, dans toutes ses applications pratiques, une doctrine chrétienne.²⁴⁵

La «Revue internationale du cinéma» nasce poi da subito sotto la benedizione dell'allora arcivescovo di Parigi cardinal Suhard, le cui parole di plauso vengono puntualmente riportati sulle pagine della rivista:

²⁴¹ François Albera, *Notes sur les rapports de l'Office catholique international du cinéma et la filmologie*, «Cinémas», 19 2-3, 2009, pp. 103-112.

²⁴² J. L., *Réunion de filmologues catholiques*, «Revue internationale du cinéma», n° 21, 1955, p. 25.

²⁴³ Guido Convents, *I cattolici e il cinema*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. Vol. 5: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, p. 503.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ [Rédaction], *REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA*, «Revue internationale du cinéma», n° 1, 1949, p. 1.

la Revue Internationale du Cinéma [...] doit jouer un rôle de tout premier plan. Je tiens à dire ici combien j'attache d'importance à son existence et à son action pour l'élaboration d'une doctrine chrétienne du Cinéma. [...] Je suis heureux de vous renouveler [...] mes encouragements pour l'avenir de cette publication d'une si haute tenue artistique et spirituelle.²⁴⁶

La rivista pubblica articoli sul cinema occidentale e non occidentale, affrontando i temi più diversi – dal cinema asiatico a quello dell'Europa dell'Est –, con l'intervento degli autori più diversi: da François Mauriac a Henri Agel, da Stanislas Fumet a Graham Greene. Negli anni Cinquanta la rivista esce in edizione tedesca, inglese e spagnola, oltre che in francese, e contiene informazioni sulla presenza delle giurie cattoliche internazionali ai festival e sulle attività degli uffici nazionali.²⁴⁷ La «Revue internationale du cinéma» si dimostra inoltre spesso non allineata al pensiero ufficiale dell'OCIC. È questo il caso di Bazin, che già nell'ottobre del 1948 aveva contestato l'attribuzione del primo premio dell'OCIC al festival di Venezia a John Ford per *The Fugitive* (1948), a scapito de *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948).²⁴⁸

Già nel secondo numero della «Revue internationale du cinéma», inoltre, si prefigura una distinzione tra il giudizio critico cattolico (comprensivo del valore artistico e del significato del film) e la classificazione della Chiesa (ovvero il valore morale).²⁴⁹

Nella «Revue internationale du cinéma» si pongono inoltre le basi della fortuna del cinema realista (e neorealista) presso i critici francesi, e non solo cattolici.

Il film di Maurice Cloche *Monsieur Vincent* (1947) stimola inoltre la ricerca da parte cattolica di una «doctrine chrétienne du cinéma», così come concepita all'interno di quello stesso secondo numero della «Revue internationale du cinéma» da numerosi autori e critici francesi, tra cui Michel de Saint-Pierre, André Bazin, Pierre Leprohon, Jean-Pierre Chartier.

VI.4.6. I «Cahiers du cinéma»

I «Cahiers du cinéma» vengono alla luce nell'aprile del 1951, proponendosi quale continuazione ideale de «La revue du cinéma».

E già a partire dal secondo numero i «Cahiers du cinéma» – ed è quello che più interessa ai fini del nostro studio – manifestano la propria innegabile radice cattolica.

I «Cahiers du cinéma» degli anni Cinquanta non si presentano infatti certo come una rivista di sinistra. A tal proposito, Antoine De Baecque parla di «un neoformalismo [...] che, per le sue scelte

²⁴⁶ Emmanuel Suhard, *Un mode d'expression et un auditoire...*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 2.

²⁴⁷ Cfr. Guido Convents, *I cattolici e il cinema*, cit., p. 503.

²⁴⁸ Cfr. André Bazin, *Coup d'œil sur les festivals de 1948*, «La Vie intellectuelle», octobre 1948, p. 134.

²⁴⁹ Cfr. Jean-Pierre Chartier, *Le critique, le FORMALISME et la morale*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, pp. 23-26.

– il cinema hollywoodiano – e per la sua contiguità con quello della giovane schiera letteraria degli “ussari” [del settimanale «Arts»], viene percepito come un dandismo di destra nel cuore di un mondo intellettuale largamente dominato dalla sinistra»²⁵⁰.

Va però da subito ricordato che al trio “destrofilo” Rohmer/Truffaut/Rivette si oppongono, all’interno degli stessi «Cahiers du cinéma», i redattori più anziani rappresentati da Jacques Doniol-Valcroze e da Pierre Kast, i quali, secondo De Baecque, rappresentano con eleganza «quella tendenza dei “Cahiers” che si potrebbe definire del “dandismo progressista”»²⁵¹. È all’interno di questo gruppo, ma in una posizione da mediatore, che si colloca André Bazin.

Il numero 15, proponendo i primi risultati di un’inchiesta sulla critica, rivela una certa preoccupazione pedagogica che anima diversi redattori della rivista: primo fra tutti quell’Henri Agel autore dell’articolo *Le critique est un éducateur et un informateur*.²⁵²

Il numero 21 è contrassegnato poi dall’entrata in campo di un giovane François Truffaut. Già sin da questo suo primo articolo, la linea di pensiero di Truffaut si delinea quanto mai chiara ed evidente, attestandosi su una posizione assai critica nei confronti del coevo cinema francese, e in particolare verso taluni suoi esponenti quali Jean Aurenche e Pierre Bost:

Si Aurenche et Bost adaptaient *Le Voyage au bout de la nuit*, ils couperaient les phrases, les mots même: que resterait-il? Quelques milliers de points de suspension; c’est-à-dire angles rares, éclairages recherchés dans ses cadrages savants. La notion de plan en France est devenue le souci du vêtement, donc celui de suivre la mode. Tout se passe à droite et à gauche hors de l’écran.²⁵³

L’arrivo di Truffaut ai «Cahiers du cinéma» segna un’innegabile linea spartiacque, e non solo nella storia della rivista in questione. Egli apporta un tono critico offensivo, messo al servizio di una strategia di rottura e di conquista. Truffaut si fa insomma il più rappresentativo portavoce dei cosiddetti «jeunes turcs», quelli che Pierre Kast avrà modo di definire come «l’école Schérer»²⁵⁴, e che passeranno alla storia come gli «hitchcocko-hawksiens».

Il punto culminante di tale «guerre de conquête»²⁵⁵ intrapresa dai “giovani turchi” lo si registra senza dubbio nel numero 31 del gennaio 1954, con la pubblicazione dell’articolo di Truffaut intitolato *Une certaine tendance du cinéma français*.

Truffaut mette alla gogna «l’uniformité et l’égale vilenie» delle sceneggiature della cosiddetta «Qualité française». I bersagli preferenziali di Truffaut sono, ancora una volta, Aurenche e Bost:

²⁵⁰ Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. III, tomo II, *L’Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino, 2000, p. 963.

²⁵¹ Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d’une revue*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991; parz. tr. it. Id., *Assalto al cinema*, il Saggiatore, Milano, 1993, p. 81.

²⁵² Cfr. Henri Agel, *Le critique est un éducateur et un informateur*, «Cahiers du cinéma», n° 15, septembre 1952.

²⁵³ François Truffaut, «Cahiers du cinéma», n° 21, mars 1953.

²⁵⁴ Pierre Kast, *Petit journal intime du cinéma*, «Cahiers du cinéma», n° 43, janvier 1955.

²⁵⁵ Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, cit., p. 82.

Tout désignerait donc Aurenche et Bost pour être les auteurs de films franchement anticléricaux, mais comme les films de soutane sont à la mode, nos auteurs ont accepté de se plier à cette mode. Mais comme il convient – pensent-ils – de ne point trahir leurs convictions, le thème de la profanation et du blasphème, les dialogues à double entente, viennent ça et là prouver aux copains que l'on sait l'art de "rouler le producteur" tout en lui donnant satisfaction, rouler aussi le grand public également satisfait.²⁵⁶

L'intento dichiarato di Truffaut è dunque quello di "uccidere" il "cinema di qualità" al fine di incentivare il cinema d'autore.

Ciò che Truffaut rimproverava al "cinema di qualità" francese in generale – e a Autant-Lara, Aurenche e Bost in particolare – erano gli attacchi contro l'esercito, la famiglia e la religione.

Da qui la messa in guardia espressa in toni quasi "savonaroliani"²⁵⁷ da Truffaut:

À force de répéter au public qu'il s'identifie aux "heros" des films, il finira par le croire, et le jour où il comprendra que ce bon gros cocu aux mésaventures de qui on le sollicite de compatir (un peu) et de rire (beaucoup) n'est pas comme il le pensait son cousin ou son voisin de palier mais lui-même, cette famille abjecte sa famille, cette religion bafouée sa religion, alors ce jour-là il risque de se montrer ingrat envers un cinéma qui se sera tant appliqué à lui montrer la vie telle qu'on la voit d'un quatrième à Saint-Germain-des-Près.²⁵⁸

Come facilmente intuibile, il suddetto articolo di Truffaut scuote la redazione dei «Cahiers du cinéma». Una prima parziale contromossa la si ha nel numero successivo, quando Bazin contesta le posizioni di Truffaut, difendendo la fedeltà della trasposizione cinematografica operata su un romanzo di Colette da Autant-Lara, Aurenche e Bost in *Quella certa età* (*Le Blé en herbe*, 1954, Claude Autant-Lara):

Il n'est pas douteux qu'Aurenche et Bost d'une part, Melville aussi peut-être avec *Le Silence de la mer*, ont imposé la notion de fidélité comme une valeur positive. Je sais bien que François Truffaut le leur conteste, mais il a tort, au moins dans la mesure où les libertés que s'accordent les scénaristes de *La Symphonie pastorale* se limitent au cadre relativement étroit des équivalences jugées nécessaires. Il importe moins qu'ils aient tort ou raison d'estimer que la ligne droite n'est pas le plus sûr chemin d'un point à un autre, que de reconnaître l'identité du tout. Bref, comme l'hypocrisie à la vertu, leurs infidélités mêmes sont encore un hommage à la fidélité.²⁵⁹

A tutt'oggi, il migliore studio condotto sulla storia della nostra rivista resta senza dubbio l'accurata e documentata monografia di Antoine de Baecque.²⁶⁰

I due tomi del suo *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue*

offrent une mine de renseignements sur l'évolution de cette publication qui fit de la passion cinéphilique aussi bien un tremplin vers la création qu'une source d'aveuglements et de contradictions. L'ouvrage est de bout en bout le fruit des

²⁵⁶ François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du cinéma», n° 31, janvier 1954, p. 19 ; poi in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Temi, Trento, 2006, p. 109.

²⁵⁷ Cfr. Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, cit., p. 83.

²⁵⁸ François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, cit., p. 19.

²⁵⁹ André Bazin, «Cahiers du cinéma», n° 32, février 1954.

²⁶⁰ Cfr. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue*, 2 vol., Cahiers du cinéma, Paris, 1991. Tale opera si compone di due voluminosi tomi: 1) «*À l'assaut du cinéma*» (1951-1959); 2) «*Cinéma, tours, détours*» (1960-1981).

travaux d'un véritable historien des pratiques culturelles qui sait toujours dépasser ses propres positions critiques pour disséquer objectivement son sujet d'étude.²⁶¹

VI.5. Periodici “anti-cattolici” in Francia

VI.5.1. «Positif»

Chiudiamo ora tale panoramica volgendo brevemente il nostro sguardo verso quella stampa francese schierata su posizioni anticattoliche, che però, proprio per questi suoi orientamenti, può fornirci preziose e inedite chiavi di lettura dell'oggetto da noi studiato.

Non si può, a tal riguardo, non partire da «Positif».

Il primo numero di tale storica rivista compare a Lione il 1° maggio 1952.

Ecco qui di seguito una fiera dichiarazione di discendenza da alcune precedenti riviste: «Ayons plaisir, au passage, à remercier ceux qui nous précèdent. Il nous semble qu'on pouvait utilement s'inspirer de l'«Écran Français», de «Raccords», de l'«Âge du cinéma», sans adopter toutes les vues de telle ou telle»²⁶². Per ammissione degli stessi redattori di «Positif», quindi, diverse sono state le fonti d'ispirazione primaria del nuovo periodico. Una di esse è stata senza dubbio la rivista «Raccords».

Anche «Positif», tuttavia, seppur un po' paradossalmente, annovera tra i suoi collaboratori personaggi “cattolici” quali Henri Agel, come pure Xavier Tillette – gesuita autentico – i quali intervengono già nel secondo numero della rivista.

Ma già il numero 11 mette fine all'effimera collaborazione di Agel con la rivista.

Ma l'evento che più contrassegna la stampa cinematografica francese degli anni Cinquanta e Sessanta è certamente la cosiddetta «guerre des revues»²⁶³, che in quel periodo trova appunto opposte per circa un decennio (dal 1955 al 1965 circa) la redazione dei «Cahiers du cinéma» e quella di «Positif». Tale “guerra” si consuma soprattutto intorno ai cineasti che ciascuna delle due riviste addita quali maestri indiscussi del cinema mondiale: in particolare avremo Buñuel, Huston e Franju sostenuti da «Positif», mentre Rossellini, Renoir e Cocteau vengono invece celebrati a gran voce dai «Cahiers du cinéma». Rossellini ben simboleggia tale insanabile conflitto tra le due riviste: osannato come maestro dai «Cahiers du cinéma», egli viene allo stesso tempo sbeffeggiato nonché

²⁶¹ Michel Cieutat, *BAECQUE Antoine de*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 282.

²⁶² [Anonyme], *Réflexions sur la comète*, «Positif», n. 21, février 1957, p. 3; trad. it. nostra: «Abbiamo piacere, a questo punto, di ringraziare quelli che ci hanno preceduto. Ci sembra che noi possiamo esserci utilmente ispirati a l'«Écran Français», a «Raccords», a l'«Âge du cinéma», senza adottare per questo tutte le idee di quella o quell'altra».

²⁶³ Cfr. Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, cit., pp. 84-86.

violentemente attaccato dai redattori di «Positif», che gli rimproverano soprattutto i suoi film “mussoliniani”.²⁶⁴

Dietro a tale attacco si nasconde una più generale presa di posizione della redazione di «Positif» contro lo spiritualismo e l’eclettismo dei «Cahiers du cinéma». È quanto affiora dal seguente articolo di Louis Seguin apparso su «Positif» nel maggio del 1957:

Lorsque *Positif*, certains du moins de ses rédacteurs, affirme qu’il est impossible, à moins d’aveuglement ou de lâcheté, d’apprécier également Buñuel et Rossellini, il n’entend pas, comme de soi-disant bons esprits le veulent, se complaire dans la provocation gratuite mais esquisser le dessin d’une honnêteté élémentaire. Je préfère encore un Rohmer ricanant devant *Cela s’appelle l’aurore* à un Doniol-Valcroze admirateur de *L’Age d’or* et aussi d’*Amore*. Jean Cocteau, laudateur d’Arno Brecker vers les années 42, puis en 57 présentateur, dans *Les Lettres françaises*, du Festival de Cannes, aux moments de loisirs que lui laisse *Arts*, nous ne tenons nullement à le prendre pour exemple.²⁶⁵

VI.5.2. «Midi-Minuit fantastique» («M-MF»)

Particolarmente significativa ai fini della nostra indagine può risultare, infine, una rivista quale «Midi-Minuit fantastique» («M-MF»), fondata nel 1962 da Eric Losfeld, e rivolta a coprire taluni generi cinematografici che proprio in quegli anni si stavano vieppiù diffondendo: in particolare il genere erotico e quello fantastico.²⁶⁶ Si tratta di una rivista destinata a diventare un vero e proprio «fétiche»²⁶⁷ per i cultori dei due generi sopra citati. È quanto ci fa notare Gérard Lenne: «La conscience d’être à contre-courant nourrit l’enthousiasme et la ferveur, voire l’inconditionnalité. [...] Instrument du culte fantastique, *M-MF* est devenu lui-même objet d’un culte»²⁶⁸.

Patrocinatrice involontaria di tale periodico risulterà Midi Minuit, la celebre sala cinematografica ben nota ai frequentatori dei grands boulevards. Aperta dalle 10 del mattino fino a mezzanotte, tale “epica” sala, situata al n° 14 del Boulevard Poissonnière, proiettava quasi esclusivamente, appunto, pellicole fantastiche e sexy. Una prassi consolidata in tale sala era il cambiamento del titolo della pellicola in programmazione, in chiave appunto erotica. Così, ad esempio, *Intrigue a Los Angeles* diventava *Strip-tease de la mort*, mentre *Un verre de whisky* si trasformava in *Désirs de femme*. Ben consapevoli del successo di tale sala, i due proprietari di questa (i fratelli Boublil) avevano avuto modo di dichiarare che «Les clients ne s’intéressent pas aux critiques: ils veulent devenir critiques eux-mêmes!»²⁶⁹.

²⁶⁴ Cfr. Marcel Oms, *Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne*, «Positif», n° 28, avril 1958, pp. 9-18.

²⁶⁵ Louis Seguin, *À propos de Géant, mêlé de digressions sur le cinéma américain, la critique et autres sujets de non moins d’importance*, «Positif», n° 24, mai 1957, p. 18.

²⁶⁶ Cfr. René Predal, *Midi-minuit fantastique. Étude analytique et sémiologique*, Editions du Centre du XX^e siècle, Université de Nice, Nice, 1977.

²⁶⁷ Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, cit., p. 104.

²⁶⁸ Gérard Lenne, *Le cinéma et sa presse*, (6), «La Revue du cinéma», n° 347.

²⁶⁹ René Tabes, Jacques Zimmer, *Cinéma bis, cinéma ter*, «Image et Son», n° 212, janvier 1968.

Per quanto riguarda, in particolare, i rapporti e le macroscopiche differenze tra «M-MF» e la critica cattolica francese dell'epoca, risulta quanto mai eloquente la testimonianza di uno dei più assidui redattori della rivista citata, Jean-Claude Romer: «Nous pratiquions une critique à la fois référentielle et véhémence. N'oublions pas que c'était l'époque où l'Office catholique cotait 5 – c'est à dire «À éviter absolument» – tous les films que nous défendions»²⁷⁰.

Dal canto suo, un altro redattore quale Jean Boullet – l'«imprecateur»²⁷¹ della «M-MF» – inveisce contro una certa critica moralmente e ideologicamente schierata, facilmente identificabile nei «Cahiers du cinéma» e nella critica più apertamente cattolica:

À la place des dieux terrible de jadis, dignes des horreurs sanglantes de Kâli, certains petits boutonneux en sont à ruminer les dernières mâchées du très médiocre *Vampyr* de l'abbé Dreyer, le film anti-*Dracula* numéro un [...], ces mêmes boutonneux qui ont pour dieux Dreyer et Rossellini, qui accueillent à coup de quolibets et de rires gras *King-Kong* ou *Les Chasses du comte Zaroff*.²⁷²

Tra gli autori maggiormente sostenuti da «M-MF» vanno citati Terence Fisher e, con un posto di tutto riguardo, gli italiani Mario Bava e Riccardo Freda. A tali autori – quasi unanimemente misconosciuti dalla critica tradizionale – «M-MF» dedica ampie analisi, quali ad esempio: *Erotisme et sadisme dans l'œuvre de Fisher*, di Michel Caen.²⁷³

Tanto che Jean-Pierre Bouyxou avrà modo di precisare ulteriormente: «Le midiminuiste fervent, contrairement au fantasticologique monomaniaque cuvée 80, était AUSSI érotomane. Pour lui, le goût des lycanthropes et le penchant pour les jolies filles allaient de pair»²⁷⁴.

²⁷⁰ Jean-Claude Romer, intervistato ne «La Revue du cinéma», n° 396.

²⁷¹ Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, cit., p. 104.

²⁷² Jean Boullet, *L'âge d'or de l'épouvante*, «La Méthode», n° 9, juin 1962, p. 1.

²⁷³ Cfr. Michel Caen, *Erotisme et sadisme dans l'œuvre de Terence Fisher*, «Midi-Minuit fantastique», 1, mai-juin 1962, pp. 8-11.

²⁷⁴ Jean-Pierre Bouyxou, *Le cinéma et sa presse*, (7), «La Revue du cinéma», n° 348.

Capitolo VII

La «cinéphilie catholique»: riviste, protagonisti e firme illustri

VII.1. Una «certa tendenza del cinema (e della critica) francese»: la «cinéphilie»

La «cinéphilie» – come sapientemente messo in luce da Antoine de Baecque – può essere intesa come quell'inedita ventata di «passion cinématographique»¹ che si impossessa del mondo cinematografico francese a partire dal secondo dopoguerra. Come precisato a tal riguardo da Philippe Rocher, «Il faut entendre passion au sens d'intérêt passionné pour ce grand art des images en mouvement»².

All'indomani della Seconda guerra mondiale ha inizio infatti quella che lo stesso Rocher ha definito l'«âge d'or des cinéphiles»³. Tale «età d'oro» viene collocata cronologicamente da Antoine de Baecque tra il 1944 e il 1968.⁴

Una suggestiva descrizione di tale «cinéphilie» ci viene offerta da Tristan Garcia:

L'amour du cinéma comme *ethos*, manière française de faire entrer après-guerre le cinéma dans l'art et l'art dans le cinéma, a cristallisé une sous-culture de ciné-clubs, de revues et de rites collectifs, entre 1944 et 1968. Cette sous-culture a abouti à la légitimation du septième art, à l'intégration du regard du spectateur dans les films eux-mêmes – suite au passage à la réalisation des jeunes critiques qui formeront la Nouvelle Vague – et à la constitution d'une figure nouvelle, indissociablement élitiste et démocratique, d'amateur d'art à l'âge de l'industrie culturelle pour tous.⁵

Grazie infatti a figure quali François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard – come ci ricorda poi de Baecque – «la cinéphilie des années 1950 a ainsi inventé un cinéma à la hauteur de l'amour qu'elle lui portait»⁶. Da tale corrente critica – la cui voce confluisce regolarmente nelle pagine dei «Cahiers du cinéma» – nascerà poi la «Nouvelle vague», «avec son nouveau regard et l'intention de ses critiques d'être reconnus avant de passer à la réalisation de nouveaux films»⁷.

¹ Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003, p. 14.

² Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012, Numéro spécial: *Monothéismes et cinéma* [<http://cerri.revues.org/1067>], p. 2.

³ *Ivi*, p. 5.

⁴ Cfr. Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, cit.

⁵ Tristan Garcia, *CINÉPHILIE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 154.

⁶ Antoine de Baecque, Thierry Frémaux, *La cinéphilie ou l'invention d'une culture*, «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 46, numéro spécial: *Cinéma, le temps de l'Histoire*, avril-juin 1995, p. 136.

⁷ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, cit., p. 11.

Gli anni Cinquanta francesi sono poi contraddistinti dallo scontro tra le due opposte scuole di critica cinematografica rappresentate, rispettivamente, dagli stessi «Cahiers du cinéma» e da «Positif». I maggiori rimproveri mossi dagli animatori di «Positif» ai critici dei «Cahiers» è il rifiuto di questi ultimi di ogni impegno politico progressista o marxista, nonché la loro marcata identità cristiana.

VII.2. «Cinéphilie chrétienne» e «cinéphilie catholique»

Il già citato Garcia ci fa inoltre notare come all'interno del fenomeno della *cinéphilie* un ruolo assolutamente preponderante sia stato ricoperto – oltre che dai *ciné-clubs*, dai critici comunisti e dai nazionalisti – anche, appunto, dai cattolici.

A dire il vero, solamente una parte del fronte cattolico francese è investita dalla suddetta *cinéphilie*.⁸ In tal senso, una prima apprezzabile tendenza *cinéphilique* nel mondo cattolico francese è ravvisabile nell'esperienza della rivista «Esprit», fondata nel 1932 dal filosofo francese Emmanuel Mounier.

La critica cinematografica che prende forma in tale rivista durante gli anni '30 si colloca su posizioni assai distanti dalle coeve politiche cattoliche per il cinema. Dal 1934, infatti, la rivista di Mounier consacra un posto di riguardo al cinema, attraverso analisi approfondite e puntuali che si distanziano notevolmente dalla critica cattolica di allora, generalmente limitata a un'asettica elaborazione di *fiches* e di valutazioni morali, senza mai addentrarsi in profondità nelle questioni cinematografiche.

Il dopoguerra alimenta ulteriormente tale stato di cose. Alla fine degli anni '40, infatti, la critica cinematografica condotta sulle pagine di «Esprit» si presenterà come una delle migliori rappresentanti di quella corrente critica francese da molti definita appunto «cinéphilie chrétienne»⁹, o, in maniera ancora più puntuale, «cinéphilie catholique»¹⁰.

Quest'ultima – come ci fa notare Mélisande Leventopoulos – «entend rompre avec l'approche moraliste du cinéma des milieux chrétiens pour promouvoir un nouveau rapport aux images»¹¹.

⁸ Cfr. Tristan Garcia, *CINÉPHILIE*, cit., p. 155.

⁹ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, cit., p. 5; cfr. Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, cit.

¹⁰ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 199.

¹¹ Mélisande Leventopoulos, *D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, in Frédéric Gugelot, Cécile Vanderpelen-Diagre, Jean-Philippe Warren (dir.), *L'engagement créateur. Écritures et langages du personnalisme chrétien au XX^e siècle*, «Contextes», n° 12, septembre 2012 [<http://contexts.revues.org/5513>], p. 2.

De Baecque individua quale principale matrice di tale identità cinefila cattolica l'attività dei Gesuiti: «L'épicentre de cette cinéphilie catholique est bel et bien jésuite: le ciné-club du Théologat jésuite de Chantilly, fondé et animé par le père Jean Diard»¹².

Philippe Rocher individua invece – all'interno della *cinéphilie catholique* – una netta preponderanza dei *sulpiciens* Amédée Ayfre e Jules Gritti, nonché dei laici Henri Agel e Jean Collet.¹³

Lo stesso Rocher individua poi però quale indiscusso nume tutelare di questo «petit groupe d'amoureux [catholiques] du cinéma»¹⁴ la figura di André Bazin.

Non è affatto azzardato riconoscere proprio ad André Bazin (1918-1958) e al già citato Amédée Ayfre (1922-1964) il ruolo di autentici capiscuola all'interno della *cinéphilie catholique* da noi presa in esame. Non a caso, entrambi si distinguono per la loro attiva e prolifica collaborazione alla citata rivista «Esprit».

L'importanza ricoperta da Bazin e Ayfre nel panorama della critica cattolica francese del secondo dopoguerra ha addirittura spinto la Leventopoulos a individuare quale «âge d'or de la constellation critique catholique» quel periodo che va appunto «de janvier 1946 où Bazin publie son premier article dans *Esprit* à la mort d'Amédée Ayfre durant l'été 1964»¹⁵.

Come ci fa notare Philippe Roger, il parallelismo tra André Bazin e Amédée Ayfre risulta inevitabile:

voici deux penseurs, vastes essayistes plus que simples critiques, dont les textes portent une authentique vision métaphysique du cinéma. [...] Au-delà d'un parallèle de vie (deux êtres destinés à l'enseignement, de santé fragile, disparus à la quarantaine), on découvre une communauté de pensée.¹⁶

Quello tra Bazin e Ayfre è un rapporto di influenze reciproche: dapprima, a inizio degli anni '50, è stato Ayfre a influenzare Bazin; in seguito sarà poi Ayfre a proseguire il pensiero e l'opera di Bazin.¹⁷

Ma è forse François Truffaut, nel 1968, a rendere il più sincero omaggio ai due studiosi:

Je peux seulement vous dire que j'ai rencontré pour la première fois l'homme doux et intelligent qu'était Amédée Ayfre dans la maison d'André Bazin qui était, lui aussi, doux et intelligent. Ce n'est pas seulement à cause de cela que chaque fois que je pense à l'ami que vous célébrez, les deux visages d'André Bazin et d'Amédée Ayfre se surimpressionnent

¹² Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, cit., p. 250.

¹³ Cfr. Philippe Rocher, *Les Études et le cinéma, Une relecture à l'occasion d'un centenaire*, «Chrétiens et Sociétés, XVI^e - XX^e siècles», 5, 1998, pp. 63-81; Id., *Le visage de Jésus-Christ au cinéma*, in Gerard Cholvy (dir.), *Figures de Jésus-Christ dans l'histoire*, Montpellier, Centre régional d'histoire des mentalités-Université Paul-Valéry, 2001, pp. 167-174.

¹⁴ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, cit., p. 5.

¹⁵ Mélisande Leventopoulos, *D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, cit., p. 2.

¹⁶ Philippe Roger, *AYFRE Amédée, 1922-1964*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 67.

¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

devant mes yeux, mais aussi parce que tous deux aimaient le cinéma, aimaient les gens, aimaient la vie. J'éprouve en pensant à eux une tristesse que le temps est impuissant à adoucir.¹⁸

Ma le fulgide personalità di Bazin e Ayfre – a cui dedicheremo un'approfondita analisi più avanti in questo stesso capitolo – non devono confinare in secondo piano altre rilevanti “presenze cinefile” del cattolicesimo francese.

Ecco, ad esempio, i *cinéphiles* che il già citato Garcia individua nel mondo cattolico francese: «André Bazin, les jésuites et les dominicains curieux de cet art nouveau, mais aussi *Télérama*»¹⁹.

Ecco comparire nell'analisi di Garcia, accanto all'immane presenza di Bazin e dei gesuiti, anche taluni nomi nuovi: un ordine cattolico quale quello dei Domenicani, e una rivista quale «*Télérama*». Non a caso, aggiungiamo noi, a fondare «*Télérama*» – o meglio, i suoi diretti antenati, ovvero i settimanali «*Radio loisirs*» (1947) e «*Radio Cinéma Télévision*» (1950-1960) – troviamo appunto diversi preti domenicani, tra cui Raymond Pichard e Charles Avril.

Proprio dal periodico «*Télérama*» – considerato attraverso le sue tre vite e i suoi principali animatori – conviene ora partire, quale prima tappa di un'analisi approfondita della «cinéphilie catholique» francese del secondo dopoguerra.

VII.3. La «cinéphilie catholique» su carta: le tre vite di «*Télérama*»

VII.3.1. In principio era «*Radio loisirs*»

«*Témoignage chrétien*» – a partire dall'agosto del 1945, ovvero da quando il settimanale viene pubblicato su quattro pagine – inizia a ospitare una regolare cronaca cinematografica, inizialmente firmata da G. Damas e da Jean-Louis Tallenay (nome d'arte di Jean-Pierre Chartier). Soprattutto quest'ultimo si farà portatore, già in quell'immediato dopoguerra, di innovative proposte sulla critica morale cinematografica che, come vedremo, impronteranno anche le esperienze editoriali successive che ci accingiamo ad analizzare.

«*Témoignage chrétien*» quindi – organo di stampa, come si è visto, della «Resistenza spirituale» francese – si dimostra precocemente interessato al trattamento delle questioni mediatiche: oltre che al cinema, infatti, le sue pagine iniziano presto a dedicare anche alla radio una propria rubrica fissa. Una svolta decisiva si registra però nel 1947, con l'ingresso di Georges Montaron nella redazione della rivista. Allora il periodico beneficiava già di una struttura redazionale dalla qualità

¹⁸ François Truffaut, *Reconnaissance*, in Alain Bandelier, Patrick Giros (dir.), *Amédée Ayfre, Interprète de l'image*, Paris, Fleurus, p. 59.

¹⁹ Tristan Garcia, *CINÉPHILIE*, cit., p. 155.

rimarchevole: basti pensare che tra i suoi redattori figuravano personalità del calibro di François Mauriac, Antoine Goléa, Pierre Debray-Ritzen e Michel de Saint Pierre.

Poco dopo il suo arrivo a «Témoignage chrétien» nel 1947, Georges Montaron, animato dalla missione di rianimare le Éditions Témoignage chrétien allora in declino, ha l'idea di affiancare al settimanale dei cattolici della Resistenza francese un altro settimanale.

Conscio che la radio, il cinema e la televisione (allora appena apparsa) sarebbero stati i vettori e i canali preferenziali della nuova cultura del dopoguerra, Montaron concepisce allora l'idea di consacrare una rivista proprio a tali media.

La rivista da lui concepita – più che una semplice guida di trasmissioni radiofoniche – avrebbe dovuto «aider ses lecteurs à mieux organiser leurs loisirs»²⁰.

Dal canto loro, i padri domenicani Raymond Pichard e Charles Avril – già realizzatori di trasmissioni radiofoniche e responsabili delle trasmissioni religiose alla Radiophonie française – auspicavano di disporre di un organo di stampa che potesse prolungare il loro operato.

È così che, il 2 febbraio 1947, esce il primo numero di «Radio loisirs», che si presenta come supplemento settimanale di «Témoignage chrétien».

Tale nuova iniziativa editoriale era stata promossa appunto dal comitato direttivo di «Témoignage chrétien», allora composto da Jean Mondange, Jean Baboulène e Jean-Pierre Dubois-Dumée.

Tra i direttori della neonata «Radio loisirs» troviamo i già citati padri Avril e Pichard. Nella squadra di redattori abituali troviamo invece Jean-Guy Moreau, Maurice Lorton e l'uomo di radio Yves Froment-Coste. Le firme che però segneranno maggiormente la linea culturale e ideologica della rivista saranno il già citato Jean-Louis Tallenay, Roger Fressoz, Jean Mauduit, Marie-Rose Clouzot, Georges Lherminier, François Pouget, Maurice Cazeneuve e Paul Gilson.

«Radio loisirs» esce addirittura con un numero 0, il 26 gennaio 1947.²¹

Il numero 0 conteneva già tutti gli ingredienti del futuro «Télérama»: era innanzitutto presente la lista dei programmi radiofonici classificati per canali e frequenze radio, oltre che la guida ai *bulletin d'informations*. Accanto a tali informazioni erano già presenti però anche le recensioni critiche delle varie trasmissioni, dei film in uscita nelle sale e dei libri appena pubblicati, oltre che un appello a una partecipazione diretta dei lettori.²²

Appello che torna anche nel numero successivo – il n. 1, uscito il 2 febbraio 1947 – quando la redazione di «Radio loisirs» si rivolge ai propri lettori, presentandosi quale inedita via di informazione e di critica cinematografica nel panorama francese dell'epoca:

²⁰ Cécile Hamsy, *Georges Montaron. Le roman d'une vie*, Paris, Ramsay, 1996, p. 112.

²¹ Cfr. «Radio loisirs», n° 0, 26 janvier 1947, p. 1.

²² Cfr. *Nos lecteurs ont la parole*, «Radio loisirs», n° 0, 26 janvier 1947, p. 2.

Qu'on ne cherche pas dans cette page des critiques cinématographiques, c'est-à-dire des analyses complètes de chaque film du point de vue technique, esthétique et psychologique. La place qui nous est réservée n'y suffirait certainement pas et d'ailleurs notre but est plus modeste et plus utilitaire: nous voulons que les lecteurs de «Radio-Loisirs» sachent, avant d'aller au cinéma, quel est le genre de film qu'ils vont voir et qu'ils aient une idée de sa valeur artistique et de sa portée humaine.²³

Tale basso profilo assunto inizialmente dai redattori di «Radio loisirs» viene poi in parte smentito dalla seconda parte dello stesso intervento:

Nos présentations essaieront pourtant de distinguer les «films de consommation courante» et ceux qui témoignent d'une recherche originale, ou qui sont de belles réussites artistiques.

Enfin, ce qui importe dans un film, c'est sa signification humaine et sa portée. Une œuvre d'une grande valeur esthétique peut conduire au désespoir ou faire l'apologie de la bassesse. Nous pensons que le spectateur doit en être prévenu. Qu'on n'attende pourtant pas de nous une cotation des films qui nous semble difficilement réalisable et trop souvent inefficace. Nous signalerons, quand ce sera nécessaire, qu'une œuvre intéressante pour un esprit formé ne convient pas aux enfants ou aux jeunes gens, mais nous ne louerons jamais une œuvre anodine du point de vue de la morale si elle est mal faite. Nos jugements porteront sur la valeur globale du film, aussi bien artistique qu'humaine. Notre rôle se bornera à distinguer les simples divertissements, les œuvres intéressantes et s'ils s'en trouvent les chefs d'œuvre.²⁴

I temi messi sul tavolo dal presente manifesto programmatico – come si può constatare – sono molteplici e alquanto delicati, soprattutto se riferiti al panorama cattolico dell'epoca: si va dal significato di un film al rapporto tra componente morale e componente estetica di una pellicola, dall'efficacia (o inefficacia) del sistema classificatorio delle *cotations morales* alla differenziazione tra i vari pubblici (adulti, giovani, bambini). Le posizioni assunte dalla neonata rivista risultano da subito alquanto chiare, e in evidente dissonanza rispetto alla politica cinematografica portata avanti dai cattolici francesi dell'epoca.

A dispetto del titolo della testata, più che la radio è il mezzo cinematografico ad occupare un posto di indiscussa centralità nella neonata pubblicazione.

A conferma di ciò, già nel numero 2 della rivista viene pubblicato un intervento redazionale in cui viene esposta l'autentica «signification» filmica, ovvero l'elemento centrale intorno a cui ruota l'intera “macchina critica” del nuovo periodico.

Nel presente articolo vengono inoltre esposte le linee-guida critiche che la neonata rivista si propone di adoperare di fronte all'opera cinematografica:

Pour juger un film, nous essaierons toujours de dégager sa signification. [...]

Il n'y a pas de procédé passe-partout pour choisir un film pour soi-même ou pour ceux dont on a la responsabilité. Même les considérations d'âge n'ont ici qu'une valeur relative. Ce qui compte, c'est le degré de culture et l'âge mental, ce qui importe c'est de savoir si tel spectateur est capable de saisir au-delà du détail des images, le sens et la portée d'un film.²⁵

²³ CAM., *Présentations*, «Radio loisirs», n° 1, 2 février 1947, p. 12.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ CAM., *Signification d'un film*, «Radio loisirs», n° 2, 9 février 1947, p. 12.

Priorità dunque al significato del film, ma anche attenzione all'individualità (mentale e culturale) di ogni singolo spettatore, intorno a cui si gioca appunto gran parte della portata e degli eventuali pericoli del mezzo cinematografico.

Da tale prima teorizzazione prende forma – appunto sulle pagine di «Radio loisirs» – una nuova critica cinematografica, dalla natura fortemente esegetica, che si colloca da subito su una posizione alquanto innovativa rispetto allo scenario critico dominante nel mondo cattolico francese di allora.

Tale nuova tendenza critica ravvisa in campo cinematografico alcune disfunzioni già denunciate da «Témoignage chrétien» riguardo al campo letterario.

In particolare, i redattori di «Radio loisirs» si propongono quale propria missione cinematografica il rifiuto di un «public bienpensant»: quello stesso pubblico che già Daniel-Rops – dalle pagine di «Témoignage chrétien» – aveva condannato a proposito del romanzo, in favore invece dei «lecteurs chrétiens»²⁶. «Radio loisirs» tenta appunto d'imitare tale modello erigendo quello speculare degli «spectateurs chrétiens», emancipati dagli steccati della “cote morale” e propensi, a seconda della propria esperienza, a visionare dei film giudicati “conturbanti” dall'istituzione ecclesiastica.

Il neonato settimanale promuove dunque un reindirizzamento del gusto cinematografico dei cattolici, inglobando il giudizio morale in un più vasto insieme di esigenze.

A ben vedere, il progetto cinematografico di «Radio loisirs» si ricollega implicitamente ad un più ampio movimento riformistico allora in ebollizione all'interno dell'ordine domenicano francese.

Quello stesso numero 2 contiene inoltre già un prototipo di recensione cinematografica così come concepita dalla nuova “scuola critica” di «Radio loisirs». La recensione in questione è relativa al film *Arsenic et vieilles dentelles*, ed è firmata da Roger Fressoz²⁷, futuro direttore del «*Canard enchaîné*».

Dal numero 5, poi, il nostro settimanale ha il coraggio di mettere in prima pagina un'unica grande fotografia: fatto questo all'avanguardia per quei tempi.

Nell'agosto 1947, Pichard riconosce a «Radio loisirs» un'insuperabile funzione di guida per gli spettatori nei territori ancora “inesplorati” del cinema e della radio: «Devant les organismes mystérieux du Cinéma et de la Radio, les individus se sentent impuissants. En groupant derrière lui les chrétiens, «Radio-Loisirs» leur permet d'exprimer leur avis et guide leurs pas en ces terres inconnues»²⁸.

²⁶ Daniel-Rops, *Public bienpensant ou lecteurs chrétiens*, «Témoignage chrétien», 23 novembre 1945, p. 3.

²⁷ Roger Fressoz, *Arsenic & vieilles dentelles*, «Radio loisirs», n° 2, 9 février 1947, p. 12.

²⁸ Raymond Pichard, *Une bataille à gagner*, «Radio loisirs», n° 23, 3 août 1947, p. 9.

Quello stesso 1947 si rivela però un anno «tremendo» per la stampa francese, oppressa da lunghi scioperi delle stamperie e da una terribile crisi delle Messageries de la Presse. Tale situazione provoca la scomparsa di numerosi giornali, tra cui annoveriamo appunto «Radio loisirs», che si trova costretta da ristrettezze economiche a interrompere le proprie pubblicazioni il 3 agosto 1947, dopo soli 24 numeri.

VII.3.2. La via per un riformismo cattolico: «Radio Cinéma Télévision»

VII.3.2.1. Nascita, intenti e linee-guida di «Radio Cinéma Télévision»

La via indicata da «Radio loisirs» non è però destinata a interrompersi. Proprio in nome degli intenti critici e dell'attenzione al nuovo linguaggio audiovisivo già alla base di «Radio loisirs», gli infaticabili padri domenicani Avril e Pichard – coadiuvati da Jean-Pierre Chartier (alias Jean-Louis Tallenay) e Yves Froment-Coste – fondano, nel gennaio 1950, la rivista «Radio, Cinéma, Télévision», che diventerà in seguito (a partire dal 1960) «Télérama».

La nascita di «Radio, Cinéma, Télévision» è però resa possibile anche dall'impegno attivo dello stesso Georges Montaron, il quale, eletto amministratore delle Éditions Témoignage chrétien il 15 novembre 1949, decide di associarsi con Ella Sauvageot – allora direttrice de «La Vie catholique», rivista cattolica fondata da Francisque Gay – e con le Éditions du Cerf – di proprietà dell'ordine dei Domenicani – al fine appunto di continuare la fugace esperienza di «Radio loisirs».

Ecco allora che il 22 gennaio 1950 esce la nuova rivista «Radio Cinéma Télévision». Ecco come lo stesso Montaron illustra, a posteriori, gli intenti alla base della nuova testata:

Nous voulions réaliser un journal s'adressant au public populaire le plus large afin de l'aider à maîtriser la radio, le cinéma et la télévision, instruments privilégiés de culture pour les masses. Nous voulions aussi un journal chrétien qui ne soit ni un organe de prosélytisme, ni une publication confessionnelle exprimant les positions de l'Église, ni le journal de la cotation morale mais un journal de chrétiens partageant les combats des hommes et choisissant d'abord d'être au service des plus pauvres. Nous voulions sur tous les sujets abordés par la radio, la télévision et le cinéma apporter l'éclairage de l'Évangile.²⁹

L'atto fondativo viene poi firmato ufficialmente nel febbraio 1950 tra Ella Sauvageot – in rappresentanza de «La Vie catholique» – il reverendo padre Pierre Boisselot – in rappresentanza dei Domenicani delle Éditions du Cerf – e appunto Georges Montaron, portavoce di «Témoignage chrétien».

²⁹ Cécile Hamsy, *Georges Montaron. Le roman d'une vie*, Paris, Ramsay, 1996, p. 115.

«Radio Cinéma Télévision» si poneva perciò come il proseguimento diretto della troppo effimera esperienza di «Radio loisirs», riprendendone perciò le stesse tensioni di riformismo cattolico.

Tuttavia, per l'ideale educativo e pedagogico presente da subito nelle sue pagine, «Radio Cinéma Télévision» sembrava di primo acchito condividere anche alcune delle principali preoccupazioni delle gerarchie ecclesiastiche e della Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR).

Il primo numero di «Radio Cinéma Télévision» esce il 22 gennaio 1950, riportando in copertina la fotografia in bianco e nero dell'attrice Danièle Delorme, in un'immagine di scena tratta dal film appena uscito nelle sale *La cage aux filles* (t.l. La gabbia delle ragazze, 1949, Maurice Cloche)³⁰.

Raffigurare in copertina un attore, un'attrice o un regista cinematografico del momento diverrà da allora una consuetudine del nostro giornale.

La nascita di «Radio Cinéma Télévision» viene enfatizzata a gran voce da un editoriale pubblicato in quello stesso primo numero della rivista: «Depuis des années nous travaillons à donner à l'Église de France un journal de cinéma et de radio. Nous tenons aujourd'hui nos promesses. Voici le magazine que vous attendiez. À vous maintenant de le soutenir...»³¹.

Il nuovo settimanale – come si ribadisce ulteriormente nel presente editoriale – si pone da subito fieramente in diretta discendenza di più “anziane” esperienze editoriali quali «Radio loisirs» e «Témoignage chrétien»:

Dèjà «Radio-Loisirs» avait ouvert la voie. Nous reprenons aujourd'hui le travail avec des moyens infiniment plus puissants. Pour la première fois, trois grands organes catholiques: «La Vie Catholique Illustrée», «Témoignage Chrétien», «Les Éditions du Cerf» [...] conjugent leurs efforts pour lancer les grand hebdomadaire des auditeurs et des spectateurs catholiques.³²

Lo stesso editoriale espone poi gli intenti e le linee-guida che animano la nuova rivista:

Notre intention est claire: d'abord informer le public, lui donner les programmes complets de la radio, avec la présentation des principales émissions, analyser les films qui paraissent, en faire la critique, guider le choix des auditeurs et des spectateurs, faire un véritable travail d'éducation populaire, contribuer ainsi à former une opinion publique qui exercera à son tour son influence sur la production des films ou des émissions.³³

La neonata rivista si pone inoltre di «rassembler tous ceux qui comprennent ces nouveaux moyens techniques de formation – ou de déformation – des esprits. [...] Voilà pourquoi nous lançons: Radio-Cinéma-Télévision»³⁴.

³⁰ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 1, 22 janvier 1950, p. 1.

³¹ Le Comité Directeur, *À vous, maintenant...*, «Radio Cinéma Télévision», n° 1, 22 janvier 1950, p. 3.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

Animata dal principio dell'educazione popolare, la rivista annovera tra le sue tematiche prioritarie il dialogo tra la Chiesa e il mondo moderno: e quindi il dialogo tra la Chiesa e la cultura di massa.

All'interno di tale dialogo, il cinema svolge una funzione indispensabile, in cui gli stessi non credenti "aiutano" i credenti a essere più fedeli a Dio.

In particolare, la riproduzione tecnica cinematografica viene percepita come novella Incarnazione, grazie a cui ciascun spettatore/credente può entrare in contatto "audiovisivo" con Cristo.

In definitiva, «Radio Cinéma Télévision» nasce al fine di aggiornare la Chiesa, facendola dialogare con la cultura di massa.

Come già anticipato, «Radio Cinéma Télévision» intercetta inoltre quella rinnovata predisposizione educativa che stava attraversando il mondo cattolico all'alba degli anni Cinquanta. Sin dal suo primo anno di vita, infatti, il neonato settimanale dispone la riunione mensile di un consiglio di redazione a cui sono invitati anche un rappresentante della CCR, uno della Fédération loisirs et culture cinématographique (FLECC), un membro della redazione della rivista «Éducateurs», e un rappresentante di ciascuna delle altre grandi associazioni dell'azione cattolica.

La nuova rivista tenta insomma sin da subito di riequilibrare la sfera cattolica cinematografica, superando gli steccati della sola sfera morale, per intraprendere un'indagine sulle potenzialità educative insite nel mezzo cinematografico.

Non a caso, il nuovo periodico si pone da subito «À l'avant-garde de l'éducation populaire»³⁵, intendendo sviluppare un'attività missionaria di accompagnamento spirituale dei divertimenti di massa, attraverso una riflessione collettiva sull'impatto mediatico in campo radiofonico, cinematografico e televisivo.

L'importanza di tale "trilogia" mediologica – costituita da radio, cinema e televisione – è affermata con vigore dai redattori della nuova rivista: soprattutto dal già citato Raymond Pichard, responsabile delle trasmissioni religiose radiofoniche (e poi televisive) a partire dal 1949.

Alla luce di ciò, la fondazione di «Radio Cinéma Télévision» va letta sulla scia di quel cammino riformistico intrapreso dalla Chiesa cattolica francese soprattutto a partire dagli anni dell'Occupazione tedesca.

Al tempo stesso, tuttavia, la nuova rivista propone un'inedita lettura teologica dei media, secondo cui la radio, il cinema e la televisione, attraverso l'atto dell'ascolto e della visione, permetterebbero la ricerca del divino da parte dei credenti-ascoltatori-spettatori.

Se la FLECC proponeva un approfondimento diretto dello sguardo del pubblico attraverso la discussione dei film all'interno dei *ciné-clubs*, il settimanale domenicano concepisce una

³⁵ Cfr. [Rédaction], *À l'avant-garde de l'éducation populaire*, «Radio Cinéma Télévision», n° 3, 5 février 1950, p. 30.

formazione indiretta dello spettatore, che non avverrebbe unicamente attraverso la proiezione cinematografica bensì anche attraverso la lettura individuale della rivista stessa.

Un altro sintomo di profondo riformismo è poi costituito dalla proposta avanzata da «Radio Cinéma Télévision» di superare la classificazione ufficiale dei film imposta dalle gerarchie cattoliche, optando piuttosto per un trattamento approfondito dell'attualità cinematografica. Tuttavia, come vedremo, la classificazione ufficiale della CCR non sarà mai espressamente rigettata dalla rivista.

Ciò precisato, risulta comunque innegabile come le pagine che la nuova rivista dedica alle nuove uscite cinematografiche si organizzino secondo codici e metodi di giudizio nuovi per il pubblico cattolico (non solo francese).

Nonostante tali numerose tendenze riformistiche, «Radio Cinéma Télévision» si propone anche, pur sempre, di soddisfare il più largo pubblico possibile di lettori-spettatori cattolici. Per raggiungere tale fine, il nuovo periodico intende analizzare in profondità il fenomeno filmico, al fine di fornire ad ogni lettore-spettatore il bagaglio tecnico-culturale per effettuare poi da solo tale analisi.

A tale scopo risponde ad esempio la rubrica – pubblicata sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» a partire dal novembre 1950 – dall'eloquente titolo «Faire un film». La rubrica in questione tratta delle varie fasi costitutive di un'opera cinematografica – quali la scelta del soggetto, la scrittura della sceneggiatura, la produzione, ecc. – al fine di istruire e al contempo dilettere il lettore-spettatore, avvalendosi anche di un abbondante apparato iconografico.³⁶

VII.3.2.2. Le firme di «Radio Cinéma Télévision»: tra animatori, protagonisti e collaboratori

Il numero 7 della nostra rivista ospita un articolo di Pichard, in cui si guarda con apprensione all'invasione del mercato cinematografico da parte delle pellicole hollywoodiane, a scapito delle pellicole francesi ed europee più in generale. Il presente articolo fornisce inoltre al padre domenicano l'occasione per ribadire la libertà critica e intellettuale di «Radio Cinéma Télévision», che fa della rivista un *unicum* nel panorama critico cattolico dell'epoca:

«Radio-Cinéma[-Télévision]» est aujourd'hui le seul journal français de cinéma assez libre pour dire que «Maxime Gorki» est un chef-d'œuvre, que «Mitchourine» est ennuyeux comme un catalogue Vilmorin philosophique et que l'intérêt spirituel de l'Amérique est de nous laisser défendre le droit à l'existence du film européen.³⁷

A tale libertà critica e intellettuale della neonata «Radio Cinéma Télévision», lo stesso Pichard aggiunge poi – in un articolo pubblicato un mese dopo – anche l'indipendenza a un tempo mentale

³⁶ Cfr. [Rédaction], *Faire un film*, «Radio, cinéma, télévision», n° 45, 26 novembre 1950, p. 3.

³⁷ Raymond Pichard, *Le cinéma européen en péril!*..., «Radio Cinéma Télévision», n° 7, 5 mars 1950, p. 3.

ed economica che contraddistingue la rivista: «Nous tenions avant tout à être libres. Pour dire la vérité à tout le monde, pour représenter aussi purement qu'il est possible l'esprit du Christ dans ces nouvelles techniques d'expression, nous ne devons être inféodés à aucun groupe d'intérêts financiers ou commerciaux»³⁸.

Anche alla luce di tale volontà di indipendenza economica, si spiega il successivo appello di Pichard – rivolto a tutti i cattolici francesi – ad abbonarsi al neonato settimanale.

Pichard sottolinea inoltre il consistente peso che la rivista sta vieppiù assumendo nei confronti della produzione cinematografica:

À ceux qui nous disent «Pourquoi acheter *Radio-Cinéma*, je n'ai pas le temps d'écouter la radio et je ne vais guère au cinéma» vous répondrez ceci:

Radio-Cinéma n'est pas fait seulement pour ses lecteurs; dès maintenant son influence commence à s'exercer sur la production. [...] Si nous estimons qu'un scénario mérite d'être encouragé et d'être appuyé par nous auprès du public, le metteur en scène trouvera plus facilement, malgré la crise actuelle, les capitaux voulus.³⁹

Tale campagna pro-abbonamenti fornisce infine l'occasione a padre Pichard per ribadire l'unicità della nuova rivista nel panorama cattolico non solo francese ma internazionale: «Il n'existe dans aucun pays, à notre connaissance, un journal spécifiquement catholique, qui traite de radio, de cinéma et de télévision. Les films constituent une marchandise internationale. Notre action en s'exerçant sur la production s'étend aux cinq parties du monde»⁴⁰.

Già nel suo primo anno di vita, il settimanale domenicano viene quindi riconosciuto tra i principali titoli della stampa cinematografica francese (e non solo cattolica).

Con «Radio Cinéma Télévision» si registra inoltre il superamento dell'isolamento cinematografico dei cattolici, attestando l'esistenza, a partire dal 1950, di quello che la Leventopoulos ha battezzato «un contre-pouvoir cinéophile»⁴¹ all'interno del mondo cattolico francese.

Tale tendenza cinefila anima anche diversi giovani lettori iscritti alla Jeunesse étudiante chrétienne (JEC), diversi dei quali – come Jean Collet e Gilbert Salachas – entrano non a caso a far parte della redazione di «Radio Cinéma Télévision».

Anche Amédée Ayfre e, soprattutto, André Bazin – come avremo modo di vedere meglio più avanti – percorreranno tale nuova tendenza critica riformista, gravitando anch'essi – seppur in modalità e frequenze diverse – nell'orbita della rivista domenicana.

³⁸ Raymond Pichard, *Je n'écoute guère la radio... Je vais rarement au cinéma... pourquoi acheter: RADIO-CINÉMA?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 12, 9 avril 1950, p. 3.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 221.

In un illuminante intervento datato 1951, anche lo stesso Jean-Louis Tallenay ha modo di esporre le linee-guida che ispirano «Radio Cinéma Télévision», precisando in particolare i criteri che informano l'attività critica dei redattori della rivista:

Nous ne pensons pas que le rôle d'un critique soit, avant tout, de dire du bien ou du mal d'un film; de décider si ses lecteurs doivent aller le voir ou non. Il n'est pas un juge qui condamne ou qui absout, un examinateur qui attribue des notes à un concours.

Son rôle est à la fois plus modeste et plus large.⁴²

Dopo aver premesso ciò che un critico non deve essere, Tallenay precisa poi quella che invece dovrebbe costituire la vera funzione del critico cinematografico; funzione in cui crede l'intera redazione di «Radio Cinéma Télévision», ovvero quella di informare il pubblico: «[Le critique] doit tout d'abord *informer* le public. La raison d'être de *Radio-Cinéma* consiste à rendre compte de *tous* les films qui sortent pour que les lecteurs [...] puissent choisir les films qu'ils vont voir»⁴³.

Ciò che però a Tallenay preme ribadire è l'importanza della scelta finale, che spetta solo al libero arbitrio del lettore/spettatore: «Mais le critique doit s'efforcer de ne pas choisir *pour* le lecteur. Selon ses goûts, son âge, sa formation, c'est au lecteur de décider s'il ira voir ou n'ira pas voir tel film»⁴⁴.

Nel settembre del 1955 «Radio Cinéma Télévision» inaugura poi una nuova rubrica intitolata «Analyse d'un grand film», ideata appunto con lo scopo di favorire lo studio approfondito di film non sempre recenti.

Tra i redattori occasionali di «Radio Cinéma Télévision» (e poi di «Télérama») troviamo anche – nella seconda metà degli anni Cinquanta – due critici quali Claude Beylie e Luc Moullet.

In particolare quest'ultimo – fin dai suoi primi passi nel campo della critica cinematografica – incarna «la cinéphilie la plus pure et dure, maniaque de la fiche et des génériques, jusqu'à l'intolérance, s'il n'y avait son humour»⁴⁵.

Moullet si distingue inoltre per la sua tendenza alla provocazione anti-intellettuale. Così, se da un lato egli difende a spada tratta molta della produzione hollywoodiana, al contempo non esita a burlarsi dei beniamini dell'intelligenza critica francese, ovvero i vari Antonioni, Fellini, ecc.

Rilevante la sua produzione critica – oltre che per «Radio-Cinéma-Télévision» (1956-1960) – anche presso la redazione dei «Cahiers du cinéma», presso cui egli lavora negli anni della propria

⁴² Jean-Louis Tallenay, *La critique n'est pas faite (seulement) pour critiquer*, «Radio Cinéma Télévision», n° 73, 10 juin 1951, p. 3.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Antoine de Baecque, *MOULLET Luc*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 368.

maturità, ovvero da fine anni '50 fino a tutti gli anni '60. Proprio in quegli anni, rifacendoci ad Antoine de Baecque, Moullet «a trouvé un style direct où son humour corrosif fait mouche»⁴⁶.

Lo stesso François Truffaut ha modo di collaborare occasionalmente come critico di «Radio Cinéma Télévision» e di «Télérama».

La ricezione critica dei film dei “giovani Turchi” diventa poi d'altronde un'occasione per il settimanale domenicano per un aggiornamento della propria politica editoriale. Il nostro periodico si affacciava agli anni Sessanta sempre più cosciente del proprio isolamento, ma altrettanto desideroso di una politica di compromesso al fine di conquistare nuovi lettori e abbonati.⁴⁷

I redattori di «Radio Cinéma Télévision» si fanno inoltre portavoce – nel corso degli ultimi anni anni Cinquanta – di un'idea di cinema inteso come operatore di pace. È in tal senso che nel 1959 Paule Sengissen saluta un film quale *38° parallelo: missione compiuta* (*Pork Chop Hill*, 1959) di Lewis Milestone, incentrato sulle atrocità della recente Guerra di Corea (1950-1953):

Avec ce film Lewis Milestone pose le problème de la guerre dans ses vrais termes: pourquoi se bat-on? [...] Cette réflexion est aussi, ou aurait pu être, celle de chaque citoyen américain. [...] Et le cinéma, avec les œuvres de Milestone, des films tels que *La grande illusion* [*La grande illusione*, 1937, Jean Renoir], *Soldats inconnus* [t.l. Il soldato sconosciuto (*Tuntematon sotilas*, 1955) di Edvin Laine], *Tant qu'il y aura des hommes* [*Da qui all'eternità* (*From Here to Eternity*, 1953) di Fred Zinnemann], œuvre dans le sens de la paix.⁴⁸

VII.3.3. La “terza vita” della «cinéphilie catholique»: «Télérama»

VII.3.3.1. «Per stare al passo coi tempi»: nascita, programmi e aggiornamenti di «Télérama»

L'incursione della «cinéphilie catholique» francese al di fuori del cinema e nel terreno del “nuovo” mezzo televisivo viene attestata ufficialmente nell'agosto 1960, quando «Radio Cinéma Télévision» annuncia la sua ormai prossima trasformazione in «Télérama».⁴⁹

Soprattutto poi a partire dai primi di settembre, sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» viene ampiamente pubblicizzato l'ormai imminente cambiamento di nome e di *styling* tipografico-editoriale del settimanale.⁵⁰

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. [Rédaction], *Merci d'avoir répondu nombreux à notre référendum*, «Radio, cinéma, télévision», n° 470, 18 janvier 1959, p. 2.

⁴⁸ Paule Sengissen, *Le cinéma au service de la paix*, «Radio Cinéma Télévision», n° 495, 12 juillet 1959, p. 2.

⁴⁹ Cfr. [Rédaction], *Télévision-radio-cinéma*, «Radio, cinéma, télévision», n° 552, 14 août 1960, p. 3.

⁵⁰ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 555, 4 septembre 1960, p. 7.

Il nuovo nome della rivista, «Télérama», costituisce l'acronimo irregolare di “Télévision-radio-cinéma”, ricavato dall'unione delle sillabe «télé» (per télévision), «ra» (per radio) e «ma» (per cinéma).

A ben vedere, però, la dicitura finale «rama» può anche essere letta come l'abbreviazione della desinenza greca «orama», che significa “visione”, lasciando così intendere letteralmente il superamento dell'utopia cinematografica in favore della visione televisiva.

Tale “apertura” verso la televisione è confermata pure dalla costante crescita di una nuova e specifica branca della critica, quella appunto televisiva, che proprio a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta conosce in Francia un incontrollato sviluppo.⁵¹

Il primo numero di «Télérama» esce il 2 ottobre 1960, continuando però la numerazione della precedente «Radio Cinéma Télévision», partendo così dal n° 559.

La prima novità che salta all'occhio è la copertina, in cui campeggia a pagina intera la fotografia a colori di quella che sarebbe diventata l'icona femminile della Nouvelle Vague: Jean Seberg.⁵²

La novità è rappresentata appunto dal colore, che viene così a rompere la tradizione del bianco e nero della precedente «Radio Cinéma Télévision». Il passaggio alla stampa a colori era considerato dai più – in quel fatidico passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta – come qualcosa di ormai ineluttabile e improcrastinabile: «Comment rester habillé en noir quand les imprimeries nous offrent maintenant la possibilité d'être en couleurs?»⁵³.

Come già anticipato da diversi annunci pubblicitari, inoltre, una delle maggiori novità di «Télérama» consiste nell'aumento della foliazione, che raggiunge ora le 60 pagine, così composte: 15 pagine dedicate ai programmi televisivi; 10 pagine riservate ai programmi radiofonici; 10 pagine dedicate al cinema, in particolare ai film appena usciti nelle sale ma anche all'analisi di capolavori del passato; 1 pagina dedicata ai dischi; e 17 pagine variabili, dedicate all'occorrenza a reportages, interviste, dibattiti, ecc.

Tale nuovo assetto editoriale – con la copertina a colori e con il visibile aumento delle pagine dedicate alla televisione – fanno di «Télérama» un vero e proprio *magazine*.

Tali caratteri contribuiscono inoltre a consacrare definitivamente il nuovo regime audiovisivo, poggiante sui valori commerciali e pubblicitari della televisione.

«Télérama» intende da subito provvedere alla creazione e formazione di un grande pubblico cattolico televisivo, che si presenta non più collettivo come quello cinematografico, ma disperso in

⁵¹ Cfr. Caroline Ulmann-Mauriat, *La critique de télévision, initiateur et témoin*, in Marie-Françoise Lévy (dir.), *La télévision dans la République. Les années 1950*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 167.

⁵² Cfr. «Télérama», n° 559, 2 octobre 1960, p. 1.

⁵³ Georges Hourdin, *Une nouvelle étape: Télérama*, «Radio Cinéma Télévision», n° 558, 25 septembre 1960, p. 3.

moltissime diverse “cellule” familiari di (tele-) visione, ciascuna intenta al proprio «loisir à domicile»⁵⁴.

Sin dai suoi primi mesi di vita, tuttavia, la linea critica adottata da «Télérama» si presenta al contempo in continuità con quell’“apertura di pensiero” cinematografico che aveva già contraddistinto la precedente «Radio Cinéma Télévision».

A tal proposito, una settimana prima del lancio ufficiale di «Télérama», Georges Hourdin aveva tranquillizzato i lettori di «Radio Cinéma Télévision», ribadendo la continuità di intenti e di idee che avrà luogo tra una rivista e l’altra:

«TÉLÉRAMA», puisqu’il s’agit de lui, ne sera pas différent de «RADIO-TÉLÉVISION-CINÉMA». Ce que vous aimez dans notre journal: la rigueur morale, l’honnêteté intellectuelle, le souci de qualité, la légitime curiosité, le désir de formation et d’information, vous l’y retrouverez, nous vous le promettons. Vous y retrouverez aussi la présence dominicaine et les sermons de la radio. Il ne s’agit pas d’une révolution, mais seulement d’un enrichissement.⁵⁵

Pur tranquillizzando sulla continuità con la rivista precedente, allo stesso tempo Hourdin tiene a esaltare le lodevoli novità che contraddistinguono la nuova testata:

Les vraies richesses nouvelles que vous trouverez dans «TÉLÉRAMA» sont de deux sortes. Nous vous donnerons plus régulièrement que par le passé des séries d’articles groupés et des débats sur les sujets qui vous intéressent. [...] Nous consacrerons en outre plus de place à la Télévision, cette grande technique de diffusion qui va pénétrer au cours des années prochaines dans des millions de foyers. Il est indispensable qu’un journal chrétien, au moins un, présente longuement les émissions qui passent sur le petit écran et les commente avec l’intelligence technique et le jugement que vous aimez trouver ici.⁵⁶

Tuttavia, la nascita di «Télérama» non comporta un accantonamento della sfera cinematografica. Anzi: i primi mesi di vita della nuova rivista vedono una parte consistente dei suoi lettori⁵⁷, reticenti alla nuova formula, assestati su una forma di conservatorismo, ancora orientato verso il binomio preferenziale radio-cinema⁵⁸, piuttosto che sulla televisione.

La politica intrapresa dal nuovo settimanale è quella di consacrare «l’unité culturelle» dei vari settori mediatici, al fine di costruire uno sguardo comune nei lettori/spettatori cattolici.⁵⁹ Il nuovo settore televisivo viene così inserito in un sistema critico audiovisivo più vasto, in cui articoli sulle trasmissioni televisive vengono ad affiancare le analisi dei film e dei dischi.

⁵⁴ Jacques Meillant, *Soirées d’hiver*, «Télérama», n° 563, 30 octobre 1960, p. 50.

⁵⁵ Georges Hourdin, *Une nouvelle étape: Télérama*, «Radio Cinéma Télévision», n° 558, 25 septembre 1960, p. 3.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Cfr. Jacques Meillant, *Les anciens et les modernes*, «Télérama», n° 562, 23 octobre 1960, p. 50; Jacques Meillant, *Du papier inutile?*, «Télérama», n° 570, 18 décembre 1960, p. 17.

⁵⁸ Cfr. [Rédaction], *Pour les lecteurs de Télérama amateurs de cinéma*, «Télérama», n° 559, 2 octobre 1960, p. 50.

⁵⁹ Cfr. Jacques Meillant, *Le temps presse*, «Télérama», n° 567, 27 novembre 1960, p. 50.

La “terza vita” del nostro settimanale è poi contraddistinta da una nuova e inusitata attenzione alle realtà geo-culturali mondiali. In tal senso, il cinema viene investito di una funzione di conoscenza e fratellanza internazionale e interrazziale.

È così che un evento quale il festival cinematografico «Amitié Orient-Occident» tenutosi a Lille nel 1961 viene salutato dalla redazione di «Télérama» come un’impareggiabile occasione per «montrer quel puissant appui le cinéma peut apporter pour une meilleure connaissance et compréhension des peuples et des civilisations d’Asie et d’Afrique»⁶⁰.

Tuttavia, proprio attraverso il cinema, quello stesso festival solleva anche urgenti problematiche da risolvere:

Comment sensibiliser le public aux aspects réels, et non exotiques, artificiels, des pays asiatiques et africains? Comment utiliser, pour une éducation profonde, l’intérêt instinctif des jeunes pour ces pays? Les réponses à ces questions ne sont encore que des balbutiements. Le *Festival international de l’amitié des peuples par le cinéma* fait œuvre de défricheur. Il y a encore un long chemin à parcourir avant que les peuples apprennent à se connaître... et à s’aimer.⁶¹

Non mancano poi occasioni alla nostra rivista – nel corso degli anni a venire – per ribadire il proprio impegno nel far fronte correttamente all’avanzata dei media nella società degli anni Sessanta:

La télévision, le cinéma, la radio, prennent globalement dans notre vie une place sans cesse croissante, que nous le voulions ou non. Nous devons donc prendre conscience du phénomène et apprendre à être actifs face à ces instruments qui nous apportent le meilleur et le pire, l’enrichissement et l’abrutissement, la culture et l’inculture, l’occasion de découvrir les autres et le moyen de les oublier, la joie de vivre et la désespérance.

Nous essayons de découvrir, dans ces moyens de communication, tout ce qui est positif, tout ce qui va dans le sens d’une vie meilleure, d’une compréhension plus large, d’une éducation plus profonde, d’une fois plus vive. Nous n’y réussissons pas toujours, nous le savons. Mais c’est le sens de notre effort. Et ce le sera plus que jamais, avec vous, au cours de cette année nouvelle.⁶²

La ricezione a caldo degli avvenimenti della primavera del ’68 vede poi attivi in prima linea periodici quali appunto «Télérama» e «Télé-ciné».

Un particolare clamore è suscitato dallo sciopero generale dell’Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF): a tal riguardo, mentre la redazione di «Télé-ciné» sottolinea l’urgenza di un «corps de téléspectateurs animés de volonté», incentivando la nascita di un sindacato nazionale di ascoltatori-telespettatori⁶³, l’editoriale del primo numero di giugno di «Télérama» considera lo

⁶⁰ [Rédaction], *Le cinéma pourrait améliorer la compréhension entre les peuples*, «Télérama», n° 588, 23 avril 1961, p. 3.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² TÉLÉRAMA, *Votre journal n’est pas comme les autres*, «Télérama», n° 780, 27 décembre 1964, p. 5.

⁶³ Cfr. «Télé-ciné», juillet 1968 [Numéro spécial *Télévision et cinéma*], p. 16.

sciopero dell'ORTF come «l'expression particulièrement frappante d'exigences humaines et spirituelles, nationales et internationales, caractéristiques de notre temps»⁶⁴.

«Télérama» consacra d'altronde diversi numeri consecutivi ad un'analisi minuziosa in tal senso, peraltro discolpandosi dalle accuse di presa di posizione politica provenienti dai suoi lettori.⁶⁵

Con l'ingresso poi negli anni Settanta, mentre l'Office catholique français du cinéma (OCFC) si attiva sempre più verso una secolarizzazione della classificazione⁶⁶, «Télérama» inizia proprio allora la sua vendita in edicola, segno inequivocabile di un distanziamento della rivista dal contesto parrocchiale.

Negli anni Ottanta, poi, ecco ciò che ha modo di precisare Pierre Murat:

Nous, nous avons la chance d'avoir, à *Télérama*, un public qui nous suit lorsque, à qualité égale, nous choisissons de parler plutôt des films qu'on ne verrait pas ailleurs. Nous parlons de tous les films, mais n'hésitons pas à «ouvrir» sur Manoel de Oliveira et son *Val Abraham*. Je le dis souvent: pour moi, *Télérama* c'est les *Cahiers* ou *Positif*, mais écrit dans une langue qui permet de toucher six cent mille lecteurs. Donc: le plus complet possible, mais en privilégiant la petite surprise par rapport au monument qui sort dans six cents salles.⁶⁷

Il paragone con riviste illustri quali i «Cahiers du cinéma» e «Positif» confermano il ruolo cruciale assunto con il passare dei decenni da «Télérama», soprattutto nei confronti del grande pubblico popolare a cui si rivolge.

Tale “umile” intento divulgativo viene però bilanciato da una rara qualità di critica cinematografica apprezzabile appunto sulle pagine del nostro settimanale. Ciò trova conferma dalle parole di un fine studioso e critico di cinema quale Michel Ciment, il quale, tra le eccezioni qualitativamente degne di lode in mezzo a una generale mediocrità della critica cinematografica francese di fine anni Ottanta, non esita ad annoverare appunto «Télérama»:

Dans un hebdomadaire, *Télérama*, qui «couvre» pourtant de façon complète et sérieuse, exemple rare, l'actualité cinématographique, quatre chefs-d'œuvre étaient annoncés dans la même semaine *Wanda's Cafe*, *Le Sixième Jour*, *La Légende de la forteresse de Souram*, *La Puritaine*! Il n'est pourtant pas certain qu'un seul le fût si tant est que l'on puisse définir le terme.⁶⁸

⁶⁴ [Rédaction], À nos lecteurs, «Télérama», n° 961, 16 juin 1968, p. 3.

⁶⁵ [Rédaction], Nos lecteurs nous écrivent, «Télérama», n° 963, 30 juin 1968, pp. 6-8.

⁶⁶ Cfr. «Fiches du cinéma et télécinéma», 1 août 1972, p. 1.

⁶⁷ Pierre Murat, citato in Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 119.

⁶⁸ Michel Ciment, *De la critique dans tous ses états à l'état de la critique*, «Positif», n° 313, mars 1987, p. 5.

VII.3.3.2. La “squadra” di critici di «Télérama»

In occasione del numero 1000 di «Télérama», apparso il 16 marzo 1969, la rivista presenta un articolo speciale in cui vengono presentati ai lettori – con tanto di trafiletto personale e fotografia “di riconoscimento” – i vari componenti della redazione, ovvero quelli che «font pour vous Télérama chaque semaine»⁶⁹.

Come presidente e direttore generale troviamo Jean-Pierre Dubois-Dumée. Come direttore generale aggiunto troviamo invece Michel Houssin.

In qualità di caporedattore troviamo Francis Mayor, mentre come segretario generale della redazione figura Pierre Bérard. Tra i membri della redazione troviamo invece Émile Cadeau, Claude Carrey, Agnès Favalelli, Monique Lefebvre, Paul Meunier, Jacques Rénoux, Gilles Alexandre, Jean-Louis Tallenay, Claude-Marie Trémois, Yves Froment-Coste, Jeannick Le Tallec, André Alter, Roger Richard, Yvon Beaugier, Robert Moret, Guy Duverger, Pierre Dizier e Lilla Mérigaud.⁷⁰

I nomi della redazione che saltano maggiormente agli occhi sono senza dubbio quelli di Jean-Louis Tallenay e di Yves Froment-Coste, in quanto storici fondatori (insieme a Charles Avril e Raymond Pichard), quasi vent’anni prima (nel 1950) di «Radio Cinéma Télévision».

In quello stesso numero 1000 di «Télérama» vengono inoltre presentati tutti i critici di cinema che – all’epoca in cui esce l’articolo, ovvero nel marzo 1969 – risultano attivi, in varia misura e a vario titolo, sulle pagine della rivista. Eccone l’elenco: Claude-Jean Philippe, Janick Arbois, Claude-Marie Trémois, Paule Sengissen, Jacques Meillant, Gilbert Salachas, Sebastien Roulet, Jean d’Yvoire, Jean Collet e Jacques Siclier.⁷¹

Jean Collet è stato senza dubbio una delle firme più autorevoli e determinanti della rivista «Télérama» negli anni Sessanta (negli anni dal 1958 al 1971), come gli riconosce, tra gli altri, Gérard Lenne: «Chez les anciens lecteurs de cet hebdo, son nom est encore évoqué avec une fervente nostalgie. De même, sans doute, chez nombre de vétérans des ciné-clubs qu’il anima avec fougue»⁷². Lenne ne esalta inoltre la forte e incorruttibile personalità critica, capace di coniugare le aspirazioni spiritualiste e morali con una forte tendenza alla modernità: «Ignorant le consensus tiède, Jean Collet a toujours pris des positions personnelles et défendu des idées fortes, plutôt en

⁶⁹ [Rédaction], *Ils font pour vous Télérama chaque semaine*, «Télérama», n° 1000, 16 mars 1969, p. 6.

⁷⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 6-9.

⁷¹ Cfr. [Rédaction], *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, «Télérama», n° 1000, 16 mars 1969, pp. 46-48.

⁷² Gérard Lenne, COLLET Jean, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 311.

avance sur ses pairs, conjugant les aspirations spiritualistes et le goût de la modernité formelle sans souci de plaire ni de déplaire»⁷³.

Tale sua intransigenza critica – colorita talvolta di ferventi toni quasi savonaroliani – lo ha però portato inevitabilmente a scontrarsi in certe circostanze contro i suoi contemporanei (registi o critici che fossero), sino alla rottura con la stessa rivista «Télérama»:

À l'instar de Godard, dont il a été l'un des zélateurs infatigables, il a souvent tranché sur ses contemporains par l'originalité et l'acuité de son discours. Revers de la médaille: souffrant difficilement la contradiction, Jean Collet a par fois adopté, pour le meilleur et pour le pire, un ton quelque peu savonarolien. Depuis sa rupture brutale avec *Télérama* (sans un mot d'explication aux lecteurs de l'hebdo), il continue de s'exprimer régulièrement et librement dans sa tribune du mensuel des Jésuites, *Études*.⁷⁴

Gilbert Salachas è stato per diversi decenni – ma soprattutto durante «la décennie prodigieuse» degli anni '60 – uno dei pilastri della squadra di critici di «Télérama», nonché critico assiduo anche per «Témoignage chrétien». Parallelamente, però, egli ha diretto egregiamente la stimolante rivista della FLECC, «Téléciné». Ammiratore incondizionato (nonché personalmente amico) di Federico Fellini, Salachas ha dedicato all'autore riminese diversi saggi⁷⁵. Secondo le pregnanti parole di Gérard Lenne, Salachas rappresenta insomma una cinéphilie «marquée au sceau de l'éclectisme culturel, de l'enthousiasme communicatif et de l'optimisme à tous crins. En même temps, résolument réfractaire à toute approche théorique du cinéma, Salachas a toujours affiché une «naïveté» et revendiqué un solide bon sens [...]»⁷⁶.

Claude-Jean Philippe è membro della redazione di «Télérama» dal 1960 al 1970: «Chalereux et passionné, il est l'un des ténors de l'équipe cinéma de *Télérama* à l'époque faste des années 60»⁷⁷. Nel suo decennio in «Télérama», Philippe difende calorosamente gli autori della Nouvelle Vague. Tra i collaboratori più assidui e infaticabili di *Radio-Cinéma-Télévision*, prima, e di «Télérama», poi, troviamo anche Jean d'Yvoire, attivo come redattore della rivista dal 1951 al 1972.

Parallelamente però egli ha saputo coniugare diversi altri incarichi di tutto rilievo. Egli, ad esempio, è stato titolare di un corso di analisi filmica all'Institut des Hautes Études Cinématographiques (1951-1952), nonché professore di espressione filmica e di estetica generale all'École supérieure de télévision (1968-1970) al centro CREAM a Gouvieux (1971-1975).

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. Gilbert Salachas, *Federico Fellini*, Paris, Seghers, 1963; Gilbert Salachas, *Federico Fellini*, Grenoble, Glénat, 1977.

⁷⁶ Gérard Lenne, *SALACHAS Gilbert*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 385.

⁷⁷ Gérard Lenne, *PHILIPPE Claude-Jean*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 375.

Ma, oltre agli incarichi accademici, egli è stato un fervente animatore di *ciné-clubs* (1950-1975), fondatore della Fédération Loisirs et Culture Cinématographique (FLECC) nel 1947, e presidente del Comité International pour la diffusion des arts et des lettres par le cinéma (CIDALC), sezione Francia, dal 1992 al 1996.

Come ci fa notare Philippe d'Hugues a proposito appunto di d'Yvoire, «Ce scientifique de formation devenu cinéophile, animateur et critique n'occupe pas la place qu'il mériterait»⁷⁸.

In una maniera differente rispetto a Bazin e ad Agel, d'Yvoire ha incarnato una tipologia di critica cinematografica spiritualista, forse ancora più profonda e autentica.

Come ci ricorda infatti ancora d'Hugues, il tentativo di Jean d'Yvoire di superare i confini abituali dell'analisi critica risulta alquanto ambizioso e talvolta pretenzioso: «Soucieux de métaphysique et désireux de retrouver, au-delà de l'homme le sens général de la création et du destin du monde, il a apporté ses interrogations d'une ampleur difficile à satisfaire à l'examen d'œuvres cinématographiques qui ne s'y prêtaient pas toujours très bien»⁷⁹.

Abbandonata nel 1980 la critica propriamente detta, d'Yvoire ha proseguito comunque le sue ricerche, spaziando dalla scienza alla religione, dall'estetica alla metafisica.

Jacques Siclier è stato un redattore abituale dapprima dei «Cahiers du cinéma» (1955-1957), per poi approdare a «Télérama», presso cui resterà fedelmente per quasi quarant'anni (1956-1992).

Tra le sue opere ricordiamo in particolare i suoi due primi studi, ovvero *Le Mythe de la Femme dans le cinéma américain*⁸⁰ e *La Femme dans le cinéma français*.

Philippe d'Hugues riconosce a Siclier una dote che pochi altri critici possiedono, ovvero un'innata sensibilità, umana oltre che critica e cinematografica:

Jacques Siclier était ce que Stendhal appelle «une âme sensible». Pour Stendhal, il n'y a pas de plus grand éloge et l'âme sensible l'emporte sur toutes les autres formes d'intelligence et de culture. Âme sensible, Siclier l'était et le révélait dans sa façon de parler des films, dans l'espèce de commerce très intime qu'il entretenait avec les œuvres, ceux qui les faisaient et qui les interprétaient, dans une sorte d'approche sensitive qui n'appartenait qu'à lui et qui constitue une des formes supérieures de «l'intelligence du cinématographe».⁸¹

Tra i redattori più assidui di «Télérama», troviamo poi Patrick Brion, grande specialista del cinema americano⁸², che collabora alla nostra rivista a partire dal 1968.

⁷⁸ Philippe d'Hugues, *d'YVOIRE Jean*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 400.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Jacques Siclier, *Le Mythe de la Femme dans le cinéma américain*, Paris, Editions du Cerf, 1956; Jacques Siclier, *La Femme dans le cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, 1957.

⁸¹ Philippe d'Hugues, *SICLIER Jacques*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 386.

⁸² Cfr. Dominique Rabourdin, *BRION Patrick*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 297.

Jean-Luc Douin, dal canto suo, entra nella redazione di «Télérama» nel 1970, quando la rivista era sotto la direzione di Jean-Louis Tallenay. I caratteri tipici della sua attività critica sono la sua scrittura erudita e talvolta lirica (derivante dalla sua formazione letteraria), e la fermezza delle sue posizioni morali, come ha modo di farci notare Gérard Lenne: «Une heureuse clarté de l'expression, à travers une écriture parfois littéraire et volontiers lyrique, caractérise son travail. Celui-ci est guidé par des choix rigoureux, des conceptions morales fermes, tempérés cependant par sa réticence aux affrontements»⁸³.

A partire dal 1990, senza lasciare «Télérama», egli cessa di collaborare alla rubrica di cinema, per dedicarsi alla supervisione dei programmi televisivi, e arrivando poi a dirigere la rubrica di libri, da dove peraltro continuerà ad occuparsi indirettamente delle opere cinematografiche.

Gérard Lenne, invece, nasce alla professione di critico cinematografico con la sua collaborazione, tra il 1970 e il 1971, alla rivista «Midi-Minuit fantastique». Poi egli approda a «Télérama» (1971-1973), per passare poi ulteriormente a numerose altre riviste.

La sua preparazione nel campo del video, della musica e del fumetto gli hanno permesso di operare, nei suoi testi critici, frequenti collegamenti interdisciplinari tra i vari media. Jacques Zimmer ha definito Lenne un «encyclopédiste», nonché un «promoteur d'une culture contemporaine diversifiée»⁸⁴.

Lo stesso Lenne, nella prefazione della sua prima pubblicazione, ci informa del suo *modus operandi*: «Le souci d'expliquer ne va pas contre l'adhésion, la connaissance ne nuit pas à l'enthousiasme»⁸⁵.

Anche Alain Rémond entra nella squadra di «Télérama» nei tumultuosi anni '70, partecipando attivamente alla campagna promossa dal settimanale a sostegno di «Nouveau naturel» e di autori quali Rozier, Doillon, Thomas ed Eustache.

Cantore di un “cinema della durata”, e oppositore della pratica del montaggio, Rémond fa l'apologia del tempo morto e dei piani sequenza dove «il ne se passe rien», esaltando quindi autori quali Antonioni. Ma, più in generale, sono diversi gli autori italiani contemporanei a trovare il favore di Rémond.

Come ci fa notare Gérard Lenne, Rémond si è dimostrato un sensibile “termometro” della situazione socio-culturale dell'epoca, contribuendo però allo stesso tempo a determinare la linea di pensiero di una rivista cardine quale appunto «Télérama»: «Ces prises de position contribuent à donner le ton du *Télérama* des années 70. Elles traduisent une sensibilité qui ne se rattache pas à

⁸³ Gérard Lenne, *DOUIN Jean-Luc*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 320.

⁸⁴ Jacques Zimmer, *LENNE Gérard*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 356.

⁸⁵ Gérard Lenne, *Le Cinéma «fantastique» et ses mythologies*, Paris, Cerf, 1970, p. 12.

une tradition cinéphilique, mais à des options littéraires ou musicales dans l'air du temps, celui de l'après-Woodstock»⁸⁶.

Negli anni '80, poi, Rémond rinnova la pagina di critica televisiva sotto il titolo di «Mon œil», restando però, da allora, in disparte dalla rubrica cinematografica.

Esponente di una critica umanista che accorda un posto preponderante ai valori spirituali, Claude-Marie Trémois ha svolto tutta la propria carriera a «Télérama». Succeduta nel 1978 a Jean-Louis Tallenay a capo della redazione della rubrica cinematografica, la Trémois è rimasta fedele allo spirito del suo predecessore.

Secondo Gérard Lenne, l'attività critica della Trémois è sempre stata contraddistinta da «une opiniâtreté et un courage indéniables, en même temps qu'une incompréhension avouée pour certains genres (le fantastique...) et un rejet sans appel de certaines formes d'inspiration (l'érotisme...)»⁸⁷.

La Trémois si è inoltre adoperata per la difesa del giovane cinema francese: difesa portata avanti sia sulle pagine di «Télérama», sia al microfono della radio France Culture, sia infine dentro la giuria del premio Jean-Vigo.

VII.4. Un lungimirante pioniere della «cinéphilie catholique»: Raymond Pichard

Il padre domenicano Raymond Pichard muove i suoi primi passi nel mondo cinematografico come critico sulle pagine di «Témoignage chrétien», per divenire poi – come già visto – uno dei più infaticabili animatori di «Radio loisirs» e di «Radio Cinéma Télévision».

Parallelamente, però, già negli anni dell'immediato secondo dopoguerra egli è quanto mai attivo anche nel campo degli altri media, quali radio e televisione.

A partire dal 1948, padre Pichard sperimenta la predicazione radiofonica, impegnandosi al contempo nel campo televisivo. Egli organizza infatti la prima messa trasmessa in TV, a Notre-Dame il 24 dicembre 1948, fondando poi l'anno seguente le trasmissioni religiose in televisione.

Da allora, Pichard inizia a concepire radio, cinema e televisione quali componenti di un più ampio sistema audiovisivo. A ciascuno dei tre media egli affida una funzione specifica.

⁸⁶ Gérard Lenne, *RÉMOND Alain*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 380.

⁸⁷ Gérard Lenne, *TRÉMOIS Claude-Marie*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 395.

A sua detta, la radio, innanzitutto, permetterebbe la ricostituzione della chiesa originale: proprio il perfezionamento della tecnica radiofonica non verrebbe a corrompere bensì a purificare l'insieme dei fedeli/ascoltatori.

Paralellamente, la televisione, capace com'è di raggiungere ogni cellula familiare, incarnerebbe l'intimità liturgica del messaggio cristiano.

Se la radio e la televisione sono percepite come mezzi di una diffusione intima del cristianesimo, al cinema toccherebbe invece coprire la sfera pubblica.⁸⁸

Da un lato, il cinema deve mettere in luce i problemi sociali: in particolare i "dolori" e le sofferenze fisiche e psichiche dell'uomo. I problemi sollevati dal cinema devono poi essere affrontati e risolti dai cristiani/spettatori a cui il cinema si rivolge.

Una responsabilità di primo piano spetta proprio agli uomini di chiesa. Pichard stesso si riconosce quindi come uno degli specialisti a cui il cinema si rivolge in particolar modo. In tal senso va letto il suo intervento *Nous sommes tous des "Voleurs de bicyclette"*, in cui il padre domenicano giunge a designare quell'insieme di specialisti chiamati a rimediare ai problemi sociali messi in luce da certo cinema, quale appunto il capolavoro di De Sica *Ladri di biciclette* (1948), da cui l'articolo trae spunto.⁸⁹

In un articolo intitolato *L'invention nouvelle*, e pubblicato nel dicembre del 1950 sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», Pichard riconosce poi nella stessa tradizione cristiana l'iniziatrice di una modernità iconica. Il mistero del Natale, in particolare, costituirebbe di per sé la nascita di un «nouveau moyen de communication avec les hommes»: comunicazione che avverrebbe appunto attraverso la visione.

Pichard si spinge quindi addirittura a caricare di significati cristiani ed epifanici il mezzo cinematografico, nato non a caso in una notte di Natale di fine Ottocento:

Dieu a inventé un nouveau moyen de communication avec les hommes. Depuis toujours ceux-ci portaient au cœur le désir de "voir" Dieu, ce Dieu caché, que personne n'avait jamais vu... La parole jouée comme au théâtre est en effet bien plus riche que la parole froidement consignée dans un livre, ce livre fût-il la Bible. "Le Verbe, la parole de Dieu s'est fait chair" et à travers l'enfant de la crèche tout simplement et sans abstraction les hommes enfin ont pu "voir" leur Dieu.

Après Marie et Joseph, qui a compris cette nouvelle invention de Dieu? Les bergers et les mages (les peuples et les savants). C'est ce même peuple poussé par le même instinct qui entre par millions dans la nuit de nos salles obscures et qui cherche inconsciemment à VOIR à travers les visages de l'écran un reflet de la face de Dieu. Les véritables savants (non pas les possédants ou les exploitants de la science mais les chercheurs de vérité) sont de connivence avec le peuple aujourd'hui comme au pied de la crèche pour apprécier la supériorité de nouveaux modes d'expression de la parole jouée : cinéma et télévision sur le mot imprimé. Et ceux qui ne sont pas là, ceux qui arrivent après, ce sont toujours les mêmes : les scribes et les pharisiens (les académiciens et les intellectuels), les princes des peuples et les princes des prêtres (le gouvernement). Comme toujours aussi le désintéressement des scientifiques éveille l'appétit des

⁸⁸ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *Une Église moderne en images: la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1954)*, «1895 Revue d'histoire du cinéma», n° 63, 2011, p. 74.

⁸⁹ Cfr. Raymond Pichard, *Nous sommes tous des "Voleurs de bicyclette"*, «Radio Cinéma Télévision», n° 15, 30 aprile 1950, p. 3.

oiseaux de proie de la politique et de la guerre. Derrière les chameaux et les trésors des mages pacifiques arrivent les soldats d'Hérode pour massacrer les enfants de Bethléem. Marie et Joseph, ces artisans casaniers n'hésiteront pas à s'imposer l'aventure d'une fuite en Égypte pour sauver le faible et divin prototype de la nouvelle invention.⁹⁰

La stessa figura di Cristo fattosi carne rappresenterebbe dunque la prima delle mediazioni tra Dio e gli uomini: appunto il «prototipo della Nuova Invenzione». Similmente a Gesù, quindi, secondo Pichard il mezzo cinematografico si sarebbe perciò “incarnato”, per potersi offrire ai fedeli-spettatori.

Per esteso, le tecniche audiovisive apparirebbero allora come una nuova tappa di quella primordiale mediazione originale di Cristo, da cui deriva il parallelismo tra Maria e Giuseppe e il pubblico cinematografico, spinto da quello stesso “sacro” istinto a entrare nelle sale cinematografiche, ricercando inconsciamente di “vedere” attraverso i volti rappresentati sul grande schermo un riflesso del volto di Dio.

La nobile missione dei cattolici che fanno cinema, radio e televisione viene così esplicitata in tutta la sua grandezza: ovvero rendere visibile il Dio invisibile.

Così, secondo Pichard, l'avvento della tecnica cinematografica, radiofonica e televisiva, ponendosi in continuità con l'opera divina, condurrebbe – grazie alla propria diffusione di massa – alla cristianizzazione di tutti gli spettatori.

Alla luce di ciò, l'intento dichiarato di Pichard è quello di far emergere una cinefilia cattolica illuminata: intento di per sé innegabilmente sovversivo.

Rifiutando la separazione tra cultura d'élite e cultura popolare, la stessa «Radio Cinéma Télévision» nasce al fine di aggiornare la Chiesa, conducendola verso la propria inevitabile “era audiovisiva”.

In altre parole, quello messo in piedi da Pichard è un vero e proprio contro-sistema mediatico cattolico, percepito come tale da diversi suoi contemporanei, quali il gesuita Emmanuel Flipo.

In tale prospettiva, anche il cinema amatoriale è seriamente preso in considerazione dal nostro padre domenicano.

Inoltre, secondo quest'ultimo, la ricerca iconica della salvezza collettiva risiederebbe nell'idea di un'evangelizzazione attraverso la visione nel rispetto della libertà delle immagini. Per questo Pichard – come vedremo meglio più avanti – prenderà aperta posizione contro la censura.⁹¹

Di fronte poi all'inarrestabile avanzata delle pellicole americane, nel 1950 padre Pichard denuncia allarmato che «Le cinéma européen [est] en péril!»⁹².

⁹⁰ Raymond Pichard, *L'invention nouvelle*, «Radio, cinéma, télévision», n° 49, 24 décembre 1950, p. 3.

⁹¹ Cfr. Raymond Pichard, *Avez-vous une solution à proposer au problème de la censure?*, «Radio, Cinéma, Télévision», n° 26, 16 juillet 1950, p. 3.

⁹² Raymond Pichard, *Le cinéma européen en péril!...*, «Radio Cinéma Télévision», n° 7, 5 mars 1950, p. 3.

Alla luce di ciò, Pichard accusa l'indifferenza mostrata dai cattolici di fronte a tale preoccupante scenario: «Par suite d'une incroyable incurie les catholiques qui devraient être les premiers alertés par ce danger sont presque totalement absents de ce débat»⁹³.

L'allarme lanciato in difesa del cinema europeo offre anche l'occasione al padre domenicano per puntualizzare una cruciale differenza tra l'approccio cattolico al cinema e il resto dell'industria cinematografica:

Les méthodes de travail d'Hollywood nous ont habitués, trop souvent malheureusement, à un autre internationalisme qui conduit à un nivellement superficiel. Pour obtenir le plus grand rendement commercial on cherche dans un film à satisfaire tout le monde: un peu de déshabillé pour celui-ci, quelques coups de revolver pour celui-là, un peu de piété pour les gens religieux...

L'universalisme catholique part, lui, d'un principe opposé: celui de l'enrichissement de tous les hommes par une personne, le Christ, qui a vécu un temps et un lieu déterminé. Et la reproduction du Christ dans chaque chrétien est aussi variée que la collection des fiches anthropométriques à la préfecture de police où il n'y a pas deux photographies qui se rassemblent.

Un saint est si différent d'un autre saint que le thème de la sainteté offre une matière cinématographique bien plus variée que – pardonnez-moi ce rapprochement – l'adultère de bien de films noirs. La civilisation chrétienne n'accepte pas que les hommes soient standardisés comme les automobiles fabriquées en série.⁹⁴

Tale distinzione tra l'omologazione hollywoodiana e la diversificazione cattolica denota l'approccio aperto e piuttosto eterodosso di padre Pichard nei confronti non solo del cinema ma anche dello stesso cattolicesimo in generale. Sostenere una "riproduzione" personalizzata e differenziata di Cristo all'interno di ciascun credente strideva infatti notevolmente con il credo ufficiale della stessa Chiesa cattolica francese. Lo stridore si fa poi assordante rapportando le posizioni di Pichard al panorama cattolico italiano.

In tali circostanze di evidenti contrasti con le alte gerarchie cattoliche francesi, padre Pichard, ad appena due anni dalla fondazione di «Radio Cinéma Télévision», abbandona la critica cinematografica, per inoltrarsi in un nuovo progetto audiovisivo.

A partire infatti dalla metà degli anni '50, Pichard si fa infatti attivo promotore di una produzione cinematografica cattolica. È su sua iniziativa che, nel 1954, nasce lo Studio cité, composto, oltre che da una numerosa serie di organismi radiofonici e televisivi, anche e soprattutto da due rilevanti strutture cinematografiche: le Productions du parvis e le Missions par le cinéma, distributrici ufficiali dei Films du Parvis.

Tali strutture occuperanno una posizione di avanguardia nella produzione cinematografica e televisiva del mondo cattolico francese di quegli anni. Attraverso tali strutture, in particolare, Pichard intendeva proporre una forma d'espressione cinematografica più vicina all'Incarnazione, rispetto alla mediocre e artefatta produzione cattolica corrente.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

Tuttavia, proprio tale iniziativa intrapresa da Pichard contribuisce, in qualche modo, all'espulsione dello stesso padre domenicano dalla corrente cinefila cattolica francese. Quest'ultima intende infatti superare in qualche modo il rinnovamento promosso da Pichard: tale superamento è ben simboleggiato da una figura quale Agel, il quale proprio in quegli anni subentra a Pichard come critico di «Radio Cinéma Télévision», raccogliendo pertanto l'eredità del padre domenicano, ma al contempo ponendosi come sua alternativa.

La progressiva esclusione di Pichard si deve anche alla coeva riorganizzazione della Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision (CCRT). Tale riorganizzazione confina infatti l'attività pichardiana alla sola televisione: nell'autunno del 1955 le alte gerarchie ecclesiastiche nominano Pichard e il suo alleato di sempre, padre Avril, consulenti religiosi per la televisione e la radio. Tale riassetto è percepito da Pichard come un complotto contro di lui. Ma a nulla valgono le sue accuse contro le gerarchie ecclesiastiche, e i suoi ultimi disperati tentativi di proseguire quei progetti da lui avviati in ambito audiovisivo cattolico.

Significativo il fatto che Pichard si senta in tale frangente assai vicino ai *prêtres-ouvriers*, anch'essi, come lui, rappresentanti di un movimento di riforma cattolica repressa però dalle alte gerarchie ecclesiastiche. Pichard, come i preti-operai francesi, può quindi essere inserito in quella corrente progressista cristiana, protagonista di un rilevante movimento di apertura del cattolicesimo francese del dopoguerra. Come ha messo in luce assai esaurientemente Denis Pelletier⁹⁵, va inoltre ricordato come in campo politico, quello stesso progressismo cristiano avesse inaugurato un dialogo filosofico con il marxismo.

L'attività di Pichard, come la «missione operaia», costituisce un'innovazione apostolica di rilievo, attestata su una posizione anticonformista, e per questo giudicata incontrollabile dalle alte gerarchie ecclesiastiche. Se il movimento dei preti-operai viene drasticamente represso dalla Chiesa, Pichard viene, seppur meno apertamente, allontanato dalla sfera cinematografica e confinato al solo mezzo televisivo. Trovandosi così in qualche modo ostracizzato dal mondo cinematografico, Pichard cesserà a poco a poco la sua attività nel campo dei media.⁹⁶

Tuttavia, il 2 aprile 1961, dalle pagine di «Télérama» viene annunciata a gran voce la nascita della Maison de la Radio et de la Télévision catholique, fondata a Parigi dallo stesso Pichard.

Si tratta dell'ennesima esperienza pionieristica di Pichard, nonché vero e proprio punto di svolta per le politiche mediologiche del mondo cattolico. In particolare, la neonata Maison viene salutata dalla nostra rivista «à la fois église et cinéma»⁹⁷.

⁹⁵ Cfr. Denis Pelletier, *Un siècle d'engagements catholiques*, in Bruno Duriez, Étienne Fouilloux, Denis Pelletier, Nathalie Viet-Depaule (dir.), *Les Catholiques dans la République 1905-2005*, Paris, l'Atelier, 2005, pp. 34-36.

⁹⁶ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *Une Église moderne en images: la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1954)*, cit., pp. 88-89.

⁹⁷ Comité Français de Radio-Télévision, *À la fois église et cinéma*, «Télérama», n° 585, 2 avril 1961, p. 13.

VII.5. Un'infaticabile firma della «cinéphilie catholique»: Jean-Pierre Chartier (alias Jean-Louis Tallenay)

Le innovative esperienze editoriali e critiche di «Radio loisirs», «Radio Cinéma Télévision» e «Télérama» vanno però lette tenendo conto dell'attività di un gruppo di giovani intellettuali cattolici francesi che, già durante l'Occupazione, avevano contribuito a porre le fondamenta dell'azione culturale del dopoguerra, beneficiando già dal 1945 di una considerevole visibilità mediatica. Mi riferisco in particolare ad André Bazin e a Jean-Pierre Chartier.

Del primo ci occuperemo tra poco. Ora passiamo invece al secondo dei due.

Jean-Pierre Chartier si era distinto durante la Resistenza per certi suoi atti di eroismo. Proprio durante la Resistenza egli si fa chiamare con lo pseudonimo di Jean-Louis Tallenay.

Con la Francia ancora occupata, egli si fa iniziatore di un inedito approccio cattolico al cinema: approccio che potremmo appunto definire «cinéphile».

Non si dimentichi che Chartier è in quegli anni collaboratore assiduo del «Bulletin de l'IDHEC» e della «Revue du cinéma».

A guerra ormai terminata, Chartier inizia a rivolgere una rilevante attenzione alla materia della regia e della messa in scena cinematografica, a cui dedica pure diverse conferenze in seno all'associazione Film et famille, con cui egli viene a trovarsi in stretto contatto (*À propos de la conférence de Monsieur Chartier*, «Film et famille», 1 giugno 1946, p. 1; Chartier J.-P., *Le rôle du metteur en scène*, «Film et Famille», 15 giugno 1946, p. 1-2).

Lo stesso Chartier diviene inoltre, a partire dal maggio 1945, il critico cinematografico ufficiale de «La Vie intellectuelle». Egli intende diffondere le proprie esperienze extra-confessionali nel gruppo cattolico a partire da tale rivista, trasmettendo così una tecnica di analisi cinematografica più strutturata e meno amatoriale rispetto a quanto avveniva solitamente sino ad allora nei periodici confessionali.

La sua analisi di *Amanti perduti* (*Les enfants du paradis*, 1945) di Marcel Carné costituisce a tal proposito uno dei primi banchi di prova. L'analisi condotta da Chartier è assai esigente e coraggiosa, proponendo un'accezione di «moralité» del tutto differente da quella proposta dalla CCR. La «moralité» chartieriana consiste piuttosto in una lezione strategica che i professionisti cinematografici devono rispettare per evitare di vedere censurate le proprie opere.⁹⁸

Chartier diviene poi una delle anime più rappresentative di «Radio loisirs», prima, e di «Radio Cinéma Télévision», poi. Di quest'ultima egli è pure il cofondatore, per poi rimanerne

⁹⁸ Cfr. Jean-Pierre Chartier, *Responsabilité du scénariste*, «La Vie intellectuelle», janvier 1946, pp. 158-160.

caporedattore della rubrica cinematografica per quasi trent'anni (1950-1978), fino alla sua prematura scomparsa avvenuta appunto nel 1978.

In tutti quegli anni egli firma sempre i propri numerosi articoli con il suo pseudonimo resistenziale Jean-Louis Tallenay.

«Esprit curieux et ouvert, dialecticien souvent brillant, [...] humaniste chrétien issu de la Résistance»⁹⁹: ecco come Tallenay ci viene descritto da Gérard Lenne.

I *Discorsi sul film ideale* pronunciati da Pio XII nel 1955 offrono poi a Tallenay l'occasione di ribadire la “missione” di «Radio Cinéma Télévision». Missione che tiene conto, da un lato, dell'enorme portata benefica del cinema e, dall'altro, della necessità di saper scegliere e discernere i film “buoni” da quelli “cattivi”:

Une étape décisive aura été franchie quand chacun saura faire la distinction entre l'existence du cinéma qui est un fait (et un bienfait) d'une importance capitale dans l'histoire de la civilisation et les films qui sont bons ou mauvais entre lesquels il faut savoir choisir.

Depuis 1950, *Radio-Cinéma* s'attache précisément à cette tâche: faire mesurer les possibilités immenses du cinéma et son influence, aider ses lecteurs à apprécier et à juger les films.¹⁰⁰

È proprio sotto l'impulso di Tallenay che la redazione di «Radio Cinéma Télévision» (e poi di «Télérama») – ricca di personaggi autorevoli quali Claude-Jean Philippe, Jean Collet e Jacques Siclier – si prodigherà poi, nel corso degli anni '60, nella promozione del “giovane cinema” e in particolare della Nouvelle Vague francese.

Pur accogliendo regolarmente nella squadra di «Télérama» delle nuove firme, Tallenay vi difenderà tuttavia sempre una certa linea redazionale impegnata a conciliare un'istanza moralista (soprattutto a proposito della sessualità e della sua rappresentazione cinematografica) con delle preoccupazioni sociali più avanzate e un'esigenza estetica spesso invisibile e incompresa negli ambienti della stampa cattolica francese (e non solo) degli anni '50-'60.¹⁰¹

Di Tallenay si può leggere, nel trafiletto di presentazione a lui dedicato in occasione del millesimo numero di «Télérama»: «Un des pionniers – des vrais – à la télévision et à *Télérama*. Rédacteur en chef de l'équipe de cinéma. A dévoré des kilomètres de pellicule depuis vingt ans et engagé d'innombrables débats épiques, contradictoires, «hénaurmes» avec les critiques (divers et entêtés) du journal»¹⁰².

⁹⁹ Gérard Lenne, *TALLENAY Jean-Louis*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 390.

¹⁰⁰ Jean-Louis Tallenay, *Le cinéma problème spirituel*, «Radio Cinéma Télévision», n° 306, 27 novembre 1955, p. 2.

¹⁰¹ Cfr. Gérard Lenne, *TALLENAY Jean-Louis*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 390.

¹⁰² [Rédaction], *Ils font pour vous Télérama chaque semaine*, «Télérama», n° 1000, 16 mars 1969, p. 7.

VII.6. André Bazin

VII.6.1. Bazin: ovvero il campione più glorioso della «cinéphilie catholique»

André Bazin rappresenta forse meglio di chiunque altro la nuova tendenza intellettuale cattolica di apertura già avviata durante i primi anni di guerra in Francia.

Di Bazin va infatti ricordata innanzitutto la formazione cristiana: tra gli altri, egli subisce soprattutto l'influenza di figure del calibro di Teilhard de Chardin ed Emmanuel Mounier.

Iniziato al cinema dal jecista¹⁰³ Guy Leger nel 1940, già dai primissimi anni Quaranta Bazin muove dunque i suoi primi passi nel cinema, partecipando alla pubblicazione clandestina di qualche numero della rivista di studi domenicani «La vie intellectuelle».

Oltre che da Leger, il giovane Bazin approfondisce la sua analisi del cinema grazie anche a un altro jecista, ovvero il già citato Jean-Pierre Chartier.

Tra le sue prime esperienze in campo cinematografico vi è poi quella come insegnante all'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC).

L'11 dicembre 1943 (quindi ancora con la Francia occupata dai nazisti), Bazin pubblica sulla rivista «L'Echo des étudiants» un lungo articolo dall'eloquente titolo *Pour une critique cinématographique*¹⁰⁴, che ben esprime la riflessione militante dell'autore e il suo progetto critico già proiettato al dopoguerra. In tale testo premonitore, Bazin traccia quello che sarà il programma d'azione non solo suo ma anche di un'intera generazione di critici cinematografici francesi.

Bazin inizia il proprio articolo osservando che «l'on ne saurait modifier la qualité des films en éduquant préalablement le goût du public». Semmai egli ritiene possibile, al contrario, un miglioramento della qualità dei film che può, a posteriori, educare il pubblico.

Bazin, attraverso tale intervento, è il primo a prendere atto dell'avvento di un pubblico (minoritario) più esigente, abbozzando così in nuce un primordiale concetto di «cinéphilie»:

Le lecteur d'hebdomadaire ou de revue s'habitue à trouver sur le même plan typographique la chronique du théâtre et celle du cinéma, celle-ci tenue du reste par un romancier, un musicien ou un écrivain politique ou un auteur dramatique, voire un poète. [...] Nous avons déjà une histoire du 7^e art par un professeur en Sorbonne, nous aurons bien un jour une thèse de 800 pages sur le comique dans le cinéma américain entre 1905 et 1917 ou quelque chose d'approchant. Et qui oserait soutenir que ce n'est pas sérieux?

Grâce à la formation de cette élite le film cesse peu à peu d'être une alchimie secrète de quelques techniciens initiés, livrée à des millions de spectateurs fidèles et ignorants. Lentement se constituent les conditions vitales nécessaires à tout art, qui, fût-il populaire, ne saurait se passer d'une élite.¹⁰⁵

¹⁰³ Con tale aggettivo si designa un membro appartenente alla Jeunesse étudiante chrétienne (JEC).

¹⁰⁴ Cfr. André Bazin, *Pour une critique cinématographique*, «L'Echo des étudiants», 11 décembre 1943, poi in André Bazin, *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1975, e poi in André Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1983.

¹⁰⁵ André Bazin, *Pour une critique cinématographique*, «L'Echo des étudiants», 11 décembre 1943.

Bazin passa infine a una classificazione di tre possibili pubblicazioni cinematografiche, da cui deriverebbero altrettante tipologie di critica cinematografica.

Vi sono innanzitutto i quotidiani, adibiti a «donner avec un résumé du film un jugement succinct sur les mérites techniques et artistiques»¹⁰⁶, riuscendo quindi a fornire al lettore quel bagaglio minimo di informazioni necessarie per l'approccio a un particolare film.

Vi è poi la stampa settimanale letteraria, in cui la critica mirerebbe già «à une véritable culture cinématographique»¹⁰⁷. È verso questa seconda tipologia che Bazin esprime il proprio maggiore entusiasmo:

Cette critique des hebdomadaires est importante, c'est elle qui peut recruter en faveur du cinéma un public cultivé, c'est elle qui crée les mouvements d'opinions. C'est pourquoi elle doit être vigoureusement militante, c'est pourquoi aussi son amollissement nous semble une trahison, une merveilleuse occasion gâchée.¹⁰⁸

Vi è infine «une troisième classe de critiques de revues réservées non plus seulement à l'honnête homme mais à l'amateur initié. [...] On pourrait même concevoir des revues cinématographiques spécialisées qui seraient au 7^e art ce que d'autres publications dites sérieuses sont à la peinture ou à la musique»¹⁰⁹.

A ben vedere, ci troviamo di fronte a tre categorie di periodici in cui lo stesso Bazin avrà modo di cimentarsi. A circa dieci anni da tale intervento programmatico, infatti, Bazin si troverà a tenere, parallelamente, una critica cinematografica «succinta» – su «Le Parisien libéré» – «militante» – su «France-Observateur» – e «riflessiva», sui «Cahiers du cinéma», su «Esprit», ma anche su «Radio Cinéma Télévision».

Nel 1948, troviamo Bazin al fianco di Charles Tacchella e Roger Thérond per il lancio di un club d'avanguardia dove ci si batte per la difesa del cinema d'autore: *Objectif 49*. Quest'ultimo diventa la fucina per una giovane generazione di critici, che si pongono in opposizione con la generazione più matura di critici (con in testa Sadoul e Daquin), sotto la guida di Jean Cocteau.

Nel 1950, Bazin cessa la collaborazione con «L'Écran français», per diventare invece assiduo redattore di due nuovi settimanali: «L'Observateur» – nato il 13 aprile 1950 e presto reintitolato «France-Observateur» –, dove egli condividerà una storica rubrica cinematografica con Jacques Doniol-Valcroze; e, appunto, «Radio Cinéma Télévision».

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Dopo aver partecipato anche all'avventura della «Revue du cinéma», André Bazin è poi il co-fondatore – nel 1951, insieme a Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca – dei prestigiosi «Cahiers du cinéma», di cui egli è anche caporedattore fino alla sua morte prematura nel 1958.

Autentica “guida spirituale” dei «Cahiers du cinéma», Bazin trova soprattutto nel neorealismo italiano l'occasione esemplare per avvalorare le proprie teorie cinematografiche. Nel neorealismo, in effetti, il cinema regna, senza artificio, e senza qualsivoglia griglia interpretativa: vi si può scoprire, insomma, «dans la structure même des apparences, l'ambivalence ontologique de la réalité». Per accedere a tale ideale di purezza, etica ed estetica, Bazin raccomanda l'utilizzo del piano-sequenza, a detrimento del montaggio classico, che tradirebbe la continuità del reale. Da qui la sua ammirazione per films come *La terra trema* o *Viaggio in Italia*.

A conferma della sua ammirazione verso il neorealismo italiano, troviamo, tra le sue pubblicazioni, talune opere particolarmente significative quali la monografia dedicata a Vittorio De Sica.¹¹⁰

Ma sulla ricezione baziniana del neorealismo torneremo diffusamente in uno dei prossimi capitoli.

Per ora ci basti anticipare come tale metodologia fenomenologica – come ci conferma Joël Magny – sarebbe stata in parte suggerita a Bazin da Amédée Ayfre.¹¹¹

«Principal théoricien chrétien du cinéma, grand défenseur du rituel de la séance de ciné-club et de sa “sainte trinité” (la présentation/la projection/la discussion)»¹¹², Bazin tenta di «légitimer intellectuellement le cinéma en tant qu'art»¹¹³ postulando che

le cinéma montre, il n'écrit ni ne décrit. Là est sa véritable force, sa vérité. La liberté du peintre est de recomposer le réel suivant la conscience du pinceau qu'il manie; la liberté de l'écrivain est de recréer le réel par la virtuosité de sa plume; la liberté du cinéaste est d'enregistrer le réel suivant l'inconscience de son médium, la caméra.¹¹⁴

André Bazin muore l'11 novembre 1958. Nonostante tale sua morte prematura però – come osserva giustamente Jean-Pierre Jeancolas – «il ne fait guère de doute que d'*Esprit* aux *Cahiers*, du *Parisien libéré* à *France Observateur*, de *L'Ecran français* à *Radio-Cinéma-Télévision*, il a mis sa marque sur la culture de l'après-guerre»¹¹⁵.

Come ci illustra infatti brillantemente Hervé Joubert-Laurencin, Bazin diviene dopo la sua morte un autentico

¹¹⁰ Cfr. André Bazin, *Vittorio De Sica*, Guanda, Parma, 1952.

¹¹¹ Cfr. Joël Magny, 1945-1958: *Le septième art selon André Bazin*, «CinémAction», *Histoire des théories du cinéma*, n° 60, juillet 1991, pp. 56-69.

¹¹² Antoine de Baecque, *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003, p. 24.

¹¹³ Antoine de Baecque, *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, cit., p. 26.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 30.

¹¹⁵ Jean-Pierre Jeancolas, *De 1944 à 1958*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 88.

fétiche [...] une *amulette* pour la critique de cinéma qui prend l'habitude de se situer, en bonne ou mauvaise part, par imitation ou opposition, ouvertement ou secrètement, en fonction de tel ou tel bon mot attribué au maître absenté. Qu'il l'adule ou qu'il l'insulte, le critique de cinéma voit involontairement en Bazin le fantasme du critique tout-puissant – qu'il n'a jamais été.¹¹⁶

Tra le sue pubblicazioni postume ricordiamo senza dubbio la celebre raccolta di articoli intitolata *Qu'est-ce que le cinéma?*, pubblicata in quattro volumi tra il 1958 e il 1962.¹¹⁷

Sull'opera di Bazin va invece ricordata la monografia di Dudley Andrew¹¹⁸, la quale resta a tutt'oggi il più puntuale e documentato studio dedicato al celebre critico francese.

VII.6.2. «Due o tre cose che (non) so di lui»: il Bazin ancora da scoprire

In pur soli quindici anni di carriera, la produzione critica di André Bazin risulta vastissima.

Come si scopre da una consultazione del database *Ouvrir Bazin* realizzato da Hervé Joubert-Laurencin¹¹⁹, l'*opera omnia* di Bazin ammonta infatti alla cifra inaudita di quasi 2600 interventi.

Alla luce di ciò, risulta a dir poco limitativa la selezione che si è operata con la celeberrima raccolta postuma di scritti baziniani, *Qu'est-ce que le cinéma?*, pubblicata tra il 1958 e il 1962, e comprendente solo 65 articoli.¹²⁰

Neppure le altre sei piccole raccolte baziniane successive riusciranno nell'intento di restituirci esaustivamente il corpus di articoli del nostro autore.

Le riviste a cui Bazin collabora maggiormente sono senza dubbio: i «Cahiers du cinéma», «Le Parisien libéré», «L'Écran français», «L'Éducation nationale», «Esprit», «Radio Cinéma Télévision» e «France-observateur».

Eppure, nei confronti di Bazin la storiografia del cinema si è quasi sempre concentrata sull'eredità da lui trasmessa ai *jeunes Turcs* dei «Cahiers du cinéma». Tutto ciò trascurando però – come puntalizza Laurent Le Forestier – un'altra non meno importante eredità, ovvero quella che lo stesso Bazin ha trasmesso alla critica cattolica francese in generale.¹²¹

¹¹⁶ Hervé Joubert-Laurencin, *BAZIN André, 1918-1958*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 80.

¹¹⁷ Cfr. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*: I, *Ontologie et langage*, Paris, Éditions du Cerf, 1958; II, *Le cinéma et les autres arts*, Paris, Éditions du Cerf, 1959; III, *Cinéma et sociologie*, Paris, Éditions du Cerf, 1961; IV, *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, Paris, Éditions du Cerf, 1962.

¹¹⁸ Cfr. Dudley Andrew, *André Bazin (1918-1958)*, Oxford University Press, New York, 1978.

¹¹⁹ Il database *Ouvrir Bazin* – realizzato da Hervé Joubert-Laurencin e accolto alla Yale University da Dudley Andrew – permette di identificare nella sua totalità tutti gli articoli firmati da André Bazin nella sua intera carriera critica. Cfr. *Ouvrir Bazin: a Database of his articles*, in <http://bazin.common.yale.edu/>. Cfr. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin, Postwar film theory & its afterlife*, Oxford University Press, New York, 2011.

¹²⁰ Cfr. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit.

¹²¹ Cfr. Laurent Le Forestier, *La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique*, «1895», n° 62, décembre 2010, p. 19.

VII.6.2.1. Il Bazin “personalista” sulle pagine di «Esprit»

Uno dei maggiori patrimoni che Bazin lascia in eredità alla critica cattolica (non solo francese) è stato individuato dalla Leventopoulos nella «transmission d’une approche personaliste du réalisme cinématographique»¹²².

Sebbene Bazin non si riferisca mai esplicitamente alla corrente filosofica del personalismo – teorizzata a partire dal 1936 dal filosofo Emmanuel Mounier, fondatore nel 1932 della rivista «Esprit»¹²³ – c’è chi ha ravvisato appunto nella loro attività critica alcune tracce “personalistiche”.¹²⁴

Un indizio eloquente è costituito appunto dalla collaborazione di Bazin alla rivista di Mounier.

Come si desume dal già citato database *Ouvrir Bazin*, per «Esprit» Bazin scrive ben 52 articoli.

Come messo in luce da Dudley Andrew, il personalismo – corrente di pensiero basata sul valore assoluto dell’esistenza e della centralità di persone libere e creatrici – appare agli occhi del giovane Bazin quale valida e preferibile alternativa rispetto, da un lato, ai totalitarismi dell’epoca e, dall’altro, al pensiero ufficiale della Chiesa, ben rappresentato dall’Action catholique.

Ma è soprattutto durante gli anni dell’*Occupation* che Bazin assorbe più a fondo il pensiero del personalismo, condividendolo peraltro con una figura quale il già citato Jean-Pierre Chartier, futuro caporedattore di «Radio Cinéma Télévision», nonché suo amico personale.

Nella “conversione personalistica” di Bazin, un ruolo chiave è giocato appunto dalla rivista «Esprit», come ci fa notare ancora Andrew: «*Esprit* lui donnait le parfait contexte – théologique, philosophique, politique et esthétique – pour tout ce qu’il avait décidé d’entreprendre»¹²⁵.

VII.6.2.2. Il Bazin “segreto” di «Radio Cinéma Télévision»

Tra le diverse riviste di cui Bazin è redattore abituale spicca però in modo particolare la cattolica «Radio Cinéma Télévision». Per la rivista domenicana Bazin scrive ben 407 articoli.¹²⁶

Come si desume dal database *Ouvrir Bazin* – e come conferma lo spoglio da noi effettuato sulle riviste in esame per le annate comprese tra il 1945 e il 1960 – «Radio Cinéma Télévision» si

¹²² Mélisande Leventopoulos, *D’André Bazin à Amedée Ayfre, les circulations du personalisme dans la cinéphilie chrétienne*, cit., p. 2.

¹²³ Emmanuel Mounier, *Manifeste au service du personalisme*, Paris, Éditions Montaigne, collection « Esprit », 1936.

¹²⁴ Mélisande Leventopoulos, *D’André Bazin à Amedée Ayfre, les circulations du personalisme dans la cinéphilie chrétienne*, cit., p. 2.

¹²⁵ Dudley Andrew, *André Bazin*, cit., trad. francese: Id., *André Bazin*, Paris, Éditions de l’Étoile-Cahiers du Cinéma-la Cinémathèque française, 1983, pp. 40-48.

¹²⁶ Cfr. *Ouvrir Bazin: a Database of his articles*, in <http://bazin.commonsworld.org/>.

posiziona quindi come la seconda rivista maggiormente “frequentata” da Bazin. Gli articoli scritti dall’illustre critico francese per il settimanale domenicano sono infatti numericamente secondi solo a quelli da lui scritti per «Le Parisien libéré» (in cui si contano ben 1381 articoli baziniani), superando invece di molto i suoi interventi pubblicati sugli stessi «Cahiers du cinéma» (145).¹²⁷

Pur riconsiderando il tutto con le dovute proporzioni – tenendo cioè conto della diversa periodicità delle tre riviste citate («Le Parisien libéré» è infatti un quotidiano, «Radio Cinéma Télévision» un settimanale e i «Cahiers du cinéma» un mensile) – salta subito agli occhi come la collaborazione instaurata tra Bazin e «Radio Cinéma Télévision» risulti assai proficua e a dir poco preferenziale.

I numerosi interventi di Bazin per la rivista domenicana costituiscono un ingente *corpus* ancora poco o per nulla studiato. A conferma di ciò si aggiunga che, dei numerosi interventi baziniani pubblicati sulla rivista in questione, solamente quattro trovano spazio nella citata raccolta postuma *Qu’est-ce que le cinéma?*¹²⁸.

Gli interventi pubblicati da Bazin sul settimanale dei domenicani nel corso di otto anni – dal 1950, anno della nascita della rivista, fino al 1958, anno della morte prematura del nostro autore – si presentano quanto mai svariati, per natura e per argomenti trattati: si spazia dal ruolo delle vedettes¹²⁹ al problema del doppiaggio¹³⁰, dal medium radiofonico¹³¹ alla difesa del cinema francese¹³², per giungere poi a molteplici recensioni di singoli film.

Ma sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» Bazin pubblica anche articoli incentrati su quelli che costituiscono i suoi temi preferenziali d’indagine: quali il genere western¹³³, o autori quali Alfred Hitchcock¹³⁴, ma soprattutto la delicata questione del cinema religioso e il fenomeno neorealista italiano.

Ma sull’attività critica portata avanti da Bazin sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» riguardo a questi ultimi temi avremo modo di tornare diffusamente più avanti.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Cfr. André Bazin, *Jean Gabin et son destin*, «Radio Cinéma Télévision», n° 37, 1 octobre 1950, poi in Id., *Qu’est-ce que le cinéma?*, III, *Cinéma et sociologie*, pp. 79-82; Id., *Le cinéma italien va-t-il se renier?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 256, 12 décembre 1954, pp. 2-3-39, poi in Id., *Qu’est-ce que le cinéma?*, IV, *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, pp. 100-103; Id., *De Sica et Rossellini*, «Radio Cinéma Télévision», n° 295, 11 septembre 1955, pp. 42-44, poi in Id., *Qu’est-ce que le cinéma?*, IV, *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, pp. 112-116; Id., *La profonde originalité des «Vitelloni»*, «Radio Cinéma Télévision», octobre 1957, poi in Id., *Qu’est-ce que le cinéma?*, IV, *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, pp. 143-145.

¹²⁹ Cfr. André Bazin, *Plaidoyer pour les vedettes*, «Radio Cinéma Télévision», n° 35, 17 septembre 1950, p. 3.

¹³⁰ Cfr. André Bazin, *Doublé or not doublé*, «Radio Cinéma Télévision», n° 50, 31 décembre 1950, p. 3.

¹³¹ Cfr. André Bazin, *Vive la radio, à bas le 8^{me} Art*, «Radio Cinéma Télévision», n° 58, 25 février 1951, pp. 2-3.

¹³² Cfr. André Bazin, *Il faut défendre le Cinéma français*, «Radio Cinéma Télévision», n° 98, 2 décembre 1951, pp. 2-3.

¹³³ Cfr. André Bazin, *Dans le western*, «Radio Cinéma Télévision», n° 43, 12 novembre 1950, pp. 3-5; Id., *Western pas mort!*, «Radio Cinéma Télévision», n° 308, 11 décembre 1955, pp. 4-5-46.

¹³⁴ Cfr. André Bazin, *Alfred Hitchcock: maître du suspense et de l’angoisse, et peut-être davantage...*, «Radio Cinéma Télévision», n° 262, 23 janvier 1955, pp. 4-5.

Il 23 novembre 1958 poi, sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», uno scontento Jean-Louis Tallenay annuncia la morte prematura di Bazin, suo amico personale oltre che appunto uno dei più assidui collaboratori della rivista:

On ne lira plus la signature d'André Bazin. [...] Il est mort pauvre: son travail constant et acharné n'était pas pour lui un moyen de gagner de l'argent, il était la conséquence d'une vocation. Pour certains, la critique est un pis-aller, pour d'autres un tremplin: André Bazin avait voué sa vie à la culture cinématographique avec une passion entièrement désintéressée.¹³⁵

Nel presente articolo, Tallenay riconosce il ruolo di guida indiscussa e di caposcuola ricoperto da Bazin nel panorama della critica cinematografica, non solo cattolica e non solo francese:

Il faut rappeler ce que lui doivent ceux qui ont utilisé ses travaux, repris ses idées, parfois même ses textes (sans toujours en citer l'auteur) – à tel point que beaucoup de ses analyses les plus originales, à force d'être répétées, passent aujourd'hui pour des lieux communes. Mais là était pour lui la réussite: plus que tout autre dans notre génération, il a contribué à donner au cinéma droit de cité dans la culture la plus générale.¹³⁶

Tallenay delinea poi le linee direttrici metodologiche che hanno costantemente guidato l'attività critica di Bazin: «Il n'a jamais prétendu jouer à l'oracle. Il croyait à la vérité de la critique: une vérité qu'on ne découvre que par un travail patient et rigoureux de réflexion; par la confrontation des opinions et par la discussion; par une documentation complète et des renseignements précis»¹³⁷. L'articolo di Tallenay si chiude poi con l'annuncio dell'imminente uscita del primo dei volumi in cui sono raccolti appunto diversi articoli di Bazin: ovvero *Qu'est-ce que le cinéma?*.

L'uscita del primo volume di *Qu'est-ce que le cinéma? (Ontologie et langage)* viene poi annunciata anche in un articolo apparso nel febbraio del 1959 sulle pagine della stessa rivista domenicana. L'autore dell'articolo, André-S. Labarthe, coglie l'occasione per ripercorrere i punti nodali del pensiero critico di André Bazin, quali, in primis, la sua concezione di realismo:

S'il fallait maintenant définir ou tenter de définir la démarche critique propre à André Bazin, peut-être pourrait-on la formuler comme la vérification de l'hypothèse de Bazin sur *le réalisme fondamental du langage cinématographique*. Les pages de ce premier livre témoignent suffisamment de la fécondité de cette hypothèse pour qu'il soit inutile d'y insister. L'hypothèse du réalisme a entraîné la pensée de Bazin sur la voie d'une dialectique infinie. Ses fameux textes sur la profondeur de champ, ses essais, *ses coups de sonde* dans le domaine du documentaire ne procèdent pas d'un autre souci que de la toujours plus grande compréhension d'un art envisagé dans ses rapports avec la réalité: qui ne voit que c'est entre ces deux pôles essentiels que s'organise toujours la pensée d'André Bazin?¹³⁸

¹³⁵ Jean-Louis Tallenay, *Adieu à André Bazin*, «Radio Cinéma Télévision», n° 462, 23 novembre 1958, p. 2.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ André-S. Labarthe, *La pensée d'André Bazin*, «Radio Cinéma Télévision», n° 474, 15 février 1959, p. 5.

VII.7. Altre firme illustri della «cinéphilie catholique»

VII.7.1. Amédée Ayfre

VII.7.1.1. Un padre *sulpicien* tra filmologia e fenomenologia

Ordinato prete nel 1947, Amédée Ayfre entra poi nell'ordine religioso della Compagnie de Saint-Sulpice.

Come ci fa notare Philippe Rocher, «Dans la vie d'Amédée Ayfre, la maladie a constitué un écran entre lui et le monde»¹³⁹. Egli nasce infatti affetto da emofilia, malattia che lo accompagnerà per tutta la vita.

Il pensiero di Ayfre nasce in ambito artistico e filosofico, per abbracciare poi il campo cinematografico. Il giovane Ayfre si appassiona al cinema frequentando i *ciné-clubs*. Il suo amore per il cinema risale già tuttavia ai suoi studi universitari: non a caso, egli si laurea in filosofia alla Sorbona di Parigi, con una tesi dal titolo *Problèmes esthétiques du cinéma religieux*, sotto la direzione di Étienne Sourieau.

A conquistarlo è però soprattutto, nel febbraio del 1949, la proiezione (e successiva discussione) di *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini. Il giorno dopo il giovane Ayfre redige al riguardo un articolo per la «Revue internationale du cinéma», l'organo di stampa dell'Office catholique international du cinéma (O.C.I.C.).

Egli indirizza inoltre una lettera a «Esprit» per André Bazin. Quest'ultimo risponde entusiasta, e i due si incontreranno di persona presso la redazione parigina della «Revue internationale du cinéma»: stando alle parole di Rocher, «Une amitié est née»¹⁴⁰.

Philippe Roger ha avuto modo di definire Ayfre «un des penseurs majeurs du cinéma dans la France de l'après-guerre»¹⁴¹.

L'immagine cinematografica è essenzialmente concepita da Ayfre «à la fois comme le temps d'un aller-retour déterminant, expérience d'une conversione [...] et comme le lieu d'une présence révélatrice, celle du mystère de l'être»¹⁴².

L'opera di Ayfre è influenzata da diverse correnti di pensiero: «une *esthétique* générale appliquée au monde de l'image sous toutes ses formes, une *philosophie* existentielle chrétienne attentive à la phénoménologie, et une *théologie* humaniste non dogmatique à tendance éthique»¹⁴³.

¹³⁹ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, cit., p. 2.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 4.

¹⁴¹ Philippe Roger, *AYFRE Amédée, 1922-1964*, cit., p. 66.

¹⁴² *Ivi*, p. 67.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 66-67.

Già nel suo primissimo periodo di accostamento al cinema, Ayfre si accosta alla «filmologie»¹⁴⁴, vera e propria “filosofia cinematografica” influenzata dal pensiero di Maurice Merleau-Ponty, che nel 1945 aveva tenuto una memorabile conferenza incentrata su «Le cinéma et la nouvelle psychologie» al neonato Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC).¹⁴⁵

Come ben ci illustra Rocher, la «nuova filosofia» merleau-pontiana «oppose à la conception traditionnelle d’une perception personnelle par l’homme du réel et de sa présence au monde par la seule démarche de l’intelligence, une ouverture au monde comme véritable mode d’être, grâce aux sensations et à l’imagination»¹⁴⁶.

Ricordiamo inoltre che il primo congresso internazionale di filmologia si tiene alla Sorbonne nel 1947.¹⁴⁷

Il pensiero di Ayfre è visibilmente influenzato inoltre dalle idee di Gabriel Marcel, il pensatore dell’esistenzialismo cristiano, per cui l’uomo impegnato nel mondo e nella sua relazione con gli altri si trova costantemente combattuto tra l’avere – alienante – e l’essere.

È poi Bazin a introdurre Ayfre nella già citata rivista «Esprit». Sulle pagine del periodico di Mounier, Ayfre scrive a partire dal 1950, senza divernirne tuttavia un redattore regolare.

Nell’autunno del 1952, egli pubblica poi sui «Cahiers du cinéma» un articolo dal titolo *Néo-réalisme et phénoménologie*¹⁴⁸, che riprendeva in parte gli argomenti da lui già trattati nella sua tesi di *filmologie* sostenuta alla Sorbona il 7 maggio 1952.

Da allora, in breve tempo Ayfre si afferma come uno dei più interessanti *cinéphiles chrétiens*, iniziando a pubblicare diversi interventi, oltre che sui «Cahiers du cinéma», anche su altre riviste quali «Esprit», la «Revue internationale de filmologie», «Études cinématographiques», «Témoignage chrétien», «Signes des temps» (organo di stampa dell’ordine dei Domenicani francesi) ed «Études» (organo invece dei Gesuiti).

Ayfre non si limita però a inserirsi nella *cinéphilie chrétienne*, ma provvede semmai ad elevarla a un livello più alto.

Ayfre non si accontenta di applicare la prospettiva fenomenologica al cinema religioso, iniziando quindi a sondare in profondità tutti gli altri generi cinematografici, per verificare la loro capacità o meno di evocare il «mystère de l’être».

Tra i più significativi risultati a cui egli perviene vi è l’individuazione nel «réalisme humain» dell’unica via per raggiungere il senso profondo dell’essere umano: non quindi «faire vrai mais

¹⁴⁴ Cfr. Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, cit.

¹⁴⁵ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Conférence à l’IDHEC, 13 mars 1945, poi in Id., *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1965.

¹⁴⁶ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, cit., p. 5.

¹⁴⁷ Cfr. Xavier Tilliette, *Le premier congrès de filmologie*, «Études», octobre 1947.

¹⁴⁸ Cfr. Amédée Ayfre, *Néo-réalisme et phénoménologie*, «Cahiers du cinéma», n° 17, octobre 1952.

décrire ce qui est»¹⁴⁹, poichè in definitiva «tout est de l'être, tout est de l'existence, tout a une signification pour la conscience»¹⁵⁰.

Ayfre si fa inoltre difensore di quello che lui battezza il «bloc événementiel» contro il montaggio, poichè non bisogna manipolare nè montare «un ensemble d'événements dans lequel est co-présent le mystère de l'être»¹⁵¹.

Anche un altro *cinéophile catholique* quale Henri Agel rimarrà molto colpito dalla concezione ayfriana di opposizione a ogni forma di “manipolazione” cinematografica.¹⁵²

Ayfre entra poi in contatto anche con il giovane François Truffaut¹⁵³, già “figlio spirituale” di André Bazin. Il rapporto tra Ayfre e Truffaut è da subito di stima reciproca, come attestato da quest'ultimo nel suo celebre intervento polemico (del gennaio 1954) *Une certaine tendance du cinéma français*, dove si sostiene che «l'abbé Amédée Ayfre a su très bien analyser *La Symphonie pastorale* et définir les rapports de l'oeuvre écrite à l'oeuvre filmée»¹⁵⁴.

Ayfre si attesta insomma su posizioni critiche assai lontane da quelle della *Vigilanti cura*, a cui molti cattolici (anche francesi) aderivano ancora negli anni Cinquanta e Sessanta. Pio XI, pur riconoscendo il valore artistico di certi film, si era dimostrato però soprattutto preoccupato del pericolo potenziale insito nel cinema, in particolare nei confronti del pubblico, facile preda dell'“immoralità” e del “male” insito nei “film cattivi”.

Ayfre, invece, non dubita della capacità dello spettatore di «comprendre» le immagini. Contrariamente a uno dei maggiori timori più frequentemente espressi dai cattolici, la «magie» delle immagini non avrebbe secondo Ayfre alcunché di pernicioso. L'illusione che esse suscitano non impedirebbe infatti allo spettatore di accedere alla realtà nè di «être au monde». Al contrario, essa permette semmai di stimolare l'immaginazione umana. Dissipata dalla ragione, la necessaria mediazione costituita dall'immagine lascerà infatti spazio al reale, come illustra Ayfre nel 1957: «Devant une image [...], nous n'avons rien d'autre à faire qu'à regarder et, si nous avons consenti d'abord l'effort de compréhension nécessaire, nous serons conduits à voir vraiment, à voir en vérité, ce que sans elle nous aurions à peine entr'aperçu»¹⁵⁵.

¹⁴⁹ Amédée Ayfre, *Un réalisme humain. Essai de définition esthétique du néo-réalisme italien*, «Revue internationale de filmologie», juillet-décembre 1954, poi in Id., *Conversion aux images?*, Paris, Éditions du Cerf, 1964, p. 227.

¹⁵⁰ Ivi, p. 228.

¹⁵¹ Ivi, p. 230.

¹⁵² Cfr. *Exégèse du film, Soixante années en cinéma* (1994), entretiens de Henri Agel avec P. Roger, Lyon, Alias, 1994, p. 22.

¹⁵³ Cfr. Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut* (1996), «Folio», Paris, Gallimard, 2001, pp. 115-116.

¹⁵⁴ François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du cinéma», n° 31, janvier 1954; poi in Id., *Le plaisir des yeux, Ecrits sur le cinéma* (1987), Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, p. 297.

¹⁵⁵ Amédée Ayfre, *Image (civilisation de l')*, «Catholicisme», 1957, col. 1234-1237.

Come ci fa notare Rocher, Amédée Ayfre si è fatto portatore di «une forme de renonciation à “l’iconoclasme cinématographique” de certains catholiques méfiants à l’égard du caractère pernicieux des images et du cinéma qui faute d’être moral ne peut être “catholique”»¹⁵⁶.

Lo studio dell’opera critica di Ayfre permette inoltre di risalire alle origini di quella «théologie de l’image»¹⁵⁷ che contraddistinse la Francia del secondo dopoguerra.

Ayfre scommette insomma sulla capacità del cinema di aprire i cattolici al mondo, mettendo in contatto ciascuno di loro con il proprio “prossimo”. Tali principi verranno ribaditi dal padre *sulpicien* nella sua relazione *Cinéma et présence du prochain*, esposta in occasione del congresso delle Sociétés de philosophie de langue française tenutosi a Tolosa nel 1956:

l’image cinématographique, à condition de ne pas la séparer de tout le processus dynamique qui va du réel à l’idée et de l’idée au réel, peut jouer un rôle irremplaçable de révélation de la présence du prochain. Mais, bien entendu, ce retour aux images n’a de sens que si son dynamisme se poursuit jusqu’au bout, jusqu’à la réalité en personne. Il y a toujours un moment où il faudra sortir du cinéma pour affronter réellement au-dehors les êtres qu’il nous aura révélés. Il faut toujours que le réalisateur sache utiliser tous les moyens dont il dispose pour minimiser jusqu’à l’extrême l’élément spectaculaire, pour faire une oeuvre telle qu’on ait finalement l’impression qu’il n’y a pas d’oeuvre, mais des hommes.¹⁵⁸

Tale relazione verrà poi pubblicata da Georges Hahn all’interno di una raccolta di altri interventi.¹⁵⁹

Nel 1960, poi, lo stesso Georges Hahn pubblica *Cinéma et présence personnelle* di Ayfre, complementare al precedente articolo, nel volume collettivo *Cinéma, univers de l’absence?*¹⁶⁰, al quale partecipano diversi altri cinefili cristiani quali Gilbert Salachas, Henri Agel e Georges Charensol. Tale opera collettiva è frutto del pensiero comune di Hahn e di Ayfre, in seguito anche ai loro incontri all’Institut catholique de Toulouse, dove Hahn insegna e Ayfre tiene delle conferenze.

Dopo la morte prematura di André Bazin, Ayfre ne prolungherà il pensiero e l’opera, come sottolineato da Xavier Tilliette:

Pour moi, Amédée Ayfre était l’écrivain de cinéma qui avait repris le flambeau tombé des mains d’André Bazin. J’admirais son style critique, sa pertinence, son honnêteté, sa faculté d’intuition et la sûreté de son jugement. Comme beaucoup sans doute, j’avais été frappé par l’article des *Cahiers du cinéma* vers 1952: «Néo-réalisme et phénoménologie». Il y avait là une méthode neuve d’investigation, servie par une expression sans défaut. Quelle fierté d’apprendre que l’auteur était un prêtre!¹⁶¹

¹⁵⁶ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, cit., p. 2.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Amédée Ayfre, *La présence d’autrui*, Toulouse, PUF-Privat, coll. «Nouvelle recherche», 1957, pp. 55-78, poi in Id., *Conversion aux images?*, cit., pp. 163-181.

¹⁵⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁰ Amédée Ayfre, *Cinéma et présence personnelle*, in AA.VV., *Cinéma univers de l’absence? Le sort de la personne dans l’oeuvre filmique*, Toulouse, PUF-Privat, coll. «Nouvelle recherche», 1960, pp. 27-55.

¹⁶¹ Xavier Tilliette, in in Alain Bandelier, Patrick Giros (dir.), *Amédée Ayfre, Interprète de l’image*, cit., p. 34.

VII.7.1.2. Ayfre e il cinema come «conversion aux images»

In un articolo pubblicato sul secondo numero della rivista domenicana «Signes du temps» (rivista che nel gennaio del 1959 succede a «La Vie intellectuelle») del febbraio 1959, Ayfre scrive le seguenti parole:

Le cinéma [...] n'est qu'une province, même si c'est la plus voyante, même si elle tend légitimement ou non à l'hégémonie, il n'est qu'une province du royaume des images. Il est donc vain de l'opposer aux autres, à la littérature en particulier. La seule supériorité de cette dernière, c'est que si elle appartient bien tout entière à la dimension psychologique de l'image, elle utilise le même instrument qui sert aussi, lorsqu'on l'utilise différemment, à signifier des idées: le mot et le mot écrit qui seul peut fixer la réflexion. Le cinéma a intégré la parole à sa substance, mais c'est en marge de celle-ci qu'il doit susciter des textes où il pourra prendre conscience de lui-même d'une façon proprement réflexive et critique. C'est le rôle normal des revues et des livres de cinéma. Comme c'est leur but, une fois ce travail accompli, de « convertir » le lecteur aux images, qui, à leur tour, s'il le veut bien, le conduiront à la réalité.¹⁶²

Tale «conversion aux images» teorizzata da Ayfre nel febbraio del 1959 diventa lo zoccolo comune sul quale si poggia la critica cristiana dopo la morte di Bazin. È innegabile infatti come diversi giovani critici cattolici – tra cui Jean Collet – si rifacciano negli anni seguenti al realismo ontologico teorizzato da Ayfre e Bazin.¹⁶³

Tuttavia Ayfre supererà progressivamente le proprie stesse posizioni, per orientarsi verso la sperimentazione di nuove vie critiche, arrivando perfino ad accettare il cinema di Luis Buñuel¹⁶⁴, e aprendosi al dialogo con i marxisti e i surrealisti.

Nel 1960 Ayfre pubblica il volume *Cinéma et foi chrétienne*. Quattro anni più tardi, nel 1964, egli cura l'opera collettiva *Cinéma, télévision et pastorale*.

Egli prepara poi un compendio e una raccolta dei suoi interventi in un volume complessivo che riprende appunto il titolo dal già citato articolo precedente, *Conversion aux images?*. La presente raccolta di testi – pubblicata per la collezione 7e Art – resta tutt'oggi il testo maggiormente rappresentativo di Ayfre.¹⁶⁵

Da un esame complessivo dei testi qui presenti, si può constatare come Ayfre consideri le immagini cinematografiche una via verso la rivelazione trascendente del Dio dei cristiani. Solamente un accesso alla realtà globale autorizza l'evocazione del sacro, in particolare del sacro cristiano che si è manifestato appunto attraverso un'incarnazione divina.

¹⁶² Amédée Ayfre, *Conversion aux images*, «Signes du temps», février 1959, p. 5.

¹⁶³ Cfr. Jean Collet, *La soif du mal ou Orson Welles et la soif d'une transcendance*, «Études cinématographiques», n° 24-25, 1963, pp. 100-107.

¹⁶⁴ Cfr. Amédée Ayfre, *Buñuel et le christianisme*, «Études cinématographiques», n° 11, 1962, pp. 42-58.

¹⁶⁵ Cfr. Amédée Ayfre, *Conversion aux images?*: 1. *Les images et Dieu*, 2. *Les images et l'homme*, Paris, Cerf, «7ème art», 1964.

Il nostro *sulpicien* individua nell'immagine – se vera e autentica – la capacità di rivelare il mistero dell'esistenza stessa: «Au-delà des sentiments et des mœurs, [l'image sait] mettre en question l'être même de l'homme, et [...] l'être même de l'être»¹⁶⁶.

L'immagine realista – secondo Ayfre – aprirebbe così al sacro:

On a donc bien affaire ici à un mode extrêmement original d'évocation du sacré qui le prend du côté de son incarnation humaine, sans que la transcendance y soit pour autant méconnue. Elle y prend le visage du mystère de l'homme, mais là où l'homme, selon la célèbre formule pascalienne, "passe infiniment l'homme".¹⁶⁷

Appena qualche settimana dopo la pubblicazione della raccolta *Conversion aux images?*, Ayfre muore tragicamente, il 22 luglio 1964, in un incidente automobilistico.

La morte di Ayfre viene accolta con profondo compianto dalla redazione di «Télérama», come si può leggere in un commosso editoriale del 9 agosto 1964. All'autore di *Conversion aux images?* viene innanzitutto riconosciuto il ruolo da assoluto protagonista da lui giocato nel panorama critico francese (non solo cattolico) dell'epoca: «Il était devenu l'un des spécialistes les plus écoutés grâce précisément à cette formation intellectuelle et religieuse qui l'adait à dominer une matière si fluide, si complexe»¹⁶⁸.

Inevitabile poi il parallelismo tra Ayfre e Bazin, accomuntai, oltre che dalla morte in giovane età, anche e soprattutto per il proprio ruolo di guida nell'ambito della «cinéphilie catholique»: «André Bazin disparaissait, en 1958, à l'âge de 40 ans. L'abbé Ayfre, lui, avait 42 ans. Ces deux maîtres de la critique s'en sont allés – et si jeunes – alors que nous comptons tant sur leur compétence et sur leurs jugements»¹⁶⁹.

Come messo in luce dal presente editoriale, nessuno come Ayfre ha saputo coniugare una saldezza dottrinale a un'innovativa apertura di vedute critiche. Anche per questo la morte di Ayfre è destinata quindi a lasciare un grande e incolmabile vuoto: «L'abbé Ayfre alliait la fermeté de la doctrine à une ouverture d'esprit et de cœur qui le rendait accueillant aux recherches du cinéma contemporain. Qui donc demain tiendra sa place parmi nous?»¹⁷⁰.

La morte improvvisa di Ayfre sembra segnare una netta battuta d'arresto nella *cinéphilie catholique*. Ciò nonostante – come ci rammenta la Leventopoulos – il padre *sulpicien* lascia in eredità alla cinefilia cattolica la possibilità di una «alternative culturelle»¹⁷¹.

¹⁶⁶ Amédée Ayfre, *Le cinéma, art sacré?*, «Art d'Église», abbaye Saint-André, Bruges, Belgique, n° 113, 1960, p. 373.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 376.

¹⁶⁸ Éditorial, *Après la mort de l'abbé Ayfre...*, «Télérama», n° 760, 9 août 1964, p. 3.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Mélisande Leventopoulos, *D'André Bazin à Amedée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, cit., p. 6.

Resta comunque innegabile come la vita e l'opera di Ayfre non abbiano ancora avuto la consacrazione che pur meriterebbero, come dimostra il fatto che il padre *sulpicien* non venga neppure menzionato da un'opera pur tanto dettagliata e documentata quale *La critique de cinéma en France* di Michel Ciment e Jacques Zimmer.¹⁷²

Anche Roger lamenta l'ingiusto oblio a cui Ayfre è andato incontro a partire dagli anni Settanta. Oblio che stride fortemente con l'immensa fortuna conosciuta invece da «son frère en esprit»¹⁷³ André Bazin:

Est-ce la figure de son ami Bazin qui a fini par occulter la sienne propre, l'histoire retenant rarement deux noms contemporains pour le même courant? Le paradoxe veut que ce soit le laïc Bazin qui ait été canonisé, tandis que le souvenir du prêtre s'effaçait peu à peu – preuve de l'efficacité d'une revue comme les *Cahiers* dans la gestion des mythes.¹⁷⁴

VII.7.2. Tra istanza educativa e cinema come «incarnation»: Henri Agel

Henri Agel è stato un pioniere della pratica dei *ciné-clubs* in ambito scolastico e dell'insegnamento del cinema all'università.

Nel 1942 egli sposa colei che si rivelerà poi una sua assidua collaboratrice nell'attività di critica cinematografica: Geneviève Agel.

Nominato professore al Lycée Voltaire di Parigi nel 1947, Henri Agel vi apre una classe preparatoria dell'IDHEC. In quello stesso liceo egli anima anche un ciné-club.

Dopo aver combattuto per il riconoscimento del cinema nella Chiesa cattolica, egli combatte anche per l'entrata dello stesso nell'università francese. Tale volontà ritorna anche sulle pagine della rivista «Études cinématographiques», da lui cofondata insieme a Georges-Albert Astre nel 1960.

Agel collabora però assiduamente anche per la rivista «Radio Cinéma Télévision».

Proprio il settimanale domenicano accoglie nel 1953 un'intervista rilasciata da Agel, in cui tra l'altro egli chiarisce alcune sue posizioni riguardo al cinema, dando inoltre conto della propria esperienza vissuta in prima persona come insegnante della classe preparatoria all'Institut des Hautes Études Cinématographiques (I.D.H.E.C.) al lycée Voltaire:

Je suis extrêmement frappé de voir naître une génération qui n'acquiert pas par l'étude ou une éducation rapportée, mais qui possède instinctivement le sens cinématographique. Au lycée Voltaire, les garçons de quatorze ou quinze ans se passionnent pour les structures d'une œuvre et non pas pour l'histoire qu'elle raconte. [...]

¹⁷² Cfr Michel Ciment, Jacques Zimmer, *La critique de cinéma en France*, cit.

¹⁷³ Philippe Roger, *AYFRE Amédée, 1922-1964*, cit., p. 67.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

J'ai constaté que des garçons étrangers à toute préoccupation religieuse ont repris conscience des concepts spirituels et de leurs racines vivantes, par le moyen du cinéma. Par sa structure même, le cinéma redonne au spirituel une efficacité concrète, charnelle pourrait-on dire.¹⁷⁵

Oltre che animatore di *ciné-clubs* e insegnante, Agel è anche un prolifico scrittore. Nel 1952 egli dà alle stampe *Le Cinéma a-t-il une âme?*¹⁷⁶, il primo di una lunga serie di saggi contrassegnati dalla fede cristiana, quali *Le Cinéma et le Sacré*¹⁷⁷ (in collaborazione con Amédée Ayfre), *Le Prêtre à l'écran*¹⁷⁸, *Métaphysique du cinéma*¹⁷⁹, *Le Cinéma, ses méthodes d'enseignement*¹⁸⁰, *Le Visage du Christ à l'écran*¹⁸¹, *Un art de la célébration*¹⁸², etc.

Le cinéma a-t-il une âme? inaugura inoltre la collezione tascabile 7^e Art, fondata in seno alle edizioni domenicane du Cerf nel 1952, allo scopo di diffondere una cultura «à la portée de tous»¹⁸³. Proprio tale collezione assurge a luogo preferenziale di confronto per i cinefili cattolici “illuminati” – quelli che la Leventopoulos chiama appunto «critiques éclairés»¹⁸⁴.

Tuttavia, questa stessa collezione attesta ben presto il fallimento da parte dei cattolici “illuminati” di porsi quali intermediari con il pubblico cattolico dei lettori-spettatori.

È quanto testimonia già il primo titolo della collana, ossia appunto l'ageliano *Le cinéma a-t-il une âme ?*, in cui gli spettatori cattolici vengono già inesorabilmente tacciati di non “saper vedere”. Influenzato da uno studio di padre Félix Morlion sulla ripartizione dei ruoli del regista e dello sceneggiatore nel cinema italiano apparso sulla «Revue internationale du cinéma»¹⁸⁵, il libro di Agel constata innanzitutto il «surgissement du spirituel» nel cinema.

L'intento principale di Agel è però quello di contraddire «l'impression de sécurité que le public “bienpensant” éprouvera devant le contenu du scénario» di film di scarso valore artistico ma moralmente apprezzabili, quali *Bernadette* (*The Song of Bernadette*, 1943) di Henry King, *La mia via* (*Going My Way*, 1944) di Leo McCarey, *La croce di fuoco* (*The Fugitive*, 1947) di John Ford o *Il paese senza Dio* (*Le sorcier du ciel*, 1948) di Marcel Blistène.¹⁸⁶

¹⁷⁵ Henri Agel (Interview recueillie par J. Nobecourt), *Henri Agel constate que la nouvelle génération possède instinctivement le sens cinématographique*, «Radio Cinéma Télévision», n° 160, 8 février 1953, p. 39.

¹⁷⁶ Cfr. Henri Agel, *Le Cinéma a-t-il une âme?*, Paris, Éditions du Cerf, 1952.

¹⁷⁷ Cfr. Henri Agel, *Le Cinéma et le sacré*, Paris, Éditions du Cerf, 1953.

¹⁷⁸ Cfr. Henri Agel, *Le Prêtre à l'écran*, Paris, Tequi, 1953.

¹⁷⁹ Cfr. Henri Agel, *Métaphysique du cinéma*, Paris, Payot, 1976.

¹⁸⁰ Cfr. Henri Agel, *Le Cinéma, ses méthodes d'enseignement*, Suisse, Université de Fribourg, 1979.

¹⁸¹ Cfr. Henri Agel, *Le Visage du Christ à l'écran*, Paris, Desclée, 1985.

¹⁸² Cfr. Henri Agel, *Un art de la célébration. Le cinéma de Flaherty à Rouch*, Paris, Cerf, 1987.

¹⁸³ Cfr. *À la recherche du 7e art*, «Radio Cinéma Télévision», n° 112, 9 mars 1952, p. 2.

¹⁸⁴ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 239.

¹⁸⁵ Cfr. Félix Morlion, *Débat réalisateur-scénariste: l'expérience italienne dans la crise mondiale du scénario*, «Revue internationale du cinéma», n° 4, 1949, pp. 6-11.

¹⁸⁶ Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme?*, cit., p. 8.

Secondo Agel il «vrai cinéma» è caratterizzato piuttosto da un «réalisme spirituel» costituito dalla conoscenza e dall'amore del mondo e del prossimo.

Tuttavia, in questo suo primo saggio, Agel non infierisce contro quelle «honnêtes gens qui considèrent le cinéma comme un simple divertissement»¹⁸⁷, permettendosi semmai di ritornare successivamente sull'argomento.

Già un anno dopo, però, Agel tiene a precisare il carattere multiforme del cinema, riconoscendogli ben più che una semplice funzione di distrazione: «Non, le cinéma n'est pas seulement une distraction, mais, si nous le voulons, un lien de sympathie et de contacts, une occasion d'échanges spirituels et, ne craignons point de l'affirmer, un enrichissement de l'âme»¹⁸⁸.

L'uscita di *Le cinéma a-t-il une âme?* – che vale ad Agel il Prix Canudo 1953 – viene salutata con entusiasmo sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision».

In quello stesso numero, la rivista domenicana ospita inoltre un illuminante intervento di Agel, il quale coglie l'occasione per individuare nell'esperienza cinematografica una «co-naissance au cinéma», in quanto «Il s'agit là vraiment de naître à nouveau, de renaître en accord intime avec les vibrations et les rythmes du film, avec les structures créatrices de ce mode d'expression vertigineux»¹⁸⁹.

In questo stesso intervento, Agel mette in guardia da due pericoli in cui pure gran parte del cinema cade vittima, ovvero, da un lato l'inebetimento causato da pellicole insulse e frivole e, dall'altro, l'iperdidattismo di pellicole portatrici di tesi moralistiche: «Que l'écran soit devenu dans les deux tiers des cas un lieu d'hébétude et d'avilissement, ce n'est que trop sûr. Qu'il nous offre avec une maladresse désarmante la mise en images d'Épinal de quelques grandes thèses morales, c'est un fait non moins inquiétant»¹⁹⁰.

Forte di tali premesse, Agel individua poi la funzione ultima che il cinema dovrebbe ricoprire, ovvero quella di incarnazione del nostro mondo interiore: «Or, la vocation fondamentale du cinéma semble bien être de donner aux réalités du monde intérieur cette puissance d'incarnation [...]»¹⁹¹.

Tali considerazioni, come pure la chiusa del presente articolo, preannunciano ciò che approfondiremo nei prossimi capitoli, ovvero la concezione di neorealismo e di cinema religioso portate avanti da Agel: «Ne peut-on point, avant même d'aborder explicitement le cinéma religieux

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 18.

¹⁸⁸ Henri Agel, *NON! le cinéma n'est pas seulement une distraction*, «Radio Cinéma Télévision», n° 190, 6 septembre 1953, p. 2.

¹⁸⁹ Henri Agel, *Co-naissance au cinéma*, «Radio Cinéma Télévision», n° 160, 8 février 1953, p. 4.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 5.

(le vrai, non ses contre-façons) parler, dès ce seuil lumineux d'une fonction liturgique du septième art?»¹⁹².

Come ci illustra Philippe Chevallier, Agel vede poi nel cinema il mezzo capace – meglio di ogni altro – di disvelare all'uomo il mistero del mondo e del divino: «Le cinéma initie le spectateur au mystère, à ce qui est caché derrière les images, et l'enseignant-passeur devient un nouvel Orphée. Rendre visible l'invisible, telle est pour Agel la mission première du cinéma»¹⁹³.

Come lo stesso Agel ha avuto modo di dichiarare, «Ce que j'attends du cinéma, c'est qu'il me dévoile le mystère».

Alla luce di quanto sinora visto, Agel sa farsi portatore, nel corso degli anni, di un ventaglio di posizioni critiche piuttosto variegata e composite.

Come ci fa notare Claude Beylie, infatti, «Ce spiritualiste intègre et généreux [Agel] peut se transformer, le cas échéant, en Savonarole, dénonçant tout ce qui relève, à ses yeux, d'un cinéma «digestif», de Sacha Guitry à Claude Sautet»¹⁹⁴.

Pur essendosi imposto come il “critico cattolico” della propria generazione, Agel non può essere definito tuttavia un “moralizzatore”. Come ci fa notare ancora Beylie, Agel «rompt les lances, à l'occasion, avec le clergé officiel, exécutant *Monsieur Vincent* et défendant les *Fioretti* [Francesco, giullare di Dio (1950), di Roberto Rossellini]»¹⁹⁵. «Non pas moralisateur pour autant»¹⁹⁶, Agel non esita, ad esempio, ad elogiare certo cinema noir americano. D'altronde, «La connaissance du septième Art, selon Agel, implique du spectateur exigeant une double attitude, de ferveur égale: herméneutique et exégétique»¹⁹⁷.

Gli autori maggiormente ammirati da Agel sono Ophüls, Bresson, Borzage, Donskoï, Flaherty, Grémillon, Satyajit Ray, Nicholas Ray e, in ambito italiano, Rossellini e De Sica. A quest'ultimo il nostro studioso dedica perfino, nel 1956, una monografia.¹⁹⁸ Tale variegata lista di autori non va però considerata una contraddizione nella condotta critica di Agel, rappresentando semmai «deux pôles complémentaires d'une même quête d'un absolu de l'image»¹⁹⁹.

Il testo ageliano che suscita maggiori dibattiti è però *Le Cinéma et le sacré*, pubblicato nell'agosto del 1953, il quale si inserisce di petto in talune delicate diatribe che da tempo tenevano banco nel mondo cattolico.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Philippe Chevallier, *AGEL Henri, 1911-2008*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 21.

¹⁹⁴ Claude Beylie, *AGEL Henri*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., pp. 273-274.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 273.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Cfr. Henri Agel, *Vittorio De Sica*, Paris, Editions universitaires, 1956.

¹⁹⁹ Claude Beylie, *AGEL Henri*, cit., p. 274.

In *Le Cinéma et le sacré* Agel accusa polemicamente il pubblico cattolico di ubbidire supinamente come un gregge agli esercenti cattolici avidi di guadagno. *Le Cinéma et le sacré* suona quindi come un pamphlet contro le «sucreries visuelles [...] du merveilleux chrétien»²⁰⁰, esprimendo tutto il proprio smarrimento di fronte alla grave confusione di valori cinematografici dell'epoca.

Risulta quindi piuttosto comprensibile come un testo simile incontri diverse reticenze da parte dello stesso ambiente cattolico francese.

Alla luce di ciò, si può allora convenire con Chevallier quando sostiene che «Dans un univers catholique qui n'a pas encore connu le concile Vatican II, Agel ose renverser les tables des marchands de piété et redonne au cinéma le droit à l'incertain»²⁰¹.

A firmare la postfazione di *Le Cinéma et le sacré* troviamo indicativamente una figura quale Amédée Ayfre. In tale testo programmatico, Ayfre precisa le intuizioni di Agel: il sovrannaturale non sarebbe un aldilà lontano ma piuttosto il mondo come ci viene offerto dalla cinepresa.²⁰²

Offrendo un prolungamento teologico al realismo baziniano, Ayfre propone una relazione tra il cinema e il trascendente: imprimendo la realtà, il cinema imprime allo stesso tempo il mistero che gli coesiste.²⁰³ Tale audace teoria si rifà – come già anticipato – al dogma cristiano dell'incarnazione.

L'influenza di Ayfre si può cogliere in tutta l'opera di Agel, ma in particolare nelle sue analisi dedicate allo spazio cinematografico, che si mostra sulla pellicola come anticamera dell'accesso a un «réel total»²⁰⁴.

La comunanza di pensiero tra Ayfre e Agel è ribadita da una testimonianza di quest'ultimo: «Amédée Ayfre et moi-même suivions exactement la même voie [...]. Simplement il avait plus de rigueur dans la mesure où sa formation de théologie lui donnait des structures nettement plus cohérentes que mes échappées lyriques»²⁰⁵.

In conclusione, si può convenire con Jean-Claude Guiguet quando definisce Agel il «père culturel»²⁰⁶ di una nuova generazione di critici (non solo cattolici e non solo francesi) del dopoguerra: da Serge Daney a Jean-Louis Bory, da Jean Collet a Claude Miller.

²⁰⁰ Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, cit., p. 101.

²⁰¹ Philippe Chevallier, *AGEL Henri, 1911-2008*, cit., p. 22.

²⁰² Cfr. Amédée Ayfre, *Cinéma et transcendance*, postfazione a Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, cit., pp. 119-120.

²⁰³ Cfr. Amédée Ayfre, *Un cinéma spiritualiste*, René Predal (dir.), Paris, Cerf, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2004.

²⁰⁴ Henri Agel, *Exégèse du film. Soixante années en cinéma (1934-1994), Dialogue avec Philippe Roger*, Lyon, Aléas, 1994, p. 45.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 54.

²⁰⁶ Jean-Claude Guiguet, *Lueur secrète. Carnets de notes d'un cinéaste*, dialogue avec Philippe Roger, Lyon, Aléas, 1992, p. 132.

VII.7.3. La «cinéphilie catholique» e il cinema italiano: Pierre Leprohon

Come ci fa giustamente notare Marcel Martin a proposito di Pierre Leprohon,

L'importance et la diversité de sa bibliographie témoignent de sa curiosité encyclopédique dans l'espace comme dans le temps. Son apport à l'histoire du cinéma n'a pas été que du domaine de la vulgarisation car il reposait sur une connaissance approfondie des faits et des événements et sur une pertinence évidente dans l'analyse des œuvres.²⁰⁷

Anche Pierre Leprohon, come tutti i *cinéphiles catholiques*, si dimostra assai attratto dal cinema italiano, a cui dedica diversi saggi²⁰⁸ e articoli.

Tra gli di essi, ricordiamo un'indagine condotta da Leprohon in due puntate sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», tra l'agosto e il settembre del 1958, dall'evocativo titolo: *Où va le cinéma italien?*²⁰⁹.

Ecco come Leprohon ci illustra i risultati prodotti da tale indagine condotta in prima persona a Roma:

Le cinéma italien est, comme le cinéma français, toujours menacé d'une mort prochaine ou d'une «colonisation» définitive par les éléments étrangers. Il n'en poursuit pas moins son chemin, mais certes, avec d'autant plus de peine qu'il veut rester fidèle à lui-même. Il y parvient assez bien pour garder aujourd'hui encore l'une des meilleures places quant à la qualité des œuvres... Ceci grâce à la valeur des auteurs et peut-être aussi à l'intelligence des financiers qui savent (un homme comme Dino De Laurentiis en donne la preuve), alimenter de «grandes machines» spectaculaires, mais, par ailleurs, faire confiance au vrai talent.

Un récent séjour à Rome m'a permis, non pas de mener une enquête, mais de prendre contact avec quelques-uns de meilleurs animateurs italiens et de saisir à travers eux l'orientation de la production actuelle. Elle emprunte deux voies, qui lui sont d'ailleurs familières. D'une part, la grande mise en scène pour des films à composantes internationales; d'autre part, la fidélité à ce qu'il ne convient plus guère d'appeler le néo-réalisme, mais à son héritage, qui va de la fantasia au lyrisme, mais maintient dans tous les cas son caractère spécifiquement nationale.²¹⁰

Alla prima tendenza – quella delle superproduzioni e dei grandi reportages – Leprohon riconduce opere quali *La tempesta* (1958) di Alberto Lattuada, e *La muraglia cinese* (1958) di Carlo Lizzani²¹¹.

All'altra tendenza – quella che si colloca sulla scia del neorealismo – Leprohon riconduce autori quali Renato Castellani, Federico Fellini, Pietro Germi e Michelangelo Antonioni.²¹²

Proprio il neorealismo costituirà d'altronde un terreno critico preferenziale per i *cinéphiles catholiques* e per «Radio Cinéma Télévision».

²⁰⁷ Marcel Martin, *LEPROHON Pierre*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer, *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 357.

²⁰⁸ Cfr. Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, Paris, Seghers, 1961; Id., *Le Cinéma italien*, Paris, Seghers, 1967.

²⁰⁹ Cfr. Pierre Leprohon, *Où va le cinéma italien?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 450, 31 août 1958, pp. 4-5; Id., *Où va le cinéma italien? (II)*, «Radio Cinéma Télévision», n° 451, 7 septembre 1958, pp. 4-5.

²¹⁰ Pierre Leprohon, *Où va le cinéma italien?*, cit., p. 4.

²¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 4-5.

²¹² Cfr. Pierre Leprohon, *Où va le cinéma italien ? (II)*, cit., pp. 4-5.

Capitolo VIII

La critica cinematografica cattolica in Italia e Francia.

Tra classificazione morale e giudizio artistico

VIII.1. La critica cinematografica cattolica in Italia: storia, riflessioni e firme illustri

Soprattutto a partire dagli anni Trenta, i cattolici italiani si scoprono sempre più sensibili alla pratica della critica cinematografica, nonché alle problematiche teoriche e metodologiche ad essa collegate. Si pensi, a tal proposito, alle diverse osservazioni sull'impegno della critica cinematografica cattolica espresse negli anni Trenta sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» e de «L'Osservatore Romano», tra le quali si segnala, ad esempio, l'intervento di monsignor Luigi Civardi del 5 giugno 1937 dal titolo *Compiti morali della stampa cinematografica*¹.

Analizzando proprio il caso specifico de «L'Osservatore Romano» e della pubblicistica cattolica degli anni Trenta, Elena Mosconi individua tre modelli prevalenti di intervento cattolico in campo cinematografico: la figura del portavoce autorevole, quella dell'operatore sociale e infine, appunto, quella del critico militante².

Quale insuperabile esempio di critico militante troviamo – sulle pagine del quotidiano vaticano – Mario Meneghini. Quest'ultimo partecipa, nel 1941, al volume collettaneo dal titolo *Il volto del cinema*³: opera che si erge quale vera e propria pietra miliare della critica cattolica del tempo. Il volume raccoglie, tra gli altri, gli interventi di Antonio Covi, Diego Fabbri, Luigi Gedda e, appunto, Mario Meneghini.

Secondo quest'ultimo, la competenza del critico deve basarsi su una buona esperienza – maturata anche attraverso la frequentazione di mostre cinematografiche quali quella veneziana –, su una discreta cultura – per poter comprendere opere e stili espressivi lontani e differenti –, su un'attitudine a documentarsi, e sull'imparzialità e indipendenza del giudizio sia dalle forme di pubblicità, sia dai pareri dei colleghi, che egli stesso ammette di non leggere per non lasciarsi condizionare.

¹ Cfr. Luigi Civardi, *Compiti morali della stampa cinematografica*, «L'Osservatore Romano», 5 giugno 1937.

² Cfr. Ruggero Eugeni, Elena Mosconi, *Il cinema e la politica culturale cattolica tra le due guerre. Il caso de "L'Osservatore Romano"*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 137.

³ Cfr. Mario Meneghini, *La critica*, in AA. VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941, pp. 253-261.

La tensione sociale che anima l'idea di critica nel versante cattolico risulta esplicita anche nella rilevante attenzione riservata alla figura dello spettatore. A tal proposito, ancora Meneghini suggerisce ai critici cattolici di non perdere mai il contatto con la sala cinematografica e di frequentare quindi in prima persona gli spettacoli cinematografici:

agli effetti di conoscere le reazioni del pubblico – e valutarne la comprensione, registrarne le risultanze e intuirne i desideri – riteniamo sia utile partecipare agli spettacoli normali [...] ai fini di un esauriente studio delle ripercussioni di una determinata pellicola sulle masse [...] sarebbe utilissimo frammischiarci alla folla nei cinema delle diverse categorie e far tesoro di talune spontanee considerazioni le quali sono talvolta la genuina espressione del buon senso di un popolo.⁴

Risulta poi inevitabile una differenziazione tra la critica sui quotidiani esercitata a ritmo serrato, talvolta per più film al giorno, e quella sui periodici che, più meditata e selettiva nel *target* dei lettori, ha la possibilità di entrare maggiormente in profondità. In un'appassionata difesa d'ufficio Meneghini sottolinea pure la scarsa considerazione di cui gode la critica cinematografica non solo rispetto alla più autorevole e blasonata critica teatrale, ma nei confronti dell'industria dei media in generale: le critiche dei film vengono impaginate tardivamente nel palinsesto del quotidiano, e quindi spostate o decurtate a seconda delle necessità. Inoltre esse vengono sovente stravolte o contraddette dalla pubblicità presente, in larga parte, sulle stesse pagine dei giornali.

Ecco l'unica soluzione auspicata da Meneghini: «è soltanto attraverso un sempre maggiore accreditamento della critica che potrà venir raggiunto un miglior livello editoriale»⁵. Il nostro critico propugna insomma un giudizio critico che deve servire a orientare il lettore e a incidere sulla produzione: «Il fine [della critica] dovrebbe essere sempre uno solo e cioè quello di informare, giudicare e, possibilmente, correggere»⁶.

Meneghini – in rappresentanza dell'intero corpo dei critici cinematografici cattolici – si attribuisce quindi il ruolo di maestro e mediatore fra la produzione e il pubblico, orientando con forza quest'ultimo (segnalando ciò che va visto o assolutamente evitato) e indirizzando l'industria, anche in maniera «rude, ma intenzionalmente benefica» nella scelta dei film da importare, e gli addetti ai doppiaggi affinché apportino ai film «quegli emendamenti che, proprio in rapporto alla diversa mentalità fra luogo di produzione e quello d'importazione, possono riuscire perniciosi»⁷.

Ciò che Meneghini raccomanda al critico è perciò un lavoro di correzione, di limatura, di adattamento che, se dimostra di non tenere in conto la libertà di espressione dell'artista, la canalizza entro i limiti di una morale riconosciuta.

⁴ *Ivi*, p. 255.

⁵ *Ivi*, p. 259.

⁶ *Ivi*, p. 256.

⁷ *Ibidem*.

Quanto poi ai valori che informano l'ideologia del critico, essi muovono da una severa riprovazione di tutto quanto trasgredisce la morale cattolica – con un particolare inasprimento nel periodo bellico, allorché la censura di Stato si dimostra invece più morbida – e da un generale consenso nei confronti dei miti e delle campagne del regime⁸.

Come testimoniano in modo lampante tali esempi, lo sguardo sul film non esclude mai un punto di vista sul mondo circostante: rifacendoci ancora alle parole di Meneghini, il critico cattolico, nel suo pedagogico moralismo, si sforza continuamente «di porre in luce la funzione eminentemente sociale del cinema»⁹.

Nei difficili anni della guerra, il settore in cui l'attività cattolica continua senza interruzioni o flessioni la sua “missione” è giustappunto la pratica critica.

Tra i più attivi e sensibili in tale campo troviamo personaggi di rilievo del mondo culturale cattolico: tre nomi fra tutti, i già citati Luigi Gedda – presidente dell'Azione Cattolica –, Diego Fabbri – affermato scrittore cattolico – e Antonio Covi.

Quest'ultimo ha modo di specificare, in più occasioni, che

al critico dunque incombe questo dovere di valutazione morale dell'opera, tocca a lui vedere e far vedere chiaro nel conflitto tra bene e male, per additare i veri valori, le autentiche forze spirituali del film. Compito e missione propriamente morale la sua, suggerita dalla necessità di fare del cinema non un mezzo di dissipazione e sovvertimento del costume, ma di miglioramento e di elevazione.¹⁰

In tale ottica, si comprende bene come il contenuto della trama assuma un ruolo centrale nella valutazione critica cattolica della pellicola, più che gli elementi linguistici e stilistici, i quali ricadono già nell'ambito del giudizio meramente estetico.

Negli anni dell'immediato secondo dopoguerra, appaiono poi i primi articoli che tentano di fondare un'estetica cinematografica cattolica, come nel caso dei numerosi contributi del pedagogo Giuseppe Flores d'Arcais, ospitati sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», di cui si ricordi almeno il seguente passo: «La critica cattolica del cinema è responsabilità dei cattolici, cioè dell'uomo nella totalità dei suoi aspetti»¹¹.

Come poi ci testimonia eloquentemente un intervento di Remo Branca apparso su «L'Osservatore Romano» nell'aprile del 1949¹², per i cattolici – e qui risiederebbe secondo Gian Piero Brunetta la

⁸ Cfr. Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime. 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 52-75; Mino Argentieri, *Il cinema italiano in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma, 1998, pp. 234-268.

⁹ Mario Meneghini, *La critica*, cit., p. 253.

¹⁰ Antonio Covi, *Per una critica cinematografica*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1941, p. 155.

¹¹ Giuseppe Flores d'Arcais, *Note per una critica cattolica del cinema*, «Rivista del Cinematografo», a. XXV, n. 11, novembre 1952, p. 2.

¹² Cfr. Remo Branca, *Nuovi orientamenti di fronte al cinematografo*, «L'Osservatore Romano», 21 aprile 1949.

grande differenza rispetto ai critici e al mondo delle sinistre – il discorso estetico sui film non è mai disgiunto dall'esigenza di intervento materiale,

dalla attenzione ai problemi della gestione del mercato, dalla coscienza delle caratteristiche del prodotto e della sua modificabilità, dall'attenzione per tutte le fasi di elaborazione materiale del prodotto, dalla sua progettazione iniziale, fino alla proiezione nella più sperduta saletta parrocchiale di campagna.¹³

Gli anni del secondo dopoguerra sono contrassegnati però soprattutto dalla tribolata e burrascosa ricezione – da parte della critica cattolica – del neorealismo: argomento del quale ci occuperemo diffusamente in uno dei prossimi capitoli.

Per ora ci basti anticipare che, a partire dalla fine degli anni Quaranta si assisterà in parte alla rivalutazione cattolica del fenomeno neorealista.

Parallelamente, in quegli stessi anni, si assiste anche all'avvio di una consistente autocritica tra le file cattoliche, riguardante per l'appunto il metodo stesso del “fare critica”, come testimonia il seguente intervento di Ugo Sciascia: «Il cinema è nato senza di noi, è cresciuto senza di noi, ha preso posizione contro di noi. Solo quando il cinema divenne fenomeno universale ci accorgemmo che la tattica dello struzzo era sbagliata e che la politica del non intervento e della protesta accademica non risolveva nulla»¹⁴.

Tuttavia, in quello stesso torno di anni, si fa strada una nuova generazione ecclesiastica di protagonisti culturali nel mondo del cinema e dei mass-media – da padre Félix Morlion a padre Nazareno Taddei – capaci, seppur con obiettivi diversi, di operare con una relativa autonomia rispetto alle alte gerarchie cattoliche come pure alle pressioni politiche.

Nei primi anni Cinquanta, insomma, parallelamente al formarsi e al proliferare dei cineforum, si assiste all'avvento di una nuova generazione di critici cattolici, intenzionati al recupero di un rapporto diretto con l'opera cinematografica.

Decisivo, in questo considerevole cambio di rotta, risulta senza dubbio l'influenza della coeva critica cattolica francese: personalità quali Amedée Ayfre, André Bazin e Gilbert Cohen-Séat, e riviste quali i «Cahiers du cinéma», la «Revue internationale du cinéma» e «Radio Cinéma Télévision» sono destinate ad orientare non poco le nuove generazioni di critici italiani degli anni Cinquanta-Sessanta, sempre più alla ricerca di nuove metodologie teoriche e critiche.

¹³ Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 311.

¹⁴ Ugo Sciascia, *Direttrici di azione*, «L'Osservatore Romano», 29-30 ottobre 1951.

Gian Piero Brunetta, trovandosi a mettere a confronto critica di sinistra e critica cattolica, nota invece che «mentre per le sinistre prima viene il film e poi, a lunga distanza, il cinema, per i cattolici avviene esattamente il contrario»¹⁵.

Di parere differente è invece Guido Fink, il quale nota come

nessuno o quasi nessuno fra i critici cinematografici degli anni cinquanta, partendo da posizioni marxiste o cattoliche, abbia in realtà il coraggio, o gli strumenti, per impostare il suo discorso in termini nettamente diversi dalla tradizione idealistica [crociana] saldamente incrostata nelle nostre scuole.¹⁶

Lo stesso Fink giunge poi a sostenere come i critici italiani degli anni '50 si dimostrino in fondo «tutti o quasi tutti cattolici, pronti come sono a coalizzarsi»¹⁷ contro il film “scandaloso” di turno. A confermare una così estrema asserzione sarebbero quei critici che, seppur non dichiaratamente cattolici, agiscono come tali: tra gli altri, Pio Baldelli, che deplora la «sensualità»¹⁸ di De Santis; Edoardo Bruno, che si scaglia contro i «compiacimenti» e il «marciume»¹⁹ di Billy Wilder; o Roberto Paoletta, che considera gran parte del cinema come un «grande lupanare»²⁰.

Nel panorama italiano dei maggiori quotidiani d'informazione degli anni '50 spicca il nome di Gian Luigi Rondi, il quale si contraddistingue – come ci fa notare Giovanni Maria Rossi – per una «intransigente estetica cristiana, austera di certezze e censure di derivazione metafisica anche nella definizione dei canoni del realismo»²¹.

Assai interessante ai fini di un'analisi del panorama critico cinematografico italiano degli anni '50 risulta poi un volumetto del 1958, curato da Giacomo Gambetti ed Enzo Sermasi, dall'emblematico titolo *Come si guarda il film*²². Tale volume raccoglieva le opinioni di una cinquantina di critici e giornalisti cinematografici. È interessante notare come tale nutrita schiera di personalità anche assai diverse tra loro, al di là di marginali contrasti e disparità di vedute, sia sostanzialmente accomunata da una concezione ottimistica dell'attività del critico, intesa sostanzialmente come prezioso «servizio pubblico».

Quanto mai rilevante, soprattutto ai fini della nostra analisi, risulta il fatto che la sola voce problematica e “fuori dal coro” provenga proprio da un critico dichiaratamente cattolico, seppur di un cattolicesimo tutt'altro che «allineato»: stiamo parlando di Gian Battista Cavallaro. Questi, oltre

¹⁵ Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 306.

¹⁶ Guido Fink, *Il cerchio e la cesura: le riviste italiane di cinema negli anni Cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 249.

¹⁷ Ivi, p. 250.

¹⁸ Pio Baldelli, «Cinema», n. 32, 1950, pp. 69-71.

¹⁹ Edoardo Bruno, «Filmcritica», n. 3, 1951.

²⁰ Roberto Paoletta, *Il mito di Tristano e Isotta nella storia del cinema*, «Bianco e Nero», n. 1, 1951.

²¹ Giovanni Maria Rossi, *Cinema e stampa di informazione*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 297.

²² Cfr. Giacomo Gambetti, Enzo Sermasi (a cura di), *Come si guarda il film. Cinema: coscienza di un fenomeno*, Galeati, Imola, 1958.

a fornirci una mappa del «potere critico» estremamente acuta e anticipatrice, delinea un'immagine del cinema inteso quasi come sostitutivo della chiesa e vagamente analogo alla Messa, come ripetizione-incarnazione secolare di una vicenda sempre nuova e sempre diversa²³.

Come giustamente ci fa notare Guido Fink, quella restituitaci in tale occasione da Cavallaro è «un'immagine insolita, che difficilmente sapremmo far rientrare nel rimario tutto sommato monocorde di quegli anni»²⁴.

Si approda così agli Sessanta. E proprio l'anno 1960 è contraddistinto dalla battaglia critico-sociale-ideologica che si combatte intorno a due opere esemplari quali *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) e *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), come rievocatoci suggestivamente da Virgilio Fantuzzi:

La levata di scudi provocata da *La dolce vita* era un segno evidente che, nel 1960, il cielo dei cattolici restava chiuso al Cristo che vola (nella sequenza iniziale del film) e alla schiera dei suoi inconsapevoli seguaci. La stessa cosa si può dire dei santi e delle sante appollaiati sulle guglie del Duomo di Milano, tra i quali Luchino Visconti ha ambientato la scena centrale di *Rocco e i suoi fratelli* (1960).²⁵

Alla base della censura subita dai due suddetti film-evento, Fantuzzi riconosce una sostanziale limitatezza di mezzi critici adeguati propria del fronte cattolico: «Pareva che, a cavallo tra gli anni '50 e '60, i cattolici non disponessero di strumenti critici capaci di metterli in contatto con personalità, come Fellini e Visconti, che accoglievano nei loro film tensioni religiose e morali, oltre che sociali e politiche»²⁶.

VIII.2. La critica cinematografica cattolica in Francia

VIII.2.1. Evoluzioni, riflessioni e firme della critica cattolica francese

L'importanza cruciale assunta dal pensiero e dalla critica cattolica nel panorama cinematografico francese, come pure il recente risveglio d'interesse degli studiosi di cinema nei confronti di tale compagine critica, trovano conferma nella presenza – nel recente *Dictionnaire de la pensée du*

²³ Cfr. Gian Battista Cavallaro, in Giacomo Gambetti, Enzo Sermasi (a cura di), *Come si guarda il film. Cinema: coscienza di un fenomeno*, cit., pp. 83-89.

²⁴ Guido Fink, *Il cerchio e la cesura: le riviste italiane di cinema negli anni Cinquanta*, cit., p. 237.

²⁵ Virgilio Fantuzzi, *La religiosità e il cinema al tempo del Concilio*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2001, p. 222.

²⁶ *Ivi*, p. 223.

cinéma di Antoine de Baecque e Philippe Chevallier – di una voce dedicata appunto al «Catholicisme»²⁷. Lo stesso Chevallier ha modo di motivare la scelta di inserire tale voce:

Réserver une entrée «Catholicisme» dans un dictionnaire sur le cinéma pourrait sembler d'autant plus incongru que les autres confessions religieuses sont absentes de la table des matières. À la différence près que l'adjectif catholique est le seul qualificatif religieux à avoir été durablement accolé à un certain rapport au cinéma, qui dépasse le sujet des films et les opinions personnelles de leur réalisateur.²⁸

Uno dei primi critici cattolici – che si possano definire tali – del panorama francese è Guillaume-Michel Coissac, attivo nei primi due decenni del Novecento in riviste quali «Le Fascinateur» e «Cinéopse». La sua attività critica è stata sempre contraddistinta da una costante preoccupazione dei valori morali veicolati dalle pellicole cinematografiche²⁹.

D'altronde, i primi decenni del XX° secolo vedono i critici cattolici francesi attestarsi sostanzialmente su posizioni difensivistiche, manifestando riguardo al cinema preoccupazioni di ordine etico e morale.

Nel 1930, ad esempio, Denis Marion pubblica sulle pagine de «La Revue du cinéma», una lunga riflessione (protratta per quattro numeri) dal titolo *Une éthique du cinéma*. Come emerge da tale riflessione, Marion trova «intolérable» che

l'importance des dividendes distribués aux actionnaires de la Paramount [...] [possa decidere] de la nature des images et des sons qui nous sont offerts. Une éthique du film est en effet à créer. Pour moi, je ne lui vois pas d'autre base que le respect des engagements que tout homme prend quand il se donne pour mission de reproduire la vie. [...] Mieux vaut courir le risque (de se tromper) que de ne pas s'élever contre une volonté bien arrêtée de réduire le spectateur à l'état de bétail.³⁰

Simili convinzioni animano anche la «Revue des lectures», rivista mensile cattolica fondata e diretta dall'abate Louis Bethléem. In un articolo apparso nell'ottobre 1931, la redazione della rivista di Bethléem si spinge ad additare quale esempio da seguire, per tutti i giornali confessionali, il periodico comunista «l'Humanité». L'esempio additato suona solo apparentemente paradossale: i redattori della «Revue des lectures» accusano infatti le altre riviste cattoliche di ingannare sovente i propri lettori sul valore dei film, mentre invece lodano «l'Humanité» per l'informazione vera e autentica che riesce a fornire attraverso le sue pagine di critica cinematografica³¹.

In particolare, la «Revue des lectures» si trova in linea con le accuse di volgarità e immoralità mosse dalle pagine de «l'Humanité» contro certi film sonori.

²⁷ Cfr. Philippe Chevallier, *CATHOLICISME*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris, 2012, pp. 130-132.

²⁸ Ivi, pp. 130-131.

²⁹ Cfr. Claude Beylie, *COISSAC Guillaume-Michel*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 310.

³⁰ Denis Marion, *Une éthique du cinéma*, «La Revue du cinéma», n° 17, décembre 1930, p. 45.

³¹ [Rédaction], *Nos journaux devraient nous renseigner sur le cinéma*, «Revue des lectures», octobre 1931, p. 1170.

Tra i critici francesi maggiormente inclini a un rigido rigorismo morale si distingue anche Charles Ford. Tale sua reputazione di «bacchettone moralista» – maturata nel corso della sua lunghissima attività critica (dalla fine degli anni Venti agli anni Ottanta) – è però forse in parte immeritata, come ci fa notare Philippe d'Hugues:

[Charles Ford] joussait d'une excessive mauvaise réputation, que même sa mort n'a pas entamée. Ce conservateur pas toujours éclairé, était fréquemment présenté comme un obscurantiste impénitent, quand ce n'était pas carrément comme un «fasciste». C'était aussi exagéré qu'immérité, pour ce fils de rabbin anversois, que rien ne permettait de traiter aussi injurieusement. Il est vrai que l'homme ne faisait pas grand-chose pour séduire, et que son œuvre copieuse et diserte ne présente pas les qualités voulues pour intéresser les cinéphiles modernes, pas plus ceux d'hier que d'aujourd'hui. Ses intentions spiritualistes déclarées ne suffisaient pas à faire de Charles Ford l'émule d'un Agel, ni ses prétentions à l'encyclopédisme le rival d'un Mitry.³²

A partire dall'immediato secondo dopoguerra, anche i sacerdoti e i responsabili diocesani vengono vieppiù investiti di una nuova responsabilità critica. In tal senso si spiegano i corsi di formazione critica istituiti appunto in loro favore – soprattutto a partire dai primissimi anni Cinquanta –, attraverso un metodo che si poggiava sullo scambio e su confronto dei punti di vista:

Juger un film qu'on voit, c'est d'abord confronter ses impressions avec celles d'autrui: on ne voit pas tout d'un film en une seule projection [...]. On ne peut le juger qu'en communauté ou en se servant des critiques déjà rédigées sur ce film [...]. L'éducateur premier du public devrait être le critique cinématographique de la presse [...]. L'éducateur le plus habituel sera celui qui dirige les discussions de films.³³

Durante gli anni Cinquanta, si afferma anche una tendenza critica opposta a quella cattolica e alle sue istanze moraliste. Tale decade viene infatti ricordata soprattutto – non a caso – per la “guerra critica” che si consuma tra i due fronti opposti dei «Cahiers du cinéma» e di «Positif»³⁴.

Uno dei nomi di punta, in tale “conflitto”, è quello di Louis Seguin, irriducibile sostenitore di quella linea critica “fustigatrice” nei confronti degli idoli della critica spiritualista quali Bresson, Dreyer, Rossellini e Hitchcock. Analogamente, poi, agli inizi della «Nouvelle Vague», egli sarà un irriducibile oppositore dei film di Jean-Luc Godard. Dopo una lunga permanenza nella redazione di «Positif» (1954-1975), egli se ne allontanerà per divergenze politiche e teoriche, per entrare nella redazione de «La Quinzaine littéraire». Qui egli tiene la rubrica cinematografica, con articoli brillanti ed elaborati attraverso cui egli continua la sua battaglia polemica contro ciò che egli considera come dei falsi valori e contro il mondo dell'industria cinematografica, della critica e dei media in generale. Si può concludere con la pregnante definizione che di Seguin ci offre Michel

³² Philippe d'Hugues, *FORD Charles*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 330.

³³ *Notes de travail à l'usage des responsables diocésains du cinéma en vue de la session d'études des 20 et 21 octobre 1951*, Archives diocésaines de Paris, 5 K 4-1.

³⁴ Cfr. Thierry Frémaux, *L'aventure cinéphilique de Positif (1952-1989)*, «Vingtième Siècle, revue d'histoire», vol. 23, n. 1, 1989, pp. 21-34.

Ciment: «Critique pur et dur, intelligente et original, il [Louis Seguin] pratique le pessimisme actif et la violence dénonciatrice dans la tradition des moraliste et des pamphlétaires français»³⁵.

Tra i collaboratori di «Positif» – quasi fin dalla sua fondazione (1952) – troviamo inoltre Paul-Louis Thirard, autore di alcune opere fondamentali sul cinema italiano, in particolare su maestri quali Antonioni³⁶ e Visconti³⁷.

Attratto molto presto dall'Italia, egli ne impara la lingua, consacra dei numerosi studi al cinema italiano e diviene l'interlocutore privilegiato di numerosi critici italiani (Goffredo Fofi, Lorenzo Codelli, Aldo Tassone), di cui traduce i testi per «Positif».

A ulteriore testimonianza del generale clima di “conflitto” che interessa il panorama critico francese di quegli anni, nel giugno del 1958 la rivista «Cinéma» apre il suo numero 28 con un dossier provocatoriamente intitolato *Pleins feux sur la critique*. Qui Philippe Esnault traccia un quadro disilluso del “paesaggio critico” francese dell'epoca, individuando innanzitutto un'attitudine «frivole»³⁸, da cui egli separa una critica spiritualista rappresentata egregiamente da Henri Agel e André Bazin, una critica di ispirazione marxista impersonata da Georges Sadoul, e infine una critica estetica, rappresentata da Jean Mitry. Esnault mette poi alla berlina la «politique des auteurs» dei «Cahiers du cinéma», proponendo un'apertura storica e geografica dello spazio critico, e concludendo con un appello al rispetto de «l'éminente dignité»³⁹ della figura del critico cinematografico.

Dal canto suo – agli albori degli anni Sessanta – Fereydoun Hoveyda tiene a precisare la sostanziale differenza che separa una critica cinematografica responsabile e avveduta da una mera vocazione censoria, che il nostro autore ravvisa appunto nella pratica cinematografica portata avanti dal fronte cattolico francese: «Que l'Office catholique du cinéma estime nécessaire d'affubler les films d'une cote ou que d'autres groupements sociaux invoquent des raisons d'ordre et de moralité publics, cela les regarde: ils n'agissent pas en critiques, mais en censeurs. Nuance!»⁴⁰.

Lo stesso Hoveyda, anche alla luce delle considerazioni effettuate qui sopra, giunge a una condanna di molta critica cinematografica presente nei settimanali:

Ce qui me paraît éminemment condamnable, c'est le caractère préalable de la critique cinématographique dans les quotidiens et les hebdomadaires. On en arrive à empêcher les spectateurs de voir des œuvres artistiquement valables pour des raisons relevant de la politique, de la morale, ou simplement de l'humeur du moment.⁴¹

³⁵ Michel Ciment, *SEGUEIN Louis*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 386.

³⁶ Cfr. Paul-Louis Thirard, Roger Tailleur, *Michelangelo Antonioni*, Éditions universitaires, Paris, 1963.

³⁷ Cfr. Paul-Louis Thirard, Alain Sanzio, *Visconti cinéaste*, Éditions Persona, Paris, 1983.

³⁸ Philippe Esnault, *Pleins feux sur la critique*, «Cinéma», n° 28, juin 1958, p. 65.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Fereydoun Hoveyda, *Les Taches du soleil*, «Cahiers du cinéma», n° 110, août 1960, p. 40.

⁴¹ *Ivi*, p. 42.

Dal 1972 Michel Estève subentra a Henri Agel nella direzione della collezione *Études cinématographiques* (Lettres Modernes), curando numerose edizioni consacrate a diversi autori italiani quali Antonioni⁴², Fellini⁴³, Pasolini⁴⁴ e Visconti⁴⁵.

Come ci fa notare Claude Beylie, Estève propone una critica in cui «Dimension historique et dimension morale sont [...] inséparables»⁴⁶.

Nei primi anni Settanta – stando a quanto ci fa invece notare Michel Mardore – in Francia

Il y a deux sortes de critiques. La première paraphrase le contenu des films. Elle précise indéfiniment la couleur du cheval blanc d'Henri IV. On aurait tort de la moquer [...]. Bien exercée, elle peut former un goût, une opinion. La seconde analyse, dissèque, coupe les cheveux en quatre. [...] On a tort de la moquer: sa fonction est de tout mettre à jour, y compris l'inconscient, [...] le film servant de tremplin à une réflexion de troisième ou quatrième degré.⁴⁷

Giungendo poi agli anni Ottanta, a un critico quale Jean-Pierre Jeancolas va riconosciuta una franchezza critica che non ammette concessioni di sorta, come testimoniato dal suo testo su Claude Autant-Lara – *Lettre à un cinéaste mort*⁴⁸ – e dalle relative prese di posizione morali e politiche.

Joël Magny, dal canto suo, è sempre stato molto attivo nel campo della critica cinematografica cattolica. Caporedattore delle «Fiches du cinéma» dal 1988 al 1994, egli ha collaborato occasionalmente anche per periodici cattolici non specializzati quali «Témoignage chrétien» e «La Croix».

L'attività critica di Magny è stata assai influenzata dal nume di André Bazin, modello a cui egli guarda sia da un punto di vista estetico che da quello etico. Come ci fa notare infatti giustamente Alain Carbonnier, «Sans doute [Magny] est-ce aujourd'hui l'un des plus «baziniens» parmi la population critique. Dans ses ouvrages théoriques ou monographiques comme dans ses articles, André Bazin reste pour Joël Magny LA référence, dans les goûts autant que dans l'éthique»⁴⁹.

Alle «Fiches du cinéma» – nonché a «Études cinématographiques» e «Télérama» – collabora anche un critico quale François Ramasse, il quale poi – cosa assai insolita per un critico di formazione cattolica – finisce per entrare nel comitato redazionale di «Positif».

⁴² Cfr. Michel Estève (dir.), *Michelangelo Antonioni: l'homme et l'objet*, coll. «Études cinématographiques», Lettres Modernes, Paris, 1963.

⁴³ Cfr. Michel Estève, Barthélemy Amengual (dir.), *Federico Fellini: aux sources de l'imaginaire*, coll. «Études cinématographiques», Lettres Modernes, Paris, 1981.

⁴⁴ Cfr. Michel Estève (dir.), *Pier Paolo Pasolini*, vol. 1: *Le mythe et le sacré*; vol. 2: *Un Cinéma de poésie*, coll. «Études cinématographiques», Lettres Modernes, Paris, 1977.

⁴⁵ Cfr. Michel Estève (dir.), *Luchino Visconti: l'histoire et l'esthétique*, coll. «Études cinématographiques», Lettres Nouvelles, Paris, 1963.

⁴⁶ Claude Beylie, *ESTÈVE Michel*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, Paris, 1997, p. 326.

⁴⁷ Michel Mardore, *Pour une critique-fiction*, Éditions du Cerf, Paris, 1973, p. 23.

⁴⁸ Cfr. Jean-Pierre Jeancolas, *Lettre à un cinéaste mort*, «Positif», n° 323, janvier 1988.

⁴⁹ Alain Carbonnier, *MAGNY Joël*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 361.

Uno dei più autentici rappresentanti di un nuovo modo di “fare critica cinematografica” negli anni Ottanta è poi – per sua stessa ammissione – François Forestier:

Je ne me considère pas comme un critique. Il y a quinze ou vingt ans, j’ai décidé de ne plus postuler pour la carte verte: je paie mes places. Faire partie d’une association de critiques me semble vain, déplacé et ridicule. Voire con. Je suis un journaliste de cinéma qui fait des reportages, des interviews et tout et tout. L’important n’est pas de délivrer un avis ou une cote sur un film, donc de servir ou de desservir sa carrière: l’important, c’est l’écriture. C’est-à-dire le lecteur, pas le spectateur. Je ne vends pas le film dont je parle: je vends le journal pour lequel j’écris. C’est une distinction qui m’est chère. Pour me résumer: je me fous relativement de l’opinion des uns, des autres et de la mienne.⁵⁰

Alla luce di tali dichiarazioni, non sorprenderà, forse, come lo stesso Forestier si sia reso protagonista della demolizione critica di alcuni autori venerati invece dalla critica tradizionale francese: un nome fra tutti, Antonioni.

VIII.2.2. La critica cinematografica secondo i *cinéphiles catholiques*

Ma veniamo ora ad analizzare talune formulazioni di pensiero e metodologia critica proposte dai cosiddetti «cinéphiles catholiques».

A tal riguardo, è inevitabile partire, ancora una volta, da André Bazin.

Quest’ultimo, già nel 1943, aveva dedicato ampio spazio a una “critica della critica”, denunciando l’incompetenza di molti presunti critici cinematografici del suo tempo:

On se demande des fois avec colère si ceux qui entreprennent d’écrire du cinéma ont une notion élémentaire de ses moyens d’expression car du moins ils n’en soufflent mot. Imagine-t-on une critique d’opéra qui ne critiquerait que le livret? Or on chercherait en vain dans la plupart de nos chroniques de films une opinion sur le décor ou sur la qualité de la photographie, des jugements sur l’utilisation du son, des précisions sur le découpage, en un mot sur ce qui fait la matière même du cinéma.⁵¹

Bazin rimprovera poi ai suoi “colleghi” critici – in nome del rispetto «du cinéma d’abord et du lecteur ensuite»⁵² – l’assenza di un’adeguata cultura e preparazione storica. Alla luce di tali deficienze, Bazin grida l’urgenza «d’inventer une critique cinématographique en relief»⁵³: una critica «intelligente et consciente de ses responsabilités»⁵⁴, e fondata su una «certaine spécialisation»⁵⁵.

⁵⁰ François Forestier, citato in Jacques Zimmer, *Les années 60/96*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 120.

⁵¹ André Bazin, *Pour une critique cinématographique*, «L’Echo des étudiants», 11 décembre 1943, p. 9.

⁵² *Ivi*, p. 10.

⁵³ *Ivi*, p. 11.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

Nell'immediato dopoguerra, poi, spetta a un *cinéophile catholique* quale Jean-Pierre Chartier indicare al mondo cattolico talune metodologie critiche ideali e preferenziali.

Tra le responsabilità precipue del critico, secondo Chartier, vi è innanzitutto quella di «dégager la logique du cinéma, dans le fond et dans la forme»⁵⁶ attraverso l'analisi obiettiva delle componenti tecniche e stilistiche dei film, al fine «de fournir des bases rationnelles au jugement»⁵⁷ del pubblico. Una prerogativa basilare che un vero critico cattolico non può mai abbandonare è – secondo Chartier – la consapevolezza che, «quelle que soit la signification d'ensemble d'un film, les images en elles-mêmes ont une puissance de suggestion, une emprise sur le spectateur incomparablement plus forts que celles des mots écrits»⁵⁸.

Chartier giunge così al nocciolo del problema relativo a una corretta critica cattolica cinematografica. A tal proposito, egli osserva come «La valeur d'un film et sa signification dépendent avant tout du poids de vérité humaine qu'il supporte»⁵⁹.

Tornando ancora a Bazin – in un articolo pubblicato sulla «Revue internationale du cinéma» nella primavera del 1949 – egli giunge invece a constatare «l'impuissance et l'inutilité de la critique cinématographique»⁶⁰.

L'«inutilità» della critica cinematografica – secondo Bazin – risulterebbe tanto più vistosa se solo paragonata invece all'efficacia della critica teatrale: «Il suffit au critique de film de comparer son efficacité à celle de son confrère dramatique pour mesurer son néant»⁶¹.

Salvo rare eccezioni, infatti, Bazin riconosce alla critica teatrale la capacità di decretare o meno il successo di una pièce.

Al contrario, invece, l'apporto della critica cinematografica al successo o all'insuccesso di un film risulterebbe pressoché nullo. A dimostrazione di ciò, basti pensare a come «certains films ont été soutenus par la critique comme des œuvres exceptionnelles et remarquables et ne sont pourtant jamais parvenus à faire une carrière commerciale»⁶². È questo il caso della maggior parte dei film di Jean Vigo e di Jean Renoir.

L'unica funzione decisiva che Bazin riconosce alla critica cinematografica è quella di sostituto pubblicitario:

Je ne connais qu'un cas où la critique joue un rôle décisif dans le destin d'un film, c'est quand il s'agit d'une œuvre de valeur, présentant des caractères de scénario propre à plaire au grand public et sortant presque sans publicité. Ainsi il est

⁵⁶ Jean-Pierre Chartier, *La critique cinématographique*, «La Vie intellectuelle», avril 1948, p. 132.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Jean-Pierre Chartier, *Le critique, le FORMALISME et la morale*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 25.

⁵⁹ *Ivi*, p. 26.

⁶⁰ André Bazin, *Misère, servitude et grandeur de la critique de films*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 17.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

incontestable que la presse a fait le succès de «LA DERNIÈRE CHANCE» ou de «QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE», sortis presque incognito dans de petites salles des Champs-Élysées et qui firent les premiers jours des salles vides. Mais la critique n'a fait au fond dans ce cas que se substituer à la publicité absente. Les qualités du film et la propagande orale ont fait le reste.⁶³

Pur dopo tale premessa piuttosto pessimistica, Bazin passa poi a lodare lo stato della critica cinematografica francese: «il existe en France une critique cinématographique honnête, libre, indépendante et, en somme, dans bien de cas, intelligente»⁶⁴.

Il plauso di Bazin va in particolare alla critica cinematografica presente nella stampa settimanale, in cui lo studioso francese ravvisa il primo vero esempio di critica cinematografica specializzata:

On peut tout de même apercevoir un début de spécialisation de la critique de film surtout dans les hebdomadaires. Le manque de papier ayant réduit la place des chroniques, le critique est contraint matériellement de ne point rendre compte de tous les films, son choix peut donc se porter sur les meilleurs et négliger les médiocres. Cette formule est de plus en plus répandue et celle a contribué à mon sens à l'évolution de la critique cinématographique.⁶⁵

Bazin individua inoltre la comparsa nel panorama critico francese – già a partire dall'inizio degli anni Quaranta – di «une tendance scientifique de la critique»⁶⁶.

Tale evoluzione è stata causata in buona parte dalla pubblicazione di alcune opere “tecniche” sul cinema, la cui capostipite è rappresentata dalla monumentale *Histoire générale du cinéma* di Georges Sadoul⁶⁷.

In un articolo apparso nel primo numero della rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision» (a cui ampio spazio si è già dedicato nel capitolo precedente), vengono già esposte chiaramente le linee-guida che informeranno l'attività critica del periodico. Attività che – come il presente intervento tiene fieramente a sottolineare – si pone al di fuori dell'operato critico ordinario a cui il mondo cattolico francese di allora era abituato:

Les comptes rendus de films que nous publions dans ce journal ne sont pas de critiques au sens habituel du mot mais des analyses – ce qui ne veut pas dire que nous ne jugerons pas les films – mais que nous essayerons de ne jamais juger sans dire pourquoi. Je n'aime pas le critique qui se contente d'écrire à propos d'un film: «J'ai bâillé» ou «J'ai dormi». Comment savoir s'il n'avait pas sommeil en entrant dans la salle et si le film ou son estomac sont responsables de ses bâillements?⁶⁸

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 18.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, p. 19.

⁶⁷ Cfr. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome I: *L'invention du cinéma* (1946), tome II: *Les Pionniers du cinéma* (1947), tomes III-IV: *Le cinéma devient un art* (1952), tome V: *Le Cinéma pendant la guerre* (1954), Denoël, Paris, 1946-1954.

⁶⁸ [Rédaction], *À vous de choisir*, «Radio Cinéma Télévision», n° 1, 22 janvier 1950, p. 4.

Un'altra linea guida che il presente intervento pone sul campo è poi quella legata ai diversi generi cinematografici esistenti, di cui le valutazioni e i giudizi critici non potranno non tenere conto: «Nous préciserons toujours le genre et le cadre du film, pour situer le problème de sa valeur. Car on peut dire: «C'est un bon film» en parlant d'un burlesque ou d'un drame – mais les mots, dans les deux cas, n'ont pas le même sens»⁶⁹.

All'alba degli anni Cinquanta, anche Chartier (che d'ora in avanti si farà chiamare con il suo pseudonimo resistenziale «Jean-Louis Tallenay») torna a più riprese sulle funzioni e sulle metodologie che devono ispirare l'operato del critico cattolico.

Secondo Tallenay, la mansione a cui ogni critico dovrebbe deontologicamente adempiere, senza mai travalicarla, consiste nel comunicare al lettore/spettatore tutte le informazioni (moralì, estetiche, tecniche) dei vari film, fornendolo così di tutti gli strumenti necessari per poter effettuare la propria scelta:

Les appréciations de la C.C.R. que nous publions dans chaque numéro lui fournissent un avis autorisé dans le domaine moral. Le critique doit lui donner d'autre part des renseignements sur le genre du film, sur son sujet, sur son style, qui lui permettront de choisir en connaissance de cause. [...] nous voudrions toujours donner nos raisons pour que nos lecteurs puissent juger par eux-mêmes.⁷⁰

Nel frattempo, però, oltre che ribadire la libertà del lettore/spettatore, Tallenay afferma parallelamente anche la libertà di ogni critico di giudicare liberamente un film, senza dover sottostare al giudizio morale della Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR), e contemplando anche la possibilità, all'interno della medesima redazione, di esprimere idee e giudizi differenti: «Et quand nous ne sommes pas tous du même avis, il nous arrive de publier deux critiques d'un même film»⁷¹.

Pur preservando la libertà finale dello spettatore – aggiunge Tallenay – un critico non deve però limitarsi a un semplice rendiconto della pellicola, essendo bensì chiamato a esprimere il proprio giudizio su un film. L'obiettivo della rivista appare quindi quanto mai ambizioso:

Nous voudrions contribuer à créer une culture cinématographique. Par les critiques, les articles sur le cinéma, sur les réalisateurs, sur les acteurs, *Radio-Cinéma* essaye de donner à ses lecteurs tous les éléments qui leur permettront de devenir un public actif, un public qui réagit devant les films, qui les discute, qui les choisit.⁷²

Come Tallenay ha modo di ribadire in occasione delle giornate di studio organizzate nel 1951 dall'Office Catholique International du Cinéma a Lucerna, la funzione principale che ogni buon

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Jean-Louis Tallenay, *La critique n'est pas faite (seulement) pour critiquer*, «Radio Cinéma Télévision», n° 73, 10 juin 1951, p. 3.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

critico dovrebbe svolgere è duplice: ovvero l'apporto di «information» e di «formation»⁷³ al pubblico di lettori.

Il compito di «formare» il pubblico risulta cruciale, in quanto – data la relativa novità del mezzo cinematografico in relazione ad altre forme d'arte secolari o millenarie quali la letteratura o il teatro – «Un spectateur de film, même s'il a reçu une culture supérieure, peut *ne pas savoir lire un film*, être incapable de saisir les intentions les plus évidentes de l'auteur»⁷⁴.

Rifacendosi a quanto già teorizzato quindici anni prima da Roger Leenhardt sulle pagine di «Esprit», Tallenay riconosce insomma alla critica il ruolo di «*école des spectateurs*»⁷⁵.

La duplice funzione di «information» e di «formation» vale in maniera ancora più imprescindibile nel caso della critica cinematografica cristiana: «Le critique cinématographique chrétien peut, moins que tout autre, négliger ces deux aspects de sa mission»⁷⁶.

Ciò si spiega innanzitutto col fatto che «Le lecteur chrétien attend de son critique qu'il guide son choix non seulement sur le plan artistique, mais sur le plan moral et religieux»⁷⁷.

Secondo Tallenay inoltre, la critica cristiana – se non sapientemente condotta e calibrata – può ingenerare «une dangereuse tendance du public à se décharger bien légèrement d'une responsabilité qui incombe à la conscience de chacun»⁷⁸.

Il critico cristiano rischierebbe insomma di causare delle «catastrophes, car fréquemment ses paroles seront prises à la lettre comme des paroles d'Évangile. Le danger ici, pour le critique chrétien, n'est pas de ne pas être crû, mais d'être considéré comme un Père de l'Église»⁷⁹.

Tallenay lamenta inoltre la difficoltà riscontrata ancora in quegli anni dal cinema nel farsi accettare – soprattutto dagli ambienti cattolici – quale autentica forma d'arte avente la stessa dignità di tutte le altre forme artistiche più “anziane”:

L'absence du cinéma dans les programmes scolaires et dans la formation intellectuelle – déjà grave dans le cas des laïcs – est extrêmement dangereuse dans le cas des prêtres. Elle les amène souvent à faire de graves erreurs sur l'appréciation – ou même la compréhension – des films qu'ils ont l'occasion de voir.⁸⁰

Tallenay passa poi all'esposizione di taluni fattori di studio su cui dovrebbe vertere ogni critica cinematografica che si rispetti, al fine appunto di cogliere il vero significato di un'opera filmica:

⁷³ Jean-Louis Tallenay, *Le critique cinématographique chrétien et son public*, «Revue internationale du cinéma», n° 10, 1951, p. 11.

⁷⁴ *Ivi*, p. 12.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 13.

- a) Personnalité de l'auteur ou des auteurs. Situation du film dans l'ensemble de leur œuvre. Rapports entre réalisateur et scénariste.
 - b) Situation du film dans l'ensemble de la production contemporaine ou dans l'évolution du cinéma. Il s'agit, à partir du film lui-même, de préciser au départ son genre et son ambition, le niveau auquel il se situe.
 - c) Les deux éléments précédents sont indispensables pour dégager la *signification du film*. Cette signification, à mon avis, ne se confond ni avec le récit du sujet de l'intrigue, ni avec l'appréciation technique ou artistique. Mais la recherche de la signification ne peut pourtant s'effectuer qu'à partir de ces deux éléments. [...]
 - d) *L'appréciation, la critique* proprement dite, à mon avis, ne vient qu'ensuite. Sans doute, en recontant un sujet, en insistant sur certains aspects de l'intrigue, le critique prend déjà parti. Mais il laisse au lecteur la possibilité de juger autrement.
- Il me semble que l'honnêteté du critique consiste à distinguer l'analyse du film – le fait de rendre compte d'une œuvre proposée au public – et le jugement qu'il porte sur cette œuvre.⁸¹

In un editoriale pubblicato il 21 dicembre 1952, la redazione di «Radio Cinéma Télévision» prende atto di taluni capi d'accusa rivoltigli da diversi suoi lettori: «le dernier qu'on nous oppose c'est que la charité chrétienne devrait nous interdire de critiquer les œuvres d'autrui»⁸².

La redazione della rivista risponde a tali accuse, ribadendo l'imprescindibilità della propria libertà critica e intellettuale:

Un journal chrétien qui se donne pour but d'informer et de guider le choix doit-il par principe couvrir de fleurs toutes les œuvres qui sont présentées au public? Ou doit-il, pour ne vexer personne, user d'un langage onctueux et diplomatique pour ménager la chèvre et le chou? Nous pensons que ce serait trahir la confiance de nos lecteurs. Pour les aider à choisir parmi les films et les émissions qui leur sont proposés nous devons dire clairement ce que nous jugeons bon et ce que nous jugeons mauvais. Nous devons donner nos raisons. Nous devons même appeler un chat un chat et un mauvais film un navet.⁸³

Un altro dei maggiori esponenti della cinéphilie catholique – Henri Agel – considera invece l'essenza di un film come qualcosa di inafferrabile da parte dell'analisi formale. Secondo Agel, l'essenza del film può essere descritta solamente ricorrendo a un'altra forma d'arte, minore, che fungerebbe da sua servitrice e rivelatrice: ovvero appunto la critica cinematografica⁸⁴. È quanto ha modo di affermare lo stesso Agel nel 1994: «Il faut maintenir dans la critique un élément impressioniste – ce que j'appelle l'élément lyrique»⁸⁵.

Secondo Agel, il film rappresenterebbe l'incontro di due immaginari: quello del cineasta e quello dello spettatore, i quali rinviando entrambi a sogni, aspirazioni e desideri, in gran parte inconsci.

La scrittura critica non sarebbe altro che il prolungamento di tale stato emozionale nel quale i grandi film ci immergono.

⁸¹ *Ivi*, pp. 16-17.

⁸² R.-C., *La critique et la charité*, «Radio Cinéma Télévision», n° 153, 21 décembre 1952, p. 2.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Cfr. Philippe Chevallier, *AGEL Henri, 1911-2008*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 22.

⁸⁵ Henri Agel, *Exégèse du film. Soixante années en cinéma (1934-1994), Dialogue avec Philippe Roger*, Aléas, Lyon, 1994, p. 35.

L'uscita di *Le cinéma et le sacré*⁸⁶ – scritto dallo stesso Agel con la collaborazione di Amédée Ayfre – viene salutata da un entusiasta Tallenay come l'atto di nascita di una nuova critica cinematografica cattolica, fieramente libera e indipendente ma al contempo ben inserita nella società cinematografica e culturale del suo tempo:

Un groupe humain n'est pas mort tant qu'il est capable d'exercer une libre critique sur lui-même et sur sa production. Rien n'est plus mortel à la vitalité que la propagande. Il y a cinquante ans, la clientèle "catholique" était, dans son ensemble, impuissante à sympathiser vraiment avec le monde de la création. Elle collait par contre, avec une étroitesse et un sectarisme affligeant, à ce qui battait pavillon clérical. Il suffisait qu'un roman se donnât pour un "bon" roman, un film pour un "bon" film, une chanson pour une "bonne" chanson, et ces sous-produits, dont les auteurs faisaient souvent figure de patriarches dans le monde catholique, étaient assurés d'une énorme clientèle.

L'étau est maintenant rompu. [...] Il y a une critique catholique du cinéma qui ne constitue pas dans le monde de la création un ghetto hargneux et stérile, mais qui est un élément essentiel du dialogue de la cité harmonieuse. Cette critique est assez libre pour déclarer qu'un film consacré au père de Foucault est un poncif, que *Monsieur Vincent* n'est pas un grand film (bien qu'il soit émouvant et bienfaisant), qu'il n'est pas absolument souhaitable qu'on nous donne jamais une vie du Christ et que la *Jeanne d'Arc* de Falconetti écrase celle d'Ingrid Bergman, ce "très honorable cadavre".⁸⁷

VIII.2.2.1. La critica cattolica sulle pagine di «Télérama»

Nel luglio del 1962, un editoriale pubblicato su «Télérama» – rivista che come abbiamo visto si pone in discendenza diretta della precedente «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960) – rifiuta ogni forma di critica "umorale" o "impressionistica", dettata cioè solamente da inclinazioni personali o atteggiamenti mentali del critico di turno: «La critique n'est pas affaire d'humeur. Quand nous écrivons le compte rendu d'un film, nous essayons de ne pas exprimer seulement nos préférences, notre plaisir ou notre déplaisir. Nous essayons de donner nos raisons. Il appartient au lecteur de les apprécier pour juger le film à son tour»⁸⁸.

Nello stesso editoriale si constata poi l'esistenza di due metodologie maggioritarie nel panorama critico di allora:

[...] deux méthodes de critique qui se partagent depuis quelques années les amateurs de cinéma. Faut-il chercher dans les films avant tout l'expression de la personnalité d'un auteur et choisir ses auteurs avant de choisir ses films? Telle est la *politique des auteurs*. Faut-il, au contraire, se garder de tout parti pris et juger chaque œuvre comme un monde où se reflète – autant qu'un auteur – tout un cinéma et toute une époque? Telle est la *politique des œuvres*.⁸⁹

⁸⁶ Cfr. Henri Agel, *Le Cinéma et le sacré*, postface de Amédée Ayfre, Éditions du Cerf, Paris, 1953.

⁸⁷ Jean-Louis Tallenay, *Il existe maintenant une critique chrétienne de cinéma*, «Radio Cinéma Télévision», n° 186, 9 août 1953, p. 3.

⁸⁸ TÉLÉRAMA, *FAUT-IL choisir ses auteurs ou ses films?*, «Télérama», n° 654, 29 juillet 1962, p. 3.

⁸⁹ *Ibidem*.

Delineate le due presenti alternative metodologiche, la redazione di «Télérama» sembra non sposarne prioritariamente nessuna delle due, affermando semmai la propria fiera indipendenza critica e intellettuale, libera da ogni sovrastruttura preconconcetta. Tale indipendenza di pensiero e di metodo – come ribadisce la redazione di «Télérama» – deve essere garantita anche tra ogni singolo critico che si cimenti in una propria valutazione di un film. Questo è uno dei motivi per cui si verifica frequentemente il caso in cui due diversi critici appartenenti alla stessa redazione di «Télérama» si esprimono sulla stessa opera cinematografica con pareri differenti:

Quand l'œuvre en vaut la peine, nous publions alors plusieurs avis, parfois contradictoires. Ainsi le lecteur, encore une fois, pourra se faire une opinion par lui-même.
Ces divergences ne relèvent pas seulement de la personnalité, du caractère ou du point de vue de chacun. Elles peuvent découler d'une différence de méthode.⁹⁰

In un editoriale pubblicato nel luglio del 1963, la redazione di «Télérama» può poi applaudire soddisfatta alla fioritura di una nuova cultura cinematografica. Quale capostipite di tale rinnovamento culturale cinematografico viene individuato il lancio, nel 1951, della collezione «7^e Art»: «Lorsque, en 1951, les EDITIONS DU CERF, en collaboration avec RADIO-CINÉMA, lancèrent la collection 7^e ART, elles étaient à peu près seules à courir cette aventure»⁹¹.

Tale nuova cultura – come constata entusiasta il presente editoriale – è poi esplosa in quei primissimi anni Sessanta: «Livres qui concernent la critique, l'analyse, l'histoire ou la philosophie du cinéma, et qui supposent, par conséquent, un public déjà alerté, soucieux d'étendre sa culture»⁹².

In tale rinascita culturale, un ruolo preminente viene svolto dalla stessa rivista «Télérama», come ribadito a chiusa dello stesso editoriale: «Nous assistons ainsi à la naissance d'une culture. Mieux encore: nous y participons, puisque c'est la raison d'être de notre journal. Et que cette culture soit critiquée, jugée, orientée, animée par une réflexion issue de la foi chrétienne, n'est-ce pas là une tâche magnifique?»⁹³.

Tra gli stessi intenti programmatici ribaditi a più riprese in quegli anni dalla redazione di «Télérama», torna più volte la libertà critica e intellettuale che anima ciascun redattore, nonché il rifiuto di ogni pregiudizio critico e di ogni parere preconconcetto:

Nous-mêmes, nous ne sommes pas toujours tout d'accord, à l'intérieur de l'équipe. Il y a parfois de longues et rudes discussions. Mais sachez surtout qu'il n'y a aucun parti-pris dans nos articles, aucun a priori esthétique ou politique. Nous sommes des chrétiens, spécialistes des techniques audio-visuelles. Nous ne prétendons pas être infaillibles. Mais nous cherchons, avec ténacité, à vous apporter les informations sérieuses, les réactions réfléchies qui peuvent vous aider à vous former une opinion, à rejeter ou à aimer telle émission ou tel film, en connaissance de cause.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Télérama, *Nous participons à la naissance d'une culture cinématographique*, «Télérama», n° 706, 28 juillet 1963, p. 3.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

Nous voudrions que, pour vous, TÉLÉRAMA ne soit pas un journal comme les autres. C'est pourquoi nous nous efforçons de vous apporter ce que vous ne trouverez pas ailleurs.⁹⁴

In occasione del numero 1000 di «Télérama», un articolo speciale presenta ai lettori tutti i critici di cinema che, in varia misura e a vario titolo, scrivono sulla rivista. Nell'articolo, ogni critico prende la parola per illustrare il proprio *modus operandi* e il proprio modo di intendere l'attività critica: «Nous leur avons demandé de vous dire comment ils aiment le cinéma et pourquoi ils vous écrivent chaque semaine»⁹⁵.

Tra i critici di cinema che – all'epoca in cui esce l'articolo, ovvero il 16 marzo 1969 – risultano attivi sulle pagine di «Télérama» troviamo: Claude-Jean Philippe, Janick Arbois, Claude-Marie Trémois, Paule Sengissen, Jacques Meillant, Gilbert Salachas, Sebastien Roulet, Jean d'Yvoire, Jean Collet e Jacques Siclier.

Secondo Claude-Jean Philippe, ad esempio, «critiquer, c'est renseigner»⁹⁶, poichè, in definitiva, «le lecteur attend avant tout qu'on le renseigne, qu'on lui dise, mais de manière très précise, ce que contient le film, qu'il choisira d'aller voir ou de ne pas aller voir»⁹⁷. Ma, appunto, «c'est là que commence la difficulté»⁹⁸.

Philippe indica infine un unico metodo critico da seguire: «il faut donc se tenir à la fois très près et très loin de l'œuvre»⁹⁹.

Secondo Janick Arbois, invece, un buon critico dovrebbe essenzialmente «aider à voir»¹⁰⁰.

La Arbois sembra ridimensionare le competenze tecniche del critico cinematografico, sottolineandone semmai la smisurata passione per il cinema e la sua assiduità nelle sale di proiezione:

Le critique est simplement un spectateur qui voit beaucoup de films, tous les films même, s'il se peut. Pas de secret technique, de science particulière, de grâce spéciale. Le bon critique est d'abord un «cinglé de cinéma» qui se fait plaisir en allant voir des films. Croyez-moi, ce n'est pas un «métier» comme un autre, mais une espèce de passion.¹⁰¹

La Arbois conclude poi insistendo sulla visionarietà del critico, capace per questo di condurre anche gli altri spettatori alla scoperta di un tipo di visione nuova: «les bons critiques, s'il y en a, sont ceux qui aident le spectateur à voir ce qu'ils n'a jamais vu, à aimer ce qu'il s'apprêtait à détester»¹⁰².

⁹⁴ TÉLÉRAMA, *Votre journal n'est pas comme les autres*, «Télérama», n° 780, 27 décembre 1964, p. 4.

⁹⁵ *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, «Télérama», n° 1000, 16 mars 1969, p. 46.

⁹⁶ Claude-Jean Philippe, *Critiquer, c'est renseigner*, in *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, cit., p. 46.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Janick Arbois, *Aider à voir*, in *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, cit., p. 46.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

Secondo Claude-Marie Trémois, «les plus beaux films ne sont qu'une suite de moments privilégiés où, soudain, la vie affleure, furtivement, dans sa vérité surprise»¹⁰³.

Analogamente, la Trémois intende pure l'attività critica come un mezzo per «surprendre la vérité»¹⁰⁴.

Paule Sengissen invoca invece, quale unico criterio critico a cui affidarsi in ogni caso, «le bon sens»¹⁰⁵.

Jacques Meillant concepisce invece l'attività critica come un'opera di analisi e di convincimento. Secondo Meillant è infatti inconcepibile un'azione critica che non sia indirizzata a un lettore o un uditore da convincere del valore o meno di un film:

me placer devant tel ou tel de mes amis que je sais hostile à un genre, à un auteur ou encore à tout cinéma qui n'est pas de pure distraction et lui faire partager mon enthousiasme, ma froideur, ma tièdure, mon indignation. Car je ne conçois pas de ne pas écrire *pour* quelqu'un, à qui je veux donner le goût et les moyens de faire cette démarche d'approfondissement.¹⁰⁶

Secondo Gilbert Salachas,

Une critique de film est un peu une lettre ouverte, une façon de communiquer – unilatéralement, mais c'est déjà ça – avec des inconnus.

C'est pourquoi la critique doit être chalereuse, vivante, stimulante. Éviter la pédanterie, le monologue, auto-satisfaction ; au contraire, aligner des arguments et des explications qui peuvent susciter des contre-arguments, d'autres explications. Ne pas enfermer le lecteur dans la prison de l'alternative adhésion-rejet.

Un critique n'est pas la science infuse. Sa sensibilité peut être prise en défaut. Il est vulnérable, il est faillible. Il aime le cinéma et tout ce qui s'ensuit. Il vous parle, parfois il chante, parfois il crie. Il vous invite à chanter, crier à l'unisson, ou à contre-temps, qu'importe!

Le critique accueille la contestation, puisque contester, c'est confronter deux témoignages.¹⁰⁷

Secondo Jean d'Yvoire, invece,

Le rôle du critique est, dans son domaine, celui que tout homme, tout chrétien, doit se poser devant le monde: en quoi les créatures qui nous entourent témoignent-elles positivement ou négativement de l'infini qui est caché au cœur de toutes choses et que nous avons à réaliser en nous? [...] Étudier un film c'est une affaire de contemplation du monde. C'est intérioriser le monde en nous. C'est faire œuvre de philosophe attaché à déchiffrer le langage universel des formes, des êtres, l'âme blanche ou noire qui s'y manifeste.¹⁰⁸

A distanza di qualche anno, la stessa rivista consacra un'inchiesta al tema delle funzioni e delle metodologie della critica cinematografica, dal titolo: *À quoi servent les critiques de cinéma?*¹⁰⁹.

¹⁰³ Claude-Marie Trémois, *Surprendre la vérité*, in *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, cit., p. 46.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Paule Sengissen, *Vivre le bon sens*, in *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, cit., p. 47.

¹⁰⁶ Jacques Meillant, *Écrire pour quelqu'un*, in *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, cit., p. 47.

¹⁰⁷ Gilbert Salachas, *Parler, crier, chanter...*, in *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, cit., p. 48.

¹⁰⁸ Jean d'Yvoire, *Le diable est en nous*, in *Les critiques ne sont pas là pour critiquer*, cit., p. 48.

¹⁰⁹ Cfr. Patrick Duval, Dominique Pélegrin, Alain Rémond, *À quoi servent les critiques de cinéma?*, «Télérama», n° 1972, 31 octobre 1987.

Si tratta di un'inchiesta condotta da Patrick Duval, Dominique Pélegrin e Alain Rémond. Tale questionario, rivolto ai maggiori critici cinematografici dell'epoca, presenta talune domande piuttosto insidiose e scivolose, quale la seguente: «Vous est-il arrivé d'écrire des critiques de complaisance?»¹¹⁰. Domande che non possono che attirarsi riposte risentite, tranne che nel caso di Enry Chapier, che confessa di avere avuto certe debolezze e di aver ceduto a certi compromessi, soprattutto in campo televisivo. Altre domande del presente questionario risultano invece insolenti, quale la seguente: «Vous êtes-vous, ne serait-ce qu'une fois, gravement trompé sur un film ou un cinéaste?»¹¹¹, suscitando un clima di generale contrizione presso gli intervistati.

VIII.3. La classificazione morale dei film in Italia

VIII.3.1. Prototipi italiani di classificazione morale cattolica

Nelle varie diocesi italiane, e in particolare a Torino e a Milano, già a partire dagli anni Dieci diversi sacerdoti avevano avvertito l'esigenza di verificare preventivamente il contenuto delle varie pellicole. Ad esempio, la Federazione cinematografica diocesana ambrosiana di Milano avvia nel 1911 i primi tentativi d'intervento in materia di revisione a opera dello stesso esercizio cattolico¹¹².

Elena Mosconi ci espone la procedura di questi prototipi di classificazioni morali:

In questa prima fase, che precede addirittura la legislazione sulla censura, il giudizio è espresso in lettere alfabetiche (A, B, C) secondo un prevedibile ordine di moralità discendente. Va aggiunto che la pratica stessa della revisione delle pellicole [...] possiede un valore strumentale: il giudizio sul film, redatto da una commissione di esperti, costituisce un mezzo di rapido e sicuro orientamento per il sacerdote che, gravato dalle diverse incombenze della pastorale, non ha sempre la possibilità di approfondire direttamente la conoscenza delle opere presenti sul mercato.¹¹³

L'esperienza della già citata Federazione cinematografica diocesana ambrosiana porta quindi a una prima forma di classificazione morale delle pellicole¹¹⁴.

La classificazione proposta dalla Federazione negli anni Dieci acquista presto una funzione di faro a cui i fedeli cattolici fanno riferimento in ambito di valutazione morale cinematografica.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Cfr. Dario Edoardo Viganò, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano, 1997, p. 23.

¹¹³ Elena Mosconi, *Un potente maestro per le folle. Chiesa e mondo cattolico di fronte al cinema*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1: *Dalle origini agli anni Venti*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 158.

¹¹⁴ Cfr. Dario Edoardo Viganò, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, cit., p. 23.

Inizialmente adottata dalla rubrica cinematografica del bollettino «L'eco degli oratori», la classificazione della Federazione viene poi ripresa anche dalla rubrica cinematografica della «Rivista di letture».

I bollettini periodici rappresentano, dunque, in questo primo periodo, il mezzo per diffondere l'elenco dei film "revisionati".

Sarà l'esperienza dell'associazionismo a farsi carico della diffusione dei giudizi morali e della riflessione sulla questione morale del cinema.

La creazione nel 1926 del Consorzio utenti cinematografici educativi (C.U.C.E.) – che raccoglie gli esercizi della diocesi di Milano e altri centri minori – conduce a una riforma della pratica della revisione cinematografica. Entra in vigore un nuovo regolamento, che prevede una classificazione ripartita sempre in tre punti, ma con ulteriori accorgimenti:

A) pellicole che possono essere incluse nel programma di spettacoli dati per la gioventù di Oratori, Collegi, Scuole; B) pellicole che possono essere incluse nel programma di spettacoli dati per le famiglie degli Oratori o dalle istituzioni educative; C) pellicole che possono essere incluse nel programma di spettacoli dati in cinematografi pubblici e, con cautela, anche in quello degli spettacoli di cui alla categoria B.¹¹⁵

La nuova classificazione – pubblicata sulla «Rassegna del teatro e del cinematografo» – propone tre categorie di pubblico, lasciando meno spazio alla divisione per tipologia di contenuto: «veniva meno qualsiasi cenno ai contenuti immorali» mentre si riaffermavano

le finalità pragmatiche della classificazione (non esprimere giudizi astratti quanto piuttosto alimentare e controllare un mercato della comunicazione) ma [si] ammetteva in fondo la possibilità che certi contenuti potessero essere visti da un pubblico specifico, riconoscendo di fatto un principio di relativizzazione nelle valutazioni di immoralità.¹¹⁶

Ecco come le tre categorie vengono illustrate nel primo numero della «Rivista del cinematografo», nel 1928: nella categoria A troviamo le

pellicole che escludendo intrecci amorosi anche onesti sono adatte per collegi, oratorii, scuole; in categoria B [si collocano] quelle pellicole che rappresentando un amore onesto e morale nello svolgimento e nel fine sono adatte per le famiglie e per il pubblico; in categoria C quelle pellicole che pur descrivendo le manifestazioni del vizio ne mostrano alla fine i tristi effetti e fanno desiderare le opposte virtù.¹¹⁷

¹¹⁵ «Rassegna del teatro e del cinematografo», 1, gennaio 1927, pp. 11-12.

¹¹⁶ Silvio Alovisio, *Un'arma di apostolato. Dalle origini alla fine degli anni Venti*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008, p. 24.

¹¹⁷ *L'opera dei cattolici per il cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 8, 1928, p. 119.

Proprio la «Rivista del cinematografo» nasceva in quel 1928 come voce ufficiale del C.U.C.E.¹¹⁸, per divenire successivamente l'organo di stampa del Centro cattolico cinematografico (C.C.C.), e per divenire infine (dal 1947) la rivista dell'Ente dello spettacolo (Fondazione ente dello spettacolo).

In quegli ultimissimi anni Venti le tre categorie classificatorie menzionate saranno adottate anche dalla rubrica «Repertorio cinematografico» all'interno della stessa «Rivista del Cinematografo», venendo a caratterizzare diverse tipologie di pubblico di destinazione preferenziale: proiezioni per i giovani degli oratori, dei collegi e delle scuole (categoria A); film adatti per le famiglie, da proiettare negli oratori, nei circoli, nelle opere parrocchiali o presso altre istituzioni educative (categoria B); produzioni presentate nei cinematografi pubblici, e destinate cioè al grande pubblico (categoria C). Al suddetto schema, si aggiunge nel 1930 una quarta categoria: la categoria AA, che designa «le pellicole in modo particolare adatte ai fanciulli di collegi ed istituti, alle educande. [...] [Un] pubblico delicatissimo, per il quale non è mai troppa la prudenza. Ce ne sono pochissime di pellicole adatte, ma appunto per questo siamo venuti nella determinazione di segnarle a parte»¹¹⁹.

Di ogni film incluso nel «Repertorio cinematografico», viene fornito (ad uso del lettore) un breve “identikit” che prevede, dopo alcune notazioni tecniche, la categoria (tra quelle appena citate) assegnata alla pellicola in questione, cui seguono sommarie valutazioni di ordine tecnico-artistico e un telegrafico giudizio morale.

A titolo d'esempio, valgano le seguenti voci relative ad alcune pellicole degli anni Venti/Trenta; rispettivamente, *Quo vadis?* (Gabriellino D'Annunzio, Georg Jacoby, 1924) –

Quo Vadis? (L'Italiana cinematografi), 6 parti, C e correzioni VI atto: «Tolto dal romanzo ormai noto a tutti. Recitato un po' all'antica, però abbastanza buono. Togliere nell'ultimo atto la morte di Petronio, dal momento in cui Petronio si fa svenare dal medico, fino alla fine della scena del banchetto».¹²⁰

– e *Don Bosco* (Goffredo Alessandrini, 1935): «*Don Bosco*, A: «Lo splendido film che certamente segna un grande passo avanti nell'arte cinematografica italiana. Per noi è anche, fino ad oggi, il miglior film religioso apparso sugli schermi del mondo intero. Sarà presentato in tutte le sale cattoliche»¹²¹.

¹¹⁸ Cfr. Marco Muscolino, *La “Rivista del Cinematografo” dalla nascita al 1968*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 185-186.

¹¹⁹ *Repertorio cinematografico*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1930, p. 20.

¹²⁰ *Quo vadis?* (1924), in *Repertorio cinematografico*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1929, p. 89.

¹²¹ *Don Bosco* (1935), in *Repertorio cinematografico*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1935, p. 279.

VIII.3.2. La classificazione morale del Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.)

VIII.3.2.1. Nascita, intenti e posizioni morali del C.C.C.

Il Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.) proseguirà poi su scala nazionale le suddette iniziative classificatorie sviluppate già su base locale, con il compito quindi di formulare dei giudizi di carattere morale.

Promosso e diretto dall'allora presidente dell'Azione Cattolica Augusti Ciriaci, il C.C.C. inizia a operare nel marzo del 1935, impegnandosi poi a pubblicare settimanalmente le «Segnalazioni Cinematografiche» con le classifiche morali di tutti i film in uscita, e scegliendo come proprio organo di stampa ufficiale la «Rivista del Cinematografo».

Il compito ufficiale del C.C.C. è quindi quello di esprimere una valutazione morale dei film in base sia al tipo di esercizio in cui vengono programmati (oratori e scuole, parrocchie, sale pubbliche o commerciali), sia al tipo di pubblico cui sono rivolti (tutti, adulti, adulti in piena maturità morale)¹²².

Rispondendo a una visione “sacralizzata” della sala cinematografica, il C.C.C. intende in qualche modo preservare quest'ultima da possibili presenze “sacrileghe” e “demoniache”.

Appunto in questo si impegnano le Commissioni di Revisione del C.C.C., producendo una sistematica verifica dei film e dei documentari in distribuzione. I risultati, pubblicati a cadenza settimanale nelle «Segnalazioni Cinematografiche», vengono esposti sinteticamente sulle porte di tutte le chiese d'Italia. A tali risultati fanno riferimento non solo gli organismi preposti ad effettuare le cosiddette «correzioni», ma anche l'enorme moltitudine di parroci e gestori di sale parrocchiali.

A partire dalla stagione 1935-1936, le «Segnalazioni Cinematografiche» del C.C.C. verranno poi annualmente raccolte in volume, e periodicamente pubblicate dalla stampa cattolica.

L'opera di classificazione del C.C.C. nasceva inoltre come risposta alla sollecitazione espressa in tal senso da Pio XI attraverso l'enciclica *Vigilanti cura* del 1936.

In quell'occasione, Pio XI aveva lanciato una serie di proposte concrete, a partire dalla promessa dei fedeli – sul modello di quella americana da estendersi a tutti i paesi – di rinunciare alla visione dei film immorali: «L'adempimento di questa promessa esige che il popolo conosca chiaramente quali film sono leciti per tutti e quali leciti con riserve, quali sono dannosi o positivamente cattivi»¹²³.

¹²² Cfr. Stefano Pivato, *Il mondo cattolico e il cinema: preliminari per una storia*, in Gianfranco Gori (a cura di), *Cinema e parrocchia 1930-1960. Materiali per una rassegna*, Centro di cultura cinematografica di Rimini, Rimini, 1980, pp. 7-21.

¹²³ Pio XI, *Vigilanti cura* (1936), in Dario E. Viganò, *Cinema e Chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa, 2002, p. 61.

Al fine dell'orientamento e della tutela degli spettatori, Pio XI aveva inoltre sostenuto con ferma decisione la necessità di istituire un organismo nazionale deputato a schedare e classificare i film immessi sul mercato secondo criteri di moralità, con il fine di fornire chiare indicazioni ai fedeli e strumenti operativi ai parroci e ai gestori delle sale cinematografiche cattoliche: «Perciò è del tutto necessario che in ogni paese i vescovi istituiscano un ufficio permanente nazionale di revisione, con lo scopo di promuovere i film buoni, classificare tutti gli altri e farne giungere i giudizi ai sacerdoti e ai fedeli»¹²⁴.

Come ci fa notare Guido Convents, «Nella consapevolezza che un'unica lista di film da condannare in tutto il mondo è impossibile, in considerazione delle differenti culture, il papa propone che ciascun paese, nel quadro dell'attività pastorale, dia vita a un ufficio»¹²⁵.

In questo modo Pio XI non solo opta per un intervento pragmatico in campo cinematografico, ma, come ha messo in luce lo stesso Convents, opera una mediazione tra due atteggiamenti diversi proposti dal mondo cattolico in merito al cinema: l'uno, più intransigente, sostenuto dalla Legion of Decency; e l'altro, maggiormente attento alla dimensione educativa, promosso dall'OCIC, di cui l'Italia fa parte.

Di fatto, le parole del papa confermano e avvalorano l'operato del C.C.C., già entrato in funzione nel 1934, ma che da allora si ergerà quale principale esecutore del compito di «revisione e classifica delle pellicole affidatoci dall'Enciclica *Vigilanti cura*»¹²⁶.

Le recensioni critiche e morali del C.C.C., pur con qualche variante nel corso degli anni, classificano le pellicole visionate in due categorie di film ammessi alle Sale di Istituzioni Cattoliche (O: in oratori; P. in sale parrocchiali) e sei di film non ammessi alle Sale di Istituzioni Cattoliche (T: visibile a tutti in sala pubblica; Tr: visibile con riserva dei più giovani; A: visibile agli adulti; Ar: visibile agli adulti di piena maturità morale; S: sconsigliabile per tutti; E: escluso per tutti).

Come risulta da subito lampante, i giudizi delle Commissioni di Revisione del C.C.C. sono improntati a un criterio prettamente morale, dal momento che la loro funzione è quella di offrire a sacerdoti, educatori e genitori un prontuario di spettacoli leciti, «senza [quindi] troppe preoccupazioni d'ordine estetico e ornamenti di critica cinematografica»¹²⁷.

Pur nella loro vistosa e anacronistica tendenziosità e faziosità, nel loro complesso le schede del C.C.C. – come ci fanno notare giustamente Francesco Casetti ed Elena Mosconi – costituiscono

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Guido Convents, *I cattolici e il cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, volume quinto: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, p. 494.

¹²⁶ *Segnalazioni Cinematografiche. Films presentati in Italia nel 1944-1945*, vol. XIX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1945, p. 2.

¹²⁷ Elena Mosconi, *La Chiesa cattolica e il cinema*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2006, p. 78.

tuttavia un interessante osservatorio – del tutto speculare ai film – sull'avanzamento di una sensibilità moderna che va modificando sia l'immaginario sia i comportamenti quotidiani¹²⁸.

La preoccupazione educativa – oltre che di intransigente difesa morale – dei cattolici rispetto al medium cinematografico è evidenziata – oltre che dai giudizi del C.C.C. – anche dai molteplici articoli sulla stampa quotidiana e periodica, nonché dai numerosi volumi editi nei primissimi anni Quaranta. Tra i più significativi si possono segnalare: *Il cinema di fronte alla morale*¹²⁹ e *Cinema e morale*¹³⁰, entrambi di Luigi Civardi, consulente ecclesiastico del Centro Cattolico Cinematografico; *Introduzione al cinema*¹³¹, di Giuseppe Maria Scotese; e il libro collettivo *Il volto del cinema*¹³².

La Commissione di Revisione del C.C.C., con i suoi giudizi, si pone come voce ufficiale della Chiesa, rivolgendosi da subito a un pubblico molto più vasto di quello dei parroci e dei gestori delle sale cattoliche. Già la dichiarazione programmatica del primo volume annuale di «Segnalazioni Cinematografiche» afferma che «i giudizi rappresentano la base di massima per una valutazione morale [...] [e che] una maggiore severità sarà sempre possibile là dove speciali condizioni di ambiente possano consigliarla»¹³³.

Come ci fa notare Brunetta, inizialmente le schede del C.C.C. sono votate per la stragrande maggioranza alla «negazione» e al «rifiuto»¹³⁴, come dimostra d'altronde il numero quanto mai esiguo di pellicole accettate «senza riserve» in quei primi tempi.

I valori esemplari a cui i censori del C.C.C. guardano con ammirazione sono sostanzialmente quelli dell'esaltazione nazionalistica della patria, del sacrificio, della celebrazione religiosa di tipo oleografico e catechistico. Si assiste così alla poco obiettiva e un po' paradossale situazione che vede i censori cattolici reprimere incondizionatamente i motivi della sessualità e dell'erotismo, come pure certi aspetti sociali e religiosi, e permettere invece certe tematiche belliche, purchè ovviamente «favorevoli» all'Italia.

In questi anni, inoltre, non sono previsti giudizi di carattere estetico separati da quelli morali. La strategia cattolica dominante – stando ancora alle parole di Brunetta – sembra quindi legata a un sistema di «giudizi di fatto che diventano giudizi di valore»¹³⁵.

¹²⁸ Cfr. Francesco Casetti, Elena Mosconi, *Il cinema e i modelli di vita*, in Luciano Pazzaglia (a cura di), *Chiesa, cultura e educazione in Italia tra le due guerre*, Editrice La Scuola, Brescia, 2003, pp. 147-168.

¹²⁹ Cfr. Luigi Civardi, *Il cinema di fronte alla morale*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1940.

¹³⁰ Cfr. Luigi Civardi, *Cinema e morale*, AVE, Roma, 1945.

¹³¹ Cfr. Giuseppe Maria Scotese, *Introduzione al cinema*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1941.

¹³² Cfr. AA. VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941.

¹³³ *Segnalazioni Cinematografiche*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1934-1935, p. 2.

¹³⁴ Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano*, volume secondo: *Il cinema del regime. 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 64.

¹³⁵ Ivi, p. 65.

Nella scala dei valori ritenuti negativi troviamo quindi, sopra tutti, tematiche quali sesso, divorzio e delitti. Alla luce di ciò, nella lista dei film da condannare troviamo indistintamente film abissalmente diversi tra loro: si va dall'Ejzenštein di *Lampi sul Messico* (*Thunder Over Mexico*, 1933) alle serie di Chaplin, Tarzan e molti altri ancora¹³⁶.

In quegli anni le schede del C.C.C. appaiono quindi assai più severe e intransigenti rispetto alla coeva critica cattolica, quale ad esempi quella espressa dalla «Rivista del Cinematografo», dove in quel periodo erano attive anche personalità laiche quali Mario Milani.

VIII.3.2.2. Il C.C.C. nel secondo dopoguerra: tra evoluzioni e ripensamenti

Un primo considerevole cambio di rotta lo si può riscontrare nell'immediato secondo dopoguerra. È quanto confermano le parole di Luigi Gedda poste a introduzione del volume XIX delle «Segnalazioni Cinematografiche», relativo al periodo 1944-1945, dopo i mesi di forzata interruzione bellica:

Il volume XIX raccoglie le segnalazioni relative alla produzione visionata dal giugno 1944 a tutto il 1945. Periodo cruciale: di profondi turbamenti politici e crolli clamorosi, di passioni violentissime e dolori inenarrabili, di spaventose degradazioni e prodigiosi eroismi. Tutto ciò ha esercitato una qualche influenza nella produzione cinematografica e probabilmente un'influenza anche più decisiva in un prossimo domani. E come potrebbe non essere così, se il cinematografo è l'arte più aderente alla vita e quindi più sensibile alle variazioni del termometro morale e sociale? Tuttavia osiamo sperare che il cinematografo di domani vorrà essere non tanto l'eco del nostro profondo disagio, quanto un coefficiente di rinascita. Lo sarà, se lo spavento della crisi spirituale, che travaglia il mondo, non sarà disgiunto dalla fiducia nella restaurazione e dalla consapevolezza dei mezzi, che ha l'arte cinematografica, per essere moralmente positiva. Un confronto fra l'indice di questo volume e dei precedenti rivela una percentuale più alta di pellicole che si ispirano a tesi accettabili. Questo rilievo è il confortante auspicio con il quale congediamo alle stampe il XIX volume delle nostre *Segnalazioni cinematografiche*.¹³⁷

In queste ultime affermazioni, Livio Fantina ha ravvisato un'anticipazione dell'atteggiamento che il C.C.C., e il mondo cattolico italiano in generale, terranno nei confronti dei film neorealisti.

In talune annate – quali appunto il biennio '44-'45 – l'«andamento» delle «Segnalazioni Cinematografiche» si carica perciò di valenze particolarmente significative, che esulano dal contesto prettamente cinematografico.

Nella premessa invece del XX° volume delle «Segnalazioni Cinematografiche» del 1946 si ricorda agli impresari e ai frequentatori delle sale che le schede sui singoli film sono «una norma pratica

¹³⁶ Cfr. *Ibidem*.

¹³⁷ La presidenza del CCC [Luigi Gedda], *Segnalazioni Cinematografiche. Films presentati in Italia nel 1944-1945*, cit., p. 2.

che sul terreno morale può garantire da dolorose sorprese»¹³⁸: per questo, in loro assenza, per lo spettatore cattolico era bene astenersi dalla visione.

In quella stessa premessa viene vivamente consigliata ai fedeli una «rigida disciplina che dovrebbe giungere fino ad astenersi rigorosamente dal proiettare o dal vedere films di cui ancora non si conosce il giudizio»¹³⁹. Risulta inoltre esplicito il tentativo, sul modello statunitense, di condizionare la produzione: «la nostra influenza sopra la produzione è direttamente proporzionale alla disciplina dei cattolici»¹⁴⁰.

La fervida attività classificatoria della Commissione di Revisione del C.C.C. in quel torno di anni suddivide i film in sei distinti raggruppamenti: «O» («per oratori e collegi»); «P» («per sale parrocchiali»); «T» («per tutti»); «A» («per adulti»); «AR» («per adulti con riserva»); «E» («esclusi»). È interessante notare come nel suddetto resoconto non figurì, tra le «escluse», neppure una pellicola americana. Tracciando un bilancio di tali dati, Alfredo Celli scrive gongolante:

La liberazione di Roma segna una data memorabile anche per la cinematografia. Ricompaiono le pellicole americane e tramontano per sempre le produzioni false e retoriche delle cinematografie statali italiana e germanica. Benché gli americani si presentino con merce non sempre di ottima qualità, tuttavia il livello artistico è senz'altro più elevato. Ma non è questo che ci interessa qui bensì il sensibilissimo miglioramento del livello morale. Su 148 pellicole soltanto 12 (8,1 per cento) sono da escludersi e ci spiace di constatare che sulle 33 pellicole italiane presentate, ben 9 (27,3 per cento) sono state escluse raggiungendo un tutt'altro che lodevole primato, mentre delle 67 pellicole americane nessuna è stata classificata nella categoria E. Ci esimiamo da qualunque commento, ma vorremmo che le cifre sopra fossero attentamente meditate.¹⁴¹

Nel 1946 sono 38 i film che le «Segnalazioni Cinematografiche» edita dal C.C.C. annoverano fra quelli classificati «O» e «P»; ma nel 1947 essi si riducono a 16. Si tratta di un numero veramente esiguo per consentire una programmazione regolare. Se tra i film classificati «P» troviamo *L'elisir d'amore* (1947) di Mario Costa, *Il libro della giungla* (*Jungle Book*, 1942) di Zoltan Korda e *Caterina da Siena* (1947) di Oreste Paolella, tra i film «T» – visibili da tutti in sala pubblica ma non ammessi per le sale di istituzioni cattoliche – figurano *Le campane di Santa Maria* (*The Bells of St. Mary's*, 1945) di Leo McCarey, *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa, *L'uomo del Sud* (*The Southerner*, 1945) di Jean Renoir, *Beau Geste* (1939) di William A. Wellman. Un caso a parte – che conferma la pratica dei tagli sopra citata – è costituito invece da *Mr. Smith va a Washington* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) di Frank Capra, classificato «T-PC», per tutti ma visibile in sala parrocchiale soltanto, appunto, con previi emendamenti.

Anche nel secondo dopoguerra, escluse alcune rare eccezioni, l'aspetto produttivo continua a restare, nel mondo cattolico, piuttosto minoritario. Appare evidente come l'attività principale e

¹³⁸ *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1946, p. 2.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Alfredo Celli, *Bilancio della Commissione di revisione del CCC*, «Rivista del Cinematografo», 2, maggio 1946, p. 7.

continuativa sul versante cinematografico cattolico rimanga la formulazione da parte del C.C.C. dei giudizi sui film in circolazione in Italia.

Di lì a poco, la griglia classificatoria del C.C.C. introduce – accanto ai film per «adulti con riserva» – una seconda gradazione intermedia: quella dei film «per tutti con riserva».

Inoltre vengono espressi consigli e indicazioni sui tagli censori più opportuni da effettuare sulle varie pellicole.

Alle valutazioni del C.C.C. la Chiesa dà ampia diffusione: esse, oltre ad essere pubblicate sui quotidiani e settimanali cattolici, vengono persino affisse all'ingresso delle chiese e degli istituti religiosi.

La perentorietà della dicitura della categoria «esclusi per tutti» era facilmente interpretabile come un monito a non vedere un determinato film, se non si voleva incorrere in un vero e proprio peccato (proprio come nel caso della lettura di opere letterarie incluse nell'Indice dei libri proibiti del Santo Uffizio). In realtà, data la natura del C.C.C. e della sua Commissione di esperti, il divieto forniva soltanto un sia pur autorevole consiglio. Il C.C.C. comunque, per sfatare ogni equivoco al riguardo, pubblica nel suo organo ufficiale – la «Rivista del Cinematografo» – un articolo dal significativo titolo *Codice senza Inferno*¹⁴², scritto da un imprecisato autore che si firma con l'altrettanto significativo pseudonimo di «Catone il Censore».

A partire dalla fine degli anni Quaranta, nascono e si sviluppano tuttavia talune nuove teorizzazioni riguardanti la classificazione morale cinematografica. Proprio intorno alle «tentazioni di indipendenza» di un Fèlix Morlion, ad esempio, si consuma una piccola contesa, che verte sulla libertà di giudizio rivendicata da certa critica cattolica rispetto agli indirizzi del Magistero ecclesiastico.

Accanto a tali tendenze “eterodosse”, si avverte però una recrudescenza delle pozioni moralistiche più intransigenti. A tal proposito, si consideri la relazione tenuta a Roma nel gennaio 1949 in un convegno sulla moralità da monsignor Albino Galletto, allora Consulente Ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo. Il testo di tale relazione – riportato con il titolo *Moralità e spettacolo* sul numero speciale della rivista parmigiana «Sequenze» dedicato appunto al *Cinema e cattolicesimo* – è volto essenzialmente al problema dell'educazione del pubblico al gusto estetico e morale. Secondo Galletto, però, tale educazione non risiederebbe nel linguaggio filmico, bensì nel richiamo dei fedeli all'obbedienza alle *Segnalazioni cinematografiche* del Centro Cattolico Cinematografico, «l'unico Ente autorizzato e qualificato in materia ed espressamente voluto dalla citata Enciclica»¹⁴³. A tal

¹⁴² Catone il Censore, *Codice senza Inferno*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1946, p. 6.

¹⁴³ Albino Galletto, *Moralità e spettacolo*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950, p. 15.

proposito, egli rimprovera a certa stampa privata cattolica di non attenersi scrupolosamente ai giudizi del C.C.C..

VIII.3.2.3. Le «Segnalazioni Cinematografiche» dagli anni '50 agli anni '70: tra costanti e novità

Indicativo dei rigidi criteri di classificazione utilizzati dal C.C.C. risulta il fatto che nell'intero quinquennio 1949-1953 due soli film vengano classificati «O: per oratori», in quanto contenenti «messaggi d'amore» e al contempo «privi di elementi che possano giustificare riserve in sede morale»: si tratta di *Peppino e Violetta* (1951)¹⁴⁴ di Maurice Cloche e di *Mater Dei* (1951)¹⁴⁵ di Emilio Cordero. Una lista non molto più corposa è quella dei film classificati, sempre nel quinquennio indicato, con «P: per sale parrocchiali»: infatti, anche ricorrendo a parziali emendamenti, essi si aggirano intorno a una media di circa nove all'anno.

Livio Fantina – nella sua argomentata analisi sulle «Segnalazioni Cinematografiche» da metà anni '40 a metà anni '50 – individua ben cinque costanti ricorrenti, alla base dei criteri adottati dalla Commissione di Revisione del C.C.C. nella compilazione delle schede.¹⁴⁶

La prima costante è «la difesa dell'*establishment* del dopoguerra»¹⁴⁷.

Il giudizio sul film contiene infatti sovente un preoccupato allarme sui pericoli sociali e politici che aleggiano nel dopoguerra.

Alquanto “pericolosi” risultano ad esempio quei film che criticano le leggi o mettono in discussione i giudizi dei magistrati (come *Le due verità*, 1952, di Antonio Leonviola)¹⁴⁸.

Talvolta i giudizi del C.C.C. mettono in campo toni di orgoglio etnico, scivolando anche in dichiarazioni apertamente razziste: ed è così che, in *Peccato di Anna* (1952) di Camillo Mastrocinque, «nel contrapporre a due negri, presentati entrambi in luce favorevole, un inverosimile ribaldo italiano, si dà alla tesi un'impostazione falsa»¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Cfr. *Peppino e Violetta* (di Maurice Cloche), in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1951, p. 114.

¹⁴⁵ Cfr. *Mater Dei* (di Emilio Cordero), in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXIX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1951, p. 97.

¹⁴⁶ Cfr. Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2003, pp. 85-91.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 85.

¹⁴⁸ Cfr. *Le due verità* (di Antonio Leonviola) - E, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXXI, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1952, p. 88.

¹⁴⁹ *Peccato di Anna* (di Camillo Mastrocinque) - Ar, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXXII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1952, p. 93.

Proseguendo in un'analisi generale delle «Segnalazioni cinematografiche», si può notare come sovente siano giudicati immorali quei film che inscenano «il tema del *destino*»¹⁵⁰: tematica avvertita come pericolosa in quanto mette in discussione la possibilità di scelte etiche personali e la stessa visione provvidenziale della storia. Le principali vittime di tale parametro risulteranno, ancora una volta, gran parte dei film francesi del periodo, come ben testimonia un film quale *Amanti perduti* (*Les Enfants du paradis*, 1945) di Marcel Carné, considerato riprovevole per la sua «concezione pessimistica [...] lontana da ogni sano principio morale»¹⁵¹.

Ad essere giudicati immorali e alquanto perniciosi per il pubblico dei fedeli sono poi quei film che raffigurano inaccettabili concezioni del matrimonio¹⁵².

Le situazioni «immorali» rappresentate vengono tuttavia giudicate più o meno pericolose a seconda del genere cinematografico in cui sono inserite¹⁵³. Il poliziesco e il *gangster movie* sono generi particolarmente presi di mira soprattutto per la loro capacità didascalica ed emulativa: un film come *La strada senza nome* (*The Street with No Name*, 1948) di William Keighley, ad esempio, è tacciato di fornire allo spettatore «un'efficace suola di delinquenza»¹⁵⁴.

Nel genere fantastico, l'utilizzo delle metafore e degli elementi di fantasia deve essere chiaro, ispirato a valori morali condivisibili e non dare adito a interpretazioni equivoche: *La macchina ammazzacattivi* (1952) di Rossellini, ad esempio, «è una fiaba farsesca che, pur essendo ispirata ad ovvi concetti morali, evidenzia mescolanza di fede e credulità superstiziosa»¹⁵⁵.

Il western, al pari del film d'avventura, merita uno sguardo più comprensivo, come emerge dal giudizio su *L'uomo del Nevada* (*The Nevadan*, 1950) di Gordon Douglas¹⁵⁶.

Tuttavia, anche in tale genere, non restano «impuniti» dalla censura i ritratti positivi dei fuorilegge, le scene di violenza, l'idea ossessiva della vendetta e naturalmente le scollature femminili diffuse nei saloon. La condizione più importante è che comunque i cattivi vengano «assicurati alla giustizia», come si legge nel giudizio di *Sangue indiano* (*Black Gold*, 1947) di Phil Karlson¹⁵⁷.

Altamente «pericoloso» risulta invece il genere «sociale», a cui in qualche modo anche diversi film neorealisti almeno in parte appartengono.

¹⁵⁰ Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, cit., p. 87.

¹⁵¹ *Les Enfants du paradis* (*Amanti perduti*, di Marcel Carné) - E, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXVII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1950, p. 298.

¹⁵² Cfr. Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, cit., p. 87.

¹⁵³ Cfr. Ivi, p. 90.

¹⁵⁴ *The Street with No Name* (*La strada senza nome*, di William Keighley) - E, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXV, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1949, p. 149.

¹⁵⁵ *La macchina ammazzacattivi* (di Roberto Rossellini) - Ar, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXXI, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1952, p. 206.

¹⁵⁶ Cfr. *The Nevadan* (*L'uomo del Nevada*, di Gordon Douglas) - T, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXIX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1951, p. 65.

¹⁵⁷ Cfr. *Black Gold* (*Sangue indiano*, di Phil Karlson) - T, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXIX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1951, p. 35.

D'altronde, le «pellicole degradanti» a cui sovente si riferiscono in quegli stessi anni i recensori della «Rivista del Cinematografo» risultano non tanto quelle contenenti scene erotiche o immorali, quanto, appunto – come vedremo –, quelle neorealiste.

Il ricco filone comico del cinema italiano risulta quasi sempre censurabile a causa del continuo ricorso a battute, situazioni, «atteggiamenti sensuali» che “meritano” addirittura l'accusa di «pornografia»: accusa che non risparmia neppure attori come Totò, ad esempio in *Totò cerca casa* (1950) di Monicelli e Steno¹⁵⁸.

Ancor più che il filone comico, è però il film-rivista quello maggiormente accusato di negatività morale. Se la visione di *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952) di Stanley Donen e Gene Kelly «per l'indole del soggetto e l'ambiente rappresentato»¹⁵⁹ impone necessarie riserve, *Bellezze al bagno* (*Bathing Beauty*, 1944) di George Sidney appare addirittura «deplorable e ripugnante [...] per la goffa danza di un giovanotto aitante in costume di ballerina»¹⁶⁰.

Troviamo infine film che, pur positivi e lodevoli nell'assunto, affrontano argomenti impegnativi o descrivono ambienti poco edificanti, e che per questo vengono censurati a causa dell'«indole della vicenda»¹⁶¹.

Le tematiche scottanti ed impegnative di tali film non sono ritenute dal C.C.C. affrontabili da parte dei giovani. È questo il caso della denuncia dell'intolleranza ebraica di *Barriera invisibile* (*Gentleman's Agreement*, 1947) di Elia Kazan: «Il film esalta il sentimento di fratellanza umana e i principi di tolleranza reciproca. L'indole stessa della vicenda ed alcune scene poco convenienti rendono però il film non adatto ad un pubblico giovanile»¹⁶².

Rientrano sotto tale denominazione anche quelle vicende, seppur innocue, che però si muovono sullo sfondo di «ambienti malsani e frivoli», quali ad esempio il mondo degli avventurieri, dei bassifondi e persino del cinema¹⁶³.

La politica adottata dal C.C.C. in tali serie di giudizi – espressi tra la fine degli anni '40 e la prima metà degli anni '50 – è stata magnificamente riassunta dallo stesso Fantina come segue:

Come nella visione pasoliniana di *Uccellacci e uccellini* (1966), dietro le autostrade che stanno per essere costruite e dietro l'ideologia che sentenzia, il paesaggio italiano di questi anni appare fermamente dominato dal castello e dalla chiesa, dalla superbia del potere e dalla consolazione religiosa.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Cfr. *Totò cerca casa* (di Monicelli e Steno) - E, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXVII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1950, p. 64.

¹⁵⁹ *Singin' in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*, di Stanley Donen e Gene Kelly) - Ar, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXXIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1953, p. 71.

¹⁶⁰ *Bathing Beauty* (*Bellezze al bagno*, di George Sidney) - E, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1948, p. 125.

¹⁶¹ Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, cit., p. 91.

¹⁶² *Gentleman's Agreement* (*Barriera invisibile*, di Elia Kazan) - A, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXV, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1949, p. 30.

¹⁶³ Cfr. Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, cit., p. 91.

Nel 1952 si segnala poi la *Guida libraria* a cura di padre Sebastiano Pezzini¹⁶⁵, che raccoglieva i giudizi morali su 30000 libri, 1100 pubblicazioni periodiche e 7000 film: volume che costituisce perciò una miniera di informazioni assolutamente fondamentale per comprendere le strategie complessive dei cattolici nei confronti di tutti i fenomeni culturali.

Il 1960, come già anticipato, è “funestato” poi dallo “scandalo” de *La dolce vita*.

Il film di Fellini riesce anche a dividere lo stesso fronte cattolico, i cui vari membri reagiscono alla pellicola (come vedremo meglio più avanti) in modi e toni assai differenti e contrastanti tra loro.

La problematica accoglienza critica del film di Fellini porta a galla anche le differenti posizioni all'interno del mondo cattolico italiano riguardo al tema della valutazione e classificazione morale cinematografica.

Una delle più celebri figure cattoliche a prendere le difese del film di Fellini è senza dubbio padre Nazareno Taddei, che per questo si attira le reazioni sdegnate di padre Enrico Baragli dalle pagine de «La Civiltà Cattolica». Sotto gli strali di Baragli finiscono pure due penne illustri quali quelle di Gian Luigi Rondi e Diego Fabbri. Assai emblematica dell'infinita *querelle* sorta intorno al film di Fellini risulta appunto l'acre botta-risposta di cui furono protagonisti, da un lato, Rondi, sulle pagine de «Il Tempo», e dall'altro padre Enrico Baragli, sulle pagine de «La Civiltà Cattolica».

Aveva iniziato Rondi con le seguenti parole: «L'accusa di immoralità, scagliata con deciso vigore contro *La Dolce Vita*, ignora i molti, seri consensi che il film ha ottenuto da persone particolarmente qualificate a dare giudizi in sede morale»¹⁶⁶. Con tali risentite affermazioni Rondi aveva quindi avvocato a sé e ai propri colleghi critici la qualifica di esprimere giudizi riguardanti la sfera morale.

Non era mancata la pronta risposta di Baragli, che con piccate parole gli aveva intimato obbedienza replicando nei seguenti termini: «per disposizione pontificia, l'unico, in ogni nazione, “particolarmente qualificato a dare giudizi in sede morale” sul film è il Centro Cattolico Cinematografico»¹⁶⁷.

Guido Michelone ci fa poi notare come – pur potendo fare uso della sua potestà giurisdizionale anche in campo cinematografico – la Chiesa abbia preferito, nel corso dei decenni – e segnatamente negli anni Sessanta – “limitare” il proprio intervento a un giudizio sui film, attraverso appunto le «Segnalazioni cinematografiche»: gli stessi «documenti dei pontefici, delle congregazioni, della

¹⁶⁴ Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, cit., p. 91.

¹⁶⁵ Cfr. Sebastiano Pezzini (a cura di), *Guida libraria*, Roma, 1952.

¹⁶⁶ Gian Luigi Rondi, *La dolce vita*, «Il Tempo», 14 febbraio 1960.

¹⁶⁷ Enrico Baragli, *Dopo La Dolce Vita. Critici, registi e pubblico*, parte II, «La Civiltà Cattolica», a. 111, vol. IV, q. 2648, 15 ottobre 1960, p. 170.

curia e dei vescovi non riportano il termine “censura”, bensì riferiscono di «qualifiche morali», «giudizi», «segnalazioni», «norme»¹⁶⁸.

Il decennio dei '60 vede le «Segnalazioni cinematografiche» ispirarsi a un duplice criterio: da un lato l'esame del rispetto dei principi della fede e della morale cristiana; dall'altro il «giudizio morale di visibilità». Si tratta di norme, come già anticipato, di carattere morale, non giuridico, «giacché spetta in definitiva al singolo credente applicare a se stesso, nel caso concreto, il giudizio della Chiesa»¹⁶⁹.

Dal 1° maggio 1963 entrano poi in vigore i nuovi criteri di classificazione dei film, che prevedono quattro categorie di film «ammessi», una di film «che richiedono cautela» e due di film «negativi».

Le quattro categorie di film «ammessi» sono così composte:

- «T» («tutti»): film adatto per le famiglie e per i giovanissimi, poiché non contenente elementi pedagogicamente negativi;
- «TR» («tutti con riserva»): film meno adatto per i più giovani, in quanto contenente qualche particolare meno “conveniente”;
- «A» («adulti»): film che richiede la preparazione e la mentalità di un adulto, sia per l'argomento trattato che per le modalità di rappresentazione;
- «AM» («adulti maturi»): film che esige una completa maturità di giudizio morale, sia per la delicatezza degli argomenti trattati sia per la difficoltà di interpretazione.

L'unica categoria di film «che richiedono cautela» è quella «AR» («adulti con riserva»), a cui appartengono quei film che, pur essendo negativi, presentano elementi pericolosi anche per un adulto, suscitando perciò obiettive riserve morali, tanto per l'ambiguità o la difficile comprensione dell'argomento, quanto per la scabrosità, gratuita o compiaciuta, di sequenze o battute del dialogo.

Le due categorie di film «negativi» sono, infine, così composte:

- «S» («sconsigliato»): film che costituisce un obiettivo pericolo per ogni categoria di spettatori, sia per la falsità o equivocità della tesi, sia per la presentazione suasaiva di sequenze di sensualità, di violenza, o comunque riprovevoli;
- «E» («escluso»): film gravemente immorale e nocivo per ogni pubblico, perché presenta, in forma suasaiva, una tesi contraria alla dottrina cattolica, oppure contiene sequenze o dialoghi immorali.

Un'altra novità introdotta nel 1963 consiste nella speciale indicazione «di merito» per i «film da vedere», ovvero quelle pellicole ritenute valide sul piano etico-culturale.

¹⁶⁸ Guido Michelone, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2001, p. 512.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Le Commissioni di Revisione del C.C.C. continuano a emettere i loro giudizi nell'arco di oltre un trentennio: esse terminano infatti la loro opera nel 1968, quando entra in funzione la Commissione Nazionale di Revisione Film della Conferenza episcopale italiana (C.E.I.).

Scorrendo i giudizi emessi nell'arco di un periodo così esteso – come ci fa notare Ernesto Guido Laura – si può osservare come essi mutino di orientamento, «in sintonia con la graduale trasformazione della cultura, del costume, del modo di vivere»¹⁷⁰ che il corso della storia contemporanea e della stessa “evoluzione” ecclesiale, pur nella costante fedeltà ai principi, riguardo ai grandi temi dell'epoca.

Nel 1968, il compito di revisione dei film e di elaborazione dei giudizi di ordine morale viene così di fatto trasferito di competenza dal Centro Cattolico Cinematografico alla neo-costituita Commissione Nazionale di Revisione Film.

Nello stesso anno entra in vigore una nuova griglia per la classificazione morale dei film, identificati ora con numeri romani: a partire da «I» («film positivo») per giungere al «IV» («film gravemente offensivo della dottrina o della morale cattolica»).

Nel 1974, la Commissione Nazionale di Revisione Film diviene Commissione Nazionale per la Valutazione dei Film (CNVF), organismo pur sempre interno alla Conferenza episcopale italiana.

In quello stesso anno vengono inoltre approvati dei nuovi criteri di valutazione, con l'introduzione di un giudizio sintetizzato in due parole: la prima esprime la valutazione globale del film («raccomandabile», «accettabile», «discutibile», «inaccettabile»), mentre la seconda parola (con ventaglio di opzioni più ampio) indica la facilità o la difficoltà di lettura del film, la motivazione della valutazione globale oppure indica se il film è idoneo anche per le famiglie o per gli adolescenti.

VIII.4. La classificazione morale dei film in Francia

VIII.4.1. La classificazione morale del Comité catholique du cinéma (CCC)

Passando ora al panorama francese, Corinne Bonafoux-Verrax ci fa notare come «la cotation fut pendant une trentaine d'années le pivot de l'action catholique sur le cinéma»¹⁷¹.

¹⁷⁰ Ernesto G. Laura, *Il Centro Cattolico Cinematografico*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 159.

¹⁷¹ Corinne Bonafoux-Verrax, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, in *Monothéisme et cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012, in <http://cerri.revues.org/1073>, p. 9.

I principi utilizzati dai cattolici francesi per elaborare una classificazione («cotation»)¹⁷² morale dei film non sono certo nuovi, ricalcando infatti quelli già ampiamente sperimentati nella classificazione delle opere letterarie¹⁷³.

L'abate Louis Bethléem può essere considerato uno dei primi specialisti indiscussi della *cotation morale*, avendo recensito migliaia di romanzi «à lire et à proscrire», e avendo creato una metodologia facile da esportare anche in campo cinematografico.

La critica di ogni film contenuta nelle schede delle *cotations* prevedeva una precisa ripartizione, trattando, in successione, del genere, della trama, dell'interesse, della qualità estetica e, infine, dell'aspetto morale del film.

Gli anni Venti vedono i cattolici impegnati più sul fronte della distribuzione e appunto della classificazione morale dei film, piuttosto che sull'aspetto della produzione interna di un vero e proprio cinema cattolico. Limite, questo, tipico peraltro anche al panorama cattolico italiano.

Già in quegli anni assistiamo allora alla pubblicazione – sulle pagine di periodici quali «Le Cinéopse» e «La Vie au patronage» – di liste di «films que l'on peut passer sans inconvénient dans les spectacles de familles et les salles de patronages»¹⁷⁴, classificati per genere (drame/drame chrétien/comédie sentimentale, etc.)¹⁷⁵.

I “revisori” responsabili della compilazione di tali liste erano sovente dei direttori d'œuvres e di sale cattoliche, ben consapevoli delle esigenze di una programmazione parrocchiale.

Più che una semplice “etichettatura”, essi attribuivano alle varie pellicole delle norme graduali di accettabilità. Così, ad esempio, la Bonne presse identificava i film non convenienti alle sale cattoliche, ai collegi, ai pensionati e ai patronati, ma che potevano essere proiettati senza problemi nelle sale “specializzate” o in quelle pubbliche¹⁷⁶.

Per indagare i criteri di giudizio adottati dai suddetti “revisori”, risulta illuminante visionare la lista dei film ammessi alla distribuzione apparsa nel «Fascinateur» del settembre del 1923¹⁷⁷. Tale lista conferma la capacità di adattamento cattolico alle forme di consumo della cultura cinematografica coeva.

Più di un terzo delle pellicole ammesse nel circuito della Bonne presse è costituito da film comici, soprattutto francesi (come le serie comiche di Polydor) e americani (in specie i film di Charlot e Buster Keaton).

¹⁷² Letteralmente, «cotation» significa «quotazione», «punteggio».

¹⁷³ Corinne Bonafoux-Verrax, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, cit., p. 9.

¹⁷⁴ «Le Cinéopse», décembre 1919, p. 116.

¹⁷⁵ «La Vie au patronage», 15 janvier 1920, p. 27.

¹⁷⁶ *Nos films en location*, «Le Fascinateur», décembre 1920, p. 184.

¹⁷⁷ Cfr. «Le Fascinateur», 20 septembre 1923, pp. 22-23.

Già nel 1927 si registra d'altronde in Francia la nascita del Comité catholique du cinématographe (CCC): quindi quasi con un decennio d'anticipo rispetto al suo corrispettivo italiano (il Centro Cattolico Cinematografico).

Le ragioni alla base della creazione del Comité catholique du cinématographe sono al contempo economiche (in ragione del sempre maggiore sviluppo dell'industria cinematografica), sociologiche (dovuto al richiamo costituito dagli spettacoli cinematografici nei confronti di giovani come di adulti) e, soprattutto, morali (rivolte quindi all'influenza buona o cattiva che i film possono esercitare sugli spettatori)¹⁷⁸.

Alla presidenza del CCC, in questo suo primo periodo di vita, troviamo il canonico Pierre l'Ermite (pseudonimo di Edmond Loutil), mentre quale segretario generale troviamo il canonico Joseph Reymond.

Uno dei principali compiti che il neonato Comité si prefigge è inoltre da subito – come ci ricorda ancora la Bonafoux-Verrax, quello di «fournir une cotation des films»¹⁷⁹.

Per assolvere a tale compito, il CCC si dota – a partire da quello stesso 1927 – di un bollettino mensile intitolato «Dossiers du cinéma», dove verranno appunto pubblicate le *cotations* emesse dal Comité.

A tal proposito, i primi quattro numeri dei «Dossiers du cinéma» pubblicano i giudizi critici di ben duecento film: giudizi espressi per l'appunto dal servizio di visionamento del Comité catholique du cinématographe, e impostati sempre sullo stesso modello della «scheda segnaletica» (la cosiddetta «fiche»). Dopo l'indicazione del genere a cui appartiene il film in questione, e dopo aver illustrato brevemente la sua sceneggiatura, ogni *fiche* passa al giudizio estetico e, infine, all'elemento centrale della scheda: ovvero il giudizio morale.

Assai frequentemente, già in queste prime duecento schede, giudizio estetico e giudizio morale si trovano apertamente in contrasto.

Il giudizio morale è composto da un commento e da una lettera, a cui corrisponde un preciso grado di valore e una precisa destinazione:

P.: le film peut passer partout même dans les pensionnats et les patronages.

S.: le film convient plutôt qu'aux patronages aux salles d'œuvres qui s'adressent au grand public.

T.: le film ne peut guère passer dans nos salles d'œuvres, mais on peut généralement aller le voir en famille.

R.: le film est réservé aux personnes formées, mais pour elles il est à peu près inoffensif ou même bienfaisant.

D.: le film n'est pas sans danger même pour des personnes formées.

M.: le film est nettement immoral ou irrégulier.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 68.

¹⁷⁹ Corinne Bonafoux-Verrax, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, cit., p. 4.

¹⁸⁰ *Le Comité catholique du cinématographe*, «Dossiers du cinéma», n° 1, septembre 1927, p. 2.

Nonostante tale griglia classificatoria, la «cote morale» (“quotazione morale”) non è concepita dai redattori come un anatema, o come una sentenza irreversibile. La *cote morale* nasce semmai per rispondere a una sorta di compromesso. Senza voler privilegiare ad ogni costo i film cattolici, il Comité intende soprattutto promuovere un cinema sano che le case produttrici francesi siano così incitate a produrre.

Quindi, un film proiettabile nei patronati (classe «P»), e quindi giudicato inoffensivo, può non risultare necessariamente un film spiritualmente elevato. All’opposto, un film classificato «con riserve» potrebbe contenere una lezione edificante. I redattori delle *cotes morales* intendono quindi garantire la propria neutralità, rifacendosi spesso, nei loro giudizi, a criteri di valore non esclusivamente confessionali. Come dimostra d’altronde tale frase-manifesto presente tra le linee programmatiche di condotta del CCC: «Ne pas empoisonner fût-ce sous prétexte de nourrir»¹⁸¹.

Inoltre, i realizzatori delle *cotes morales*, preoccupati degli effetti prodotti da queste ultime presso il pubblico, tentano di renderle il più possibile accettabili, e perciò flessibili.

Il carattere moderato ed elastico dei criteri di giudizio alla base delle *cotations morales* è confermato anche dal seguente dato statistico: solo 14 films sui 183 quotati nei primi quattro numeri dei «Dossiers» sono rigorosamente da rigettare.

I giudizi del Comité s’indirizzano prioritariamente ai direttori cattolici di «opere» e di sale cinematografiche. Tuttavia i destinatari ultimi restano – seppur attraverso gli intermediari autorevoli costituiti dai padri di famiglia e dai preti – gli spettatori.

L’autorità del Comité viene però per la prima volta messa in discussione in occasione dello scandalo provocato dal film *Le rosier de Madame Husson* (t.l.: Il ragazzo virtuoso della signora Husson, 1932) di Dominique Bernard-Deschamps.

È interessante, a tal proposito, analizzare la *fiche* emessa proprio dal CCC sul film incriminato. Nella scheda dedicata a *Le rosier de Madame Husson* si sostiene che le mancanze del film sono anche propriamente cinematografiche. La *fiche* deplora in particolare il fatto che la pellicola in questione si sia spinta «sur la mauvaise pente»¹⁸²: «brutta china» condivisa peraltro da altri coevi film giudicati altrettanto immorali, quali *Le chant du marin* (t.l.: Il canto del marinaio, Carmine Gallone, 1931) e *La cagna* (*La chienne*, Jean Renoir, 1931).

Proprio tale prima micro-crisi del CCC provoca la fine prematura dei «Dossiers du cinéma», che nel 1932 vengono sostituiti da una nuova pubblicazione periodica: «Choisir».

L’accordo tra quest’ultima rivista e il Comité central des associations catholiques de cinéma permette non solo di rafforzare il periodico, ma anche di pubblicare un supplemento dal titolo

¹⁸¹ Le Comité catholique du cinématographe, *Notre critique de film*, «Dossiers du cinéma», n° 1, septembre 1927, p. 9.

¹⁸² *La mauvaise pente est glissante*, «Dossiers du cinéma», février 1932, p. 14.

«Fiches du Cinéma», che da allora (1935) tratta tutti i film usciti nelle sale, sul modello dei vecchi «Dossiers du cinéma».

Diretto dall'abate Raymond Zoëte, il Comité central des associations catholiques de cinéma diviene quindi un attore cruciale per la riconfigurazione del CCC nel corso degli ultimi mesi del 1934. Attraverso le «Fiches du Cinéma», il Comité central, avvalendosi dell'operato di una commissione di selezione, si fa promotore di un nuovo sistema classificatorio, basato non più sulla valutazione in lettere bensì in numeri:

1. Convient même aux enfants non accompagnés de leurs parents.
- 1a. Convient spécialement aux enfants.
- 1bis. Films pouvant être passés dans les établissements d'instruction (internats).
2. Pour les salles paroissiales.
3. Pour les salles publiques catholiques (milieux non avertis).
- 3bis. Pour les adultes (milieux avertis).
4. Les éléments bons sont plus accentués que les mauvais mais le film laisse une impression mêlée. À peu près inoffensif pour les personnes formées ou habituées au cinéma.
- 4bis. Films où les éléments mauvais l'emportent, même si la tendance et le dénouement sont bons. Très strictement réservés.
5. Films qui présentent une thèse ou une tendance mauvaise.
6. Films à proscrire absolument.¹⁸³

Tuttavia, tale nuova *cotation* si presenta piuttosto simile al sistema precedentemente utilizzato dal CCC, poiché classifica i film secondo una scala graduale di visibilità che distingue pubblici e luoghi di proiezione.

VIII.4.2. La *cotation morale* dagli anni '30 agli anni '40: la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) e le «Fiches du cinéma»

Nel frattempo – nel dicembre del 1934 – il Comité catholique du cinématographe (CCC) subisce una prima trasformazione, divenendo la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR), e venendo incorporata all'Action catholique française (ACF).

Di lì a poco, le «Fiches du cinéma» cessano di costituire il supplemento di «Choisir», per diventare una pubblicazione indipendente. Diventate mensili a partire dal dicembre 1935, esse divengono da allora l'organo ufficiale di stampa della CCR e dell'ACF, rivolgendosi apertamente ai direttori delle sale e agli educatori.

La nuova indipendenza delle «Fiches du cinéma» rinforza i due fronti dell'azione cinematografica cattolica: da un lato il fronte dei lettori/spettatori – diventati sempre più capaci di influire

¹⁸³ Comité central des associations catholiques de cinéma, *Le Cinéma partout et pour tous dans les œuvres*, décembre 1934, p. 3.

sull'opinione e di esercitare una pressione morale diretta sul mondo del cinema – e dall'altro il fronte degli utenti, i quali si trovano così sempre più coordinati e meno isolati grazie appunto a tale nuova pubblicazione periodica ufficiale.

A metà degli anni Trenta, la CCR si trova perciò a disporre di ben due organi di stampa: «Choisir» e le «Fiches du cinéma», accomunate appunto dalla *cotation morale*.

La seconda delle due pubblicazioni è animata, in particolare, dalla preoccupazione di costituire un fondo enciclopedico d'informazione cinematografica.

La funzione principale delle «Fiches du cinéma» – che si presenta alla maniera di un bollettino ciclostilato artigianalmente – consiste nel trattamento di tutti i film in uscita. Ad ogni film viene dedicata una scheda («fiche», appunto): le schede sono successivamente organizzate in un raccoglitore, in ordine alfabetico.

Per ciascuna delle *fiches*, al titolo del film è affiancato il “punteggio” ad esso assegnato (la *cote*). Segue un giudizio dettagliato della CCR, diviso sistematicamente in tre sezioni: trama del film, giudizio tecnico-estetico, e infine giudizio morale.

Catalogate poi dagli stessi utenti, le «Fiches du cinéma» permettevano una consultazione assai facile e rapida.

La struttura e la finalità dei due periodici della CCR contribuiscono quindi all'affermazione in campo cattolico della figura dell'esperto cinematografico.

Nel giugno del 1936 il padre domenicano Aimon-Marie Roguet, fissando programmaticamente le prime regole della valutazione cinematografica confessionale delle «Fiches du cinéma», intende far prendere coscienza ai cattolici dell'insostituibile valore e importanza del sistema di «quotazione morale» appena inaugurato.

Tuttavia, egli riconosce da subito che «ces appréciations n'ont rien de mathématiquement infaillible et qu'on peut les discuter indéfiniment»¹⁸⁴. A sua detta il film, che va ben distinto dalla vita, non deve essere giudicato per la condotta dei suoi personaggi – come invece numerosi fedeli avrebbero la tendenza di fare – ma in funzione del discorso insito in esso. Secondo Roguet non sarebbe dunque auspicabile adottare in sede di critica cinematografica gli stessi criteri di approvazione e di riprovazione utilizzati in un confessionale:

Il y a déjà un certain temps, on me faisait remarquer que la note 4bis donnée à *Maternité* [Jean Benoît-Levy, 1929] serait beaucoup trop sévère: l'héroïne placée dans des circonstances extrêmement cruelles, s'était sacrifiée avec une abnégation digne d'être donnée en exemple.

Voici en sens inverse une réaction analogue: la note 3bis serait beaucoup trop indulgente pour *Impétueuse jeunesse* [Ah, *Wilderness!*, Clarence Brown, 1935] qui contient une scène assez risquée: un tout jeune homme s'échappe de la maison paternelle et s'enivre dans un bar louche en compagnie d'une prostituée qui fait tout pour affoler l'adolescent.

¹⁸⁴ Aimon-Marie Roguet, *Qu'est-ce qu'un film moral?*, «Fiches du cinéma», juin 1936, p. 3.

Ces remarques seraient parfaitement justifiées si la note morale donnée au film représentait un jugement – analogue à celui que peut porter un confesseur – sur la conduite du principal personnage. Il est bien certain, en effet que l'héroïne de *Maternité* fait preuve d'une sublime abnégation tandis que le protagoniste d'*Impétueuse jeunesse* commet une faute grave.

Mais ce sont là des personnages imaginaires et nous ne sommes pas chargés de les proposer en exemple ou de leur donner l'absolution. Nous n'avons pas à juger de la conduite qu'ils tiennent en face de circonstances qui seraient imposées par la réalité. Nous devons juger aussi ces circonstances mêmes, qui imitent la vie, qui sont une fiction créée par les auteurs du film et nous devons nous demander si l'image de la vie ainsi recréée et prise dans son ensemble, laisse une impression saine et donne au total une leçon conforme aux enseignements de la vie réelle.

L'héroïne de *Maternité* est placée dans des conditions irréelles devant des devoirs faux, on exige d'elle un héroïsme exagéré: c'est cela qui est condamnable (le film contient en outre une scène extrêmement réaliste et certains de ses personnages manifestent un égoïsme odieux). Le jeune Richard d'*Impétueuse jeunesse* fait une bêtise, c'est certain, mais c'est une bêtise que tous les jeunes gens peuvent être tentés d'accomplir. Et elle nous est présentée nettement comme une faute, aucune des circonstances créées par le cinéaste ne la rendent excusable ni même alléchante: ces circonstances contribuent à en détourner le spectateur, la leçon finale d'un tel film est donc saine et morale.

D'autre part, il est évident que la représentation d'une faute, même condamnée, comporte toujours quelque chose d'un peu troublant. Les films qui donnent de telles leçons ne sont donc pas pour n'importe quel public. Si on ne les classe pas parmi les plus mauvais, au contraire on ne peut pas non plus leur donner une note qui les recommande à tous. Ces réflexions pourraient être encore précisées et complétées par d'autres exemples. Ceux que nous avons donnés montrent comment un éducateur peut se servir de la discussion de films analogues pour habituer la conscience de jeunes spectateurs à porter des jugements équilibrés. Le cinéma sera toujours néfaste pour des spectateurs qui sont incapables d'apporter quelque discernement entre tout bon et tout mauvais. La vie réelle n'est ni toute bonne ni toute mauvaise et il y a des fautes ou des injustices dont le spectacle intelligemment et loyalement discuté est plus profitable que tel exemple trop absolu et trop simpliste.¹⁸⁵

Attraverso la suddetta messa in opposizione dei due film *Maternité* (t.l.: Maternità, Jean Benoît-Levy, 1929) e di *Ah, Wilderness!* (*Id.*, Clarence Brown, 1935), Roguet definisce dunque l'ampiezza e la complessità dell'operazione del «coteur» (l'addetto alla classificazione), che deve essere cosciente dell'interesse superiore di un film pur se contenente scene da lui giudicate moralmente riprovevoli.

Proprio *Ah, Wilderness!* viene incluso nei settantuno film considerati convenienti ai soli adulti e classificati «3bis» tra gennaio e luglio 1936, cioè circa il 30 % di tutti i film analizzati.

La prevalenza di film classificati 3bis testimonia, una volta di più, l'apertura della CCR e la politica di compromesso insita nella *cotation*.

Con la nota «4» – raggruppante cinquanta film, ovvero il 21 % del totale, giudicati né particolarmente «buoni» né significativamente «cattivi», ma comunque inoffensivi per le persone avvertite e talvolta proiettabili nelle sale cattoliche – la classificazione «3bis» delimita in fin dei conti l'accettabilità confessionale.

Ciò permette d'includere tra i film accettabili dalla cultura cattolica anche *Il prigioniero dell'isola degli squali* (*The Prisoner of Shark Island*, John Ford, 1936) o *Janosik il bandito* (*Janosik*, Martin Fric, 1936). «Bien que révolutionnaire»¹⁸⁶, quest'ultimo non è considerato infatti «antisocial»¹⁸⁷, e neppure ostile alla religione.

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 3-4.

¹⁸⁶ *Janosik le rebelle* (*Janosik*, Martin Fric, 1936), «Fiches du cinéma», juin 1936, p. 55.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

Film del “giusto mezzo”, proprio i «3bis» costituiscono, agli occhi di Roguet, la base necessaria per la formazione critica dello spettatore.

Oltre a tale maggioritaria rappresentazione delle *cotes* mediane, il comitato d'esaminazione della CCR utilizza tuttavia anche la larga scala di note a disposizione.

Le *cotes* positive («1», «2» e «3») pongono il film come esempio di perfezione morale, pur nelle relative distinzioni tra i film per i patronati, quelli per le sale parrocchiali e quelli per i cinema famigliari.

I giudizi rilasciati dalla CCR sulle «Fiches du cinéma» rispondono però significativamente anche a ragioni ideologiche e politiche, come avremo modo di vedere meglio in seguito.

Sessantatre film sono classificati con le *cotes* negative «4bis», «5» e «6»: cioè il 26,5% del totale dei film analizzati nel corso dei primi sei mesi del 1936.

I film classificati «5» (da vietare assolutamente) e «6» (film che attaccano la religione e il buon costume) sono invece additati al pubblico cattolico quali pellicole da disertare e mettere al bando.

La pubblicazione delle «Fiches du cinéma» subirà un'interruzione temporanea nell'aprile del 1940.

Interruzione che durerà però appena pochi mesi. Già alla fine di quello stesso 1940, infatti, la classificazione morale della CCR è ripresa con animo quanto mai rinvigorito, come attesta la seguente dichiarazione programmatica rilasciata dalla sua redazione di *coteurs*:

Chaque fois que nous nous rendons devant un écran, nous ne pensons pas : quelle abomination va-t-on encore nous servir aujourd'hui ? Mais bien: est-ce aujourd'hui que nous aurons un beau film ? Nous nous réjouissons de voir l'action s'engager dans des chemins nouveaux ou sur un plan élevé et sain. Nul n'est plus désolé que nous quand le producteur introduit une image basse ou que l'intrigue dévie vers le mélo conventionnel ou vers l'immoralité CAR NOUS AIMONS LE CINÉMA...

Seulement si nous aimons et beaucoup le cinéma, il y a quelque chose que nous aimons plus encore. Comme prêtres ou comme laïcs, auxiliaires des prêtres dans l'action catholique, plus que le cinéma, NOUS AIMONS LES CHRÉTIENS, les âmes de tous nos compatriotes, les âmes de nos enfants et de nos jeunes gens surtout.

Le cinéma n'est pas quelque chose comme le monde de l'industrie métallurgique ou automobile. Le cinéma, producteur d'images, est qu'il le veuille ou non un maître de pensée et d'action. C'est un monde économique et artistique qui crée nécessairement un monde spirituel. Les films ne sont pas projetés seulement sur des écrans de toile: ils sont projetés sur des âmes, qu'ils salissent, qu'ils déforment ou au contraire qu'ils assainissent et qu'ils élèvent. Pour nous, il n'y a pas de conflit entre l'amour des âmes et l'amour du cinéma total. Et nous avons la certitude, en accomplissant cette tâche, ingrate et souvent si mal appréciée, de censeurs de films, de servir à la fois LES INTÉRÊTS DES ÂMES qui nous sont confiées et les INTÉRÊTS DU VÉRITABLE CINÉMA puissance spirituelle qui crée le monde de demain.

Les notes que nous décernons accomplissent ce double service. En renseignant d'une façon aussi concise et claire que possible sur la valeur variable des films projetés, elles détournent le spectateur, soucieux de son intégrité morale, d'assister à un spectacle qui lui ferait porter sur le cinéma tout entier une sentence de condamnation définitive et injuste. Les notes favorables orientent au contraire le même spectateur vers les films qui lui plairont et lui feront ainsi aimer le cinéma.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Centrale catholique du cinéma et de la radio, in Archives du secrétariat de l'Action catholique française, 1940.

Proprio a partire dall'Occupazione tedesca, la CCR adotta inoltre una nuova *cote*, la «4a», che raggruppa film classificati «4» ma che non possono in nessun caso essere proiettati nelle sale cattoliche¹⁸⁹.

Un'opera di collaborazione attiva con la CCR viene svolta, in tale fatidico torno di anni, da istituzioni quali il Circuit familial de la région parisienne (CFRP), che si prodiga in uno sforzo notevole contro il lassismo morale mostrato da diverse sale (anche parrocchiali) dell'epoca.

Affidandosi fedelmente alle *cotes* attribuite ai vari film dalla CCR, il CFRP sostiene fermamente che «la morale n'est pas une question d'opportunité»¹⁹⁰. Così, un film classificato nella categoria «4bis» non può essere rivalutato dal basso dai fedeli, né tanto meno dai direttori di sale parrocchiali. La posta in gioco è la dirittura morale, poiché «malgré les temps difficiles et les enseignements de prétendus moralistes des temps nouveaux, en matière de morale chrétienne, ce qui est bien est bien, et ce qui est mal reste mal»¹⁹¹. Si incita dunque piuttosto a riproiettare film usciti anni prima, ma moralmente sani, quali *Sans famille* (t.l.: Senza famiglia, Marc Allégret, 1934) o *Paradis perdu* (t.l.: Paradiso perduto, Abel Gance, 1939).

VIII.4.3. La *cotation morale* nel secondo dopoguerra: tra formulazioni, evoluzioni e ripensamenti

A partire dal 1945, a guerra ormai terminata, le «Fiches du cinéma» sono interessate da un considerevole rinnovamento editoriale, che comporta anche una notevole evoluzione della metodologia e del significato stesso delle *cotations*¹⁹².

Nell'immediato secondo dopoguerra il sistema di classificazione morale proposto dalle «Fiches du cinéma» viene quindi aggiornato.

Le categorie morali entro cui sono suddivise le pellicole sono ora cinque. Vi è innanzitutto la categoria «3: POUR TOUS». Come si legge nella legenda esplicativa riportata su ciascun fascicolo delle «Fiches du cinéma», nella categoria 3 vengono inseriti quei film che,

en général, peuvent être vus par tout le monde, y compris les enfants. Leur thème est à tendance morale positive [...].

Convenant aux stances organisées pour la jeunesse en âge d'école.

Les détails anti-éducatifs ne sont tolérés que lorsqu'ils sont dûment corrigés par le contexte, ou vraiment sans importance dans un ensemble sain.

Les manifestations sentimentales ne sont admises que dans la mesure où elles ne détonneraient pas dans la vie familiale chrétienne.¹⁹³

¹⁸⁹ Cfr. «Les Nouvelles du mois», mars 1943, p. 2.

¹⁹⁰ «Les Nouvelles du mois», juillet 1942, p. 2.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Cfr. «Fiches du cinéma», novembre 1948, p. 2.

Troviamo poi la categoria «3 bis: POUR FAMILLES». Per quanto riguarda i film inseriti in tale categoria,

Les détails sont de telle nature qu'ils ne puissent choquer des enfants ou des adolescents normaux, éduqués avec sagesse au foyer familial. Les toilettes et attitudes immodestes, ainsi que les manifestations de l'amour ne peuvent être de nature à troubler sérieusement les adolescents, quel que soit leur sexe; ils ne peuvent, en outre, inciter les jeunes, ni explicitement, ni implicitement, au mépris de l'autorité ou des lois morales et civiles.¹⁹⁴

Troviamo poi la categoria «4: POUR ADULTES». Si tratta di una vasta categoria

où viennent se classer les films qui décrivent la vie telle qu'elle est, avec ses tares, ses misères, ses situations irrégulières; toutefois celles-ci ne sont jamais positivement approuvées, mais même plus ou moins désapprouvées.

On y classera, en outre, les films dont le sujet, l'atmosphère ou l'allure ne conviennent en aucune manière aux enfants et aux adolescents, mais qui pour les adultes n'ont que valeur de récréation, sans grande portée morale.

Ces films sont caractérisés par le fait que les éléments bons dominent ou que les éléments mauvais occasionnels n'y sont jamais intolérables; si bien, qu'à tout prendre, l'impression d'ensemble reste sinon bonne, voire parfois réconfortante, du moins à peu près inoffensive pour les adultes.¹⁹⁵

Procedendo in tale griglia classificatoria, ci imbattiamo poi nella categoria «4 bis: À DECONSEILLER». In tale categoria rientrano quei

films qui ne peuvent que nuire à la généralité des adultes, soit à cause des tendances ou idées fausses, soit à cause d'éléments nettement contraires à la morale, soit encore en raison de leur atmosphère déprimante ou malsaine.

L'impression d'ensemble est fâcheuse, sinon vraiment nocive, même lorsqu'elle est atténuée par l'ambiance, le caractère historique ou l'allure humoristique.

Des films de ce genre ne peuvent avoir qu'une regrettable influence sur l'ensemble des spectateurs et donc sur l'atmosphère spirituelle et morale de la société.¹⁹⁶

Al gradino più basso di tale griglia classificatoria troviamo infine la categoria «5: À PROSCRIRE», dove sono inseriti

les films prônant ouvertement des idées subversives, ou faisant – avec complaisance – étalage de vices, de crimes ou d'une vie déréglée, sans que des éléments bons, de réelle valeur, viennent compenser, ou que l'ambiance (historique, burlesque, invraisemblable) atténue sensiblement l'impression morbide ou néfaste produite par de telles bandes.

Entreront également dans cette catégorie les films qui attaquent la religion.¹⁹⁷

Il mantenimento nelle nuove «Fiches du cinéma» della *cote* «3» come pure delle vecchie *cotes* di “proibizione” confermerebbe il primato morale alla base della CCR.

¹⁹³ *Les COTES MORALES établies par la Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio*, «Fiches du cinéma», n° 9, février 1947, p. 3.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

In uno dei suoi primissimi numeri, anche la rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision» riporta un comunicato ufficiale della stessa CCR. Tale comunicato assume un particolare rilievo ai fini della nostra indagine, in quanto ci aiuta a comprendere come il sistema della *cotation morale* venga percepito dall'ente preposto appunto alla classificazione morale dei film.

Il comunicato esordisce specificando che «la Centrale Catholique du Cinéma est bien autre chose qu'un organisme de censure des films»¹⁹⁸.

Di seguito, poi, viene fornita una definizione precisa di

Cotation: il s'agit de classer, de faire entrer dans des catégories, de donner de prix de vertu ou de stigmatiser, de peser sur une balance de précision les qualités et les défauts d'une histoire racontée en images, mise en valeur par le rythme et l'opposition de plans, par le jeu des personnages et le brio du dialogue, par la musique et le bruitage. De telles œuvres ne rentrent que malaisément dans des catégories, ne répondent pas toujours exactement aux normes d'un barème, fût-il le mieux faite du monde.¹⁹⁹

Subito dopo, il comunicato passa poi invece alla definizione di

Cotation morale. Le barème de la cotation fait appel en effet à des critères moraux, et malgré qu'ils en aient, les membres du comité de cotation doivent oublier leur compétence artistique et technique pour ne préciser que la valeur morale des films qu'ils ont visionnés. [...] L'art n'est pas de la compétence d'un comité de cotation morale: l'ambition de ce dernier est seulement de répondre à la consigne de l'*Encyclique* de 1936 *sur le cinéma*: indiquer aux hommes de bonne volonté les films qu'ils peuvent voir *sans danger pour leur âme*.²⁰⁰

Passando poi al sistema numerico di cifre utilizzate nelle *cotations* – 3, 3B, 4, 4A, 4B, 5 – la Centrale tiene a precisare come

ce barème représente une *approximation*, non pas parfaite, mais utile, et les chiffres barbares qui le rendent maniable doivent être *complétés* par les analyses des *Répertoires* annuels et des *Fiches du Cinéma* mensuelles, qui indiquent le contenu du film, ses qualités techniques et humaines, et rendent raison du verdict porté par la cotation.²⁰¹

La Centrale non esita poi a evidenziare taluni limiti insiti nel sistema delle *cotations morales*. Sistema di per sé orientato più a una *pars destruens* che a una *pars construens* – mettendo cioè in luce gli elementi negativi di una pellicola più che i suoi elementi positivi – e mosso appunto prioritariamente da una salvaguardia della morale, nella consapevolezza di sacrificare spesso il valore estetico e artistico di un film:

On voit aussitôt que la cotation a surtout une valeur négative. Elle ne dit pas ce que le film contient de positif, elle dit plutôt ce qu'il comporte de dangereux; elle n'est donc *pas une recommandation* d'aller voir tel ou tel film, elle ne peut

¹⁹⁸ Centrale Catholique du Cinéma, *Quel est le sens des cotations morales de la Centrale Catholique du Cinéma?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 3, 5 février 1950, p. 6.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

stigmatiser «le navet» moralement irréprochable et est obligée de formuler ses réserves à propos des chefs-d'œuvre immoraux.²⁰²

Pur ammettendo i suddetti limiti del sistema classificatorio, il comunicato termina affermando l'innegabile funzione svolta dalla *cotation morale* quale argine al dilagare dell'immoralità cinematografica:

Telle qu'elle est, avec ses limites, la cotation est pourtant un garde-fou efficace, un obstacle réel pour les hommes de cinéma qui prétendraient se situer au-delà du bien et du mal, car elle a des *conséquences commerciales*. Bien de directeurs de salle refusent les films cotés 5; un certain nombre hésitent à projeter des films cotés 4B; et surtout, 750 salles standard et plus d'un millier de salles 16 mm appartiennent à des *Circuits familiaux* et de ce fait renoncent aux films cotés 4A, 4B et 5. Il ne fait de doute pour personne que cet handicap économique diminue le nombre des films malsains et oriente plus d'un responsable de production cinématographique *vers le film sain*.²⁰³

Nel giugno del 1948, le «Fiches du cinéma» riportano dal canto loro una nota ufficiale del segretario generale della CCR, in cui vengono esposti i criteri adottati da quest'ultima nella classificazione morale delle pellicole, sottolineando inoltre l'arduo compito insito nell'operazione stessa della *cotation morale*:

On nous reproche parfois d'être bien indulgents ou d'être trop sévères. Et il arrive que ces critiques contradictoires concernent le même film. On voudra bien se rappeler d'abord qu'un accord parfait en ces matières est impossible, chacun juge avec son caractère: nos cotes représentent une opinion moyenne, très étudiée, soigneusement mise au point, mais enfin qui ne peut satisfaire tout le monde. On n'oubliera pas non plus que chaque milieu a une sensibilité et des exigences propres: nos cotes ne peuvent fournir qu'une appréciation valable pour la majorité des cas.²⁰⁴

Nel luglio 1949, le «Fiches du cinéma» apportano poi talune ulteriori modifiche al proprio sistema classificatorio.

La categoria «3 bis: POUR FAMILLES», pur continuando appunto a includere film consigliati alle famiglie, apporta una precisazione, specificando che nei film inclusi in tale categoria «les parents auront sans doute à fournir quelque explication éducatrice en raison des problèmes qu'ils posent ou des situations qui réclament une mise au point»²⁰⁵.

La categoria che viene maggiormente modificata è però quella «4: POUR ADULTES».

Riguardo a tale categoria di film si precisa ora che «Les adultes n'en retireront pas d'impression malsaine à condition de vouloir réfléchir et réagir»²⁰⁶.

Accanto a tale categoria se ne affianca, da ora, un'altra, la «4 A», in cui vengono inclusi i film che

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Le Secrétaire Général de la C.C.R., *NOTE POUR LE PUBLIC*, «Fiches du cinéma», n° 24, juin 1948, p. 3.

²⁰⁵ *LES COTES MORALES DE LA C.C.R.*, «Fiches du cinéma», n° 36, juillet 1949, p. 2.

²⁰⁶ *Ibidem*.

ne conviennent jamais aux adolescents. Ces films présentent quelques bons éléments mais les éléments mauvais ne sont pas explicitement désapprouvés et leur appréciation ne dépend plus que du jugement des spectateurs. Ils s'adressent donc à un public d'adultes particulièrement avertis. Cette catégorie de films ne sera pas programmée dans les salles à caractère familial.²⁰⁷

La cote «4A» si riferisce quindi a quei film che si indirizzano «a un pubblico di adulti particolarmente avvertiti», senza che peraltro la forma di tale accortezza e maturità (morale, spirituale, cinematografica?) venga esplicitata.

Tale riaggiustamento, centrato sulla capacità di giudizio degli adulti, parrebbe costituire la prova indiretta dell'adattamento della CCR alla nuova tendenza teorico-critica dello «spettatore attivo».

Tra i film inclusi nella categoria «4 bis: À DECONSEILLER» vengono ora inclusi anche quelli «dont la conclusion est délibérément noire et pessimiste»²⁰⁸.

A proposito della categoria «5: À PROSCRIRE», infine, si precisa quanto segue: «L'expression «à proscrire» peut se traduire de la sorte: Même si vous êtes une personne «très avertie», l'Autorité Religieuse vous demande de vous abstenir, par discipline, d'apporter l'appui de votre présence et de votre argent à de telles productions»²⁰⁹.

Nel maggio del 1950 la classificazione morale delle «Fiches du cinéma» subisce un'ulteriore modifica, ma in questo caso, solamente nella nomenclatura delle diverse *cotes morales* e non nella loro sostanza, che resta pressoché identica.

Solamente la prima categoria, la «3: POUR TOUS», resta totalmente invariata nel nome e nella forma.

La categoria «3 bis: POUR FAMILLES» muta invece nome in «3 B: FILMS VISIBLES PAR TOUS, MALGRÉ CERTAINS ÉLÉMENTS MOINS INDIQUÉS POUR LES ENFANTS»²¹⁰.

La categoria «4: POUR ADULTES» amplia il proprio nome in «4: FILMS POUR ADULTES, PARFOIS MÊME POUR ADOLESCENTS»²¹¹.

La categoria «4 A», prima senza nome, viene battezzata ora «4 A: FILMS POUR ADULTES AVEC RÉSERVE»²¹².

La categoria «4 bis: À DECONSEILLER» diviene ora «4 B: FILMS POUR ADULTES AVEC D'IMPORTANTES RÉSERVES. À NE PAS VOIR SANS DE SÉRIEUSES RAISONS»²¹³.

L'ultima categoria, la «5: À PROSCRIRE», diviene infine «5: PAR DISCIPLINE CHRÉTIENNE, IL EST DEMANDÉ DE S'ABSTENIR D'ALLER VOIR LES FILMS COTÉS 5»²¹⁴.

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ *Ibidem.*

²¹⁰ *LES COTES MORALES DE LA C.C.R.*, «Fiches du cinéma», n° 45, mai 1950, p. 2.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ *Ibidem.*

Alla luce poi della nuova tendenza cattolica degli albori degli anni '50 che vede nell'«analfabetismo spettatoriale» la prima causa del dilagare dell'immoralità cinematografica, la *cotation* da allora in poi «apparaît moins comme une censure que comme une invitation à la réflexion sur la valeur d'un film»²¹⁵.

Alla vigilia delle giornate di studi di Colonia organizzate dall'Office catholique international du cinéma (OCIC) nel 1954 intorno al tema della classificazione morale, l'accordo nazionale sul sistema della *cotation* è ormai consolidato.

La mobilitazione in occasione delle giornate internazionali di Colonia è assai massiccia. Alle giornate di studio nella città tedesca si registra infatti una presenza alquanto variegata: oltre a un membro della Fédération loisirs et culture cinématographique (FLECC), vi partecipano diversi responsabili della CCR e una rappresentante della Ligue féminine d'action catholique (LFAC). Ciò a ulteriore testimonianza dell'immistione sempre più frequente dei responsabili delle questioni educative nei problemi della classificazione morale dei film.

Nel frattempo, la CCR si trasforma nel 1955 in Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision (CCRT). Nel 1959, poi, la sezione cinematografica della CCRT sceglie di rinnovarsi ulteriormente, assumendo il nuovo nome di Office catholique français du cinéma (OCFC).

René Guyonnet – in una lucida disamina dell'evoluzione della critica cinematografica francese – registra nel periodo a cavallo tra il decennio dei '50 e quello dei '60 una sorta di passaggio del testimone dalla politicizzazione alla moralizzazione del cinema. In entrambi i casi, come ci spiega Guyonnet, si tratta di malsane e pericolose derive della critica cinematografica:

Si on se laissait porter par la mode, on pourrait aujourd'hui substituer à l'interprétation politique l'interprétation morale. Ah! la valeur morale d'un film, quel cheval de bataille pour la censure, et comme la température de la discussion s'élève lors-qu'on en débat! «*Les Bonnes Femmes*? C'est ignoble. À quand un peu d'air frais sur le cinéma français?» «*À bout de souffle*? C'est du nietzchéisme au petit pied, du nihilisme. Non la vraie jeunesse française, ce n'est pas ça!» «Le cinéma français d'aujourd'hui? Saint-Tropez, des Jag', du whisky et des parties fines!» La droite et la gauche font ici curieusement chorus.

C'est un débat non seulement vain, mais stérilisant. Quoi! faut-il défendre ou condamner un film parce qu'il est tonique ou malsain, sombre ou optimiste, parce qu'il met de bonne ou de mauvaise humeur? Que devant tel film précis, disons *Normandie-Niemen*, de Jean Dréville, ou *À bout de souffle*, on ait une réaction précise, je ne sais pas, qu'on profite des bonnes résolutions qu'inspire *Normandie-Niemen* pour liquider son courrier en retard, ou qu'on se laisse aller toute une soirée au désespoir parce qu'on sort d'*À bout de souffle*, cela se peut. Mais c'est l'affaire de chacun. Qui ne voit la pauvreté de la querelle dès qu'elle est abordée sereinement? Ce n'est pas parce que *Les Régates de San Francisco*, de Claude Autant-Lara, sont un film scabreux qu'elles sont insupportables: la coulotte de femme qui, dans *Les Régates*, nous donne envie de quitter la sale, est précisément, dans *Autopsie d'un meurtre*, d'Otto Preminger, un élément dramatique admirable parce que scabreux. Il est trop évident, lorsqu'on juge avec sang-froid, que *Les Régates de San Francisco* sont simplement un mauvais film.²¹⁶

²¹⁵ Corinne Bonafoux-Verrax, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, cit., p. 11.

²¹⁶ René Guyonnet, *Le Métier de critique*, «Esprit», n° 6, juin 1960, pp. 13-14.

Lo stesso Guyonnet evidenzia l'aporia di talune argomentazioni portate avanti da certa critica cattolica: «À qui douterait du risque d'abrutissement présenté par le seul point de vue moral, il suffit, je pense, de rappeler le ton et les arguments de la campagne de *Carrefour*, ce printemps 1960»²¹⁷.

A partire poi dal 1964, per sopperire alla mancanza di una doppia classificazione (morale/estetica), le «Fiches du cinéma» iniziano a indicare il valore artistico dei film classificati da «3» a «4 A», attraverso l'apposita attribuzione di un certo numero di stelline²¹⁸.

Tale inedita flessibilità dell'OCFC si spiega, da un lato, con il clima di apertura inaugurato giusto allora dal Concilio Vaticano II (1962-1965), e, dall'altro, con il posto di rilievo via via assunto, in campo cinematografico, dalla Chiesa di quegli anni all'interno dello Stato gaullista.

Tale inedito panorama provoca per di più, all'inizio dell'anno seguente, la trasformazione profonda dell'ormai trentennale pubblicazione della stessa Centrale: divenuta «Revue et fiches du cinéma», essa abbandona la sua concezione austera trasformandosi in un periodico a metà strada tra il registro corporativo e quello cinefilo, consacrando la professionalizzazione dell'OCFC.

Nel 1965, la lavorazione di Jacques Rivette all'adattamento cinematografico de *La religieuse* di Diderot è osteggiata dalla feroce opposizione dell'OCFC, che intraprende così (probabilmente per la prima volta nella sua storia) l'orchestrazione della censura definitiva di un'opera, dopo averla in un primo momento richiamata alla modifica in profondità del progetto attraverso il suo servizio di revisione delle sceneggiature.

L'orchestrazione messa in piedi dall'OCFC nei confronti del film di Rivette combacia cronologicamente, non a caso, con l'ennesima rifondazione del sistema di *cotations*. In esso scompaiono le *notes morales*, lasciando il posto a una «appréciation» a parole, che tuttavia non apporta modifiche sostanziali rispetto alla precedente scala numerica. Le uniche novità sono il maggiore rilievo dato ai generi cinematografici e l'introduzione della categoria «pour adultes avec d'expresses réserves», a metà strada tra le vecchie «4 A» e «4 B», ma più emancipata rispetto ad esse²¹⁹.

Tale allentamento della rigidità classificatoria in favore della responsabilizzazione del pubblico si spiega con la parallela diffusione di una politica censoria preventiva, volta ad estirpare sul nascere ogni possibile “scandalo” cinematografico.

Temendo i rischi di una possibile scomparsa di ogni classificazione morale in vista del distacco sempre più massiccio degli spettatori cristiani da essa, l'abate René Berthier – appena nominato direttore dell'OCFC – abbandona infatti il registro colpevolizzante dell'ammonizione in favore di

²¹⁷ Ivi, p. 14.

²¹⁸ Cfr. «Fiches du cinéma», 5 janvier 1964, p. 1.

²¹⁹ Cfr. *Nouvelles nomenclatures des appréciations morales*, «Cinéma et télécinéma», 15 juillet 1966, p. 3.

quello del consiglio fraterno. Egli ribattezza i giudizi morali con il nuovo nome «informations cinématographiques». La terminologia del divieto presente nella vecchia *cote* «5» viene così rimpiazzata dalla formula negativa «à ne pas voir», giudicata pur sempre negativa ma meno incisiva rispetto alla precedente. Inoltre, la categoria «à déconseiller» viene riassorbita nell'altra categoria «adultes avec d'expresses réserves»²²⁰.

La stessa équipe preposta alla *cotation* si trova sensibilmente rinnovata e ringiovanita.

Tutte le suddette novità suggeriscono un allineamento della Chiesa francese post-'68 a quel liberalismo culturale già percorso nel dopoguerra dalle tendenze *cinéphiles*.

L'azione cinematografica cattolica tende perciò, in questo modo, a ridurre quella spaccatura venutasi a creare tra l'istituzione ecclesiastica e la società francese post-sessantottesca²²¹.

Il comitato d'informazione dell'OCFC – ulteriormente ringiovanito dall'arrivo di nuovi membri – prende inoltre definitivamente atto dell'emancipazione dello spettatore cattolico, in proseguimento ideale dei precedenti alleggerimenti delle pastoie moraliste:

L'OCFC constate l'évolution considérable des mentalités en France depuis dix ans. Le sens critique s'est développé. Le goût de la liberté individuelle et le refus de tout embrigadement provoquent le rejet de toute censure morale extérieure à l'individu. Cette évolution, bien qu'elle puisse favoriser chez certains un laisser-aller dégradant, est un appel à une conscience plus lucide et plus engagée. L'OCFC se refuse à suspecter «les autres» d'incapacité ou d'immaturité de jugement. [...]

Les appréciations des films du petit ou du grand écran seront ainsi labellisées:

- Pour tous
- Adultes - adolescents
- Adultes
- En remplacement de «expresses réserves»: 4b contestable
- En remplacement de «à ne pas voir», l'un des adjectifs suivants: 5 dégradant, inexistant, sadique, pornographique, pervers, trompeur.

Il est à remarquer que l'expression «à ne pas voir» disparaît. L'OCFC ne veut pas se substituer à la conscience de chacun. Mais il explicitera clairement les raisons qui le conduisent à apprécier avec sévérité tel ou tel film. Le comité d'information de l'OCFC n'est pas un organisme de censure, il se veut un poteau indicateur, au service du public, qui a le souci des valeurs humaines.²²²

VIII.4.4. La classificazione morale dei film secondo i *cinéphiles catholiques*

Nel corso della nostra trattazione si è già più volte accennato alla burrascosa accoglienza critica de *Il diavolo in corpo* (*Le diable au corps*, 1947) di Claude Autant-Lara.

La controversia che ne conseguì ha termine, ufficialmente, il 16 ottobre 1947, quando la più alta istituzione della Chiesa di Francia, l'Assemblée des cardinaux et archevêques, interviene

²²⁰ «Revue, dossiers et fiches du cinéma», 28 janvier 1968, p. 1.

²²¹ Cfr. Denis Pelletier, *La crise catholique. Religion, société, politique en France (1965-1978)*, Payot, Paris, p. 17.

²²² *Le nouveau visage de l'Office catholique français du cinéma*, «Fiches du cinéma et télécinéma», 1 novembre 1972, p. 1.

fermamente al riguardo, richiamando i cattolici (dai fedeli ai giornalisti e ai religiosi) ad attenersi e a conformarsi ai giudizi della Centrale catholique du cinéma et de la radio: «les catholiques, les journalistes catholiques et tout spécialement les prêtres et les religieux doivent s'inspirer des jugements de la CCR et s'y conformer dans leurs paroles et leurs écrits»²²³.

Tale avviso – che suona come un esplicito monito ad indirizzo di padre Raymond Pichard e delle sue eterodosse idee sulla valutazione morale – dimostra l'intenzione delle gerarchie ecclesiastiche francesi di un inquadramento cinematografico in linea con il rigido modello della *Vigilanti cura*, per far fronte alla destabilizzazione causata dalle tensioni riformistiche dell'ala domenicana nella Chiesa francese, e per tentare di cancellare le discordie interne ai cattolici all'inizio ormai della Guerra fredda.

A partire dall'immediato secondo dopoguerra, infatti, proprio i Domenicani – quali appunto Pichard – e i Gesuiti si erano fatti promotori di quella nuova tendenza *cinéphilique catholique*, avviando una rimeditazione intorno al tema della valutazione e classificazione morale.

Tra i Gesuiti, una menzione particolare merita padre Emmanuel Flipo (1911-1993), il quale ricopre un ruolo insolito nella politica cinematografica della Francia cattolica di quegli anni. In particolare – come messo magistralmente in luce dagli studi condotti da Mélisande Leventopoulos²²⁴ – egli si è fatto portatore di un insolito programma di moralizzazione del cinema.

Nel 1945, Emmanuel Flipo entra nella Compagnia di Gesù. Già in quest'epoca egli inizia ad interessarsi al cinema, venendo inoltre nominato segretario del settore cinematografico dei Gesuiti francesi. Egli entra quindi nella CCR, iniziando a occuparsi della classificazione dei film. Classificazione che – come si è visto – prevedeva categorie che spaziavano dalla classe «3» (comprendente i film adatti a tutti) alla classe «5» (film sconsigliati). La maggioranza dei film veniva però classificata nella categoria «4», ovvero «per adulti con riserva».

Flipo giudica da subito negativamente tale sistema classificatorio, proponendone una riforma. Innanzitutto egli denuncia la mancanza di un processo da seguire per la valutazione dei film. I film infatti non venivano mai discussi tra i membri della CCR. Al contrario, ciascun film veniva visionato e giudicato da un solo membro della CCR. Ciò non poteva che favorire un giudizio carico di soggettività e di pregiudizi.

Flipo lamenta inoltre l'assenza di una preparazione adeguata, nei cattolici, per recepire e comprendere correttamente il sistema di classificazione morale cinematografico.

²²³ *Procès-verbal de l'Assemblée des Cardinaux et Archevêques*, 16 octobre 1947.

²²⁴ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *An Alternative Way of Moralizing Cinema. Father Flipo's Remedy for the Catholic Church's Propaganda Failure in France (1945-1962)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, and Power*, Routledge, New York, 2015, pp. 100-113.

Inoltre, Flipo attaccava il clericalismo della CCR, soprattutto sotto la gestione di Jean Dewawrin. Flipo inizia così a proporre l'introduzione nella CCR di membri laici, al fine di intraprendere finalmente un'azione positiva e costruttiva nell'ambito della classificazione morale.

Mosso da tutte queste convinzioni, Flipo sviluppa l'idea di dividere l'organo cattolico specializzato nel cinema in due parti distinte: la prima preposta alla produzione cinematografica cattolica, e la seconda costituita invece da un ufficio indipendente preposto alla classificazione dei film.

Tale progetto, alquanto ambizioso, non verrà però mai preso in seria considerazione dalla CCR.

Flipo lancia inoltre una campagna per i film sani all'interno della CCR. Conscio dell'impatto sociale del sistema di classificazione, Flipo intende raggiungere un compromesso morale, come ci fa notare anche la Leventopoulos: «the goal was to negotiate decency for a bigger audience»²²⁵.

Fino a che, nel 1955, Flipo viene nominato ufficialmente consulente religioso della CCR, incarico che egli estenderà poi alla televisione.

Flipo rappresenta quindi un personaggio certamente degno di nota nel panorama cinematografico cattolico della Francia dell'epoca, in quanto portatore di un'inedita visione della classificazione morale: in altre parole, egli può essere definito un vero e proprio «moral entrepreneur»²²⁶.

Dal canto suo, già sin dai suoi primissimi numeri la rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision» riporta settimanalmente i giudizi morali espressi dalla Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio (CCR).

Già sin da subito, però, diversi lettori interrogano la redazione della nostra rivista sul significato esatto del sistema di *cotation*. Anche per rispondere a tali dubbi dei lettori, «Radio Cinéma Télévision» pubblica un comunicato ufficiale della CCR, in cui vengono specificati gli intenti, le linee-guida oltre che la stessa ragion d'essere della *cotation morale*²²⁷.

Sulla stessa rivista, il 18 luglio 1954 Jean-Louis Tallenay dà conto delle giornate di studio annuali organizzate dall'Office catholique internationale du cinéma, tenutesi quell'anno a Colonia.

L'argomento principale dibattuto in tali giornate di studio è appunto la *cotation morale*. Uno dei dati più interessanti emersi in quell'occasione è la macroscopica eterogeneità di trattamento della disciplina classificatoria da Paese a Paese, a conferma dell'enorme complessità e delicatezza di tale materia:

²²⁵ Ivi, p. 106.

²²⁶ Lilian Mathieu, *Les croisades morales*, in Olivier Filleule, Lilian Mathieu, Cécile Péchu (dir.), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, SciencesPo, Paris, 2009, p. 172.

²²⁷ Centrale Catholique du Cinéma, *Quel est le sens des cotations morales de la Centrale Catholique du Cinéma?*, cit., p. 6.

L'impression d'ensemble est celle d'une grande variété puisqu'il existe autant de systèmes de cotation que de pays et que les diverses catégories employées se réfèrent à des critères souvent si différents qu'il est presque toujours impossible d'établir des équivalences satisfaisantes entre les cotes attribuées au même film dans deux pays différents.²²⁸

Nello stesso articolo, Tallenay coglie poi l'occasione per meditare sulla stessa ragion d'essere delle *cotes morales*, e sulla loro portata:

En établissant ces cotes, l'Église a pour but de mettre en garde les fidèles contre des *occasions de péché*. C'est un domaine différent de celui de la morale (au sens habituel du mot). Il ne s'agit plus de déterminer quels sont les actes licites ou illicites dans la conduite de la vie, mais comment on peut déceler les occasions de pécher qui pourraient naître pour tel ou tel spectateur de la représentation de la vie dans un film.²²⁹

In quello stesso numero di «Radio Cinéma Télévision», all'articolo di Tallenay fa eco l'intervento di un altro padre domenicano, Charles Avril (il cui nome religioso è Albert Marie Avril), incentrato appunto su «Le difficile problème de la cotation morale des films»²³⁰.

Qui Avril parte dalla constatazione di come spesso la *cotation morale* sortisca un effetto opposto a quello desiderato, fungendo infatti da pubblicità involontaria a quei film classificati come «sconsigliati» e «vietati»:

Les esprits mal tournés prétendent que les «cotes morales» n'ont jamais servi qu'à précipiter les spectateurs vers les films «à proscrire», ou tout au moins vers ceux qui sont affectés de «sérieuses réserves». L'effet, disent-ils, est à peu près le même que celui de la mention «interdit aux moins de seize ans», qui constitue, chacun le sait (et les exploitants tous les premiers), une intéressante réclame.²³¹

Alla luce di tale considerazione preliminare, Avril osserva poi come quello della *cotation* risulti un «ufficio» quanto mai delicato e arduo:

Ce qui est vrai, c'est que la tâche de ces juges, et notamment de ceux qui sont chargés d'établir ces «cotes», est difficile et délicate.

Pourquoi donc? Ce n'est pas seulement qu'il s'agit d'apprécier des œuvres complexes, où parfois se mêlent le meilleur et le pire, en un dosage qu'il n'est pas commode de peser avec justesse.²³²

Secondo Avril, l'operazione della *cotation morale* non può poi prescindere dal pubblico a cui si rivolge, ovvero i lettori delle *cotes*, che sono poi anche i futuri potenziali spettatori dei film classificati: «Pour juger de la bienfaisance ou de la nocivité d'un film, on devra toujours tenir

²²⁸ Jean-Louis Tallenay, *Les journées d'études de l'Office catholique international du cinéma se sont tenues à Cologne*, «Radio Cinéma Télévision», n° 235, 18 juillet 1954, p. 3.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Albert Marie Avril, *Le difficile problème de la cotation morale des films*, «Radio Cinéma Télévision», n° 235, 18 juillet 1954, p. 3.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

compte de l'âge du spectateur, de sa culture générale (ou proprement cinématographique), de sa vertu plus ou moins éprouvée, et encore de bien d'autres dispositions ou circonstances»²³³.

Scendendo più nello specifico, Avril osserva poi come l'operazione della *cotation morale* possa essere ispirata da due diverse metodologie, valide anche per ogni altra forma di regolamentazione umana. Da un lato troviamo «celle qui s'efforce, par la multiplication des préceptes en matière concrète, de serrer du plus près qu'il est possible la limite du permis et du défendu»²³⁴.

La seconda metodologia possibile è invece «celle qui s'attache à former la conscience du sujet, pour lui apprendre non seulement à discerner jusqu'où il peut aller sans commettre de faute, mais à chercher en toute chose ce qui pour lui est le meilleur»²³⁵.

Avril si esprime in favore di questa seconda metodologia, in quanto

Si l'on juge les «cotes» du premier point de vue, elles paraîtront toujours ou trop sévères ou trop indulgentes, selon la tournure d'esprit de chacun.

Si l'on veut bien s'en servir comme d'un instrument d'éducation, leur bienfaisance apparaîtra indéniable: elles apprendront peu à peu à bien juger et à bien réagir.²³⁶

In altre parole – secondo Avril – uno dei maggiori pregi insiti in questa seconda metodologia sarebbe ravvisabile in una fiducia reciproca che verrebbe a crearsi tra gli utenti delle *cotes* e coloro invece preposti proprio alla redazione delle stesse:

«L'usager» ne regardera pas le moraliste comme un censeur morose dont la fonction consisterait par principe à l'empêcher de s'amuser. Le moraliste, à son tour, ne verra pas dans ses «cotes» des barrières que nul ne saurait franchir sans péché, se souvenant que «les hommes qui jouissent de bonnes dispositions sont plus aisément amenés à pratiquer la vertu par des avis qui respectent leur volonté que par la contrainte» (Saint Thomas).²³⁷

Nel delicato frangente di fine anni Cinquanta, poi, «Radio, cinéma, télévision» – grazie anche a figure quali Jacques Meillant, responsabile del servizio di propaganda e diffusione della rivista – si rende protagonista di un percorso di emancipazione dal sistema ufficiale delle *cotations* dell'OCFC, in favore di un utilizzo estensivo dei criteri di valutazione adoperati dal periodico.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

VIII.5. Influenze francesi nella critica cattolica italiana

Nel corso dei decenni, la critica cinematografica cattolica italiana e quella francese non risultano però compartimenti stagni isolati e autarchici. Al contrario, esse entrano sovente in contatto tra loro, influenzandosi reciprocamente.

Una convinzione sostenuta con veemenza dalla «Rivista del Cinematografo» già negli anni Venti era – ad esempio – la necessità di una moralizzazione trans-nazionale e paneuropea del nuovo mezzo cinematografico. A conferma di ciò, le pagine della rivista avevano riportato integralmente il discorso pronunciato a Parigi nel novembre 1928 dal vescovo di Arras, monsignor Eugène Julien, durante il Congresso Cattolico del Cinematografo:

il cinema offre in una volta a tutti i continenti un'unica visione che susciterà in tutti gli spettatori, che neppur si conoscono, le medesime impressioni e le stesse reazioni, e per conseguenza sopprime fra le razze e le nazioni rivali le distanze e gli ostacoli, per dare a tutte, in una certa misura, la coscienza d'una comunione morale.²³⁸

Tale concetto era stato poi d'altronde ripreso e sviluppato da don Carlo Canziani: «L'universalità sta nel fatto che l'azione è comune a tutti i popoli, a differenza della lingua che divide le nazioni»²³⁹.

L'influenza esercitata dal discorso di monsignor Julien su Canziani è sintomo di un'altra influenza, ovvero quella esercitata in scala assai maggiore dalla critica francese nei confronti dei critici cattolici italiani. Non si dimentichi che in Francia era attivo già in quegli ultimi anni Venti – come si è visto – il Comité catholique du cinématographe (CCC), con il suo organo di stampa, ovvero i «Dossiers du cinéma».

A dimostrazione dell'attenzione con cui i critici cattolici italiani guardavano ai loro “colleghi” d'oltralpe, basti citare, tra i tanti esempi, un articolo apparso nel 1928 sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» e dall'eloquente titolo: *Quello che fanno i cattolici francesi*²⁴⁰.

Ai fini della nostra ricerca va inoltre sottolineato il profondo legame della già citata rivista parmigiana «Sequenze» con la Francia, dovuto soprattutto dalla permanenza del suo giovane direttore Luigi Malerba a Parigi presso la Cinémathèque française.

I critici cui Malerba e «Sequenze» guardano di più sono senza dubbi Georges Sadoul, Jean George Auriol e André Bazin²⁴¹. Era in particolare la nuova serie de «La Revue du cinéma» di Auriol a destare enorme attenzione e a fungere da modello per la rivista parmigiana.

²³⁸ Eugène Julien, *Il cinematografo sul pulpito*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1929, p. 37.

²³⁹ Carlo Canziani, *I cattolici e il cinematografo. Prendiamo posizione*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1929, p. 67.

²⁴⁰ Cfr. *Quello che fanno i cattolici francesi*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1928, pp. 19-20.

²⁴¹ Cfr. L.M. [Luigi Malerba], *Biblioteca*, «Cinema», n.s., anno IV, n. 72, 15 ottobre 1951.

La nuova serie della rivista di Auriol (edita dal 1946 al 1949) funge da punto di riferimento per la critica d'oltralpe, e anche per gli stessi «Cahiers du Cinéma». Tuttavia, anche l'italiana «Sequenze» contrae divesi debiti culturali e ideologici dalla rivista di Auriol. Su quest'ultima, infatti, si parla del rapporto tra il cinema e il colore, ma anche del cinema italiano del dopoguerra: argomenti, entrambi, trattati poi non a caso appunto anche da «Sequenze».

Particolarmente rilevante ai fini della nostra indagine è senza dubbio il quaderno numero 7 di «Sequenze», consacrato interamente al rapporto tra «Cinema e Cattolicesimo»²⁴².

Alla pagina 14 di tale numero, in particolare, troviamo poi alcuni passi estrapolati da diversi articoli (di diversi autori) apparsi l'anno precedente sulla «Revue internationale du cinéma».

Il primo passo riportato è quello di Luigi Gedda, il quale lamenta la mancanza di senso religioso nel cinema²⁴³.

Il secondo brano è tratto da un intervento di Andrew Buchanan, il quale auspica che il cinema del dopoguerra possa servire all'unificazione della razza umana²⁴⁴.

Il passo di John Boulting ricorda invece la responsabilità dei creatori di film di fronte alla società, invitandoli a rispondere agli appelli della coscienza²⁴⁵.

Vittorino Veronese, dal canto suo, ritiene che un cinema di ispirazione cristiana debba essere affrontato a livello internazionale²⁴⁶.

Jean Benoit-Lévy, infine, fa appello ai valori universali della Carta dei Diritti Umani delle Nazioni Unite, con l'intento di promuovere film di pubblica utilità quali *Docteur Laennec* (*Id.*, 1949) di Maurice Cloche.

Intorno alla metà degli anni Cinquanta, poi, François Truffaut svolge sui «Cahiers du cinéma» (ma anche su «Arts», dove egli dà libero sfogo alla sua vena anticomunista), una critica altrettanto schierata ideologicamente di quella allora in voga in Italia. A testimonianza di ciò, valgano le ripetute citazioni di articoli di Truffaut da parte dei redattori della «Rivista del Cinematografo»:

François Truffaut [Truffaut] scrive [...] su *Arts* a proposito di *Il bidone*: «L'unica ingiustizia ha colpito il film italiano *Il bidone* di Federico Fellini di cui tutto il mondo ha visto *La strada*. Molto prima della proiezione gli italiani al festival spargevano voci faziose sul film e l'autore. [...] Durante la proiezione lunghi fischi partirono dal fondo della sala; io individuai il fischiatore: egli non guardava lo schermo, ma il pubblico con la speranza che qualcuno lo seguisse. Non è, dunque, esagerato dire che il film sia stato boicottato e forse dai comunisti».²⁴⁷

²⁴² Cfr. *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

²⁴³ Cfr. Luigi Gedda, *Le cinéma religieux et la foi*, «Revue internationale du cinéma», n. 4, 1949, p. 12.

²⁴⁴ Cfr. Andrew Buchanan, *Le film peut-il sauver l'humanité?*, «Revue internationale du cinéma», n. 3, 1949, p. 3.

²⁴⁵ Cfr. John Boulting, *Le cinéma. La conscience et la liberté artistique*, «Revue internationale du cinéma», n. 3, 1949, p. 17.

²⁴⁶ Cfr. Vittorino Veronese, *Vers de nouvelles utilisations du film*, «Revue internationale du cinéma», n. 4, 1949, p. 5.

²⁴⁷ François Truffaut, citato in [Redazionale], *Rassegna della stampa*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1955, p. prima gialla.

L'attenzione al panorama francese continuerà a contraddistinguere la «Rivista del Cinematografo» fino agli anni Novanta, come confermano i «ritratti» che Claudio Siniscalchi dedica a diversi studiosi cattolici di cinema del passato, tra cui spiccano appunto i nomi di André Bazin²⁴⁸, Amédée Ayfre²⁴⁹ e Félix A. Morlion²⁵⁰.

VIII.6. Valore morale vs qualità artistica: storia di un “eterno conflitto”

VIII.6.1. Istanza morale e analisi estetica nel mondo cattolico italiano dagli anni '20 agli anni '40

Come si è già potuto in parte appurare, il giudizio estetico-artistico di un film e la sua classificazione morale risultano due sfere ben distinte e, anzi, spesso in contraddizione tra loro.

Ma vediamo ora come, nel corso dei decenni, il rapporto tra tali due differenti ambiti viene inteso, percepito e regolamentato dai cattolici italiani e francesi.

Partendo dal panorama italiano, ci conviene ancora una volta volgere preliminarmente la nostra attenzione alla «Rivista del Cinematografo».

Le recensioni pubblicate dalla rivista milanese nei suoi primi dieci anni di vita sono realizzate per la quasi intera totalità da Mario Milani.

Nel suo articolo del 1928 *Preludio alle critiche*, Milani esprime la necessità di tenere separati i due ambiti, rispettivamente, dello spettacolo allestito nelle sale pubbliche, e della proiezione prevista invece all'interno di scuole, oratori e collegi. Nel primo caso, in occasione della valutazione critica dell'opera cinematografica, si dovranno tener presente, oltre che gli ovvi requisiti della moralità, dell'istruzione e dell'educazione, anche altri parametri, concernenti la sfera tecnica e quella artistica. Nonostante tale differenziazione, qualsiasi pellicola proveniente da qualsiasi delle due categorie segnalate incorrerà però in un giudizio critico negativo in due specifici casi: quando all'interno del suo racconto vi sia «un benché minimo accenno che rechi offesa o manchi di rispetto a Dio, alla religione, al culto ed ai suoi ministri, che offuschi la dignità e l'amore della patria

²⁴⁸ Cfr. Claudio Siniscalchi, *André Bazin, il più grande di tutti*, «Rivista del Cinematografo», marzo 1998, pp. 76-77.

²⁴⁹ Cfr. Claudio Siniscalchi, *Amédée Ayfre. Il cinema nell'orizzonte della fenomenologia*, «Rivista del Cinematografo», maggio 1998, pp. 78-79.

²⁵⁰ Cfr. Claudio Siniscalchi, *Félix A. Morlion, fra San Tommaso e Gramsci*, «Rivista del Cinematografo», aprile 1998, pp. 76-77.

nostra»²⁵¹; e quando «la realizzazione scenica sia così povera da non presentare alcun interesse artistico»²⁵².

A partire dal numero 11 del 1929, la recensione di ogni singola pellicola assume – nelle pagine della «Rivista del Cinematografo» – una struttura ben definita, rigidamente scandita in tre parti distinte. La prima parte è definita come «Argomento», e s’impegna a illustrare la trama del film; la seconda è denominata invece «Tecnica ed arte», ed analizza gli aspetti prettamente “cinematografici” e le particolarità estetiche espresse dalla pellicola (come, ad esempio, l’interpretazione degli attori, il ruolo svolto dal sonoro, la fotografia, le luci, e così via); la terza ed ultima parte si propone infine di dare un ragguaglio al lettore-spettatore circa il contenuto morale del film. Le recensioni così strutturate assolvono quindi evidentemente ad una ben precisa funzione paratestuale, mirante a rendere partecipe il lettore-spettatore della storia raccontata dal film, fornendogli degli spunti di riflessione sui mezzi artistici e tecnici impiegati, ma mettendolo in guardia al contempo sul valore etico-morale di quella data pellicola. Proprio da tali giudizi etico-morali – che possono «in parte contraddire o in parte confermare quanto argomentato in sede di valutazione estetica»²⁵³ – scaturiranno precise direttive a cui il lettore-spettatore sarà sollecitato ad attenersi.

Nel gennaio del ’31, la rivista (non certo cattolica) *cinematografo* (con la *c* volutamente minuscola, come impone la stessa testata) indice un’indagine-referendum su un tema: «che cosa è il cinematografo».

A destare particolare interesse è l’articolata opinione del futuro teorico e critico cinematografico Umberto Barbaro, che formula una specie di «pentologo», connotato da una certa virulenza appena venata di ironia. La voce sicuramente più interessante ai fini dello studio da noi condotto è la n. 3:

I letterati e i critici moralizzanti non possono fare cinematografo perché essi disprezzano la vita e fanno l’uomo imperfetto e segnano delle stigmate maledette del peccato. Non può fare cinematografo dunque chi parte da un universale astratto per arrivare a un vuoto assoluto di forma. In genere si può dire poi che i letterati moralizzanti non possono produrre arte in nessun senso; non possono e non dovrebbero fare assolutamente niente.²⁵⁴

Nella prima metà degli anni Trenta, pellicole quali *Antonio di Padova, il Santo dei miracoli* (Giulio Antamoro, 1931)²⁵⁵, *Camicia nera* (Giovacchino Forzano, 1933)²⁵⁶, *Teresa Confalonieri* (Guido

²⁵¹ Mario Milani, *Preludio alle critiche*, «Rivista del Cinematografo», 9, 1928, p. 136.

²⁵² *Ivi*, p. 137.

²⁵³ Enrico Biasin, «Persistere e perfezionare». *I primi anni Trenta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant’anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 44.

²⁵⁴ Umberto Barbaro, in *Indagini e «referendum» sulla sostanza del cinema*, «cinematografo», a. V, n. 1, gennaio 1931, pp. 21-22.

²⁵⁵ Cfr. Mario Milani, *Antonio di Padova*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1931, pp. 109-111.

²⁵⁶ Cfr. Mario Milani, *Camicia nera*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1933, pp. 80-82.

Brignone, 1934)²⁵⁷, *Vecchia guardia* (Alessandro Blasetti, 1934)²⁵⁸, *Don Bosco* (Goffredo Alessandrini, 1935)²⁵⁹ vengono tutte accolte assai positivamente sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» dal solito Mario Milani.

È significativo evidenziare come nella terza parte della recensione (quella cioè dedicata al giudizio morale dell'opera) di ciascuno dei suddetti film vengano ripresi e sottolineati alcuni elementi descritti nella seconda parte (quella cioè dedicata all'analisi tecnico-stilistica del film), quasi a voler stabilire dei nessi di continuità e di collegamento tra il valore edificante della pellicola e le sue positive qualità estetiche.

Anche «Vita e Pensiero» – rivista dell'Università Cattolica diretta da padre Agostino Gemelli – aveva affrontato a metà degli anni Trenta il tema del rapporto tra valore morale e qualità artistica del film. Nel 1936, in un articolo dal programmatico titolo *È proprio impossibile un cinematografo cattolico?*, Ugo Palmieri scriveva:

Un cattolico, il quale sia coerente con se stesso, facendo dell'arte non potrà che esprimere, in termini estetici, la sua visione della vita, senza per questo mettersi a fare di proposito del “contenutismo”. Applicando al cinematografo, risulta che un artista il quale viva il suo problema estetico, che cerchi di esprimere se stesso coll'originale linguaggio dello schermo creerà dei valori cinematografici che si potranno chiamare senz'altro cattolici.²⁶⁰

Non va inoltre dimenticato che la finalità delle schede del Centro Cattolico Cinematografico, nella loro estrema concisione, non era quella di una critica cinematografica ai film, ma soprattutto un orientamento alla visione rivolto al pubblico, ai giovani e alle famiglie, con particolare attenzione appunto ai contenuti rappresentati nelle pellicole. Si trattava insomma di una valutazione sostanzialmente morale del film, e che non entrava nel merito del valore estetico e poetico dell'opera, tanto che non mancarono attacchi polemici sulla stampa cinematografica alle schede, proprio per tale loro pretesa di voler scindere forma e contenuto.

Ecco introdotto un punto di discussione infinito e senza soluzione, che accompagnerà sempre la pubblicazione delle cattoliche «Segnalazioni cinematografiche», che nelle loro intenzioni dichiarate si proponevano come un sussidio concreto al servizio sia del clero – per controllare la programmazione nelle sale parrocchiali – sia dei fedeli – per invitarli ad astenersi da visioni di dubbia moralità – e con il fine ultimo, quindi, di influire direttamente anche sulle scelte produttive.

Nel frattempo, nel 1937 – introducendo sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» la sua nuova rubrica *Poesia e psicologia del cinema* – l'infaticabile Milani esplicita ulteriormente la propria idea di critica cattolica, individuandone per di più la specificità nei confronti della critica

²⁵⁷ Cfr. Mario Milani, *Teresa Confalonieri*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1934, pp. 238-241.

²⁵⁸ Cfr. Mario Milani, *Vecchia guardia*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1935.

²⁵⁹ Cfr. Mario Milani, *Don Bosco*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1935, pp. 115-117.

²⁶⁰ Ugo Palmieri, *È proprio impossibile un cinematografo cattolico?*, «Vita e Pensiero», 3, maggio-giugno 1936, p. 124.

cinematografica coeva. Egli rimprovera alla critica «normale» di analizzare l'opera unicamente in base a criteri tecnici ed estetici: più precisamente l'accusa è di «soffermarsi, di preferenza, ad esaminare la originalità o meno del soggetto e della sceneggiatura, i pregi o i difetti della regia e della interpretazione»²⁶¹. All'opposto, l'intento delle valutazioni cattoliche espresse sulla «Rivista del Cinematografo» mira invece a ricavare «la formula etica alla quale ogni opera s'intona, per dedurne il grado di bontà»²⁶².

Attraverso tali parole, Milani, instancabile animatore della rivista, esprime eloquentemente non solo la propria concezione di cinema e di critica cinematografica, ma anche, più in generale, quella che è stata la linea guida sottesa alla «Rivista del Cinematografo» in questi anni. Ovvero un'idea di cinema inteso non solamente come innocuo svago, ma riconosciuto quale strumento di divulgazione della condotta morale.

È la medesima preoccupazione espressa anche da don Carlo Canziani, il quale ribadisce l'intento alla base della critica cattolica: ovvero l'impegno a promuovere il «buon cinema» che «nella sua qualità di divertimento, sappia elevare gli animi con lo splendore dell'arte»²⁶³.

Gli intenti programmatici, appena citati, di Milani come di Canziani, testimoniano come in questi anni la dimensione artistica e ricreativa rimangano – agli occhi dei cattolici – subordinate alla valenza morale dell'opera filmica, evidenziando inoltre ancora una certa diffidenza cattolica nei confronti dell'esperienza cinematografica.

In tal senso, risulta assai illuminante una lettera pubblicata nel 1937 su «Cinema» dove si accusava la critica cattolica di negare tendenziosamente il valore di quelle opere distanti dai principi cattolici. Altrettanto illuminante risulta la risposta dell'infaticabile Canziani, che difende fieramente la validità e l'eccellenza della critica del fronte cattolico, e in particolare della propria rivista. La critica cattolica, a detta di Canziani, «ha sempre riconosciuto – e con larghezza di idee – i meriti educativi di quella produzione che non offende i principi cristiani, [e] non ha mai negato il valore artistico di una produzione solamente perché immorale»²⁶⁴.

Di tono assai diverso risultano le affermazioni espresse da Mario Meneghini a inizio anni '40, da cui emerge chiaramente il fine essenzialmente pedagogico che deve informare l'operato del critico cattolico: quest'ultimo non deve mai valutare l'opera in sé, per i meriti artistici e a prescindere dalla visione del mondo espressa, perché «mancando la consistenza morale, decade ogni pregevolezza veramente artistica, pur non escludendo la presenza di ottimi elementi estetici»²⁶⁵.

²⁶¹ Mario Milani, *Poesia e psicologia del cinema. Introduzione ai saggi critici*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1937, p. 9.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ D.C.C. [don Carlo Canziani], *In tema di critica cattolica*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1937, p. 82.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 81.

²⁶⁵ Cfr. Mario Meneghini, *La critica*, in AA. VV., *Il volto del cinema*, cit., 253.

Gli anni del secondo conflitto mondiale vedono schierati temporaneamente sullo stesso fronte quelli che Vanelli chiama «i moralisti» e «gli artisti»²⁶⁶, i primi capitanati da monsignor Luigi Civardi, e i secondi da Luigi Gedda. Costoro si ritrovano quindi uniti nel medesimo fronte, rinfoltito peraltro anche dal C.C.C., dalla «Rivista del Cinematografo» che ne è l'organo, da «L'Osservatore Romano» e da «La Civiltà Cattolica»: uniti contro il fronte nemico composto invece dalle riviste laiche «Cinema» e «Bianco e Nero», che dal canto loro «rimproverano sempre più apertamente i cattolici di favorire un cinema insulso e zuccheroso in nome di un antistorico primato della morale sull'arte»²⁶⁷.

Il dibattito, ottimamente ricostruito da Mino Argentieri²⁶⁸, procede senza esclusione di colpi, con accuse reciproche, con i cattolici che invocano dallo Stato una sempre più energica azione censoria per tutelare il buon popolo italiano fascista e cattolico, e gli altri che auspicano un sempre maggiore riconoscimento delle libertà espressive di un cinema inteso come forma d'arte.

Tale aspra contesa si consumava soprattutto intorno alla cinematografia francese, il cui valore estetico veniva incondizionatamente riconosciuto sui due fronti e, proprio in virtù della sua eccellenza, considerato dai cattolici ancor più pernicioso, in quanto la qualità artistica era posta al servizio dell'immoralità e di un pessimismo socialmente assai «pericoloso».

Sul versante laico, intellettuali come Luigi Chiarini e Francesco Pasinetti vedevano nelle opere di Jean Renoir o Marcel Carné un modello ispiratore per far uscire il cinema italiano dalle pastoie dei salotti borghesi e della retorica di regime.

Dal canto suo, Diego Fabbri interviene diverse volte, dimostrando una profonda coscienza autocritica, e riconoscendo la fondatezza delle ragioni del fronte opposto (quello laico) e dei loro attacchi allo schieramento cattolico. Nel suo scritto *Invito alla serenità*, ad esempio, Fabbri – rispondendo all'ennesima critica mossa da «Bianco e Nero» (per la precisione da Francesco Pasinetti) verso padre Francesco Pellegrino de «La Civiltà Cattolica» – ammette la difficoltà «di misurare con un metro oggettivo com'è la norma morale una realtà così personale com'è l'opera d'arte. Noi per primi non ci siamo nascosti questa difficoltà»²⁶⁹.

Un'evidente conseguenza del dibattito interno al fronte cattolico sul rapporto tra giudizio artistico e valutazione morale cinematografica la si può verificare nel fatto che le schede di valutazione dei film del C.C.C., a partire dal 1942, iniziano a riportare anche il giudizio estetico delle varie pellicole. Fino ad allora ci si limitava infatti ad esprimere il giudizio morale secco, che soltanto in un caso era

²⁶⁶ Marco Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VI - 1940/1944, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2010, p. 543.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 544.

²⁶⁸ Cfr. Mino Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma, 1998.

²⁶⁹ D. F. [Diego Fabbri], *Invito alla serenità*, «Rivista del Cinematografo», 4, aprile 1942, p. 39.

stato rafforzato da una considerazione di altra natura: *Angelo* (*Angel*, 1937) di Ernst Lubitsch, caratterizzato da «amoralità e immoralità che, velate da un'abile e perfetta forma d'arte, riescono ancora più perniciose»²⁷⁰.

Invece, a cominciare da *Il giardino dell'oblio* (*The Garden of Allah*, 1936) di Richard Boleslawsky, il C.C.C. inaugura un approccio più sfaccettato e approfondito nei giudizi, giungendo assai spesso all'imbarazzante situazione di sinceri apprezzamenti estetici seguiti immediatamente da condanne morali²⁷¹. È questo il caso dei tanto vituperati film francesi d'autore, ancora in distribuzione nel periodo bellico, ma anche dei film di Chiarini, o dell'esordio di Luchino Visconti²⁷². Rifacendoci ancora a Vanelli,

di fatto è come se si ammettesse che può esistere il film bello ma non buono e che i principi estetici possono seguire una strada autonoma rispetto ai valori morali. Sarà per questo dato di fatto che, al momento in cui la produzione cattolica si consolida, proprio molti di quegli autori tanto biasimati verranno interpellati per collaborare.²⁷³

VIII.6.2. Vocazione contenutistica e attenzione formalistica nel mondo cattolico italiano dal 1945 agli anni '70

Negli anni del secondo dopoguerra, la politica della «Rivista del Cinematografo» appare quanto mai ancorata a un orientamento contenutistico. Di conseguenza, del tutto secondarie vi appaiono le problematiche cinematografiche di natura formale e stilistica. Verso la “bella forma” cinematografica la rivista matura sovente, addirittura, un pregiudizio negativo. Si pensi, ad esempio, all'assai discutibile “crociata” condotta contro *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), pellicola “demolita” già fin dal 1946:

Tecnicamente il lavoro è di una pretenziosità giustificabile solo col diletterismo da cui proviene l'interesse di Welles che si riduce ad una versatilità inconsistente, priva di una genuina originalità poetica. Inutili e leziosi movimenti di macchina, angolazioni stravaganti, un simbolismo plastico ormai sorpassato, mancanza di un montaggio preciso.²⁷⁴(Mosc., 90).

In occasione poi dell'uscita della pellicola nelle sale italiane, i recensori del nostro periodico rincarano ulteriormente la dose: «*Citizen Kane* che quest'anno sarà proiettato in Italia è il più

²⁷⁰ *Angel* (*Angelo*, 1937), di Ernst Lubitsch, in *Segnalazioni Cinematografiche. Films presentati in Italia nel 1937-1938*, vol. VII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1938, p. 89.

²⁷¹ Cfr. Marco Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, cit., p. 549.

²⁷² Cfr. *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ g. m., *Orson Welles. Attore, autore e regista americano*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1946, p. 8.

celebre e il più lungo (e quindi il più noioso) dei film di Welles. [...] Chi l'ha visto sa che in esso di rivoluzionario c'è il fatto che il regista fa il comodo suo con la macchina da presa, con il soggetto e con gli attori»²⁷⁵.

Tuttavia, la linea di pensiero riscontrabile nelle pagine della «Rivista del Cinematografo» sembra subire un parziale mutamento di rotta nel periodo a cavallo tra anni Quaranta e anni Cinquanta. Pur dominando inizialmente, come si è visto, una critica contenutistica e ideologica e di severo attacco verso il cinema neorealista, è pur vero che, soprattutto a partire dal 1948, emergono progressivamente, seppur sporadicamente, posizioni nuove e di riconsiderazione sia dell'esperienza neorealista, sia, più in generale, del rapporto tra film, estetica e morale.

I critici cattolici italiani più attenti, insomma, iniziano proprio in quel periodo a credere in un equilibrio possibile fra istanze morali ed estetiche, grazie a cui la validità di un film possa essere giudicata non soltanto in base alla realtà più o meno tranquillizzante o edulcorata presentata.

Anche una rivista quale «L'ora dell'azione», d'altronde, negli anni dell'immediato secondo dopoguerra pubblicava segnalazioni di film riportando, di fianco alla «classifica secondo le regole della prudenza morale» del Centro Cattolico Cinematografico, una seconda classifica «secondo la qualità artistica», a cura dell'Università Internazionale Pro Deo²⁷⁶.

Nel 1950, Fabbri arriverà ad essere ancora più esplicito nel riconoscimento delle ragioni dell'arte, giungendo perfino ad ammettere che esistano dei film che «sfuggono a un giudizio propriamente estetico e morale per situarsi su un piano più alto di valori. Il valore di questo film è, come dire, un *fatto ontologico*»²⁷⁷.

Si è parlato, poco fa, di alcuni segnali di apertura che, a partire dai primissimi anni '40, vedono l'attività classificatoria del C.C.C. esulare dalla mera valutazione morale per toccare anche l'ambito estetico-artistico delle opere cinematografiche.

Ciò sembra venire smentito già negli anni dell'immediato dopoguerra, quando sembra reinstaurarsi una linea di giudizio volta esclusivamente a orientare cristianamente ed eticamente il pubblico, informandolo sull'accettabilità morale dei film, e non sul loro valore estetico. A dimostrazione di ciò, basti leggere il severissimo giudizio che le «Segnalazioni Cinematografiche» del C.C.C. riservano nel 1948 al film *Monsieur Verdoux*, disconoscendo persino qualsiasi merito artistico (oggi indiscusso) del regista Charlie Chaplin:

Charlot, che ha composto per lo schermo tante figure indimenticabili, non ha saputo dar vita a questo paradossale e mostruoso Monsieur Verdoux. Nelle ultime parole, che Monsieur Verdoux rivolge ai suoi giudici, è racchiusa la tesi del

²⁷⁵ Luciano Lucignani, *L'equivoco "Orson Welles"*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1948, p. 10.

²⁷⁶ Cfr. «L'ora dell'azione», a. II, n. 42, 18 novembre 1948; «L'ora dell'azione», a. II, n. 44, 9 dicembre 1948.

²⁷⁷ Diego Fabbri, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950, p. 37.

lavoro di fronte ai delitti commessi nelle guerre e colle guerre, i più neri crimini individuali appaiono perdonabili. Nel colloquio col sacerdote Verdoux sofistica sul peccato e sembra attribuirne l'origine al Cielo. C'è qui qualcosa di peggio di un rinnegamento della morale cristiana. Sconsigliamo ad ogni specie di pubblico la visione di questo film, che appare moralmente pericoloso.²⁷⁸

Come emerge chiaramente dalla presente recensione, i giudizi del C.C.C. sembrano tornare, nel dopoguerra, a essere circoscritti alla sola sfera della morale.

Tuttavia, resta innegabile come – a partire proprio dalla fine degli anni Quaranta – il C.C.C. inizi a dedicare una sezione di ogni scheda filmica a un – seppur sintetico – giudizio critico-stilistico del film in questione.

Alla fine degli anni Quaranta le schede del C.C.C., ciascuna dedicata a un film in uscita, vengono raccolte – come già avveniva prima della guerra – in fascicoli settimanali, e poi in uno o più volumi annuali.

Ma vediamo come, in quegli ultimi anni Quaranta, si presentava una scheda filmica del C.C.C.

Una singola scheda occupava una sola pagina ed era divisa in quattro sezioni.

La prima sezione comprendeva: nazionalità del film, genere, produzione, lunghezza (in metri), regia e interpreti principali.

La seconda sezione, che occupava gran parte della scheda, presentava un riassunto della trama, ampio e discretamente particolareggiato.

La terza parte era riservata, appunto, a un sintetico giudizio critico, limitato in genere a una o due righe: e tale particolare è assai eloquente riguardo alle priorità manifestate dal C.C.C., ma anche dal mondo cattolico in generale.

Il criterio principale che emerge in tale sezione è essenzialmente quello di fornire all' esercente alcune indicazioni di carattere merceologico. A prevalere sono così le informazioni su come il film possa essere accolto da un pubblico popolare: *I figli di nessuno* (1951) di Raffaello Matarazzo, ad esempio, viene descritto come un «dramma a forti tinte, privo di pregi artistici, ma condotto in modo da destare l'interesse d'un pubblico popolare»²⁷⁹.

Qualche indicazione generica viene data poi sulla tipologia del film e sull'interpretazione degli attori, che solo raramente però vengono indicati per nome.

Vi compare talvolta qualche accenno agli aspetti tecnici, in particolare alla fotografia o alla regia: e così in *Umberto D.* (1952) di De Sica «sobria ed efficace [risulta] la regia: si nota qualche

²⁷⁸ *Monsieur Verdoux* (di Charlie Chaplin), in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1948, p. 77.

²⁷⁹ *I figli di nessuno* (di Raffaello Matarazzo), in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXXI, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1952, p. 21.

lungaggine, qualche lentezza nell'azione»²⁸⁰; mentre in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis «tutto appare discontinuo: regia, recitazione, fotografia»²⁸¹.

Altro dato da sottolineare è poi la discrepanza tra giudizio critico e (il successivo) giudizio morale: spesso anzi la positività critica può aggravare la negatività morale. Esempiare, a tal proposito, risulta *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni che, se «dal punto di vista della tecnica, non manca di pregi», dal punto di vista morale, invece, «il crudo realismo e la fredda oggettività della narrazione accentuano ancora l'immoralità di questa triste storia d'amori peccaminosi»²⁸².

La quarta sezione della scheda comprendeva, infine, il giudizio morale, in cui si mescolavano, oltre a elementi religiosi, anche (e in misura non minore) elementi ideologici, sociologici, storici e istituzionali. Pur nella sua sinteticità (da una a sette righe), era tale sezione a presentare i criteri maggiormente articolati e continuamente ribaditi.

Il burrascoso rapporto tra i due poli in apparenza inconciliabili quali la moralità e l'estetica emerge con forza anche dal già citato numero monografico di «Sequenze» dedicato – nel 1950 – al «Cinema e Cattolicesimo».

Da diversi degli interventi accolti in quel numero traspare appunto quell'insanabile contraddizione, per cui diversi film moralmente esclusi per ogni tipo di pubblico si rivelano però al contempo artisticamente validi. Caso lampante è costituito dall'accoglienza cattolica di *Germania anno zero*, lodato da più voci per l'aspetto artistico e filmico, salvo poi però venire escluso a qualsiasi fascia di pubblico dalle stesse «Segnalazioni Cinematografiche» del C.C.C..

Le pagine del n. 7 di «Sequenze» – dopo aver riportato il testo integrale della *Vigilanti cura* – ospitano infatti diversi interventi di diversi autori e critici, alcuni schierati sul versante di una pronta vigilanza morale sul cinema, altri invece più propensi alla libertà artistica dei film²⁸³. Tale disparità di vedute testimonia l'evoluzione del dibattito cattolico sul cinema nel quindicennio che separa appunto la promulgazione del testo papale e la pubblicazione del fascicolo in questione di «Sequenze».

In quello stesso torno di anni le pagine della «Rivista del cinematografo», seppur interessate dalla parziale apertura accennata sopra, non mancano però di continuare a ospitare esplicite dichiarazioni di uno spiccio contenutismo. È il caso dell'apertura della nuova rubrica «Critica a più voci», la quale in ogni numero intende focalizzarsi su un film particolarmente interessante della produzione

²⁸⁰ Umberto D. (di Vittorio De Sica) - Ar, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXXI, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1952, p. 95.

²⁸¹ *Riso amaro* (di Giuseppe De Santis) - E, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXVI, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1949, p. 104.

²⁸² *Cronaca di un amore* (di Michelangelo Antonioni) - E, in *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXVIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1950, p. 160.

²⁸³ Cfr. *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

corrente, indagandolo attraverso il confronto dei giudizi critici apparsi a proposito sulle varie testate italiane, facendo però attenzione a selezionare unicamente considerazioni relative al contenuto.

Tale precisa linea di condotta viene programmaticamente dichiarata già sin dalla nascita della stessa rubrica:

[...] escluderemo ogni valutazione estetico-formale. [...] già troppi si preoccupano di questo e in altre sedi. Se riusciremo a formare una accademia nella quale i critici partecipino, volenti o nolenti, con i loro esperti giudizi, creando una statica e silenziosa discussione contenutistica, i lettori potranno cavarne interessanti valutazioni.²⁸⁴

Tale «vocazione contenutistica»²⁸⁵ – come emblematicamente definita da Tomaso Subini – sarà poi ribadita con sempre maggior decisione nei numeri successivi: «Continuando la nostra indagine, sempre in sede contenutistica, non tratteremo del valore artistico [...]. È bello? È brutto? Andatelo a vedere. Sentiamo piuttosto che ci dicono i nostri critici sull'argomento ideologico»²⁸⁶.

Desta particolare scalpore che esplicite professioni di contenutismo giungano perfino da voci inaspettate, e da chi farà dell'analisi formale del film uno dei propri cavalli di battaglia. Il caso forse più eclatante, in tal senso, è quello di Edoardo Bruno che, in uno dei suoi ultimi interventi sulla «Rivista del Cinematografo», dichiara che «portare la critica cristiana fuori dalle pastoie di un atteggiamento formalistico per cercare di guardare *più all'uomo e meno ai vestiti* deve essere la nostra parola d'ordine»²⁸⁷.

L'invito di Bruno è accolto con particolare premura da Gian Luigi Rondi, che a partire dal 1951 cura la rubrica di recensioni (alternandosi con altre firme quali quelle di Giorgio Santarelli e Nino Ghelli). Emblematica, ad esempio, la sua critica a *Nel regno dei cieli* (*Au royaume des cieux*, 1949) di Julien Duvivier. Di tale film Rondi mette in evidenza quasi esclusivamente le sue «conclusioni di assoluta amoralità»²⁸⁸. Di conseguenza, egli rimprovera la stampa nazionale coeva la quale – pur di fronte a un film la cui protagonista è «legata ad un uomo da illeciti rapporti»²⁸⁹ – ha comunque elogiato il contenuto del film, o ha evitato di prendere una posizione morale su di esso, «atteggiamento altrettanto grave quanto quello dell'approvazione»²⁹⁰. La conclusione dell'intervento rondiano è ben rappresentativo degli indirizzi che guideranno il critico per tutto il decennio: «[...] cosa accadrà fra il pubblico se chi lo guida non si cura di dare sempre a Dio quel

²⁸⁴ [Redazionale], *Critica a più voci*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1949, p. 11.

²⁸⁵ Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 88.

²⁸⁶ [Redazionale], *Critica a più voci*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1949, p. 12.

²⁸⁷ Edoardo Bruno, *Necessità di una critica cattolica*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1950, p. 15.

²⁸⁸ Gian Luigi Rondi, *Date a Dio, quel che è di Dio*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1951, p. 25.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

che è di Dio? La risposta forse, è nelle statistiche della criminalità, nella cronaca nera e nel segreto inviolato dei confessionali»²⁹¹.

D'altronde, come ci segnala ancora una volta Subini, «È proprio sul piano della dicotomia contenutismo/formalismo che si misurano la distanza e la differente portata del lavoro compiuto negli stessi anni dai critici francesi di cultura cattolica»²⁹².

Basti confrontare il metodo critico adoperato dalla «Rivista del Cinematografo» e quello applicato negli anni Cinquanta dalla rivista cinematografica francese per eccellenza: ovvero i «Cahiers du cinéma».

Già le circostanze delle rispettive “nascite”, come pure gli intenti programmatici delle due riviste differiscono notevolmente. La «Rivista del Cinematografo» – nata infatti da un’iniziativa sacerdotale – si era da subito coerentemente rivolta a coloro che operavano per rifondare la società su basi religiose, e in particolare ai sacerdoti gestori di sale cinematografiche parrocchiali. Al contrario, i «Cahiers du cinéma» hanno origine all’interno della società laica, e a quest’ultima unicamente essi si rivolgono.

Tuttavia, ad accomunare le due riviste è il loro comune intento di perseguire un imperativo etico e morale. Le due “vie” per giungere a tale comune obiettivo si riveleranno però estremamente diverse.

La «Rivista del Cinematografo», innanzitutto, abbraccia con convinzione talune teorie sul cinema quale quella di Alessandro Blasetti, sostenitore dell’importanza del soggetto cinematografico a scapito della regia. Di Blasetti vengono riportate fedelmente le seguenti parole:

Il regista [...] non è l’autore dell’opera cinematografica. È autore di tutti gli errori di quest’opera, perché a lui ne risalgono tutte le responsabilità; ma non è autore di tutti i suoi pregi; tra i quali, quello fondamentale – il contenuto umano, sociale, poetico della narrazione – spetta al testo del film, ossia al soggetto.²⁹³

Tesi che sarà ribadita poi peraltro, da un punto di vista teorico, da Mario Verdone, secondo cui è «una convenzione [...] che sia il regista l’unico responsabile del film»²⁹⁴: piuttosto «di ogni film bisogna ricercare paternità, valori e responsabilità, secondo a chi appartengono»²⁹⁵.

Tale visione del cinema spiega inoltre lo spropositato investimento compiuto nel dopoguerra dal mondo cattolico italiano nel campo del soggetto. Campagna, questa, che vedrà appunto la «Rivista del Cinematografo» schierata in prima linea, con una serie di articoli sulle caratteristiche del soggetto cinematografico e sull’articolazione di una sceneggiatura ben scritta, rivolti soprattutto alla

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, cit., p. 91.

²⁹³ Alessandro Blasetti, citato in [redazionale], *Notiziario*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1952, p. 32.

²⁹⁴ Mario Verdone, *Il problema dell’autore del film*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1953, p. 8.

²⁹⁵ *Ibidem*.

formazione di nuovi soggettisti e sceneggiatori cattolici. Tale serie di articoli è infatti dichiaratamente didattica: «Non poteva mancare questa funzione ad un periodico che [...] si propone non solo e non tanto di “informare” quanto di “formare”, non solo e non tanto di “far conoscere” quanto di “far agire”»²⁹⁶.

A metà anni Cinquanta, mentre la forma ha ormai assunto un ruolo di tutta preminenza nell'impostazione critica dei «Cahiers du cinéma», la «Rivista del Cinematografo» ribadisce indefessamente, attraverso le parole di Pasquale Ojetti, la necessità di mettere da parte «le vane discussioni intorno a questioni di forma e di stile»²⁹⁷.

Assai emblematica risulta inoltre la diversa ricezione del cinema di Alfred Hitchcock operata nelle due riviste. *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), ad esempio, è definito dalla stesso Ojetti, sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», «un film commerciale di buona qualità, ma non adatto ad una mostra d'arte»²⁹⁸.

Un trattamento ancora peggiore sarà riservato alla pellicola da Gian Luigi Rondi, che bolla il film come «approssimativo e superficiale, i personaggi sono appena abbozzati, il loro dialogo – retorico e non di rado sentenzioso – sembra tolto di peso da un vecchio dramma intimista, ricopiato e franteso»²⁹⁹.

La regia di Hitchcock, come si vede bene, non viene nemmeno presa in considerazione.

Lo stesso Hitchcock verrà invece venerato dai critici dei «Cahiers du cinéma» quale maestro indiscusso e quale punto di riferimento a cui guardare per intere generazioni di cineasti. Intorno a lui, i critici della rivista francese giungeranno addirittura a teorizzare la loro celebre «politique des auteurs».

La diatriba tra istanza morale e analisi estetico-artistica non viene risparmiata neppure dagli interventi sul cinema effettuati nel corso degli anni dai vari pontefici.

Tra le tipologie di film prese in esame da Pio XII nel suo *Secondo discorso sul film ideale*, ad esempio, troviamo i film d'insegnamento: ovvero film esplicitamente educativi, ma che devono evitare di cadere «nell'idea d'un insegnamento rigorosamente scolastico»³⁰⁰ per mantenere una capacità d'attrazione verso il pubblico. È assai indicativa la costante predilezione da parte di Pio XII per un film che, indipendentemente dal contenuto, affascini e coinvolga lo spettatore, perché solo soddisfacendo anche tali condizioni si può parlare di «film ideale». In sintesi, il film è da

²⁹⁶ U. S. [Ugo Sciascia], *Preparazione*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1951, p. 11.

²⁹⁷ Pasquale Ojetti, *Il gallo non canterà*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1954, p. terza gialla.

²⁹⁸ Pasquale Ojetti, *Rapporto sul Festival*, «Rivista del Cinematografo», 9-10, 1954, p. 36.

²⁹⁹ Gian Luigi Rondi, *Prima visione*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1955, p. 29.

³⁰⁰ Pio XII, *Secondo discorso sul film ideale* (28 ottobre 1955), in Dario E. Viganò, *Cinema e Chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa, 2002, p. 94.

considerarsi contemporaneamente un prodotto d'intrattenimento di grande impatto sociale, ma anche un prodotto artistico di cui vanno tenuti in debito conto gli aspetti artistici ed estetici.

Paolo VI, dal canto suo – a proposito della pratica dei cineforum – affermerà la necessità di

introdurre in questa coscienza un momento di sospensione, di riflessione, di critica. Un “cineforum” ben guidato può essere un primo recupero di autonomia liberatrice delle immagini; il pensiero galleggia sul sogno fantastico; un giudizio di forma; e se questo non si limita a misurare le impressioni ricevute col metro tecnico o estetico, ma le confronta con l'idea di uomo, con la vita morale, uno slancio verso l'alto, cioè verso la sfera spirituale, e poi, in dati momenti, verso quella propriamente religiosa, è forse possibile, anzi è forse più forte.³⁰¹

VIII.6.3. Contenutismo moralistico vs formalismo artistico nel mondo cattolico francese

I primi quattro numeri dei «Dossiers du cinéma» – come già in parte anticipato prima – pubblicano nel 1927 i giudizi critici espressi su duecento film dal servizio di visionamento del Comité catholique du cinématographe (CCC), e impostati sempre sullo stesso modello della scheda segnaletica (la cosiddetta «fiche»). Dopo l'indicazione del genere a cui appartiene il film in questione, e dopo averne illustrato brevemente la sceneggiatura, si passa al giudizio estetico e, infine, all'elemento-cardine della scheda: ovvero il giudizio morale.

Una prima osservazione sorge spontanea: ossia come già nelle sue prime schede filmiche il CCC francese riservi – a differenza del suo corrispettivo italiano (il Centro Cattolico Cinematografico) – uno spazio al giudizio estetico-artistico della pellicola.

È interessante notare inoltre come, assai frequentemente, già in queste prime duecento *fiches* giudizio estetico e giudizio morale si trovino apertamente in contrasto.

I «Dossiers du cinéma», inoltre, considerano l'immoralità del cinema un fenomeno dialettico in quanto

le spectacle du vice ne satisfait qu'une fois, après laquelle il faut quelque chose de plus violent [...]. On peut en comprendre sans effort la raison profonde. L'homme n'est ni ange ni bête, mais il a un nombre infini de degrés avant d'atteindre l'ange tandis qu'il n'a que très peu de pas à faire pour devenir la bête.³⁰²

Il 19 agosto 1940 l'Action catholique française (ACF) fissa pubblicamente le sue volontà, esaltando l'integerrimo operato svolto dalla Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR, che sostituisce nel 1934 il precedente CCC).

³⁰¹ Paolo VI, *Discorso* (27 agosto 1969), in Dario E. Viganò, *Cinema e Chiesa. I documenti del magistero*, cit., p. 143.

³⁰² Jean Morierval, *Le bon film est aussi le meilleur*, «Dossiers du cinéma», janvier 1928.

In tale suo comunicato, l'ACF pone sul tavolo talune cruciali questioni, che costituiranno oggetto di vivaci dibattiti, non solo presso i cattolici e non solo in Francia. Tra di esse troviamo: il rapporto tra moralità e realismo; la dignità morale e artistica di soggetti cinematografici «scomodi» e «scabrosi»; l'opportunità o meno di rappresentare cinematograficamente storie «moraleggianti» ma «vuote» e «stupide».

Ecco di seguito i punti nodali del comunicato dell'ACF:

1. Que le cinéma, conscient de sa puissance de suggestion évite toute représentation du suicide, ne présente pas l'anarchie familiale, la noce, le divorce, l'adultère, le resquillage ou le gangstérisme comme choses naturelles sinon louables, glorieuses, amusantes...
2. Ce souci de moralité n'implique nullement que le cinéma doit verser dans la fadeur. En son temps, la CCR a reconnu la haute valeur morale et sociale de films comme *Angèle* [Marcel Pagnol, 1934] ou *Jeanne* [Georges Marret, 1934] dont les sujets "scabreux" (prostitution, avortement) étaient traités de façon saine. Elle a toujours signalé la relative supériorité morale du cinéma américain, qui ne craint pourtant pas de s'attaquer à de grands sujets humains (cf. *Goodbye Mr Chips* [Sam Wood, 1939], *l'Extravagant Mr Deeds* [*Mr Deeds goes to town*, Frank Capra, 1936], *des Hommes sont nés* [*Boys town*, Norman Taurog, 1938], *le Médecin de campagne* [*The country doctor*, Ruppert Julian, 1927], *Capitaines courageux* [*Captains courageous*, Victor Fleming, 1937], *Mr Smith goes to Washington* [Frank Capra, 1940], etc.)
[...]
5. Elle rappelle que la bêtise, portée à un certain degré, est elle-même immorale.³⁰³

Nell'immediato secondo dopoguerra, troviamo poi una figura quale l'abate Georges Chassagne animare proiezioni e dibattiti cinematografici pubblici, in seno all'organismo – da lui stesso diretto – Office familial de documentation artistique (OFDA).

A partire già dal 1945, inoltre, Chassagne avvia la diffusione del punto di vista critico emerso da quei pubblici incontri, attraverso una nuova collezione editoriale a vocazione monografica intitolata significativamente «Les soirées de l'OFDA».

La prefazione al primo numero della serie rifiuta il metodo del film "raccontato", proponendo invece «un jugement loyal, compétent, aussi bien du point de vue technique qu'au point de vue psychologique et moral»³⁰⁴, a destinazione di un grande pubblico a cui la CCR non sembrava più in grado d'indirizzarsi.

Tali pubblicazioni dell'OFDA intendono perciò fornire al lettore-spettatore un commento approfondito del film, stimolando così il giudizio critico del pubblico ed orientandone i gusti, al fine appunto di «lutter contre l'emprise malsaine des sujets morbides»³⁰⁵.

Per tale ragione l'OFDA cerca di valorizzare le proprietà intrinseche del soggetto, come nel caso di

³⁰³ Action catholique française, *Communiqué*, 19 août 1940, citato in Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., pp. 175-176.

³⁰⁴ Guillaume De Mas, *Avant-propos*, in *Le Carrefour des enfants*, «Les soirées de l'OFDA», 1945, p. 1.

³⁰⁵ *Ibidem*.

Le Carrefour des enfants perdus (t.l.: L'incrocio dei bambini perduti, Léo Joannon, 1944) e de *La gabbia degli usignoli* (*La cage aux rossignols*, Jean Dréville, 1945) la cui tematica comune – la delinquenza infantile – giustifica il fatto di un loro trattamento speciale nella collezione.

Lo stesso Chassagne interviene inoltre personalmente nella controversia sorta intorno a *Il diavolo in corpo* di Autant-Lara. Opponendosi alla reazione fortemente scandalizzata manifestata dalla corrente maggioritaria del mondo cattolico francese dell'epoca, Chassagne abbraccia le posizioni espresse dalla *cinéphilie catholique*, la quale aveva messo piuttosto l'accento sull'incomprensione del pubblico riguardo al film. Chassagne, in particolare, riconosce le qualità estetiche del film, pur giudicandolo severamente dal punto di vista morale³⁰⁶.

Nel frattempo le *cotations* della CCR continuano, anche nel secondo dopoguerra, a separare il contenuto dalla forma, ammettendo che ciò che è buono moralmente può non essere bello e viceversa, e distinguendo inoltre tra differenti pubblici.

A tal proposito, nel gennaio del 1948, sulle «Fiches du cinéma», la CCR pubblica un «AVIS IMPORTANT» in cui viene specificato quanto segue:

Les appréciations morales et la cotation des films sont données sous la responsabilité de la C.C.R., qui engage ainsi son autorité d'organisme officiel mandaté par l'Épiscopat.

Il n'en va pas de même pour les critiques artistiques et techniques des films, qui complètent les études présentées par les «FICHES». Ces appréciations n'engagent que le rédacteur de la critique, encore qu'elle soit faite avec un grand souci d'objectivité et en pleine indépendance.³⁰⁷

Tale precisazione risulta quanto mai significativa, distinguendo la responsabilità collegiale della valutazione morale dalla responsabilità individuale del giudizio tecnico-artistico. Quasi come a voler sottolineare che la valutazione morale non può che essere una, inopinabile e “indivisibile”, ammettendo invece una certa soggettività e arbitrarietà nel giudizio tecnico ed estetico, suscettibile quindi di notevoli differenze tra ciascun recensore, a cui spetta in definitiva una propria personale libertà (e di conseguenza responsabilità) critica *pro capite*.

Lo stesso comitato della CCR – in un articolo pubblicato nel 1950 sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» – non esita poi ad ammettere la limitatezza delle proprie valutazioni e classificazioni, ribadendo inoltre la separazione tra valore morale e valore estetico delle pellicole.³⁰⁸

Nell'aprile del 1956 la Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision (CCRT, che nel 1955 aveva sostituito la precedente CCR) organizza poi un congresso sul tema della «cultura cinematografica». In quell'occasione emerge una concezione di «cultura cinematografica» tripartita

³⁰⁶ Georges Chassagne, *À propos du Diable au corps*, «CIC», 1^{er} août 1947.

³⁰⁷ CCR, *AVIS IMPORTANT*, «Fiches du cinéma», n° 19, janvier 1948, p. 3.

³⁰⁸ CCR, *Quel est le sens des cotations morales de la Centrale catholique du cinéma?*, «Radio Cinéma Télévision», 5 février 1950, p. 6.

in tre grandi aree: «art, morale, spiritualité»³⁰⁹, come titola appunto il discorso di apertura del congresso (poi pubblicato su «La Croix») tenuto da Pierre d'André. Secondo quest'ultimo, la formazione del gusto riguarda l'io del credente/spettatore: quindi il processo estetico prende «l'homme dans sa totalité»³¹⁰.

Né strettamente formale, né unicamente morale e spirituale, la cultura cinematografica cattolica – secondo d'André – non deve essere riservata a una minoranza privilegiata ma essere veicolata (sotto una forma riadattata) a tutti i cattolici di tutti i differenti contesti sociali³¹¹.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, i membri della stessa CCRT avvertono l'esigenza di una rifondazione della classificazione dei film. Vi è anche chi, come lo stesso d'André, postula l'introduzione di una duplice *cotation*, in cui alla tradizionale classificazione morale viene ad aggiungersi una classificazione estetica a sé stante³¹².

Il fenomeno cinematografico che segna maggiormente la fine degli anni Cinquanta francesi è però senza dubbio l'avvento della «Nouvelle Vague». A tal proposito, occorre da subito premettere come sovente gli autori di tale «nuova ondata» cinematografica non abbiano avuto vita facile presso i cattolici loro connazionali.

Diversi critici cattolici – capeggiati da Jean Rochereau – si dimostrano ad esempio quanto mai scandalizzati da *Gli amanti* (*Les amants*, Louis Malle, 1958). E affinché la sua “demolizione” critica risulti ancora più efficace, tali critici cattolici deprecano il film di Malle non solo per le sue derive “pornografiche” ma anche da un punto di vista prettamente estetico³¹³.

Il 23 luglio 1961, persino sulle pagine di «Télérama» – rivista succeduta a «Radio Cinéma Télévision» e che da questa aveva ereditato l'apertura mentale tipica della *cinéphilie catholique* – era apparso un allarmante editoriale, firmato da Jean-Pierre Dubois-Dumée, dove si riferiva che, dei film usciti in Francia nel corso degli ultimi tre mesi, «fort peu nombreux sont ceux qui associent la valeur morale à la valeur esthétique. Le fait est particulièrement frappant pour les jeunes. Ulysse, notre personnage-témoin, n'a pas eu souvent l'occasion d'être satisfait»³¹⁴.

Tra anni Sessanta e Settanta troviamo poi ad esempio un critico quale Jacques Chevallier, da sempre animato – come ci ricorda Jacques Zimmer – da una duplice e indivisibile preoccupazione morale ed estetica: «Rectitude, compétence et modestie définissent cet «honnête homme» (au sens

³⁰⁹ Pierre d'André, *Les trois aspects de la culture cinématographique: art-morale-spiritualité*, «La Croix», 15 avril 1956, p. 3.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Cfr. *Ibidem*.

³¹² Pierre d'André, *La cotation morale dans les diocèses de France* (brochure), 1958.

³¹³ Cfr. Jean Rochereau, *À propos d'un film de Louis Malle. Corps sans âmes*, «La Croix», 15 novembre 1958, p. 6.

³¹⁴ Jean-Pierre Dubois-Dumée, *Le cinéma: un art hérissé de dangers un efficace instrument de culture*, déclare Jean XXIII, «Télérama», n° 601, 23 juillet 1961, p. 3.

du XVIII^e siècle) pour qui les normes éthiques sont indissociables de l'approche esthétique, cette dernière se tenant à l'écart des mythes sommaires et des modes fugaces»³¹⁵.

I primi anni Settanta vedono poi un sensibile ammodernamento e aggiornamento della metodologia classificatoria dell'Office catholique français du cinéma (OCFC, ovvero la sezione cinematografica della CCRT).

Attraverso una valorizzazione dei meriti estetici dei film³¹⁶, al fine di far ritrovare il gusto dei film di qualità a un pubblico disabituato al cinema³¹⁷, l'OCFC intraprende un riesame del proprio operato, reintroducendo, sì, il vecchio sistema classificatorio, ma aggiornato a criteri estetici assai riformati. Proprio alla luce di tali nuovi criteri va letta ad esempio la coraggiosa scelta dell'Office – peraltro veemente contestata dagli ambienti cattolici conservatori – di inserire *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), pur classificato «4 B», in una selezione dei venti migliori film dell'anno³¹⁸.

VIII.6.3.1. Contenutismo moralistico vs formalismo artistico secondo i *cinéphiles catholiques*

Negli stessi anni in cui i cattolici francesi accolgono con favore il neorealismo – avviando proprio da quest'ultimo un'innovativa e “illuminata” idea di autore – i cattolici italiani restano sterilmente chiusi in un'idea di cinema desueta e retriva. Per farci un'idea della voragine critica e metodologica che separa i due versanti cattolici, basti pensare che, mentre Bazin si entusiasma a *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), individuandone tutta la carica linguistica innovativa, Turi Vasile elogia *O. K. John!* (Giovanni D'Eramo e Ugo Fasano, 1947), guidato nel suo giudizio critico unicamente dal soggetto edificante (è la storia di un giovane prete che aiuta un gruppo di ragazzi di strada)³¹⁹.

Tuttavia – come si è già ampiamente potuto notare nel corso della nostra trattazione – i cattolici francesi non si presentano affatto come una compagine uniforme, bensì come una variegata tavolozza di differenti posizioni e schieramenti teorici, critici e ideologici. Schieramenti che spesso e volentieri si danno “battaglia”, assumendo posizioni “violentemente” contrastanti tra loro.

Un caso emblematico di tali feroci contrasti è costituito dalla più volte evocata diatriba sorta nel 1947 intorno a *Il diavolo in corpo* di Autant-Lara.

³¹⁵ Jacques Zimmer, *CHEVALLIER Jacques*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, cit., p. 306.

³¹⁶ Cfr. «Fiches du cinéma et télécinéma», 15 juillet 1972, p. 1.

³¹⁷ Cfr. «Fiches du cinéma et télécinéma», 1 octobre 1972, p. 1.

³¹⁸ Cfr. OCFC, *Analyse des films 1973*, Éditions Penser vrai, Paris, 1973, p. 6.

³¹⁹ Cfr. Turi Vasile (a cura di), *Intervista con il regista di O. K. John!*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1947, p. 20.

In tale “battaglia critica” ha modo di intervenire anche Nino Frank, con un suo articolo fondamentale in cui egli pone sul tavolo diverse fondamentali questioni sulla natura stessa della critica cinematografica in generale:

Tout le monde s'accorde à reconnaître au *Diable au corps* les plus grandes qualités. L'on admettrait à la rigueur, que certains trouvent ce film très mauvais, pour des raisons confessionnelles, et puisque tel est le jeu coutumier des critiques de cinéma. Mais j'ai entendu quelques critiques avancer fort sérieusement qu'il s'agissait d'un ouvrage moyen, point mauvais, pas très bon non plus... Là on ne comprend plus.³²⁰

Frank ribadisce inoltre l'impossibilità di considerare separatamente il valore estetico di un film dai suoi effetti potenziali sul pubblico. Allo stesso tempo, tuttavia, il nostro autore mette in guardia dalle derive che si possono percorrere a tal proposito:

Cette communion [tra lo spettatore e il film che sta guardando] n'est que sentimentale, et, à la limite, esthétique; il y a, chez le spectateur, du bovarysme. Se baser là-dessus pour en tirer des conclusions d'ordre sociologique ou des mesures policières dans le genre de la censure est une pure absurdité. Ce serait la même chose que tenir pour prouvé que l'individu qui, pendant le coït, se sent tout pareil à un lion, est effectivement un lion. La légende des enfants qui deviennent des gangsters parce qu'ils voient des films de gangsters relève du vieux folklore des loups-garous.³²¹

Si pensi inoltre, ad esempio, alle posizioni più agguerrite e partigiane di un François Truffaut.

Quest'ultimo, infatti, già dai suoi primissimi testi critici sferra attacchi durissimi contro la cosiddetta «tradition de qualité», nondimeno biasimata anche dall'italiana «Rivista del Cinematografo». Tuttavia, una voragine metodologica separa il giovane critico cattolico francese dai suoi “collegli” italiani.

Si prenda, quale esempio probante, le diverse modalità con cui uno stesso regista – il solito Autant-Lara – viene attaccato ripetutamente da Truffaut e da un critico della «Rivista del Cinematografo» quale Giorgio Santarelli. Se l'obiettivo polemico è lo stesso (ovvero l'appartenenza del regista al fronte ideologico della sinistra), le metodologie critiche adoperate dai due critici – come ci illustra magistralmente Subini³²² – sono alquanto diverse.

Truffaut appura innanzitutto la propria distanza dall'universo ideologico del cinema di Autant-Lara, come testimonia la sua celeberrima polemica nei confronti dell'antimilitarismo de *Il diavolo in corpo*. Subito dopo, il critico francese passa alla sua argomentazione dei “limiti” e dei “difetti” del cinema di Autant-Lara, attraverso un'analisi formale che lo porta a denunciare la deficienza di una messa in scena meramente illustrativa. Ecco in breve i passaggi critici compiuti da Truffaut.

³²⁰ Nino Frank, *Bucéphale, bicéphale: notes sur l'exercice de la critique cinématographique*, «La Revue du cinéma», n° 8, automne 1947, p. 49.

³²¹ *Ibidem*.

³²² Cfr. Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, cit., pp. 92-93.

Anche Santarelli constata, sì, la stessa distanza ideologica – definendo ad esempio *Una signora per bene* (*Le bon Dieu sans confession*, 1953) un film di «una insensibilità morale stupefacente»³²³ – giungendo però poi a conclusioni opposte a quelle di lì a poco formulate da Truffaut. Secondo Santarelli, l'imperdonabile errore compiuto dal cinema di Autant-Lara è quello di porsi «sul piano della ricerca stilistica, che è appunto ricerca formalistica»³²⁴. E la ricerca formalistica è appunto – secondo il metro critico dei redattori della «Rivista del Cinematografo» – uno degli “errori” più gravi che un regista possa mai compiere.

Pur avendo essi come obiettivo polemico comune l’“amoralità” dei film di Autant-Lara, salta così agli occhi la macroscopica differenza tra le operazioni compiute dai due critici. Solo Truffaut muove infatti le proprie accuse su un piano formale: solo dopo aver rilevato la “colpa” di una messa in scena meramente illustrativa, il critico francese sferra il proprio violento attacco al contenuto morale del cinema di Autant-Lara. A finire sotto gli strali velenosi di Truffaut è soprattutto il «tema della profanazione e della bestemmia»³²⁵ degli adattamenti dei due sceneggiatori Jean Aurenche e Pierre Bost, i quali, approfittando della timida regia di Autant-Lara, hanno potuto spadroneggiare come veri e propri «autori di film apertamente anticlericali»³²⁶

Santarelli compie invece l'operazione inversa, muovendo subito dai contenuti, e motivando l'insensibilità morale come una distrazione determinata appunto da un'eccessiva e nociva attenzione alla forma.

Il confronto operato da Subini mette in luce – in tutta la sua imponenza – l'opposizione metodologica tra il critico francese e quello italiano. Opposizione che riflette inoltre quella che era, su scala più larga, una generale differenza di impianto metodologico tra la critica cattolica francese e italiana di quel tempo. In Francia, infatti, la riflessione formale sulla moralità del film condurrà alla consapevolezza dell'inestricabile simbiosi tra scelta morale e scelta formale: come testimonia alla perfezione la suggestiva constatazione godardiana di fine anni Cinquanta secondo cui «le carrellate sono una questione di morale»³²⁷.

Al contrario, in Italia – e in particolare presso la redazione della «Rivista del Cinematografo» ma anche presso una rivista ideologicamente rivale quale «Cinema nuovo» – le due dimensioni (morale e formale) sono e continueranno ad essere ancora per molto tempo ben distinte e separate: addirittura alternative e inconciliabili, secondo le parole di Santarelli, secondo cui, come appena

³²³ Giorgio Santarelli, *I film presentati al Festival Maggiore*, «Rivista del Cinematografo», 9-10, 1953, p. 44.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du cinéma», 31, 1954, p. 19; tr. it. in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Temi, Trento, 2006, p. 109.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Jean-Luc Godard, *Hiroshima, notre amour*, «Cahiers du cinéma», 97, 1959, p. 5; tr. it. in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino, 1993 (2. ed.), p. 186.

visto, la forma escluderebbe la morale e viceversa, non potendocisi quindi occupare di morale se distratti appunto dalla forma.

Il rapporto tra portata morale e qualità formale costituisce anche una delle preoccupazioni dominanti di «Radio loisirs», nato nel 1947 come supplemento settimanale del periodico cattolico francese «Témoignage chrétien».

Tra gli obiettivi dichiarati di «Radio loisirs» troviamo infatti innanzitutto una distinzione tra la valutazione morale e il giudizio artistico di un'opera cinematografica: parametri, questi, spesso in contraddizione tra loro. La scelta della neonata rivista, in particolare, è quella di non lodare opere cinematografiche insulse, solo perché provviste di un alto valore morale. Tale asserzione denota una delle maggiori novità critiche apportate da «Radio loisirs»: una pellicola può infatti risultare scialba e mediocre (e quindi sconsigliabile) anche se portatrice di una corretta morale. Già di per sé tale assunto colloca la neonata rivista in una posizione per nulla allineata alle direttive delle gerarchie ecclesiastiche francesi dell'epoca.

Le *cotations* morali delle varie pellicole verranno, sì, riportate dalla nostra rivista, ma, come vedremo, senza quello spazio prioritario accordato loro invece da altre riviste cattoliche dell'epoca.

«Radio loisirs» propone nelle sue pagine un preciso sistema di classificazione, che si pone a metà strada tra giudizio morale e valutazione estetica. Si osservi, ad esempio, la tabella classificatoria pubblicata nel n° 23 del 3 agosto 1947, che ripartisce i film in due categorie opposte: ovvero, da un lato, quelle pellicole che «Il faut avoir vu...» e, dall'altro, i film che «Faute de mieux...»³²⁸.

Di ciascun film presente in tale tabella, vengono riportati una brevissima trama e un conciso giudizio critico, non più lunghi di una o due frasi ciascuno.

I film che compaiono nelle due rispettive liste ci illuminano sui criteri critici adottati dai redattori della nostra rivista. Tra i film “buoni”, ad esempio, troviamo film quali *La grande illusione* (*La grande illusion*, 1937) di Jean Renoir, *Pastor Angelicus* (1942) di Romolo Marcellini, *Bernadette* (*The Song of Bernadette*, 1943) di Henry King e, soprattutto, diversi film preneorealisti e neorealisti, quali *Quattro passi fra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti, *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini e *Sciusià* (1946) di Vittorio De Sica³²⁹.

Per farci invece solamente un'idea dei film “bocciati” dalla nostra rivista, basti prendere a esempio un film quale *Due cuori in cielo* (*Cabin in the Sky*, 1943) di Vincente Minnelli, di cui viene deprecato il semplicismo e la puerilità con cui viene descritto l'animo delle persone di colore: «Représentation par trop puérile de l'âme nègre»³³⁰.

³²⁸ Cfr. *Il faut avoir vu..., Faute de mieux...*, «Radio loisirs», n° 23, 3 août 1947, p. 12.

³²⁹ Cfr. *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*.

Anche una figura quale Jean-Pierre Chartier (alias Jean-Louis Tallenay) – uno dei critici di punta della rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision» (erede diretta di «Radio loisirs») – si mostra costantemente sensibile al delicato rapporto tra istanza morale e spinta estetico-formale.

A proposito della critica cinematografica cattolica – in un memorabile articolo apparso nel 1949 sulla «Revue internationale du cinéma» – egli mette innanzitutto in guardia da due derive, opposte tra loro ma ugualmente pericolose: il «formalismo morale» e il «formalismo artistico».

Per quanto riguarda il primo, Chartier evidenzia come

La critique en effet porte sur l'œuvre même et la juge dans son ensemble. En négligeant la manière dont est traitée cette œuvre et sa valeur artistique la critique se condamnerait à un «formalisme moral» qui ne tiendrait compte que de l'aspect le plus extérieur du film et négligerait sa véritable *signification*. La critique se limiterait alors à l'application automatique d'un quelconque code de décence.³³¹

Per scongiurare il pericolo del «formalismo morale», Chartier avverte che «c'est la *signification* même du film que le critique doit dégager et il ne peut le faire complètement qu'à travers une analyse et une appréciation de son expression artistique»³³².

Una deriva forse ancora più perniciosa è però poi individuata da Chartier nel «formalismo artistico»:

Il serait plus regrettable encore que le critique catholique s'autorisât de la distinction entre valeur morale et valeur artistique pour limiter son étude à une appréciation seulement esthétique de l'œuvre sous prétexte que le jugement moral n'est pas de son ressort. Même en dehors de toutes préoccupations religieuses il semble dangereux de transposer au cinéma les principes de l'art pour l'art. [...] Mais en ne s'attachant qu'à cet aspect des œuvres, en ne retenant d'un film que les habilités techniques ou les subtilités d'expression, le critique négligerait évidemment ce qui fait la valeur propre de l'œuvre, c'est-à-dire, encore une fois, sa *signification*. Cette attitude limite serait le véritable «formalisme artistique» dont les insuffisances n'échappent à personne.³³³

Un'ulteriore deriva critica prospettata da Chartier consiste infine in una spropositata focalizzazione sul soggetto rappresentato dal film. In quest'ultimo caso,

on ne reconnaît pas au cinéma une existence propre, il est donc inutile de s'appliquer à comprendre son langage, il suffit d'appliquer au récit du film les méthodes de critique qui conviennent au sujet d'un roman ou à l'action d'une pièce de théâtre. Pour pouvoir en disserter plus à l'aise on réduit le film à des idées et ses personnages à des abstractions. Mais en négligeant ainsi dans un film tout ce qui est proprement cinématographique on se condamne tout simplement à ne pas le comprendre.

[...] Mais la signification d'un film ne doit pas être confondue avec l'analyse de son sujet: le même sujet traité par dix auteurs différents revêtira dix significations différentes selon les moyens employés pour le traiter.³³⁴

³³¹ Jean-Pierre Chartier, *Le critique, le FORMALISME et la morale*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 24.

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ivi*, pp. 24-25.

La stessa «Radio Cinéma Télévision» – sin dal proprio manifesto programmatico pubblicato nel 1950 nel primo numero della testata – tiene a stabilire la coesistenza nelle sue pagine di un giudizio estetico e di un'analisi del «significato umano» del film. Parametri che la neonata rivista si propone di soddisfare entrambi: «Enfin, nous attirons l'attention sur quelques-uns des éléments qui permettent de juger la valeur artistique du film et nous essayerons de dégager sa signification et sa valeur humaine»³³⁵.

Inevitabile risulta poi richiamarsi, dal punto di vista morale, alle valutazioni della Centrale catholique du cinéma et de la Radio (CCR): «Les laïcs qui rédigent ces comptes rendus n'ont pas autorité pour condamner ou approuver un film au nom de l'Église: c'est la raison pour laquelle nous publierons toujours, dans cette page, les appréciations morales communiquées par la Centrale Catholique du Cinéma»³³⁶.

Anche «Radio Cinéma Télévision» si fa da subito carico di passare in rassegna tutti i film appena usciti (o in uscita) nelle sale francesi, fornendone una propria valutazione.

I giudizi espressi dalla rivista domenicana – come vedremo meglio fra poco – sono indicati attraverso l'espressività variabile (sorrisi, smorfie, scoppi di risa e così via) dei volti di due personaggi fumettistici: il giovane Ulysse e suo padre. Ulysse figlio e Ulysse padre vengono chiamati rispettivamente in causa a seconda che si tratti di un film per tutti (quindi per bambini e per famiglie) o per adulti³³⁷.

I giudizi cinematografici espressi dai recensori di «Radio Cinéma Télévision» si concentrano soprattutto sulle qualità artistiche delle opere prese in esame. Il giudizio morale appare perciò meno ingombrante, seppur sempre presente. Meno ingombranti e sempre presenti appaiono pure le classificazioni della CCR, relegate in basso nella pagina delle recensioni.

Le griglie di valori e i giudizi critici utilizzati dai redattori di «Radio Cinéma Télévision» intendono perciò superare ampiamente il sistema di *cotations morales* della Centrale.

Per di più, gli eventuali giudizi morali negativi espressi dai recensori della rivista domenicana sono poi – dagli stessi – sovente addolciti per mezzo di opposti giudizi estetici.

Si prenda ad esempio la tabella riepilogativa pubblicata su «Radio Cinéma Télévision» il 14 maggio 1950³³⁸. Risulta assai illuminante considerare alcuni titoli e le votazioni loro assegnate.

³³⁵ [Rédaction], *À vous de choisir*, «Radio Cinéma Télévision», n° 1, 22 janvier 1950, p. 4.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Cfr. *Ulysse et son papa sont allés voir pour vous les films nouveaux*, «Radio Cinéma Télévision», 14 mai 1950, p. 5.

³³⁸ Cfr. [Rédaction], *“Radio-Cinéma” a vu pour vous tous les films des trois derniers mois*, «Radio Cinéma Télévision», n° 17, 14 mai 1950, pp. 16-17.

Risulta ad esempio quanto mai significativo il fatto che, tra tutti i film «pour adultes» usciti nelle sale francesi tra metà febbraio e metà maggio del 1950, solo due si aggiudichino la votazione più alta («Bravo!»).

Ma ciò che risulta ancor più illuminante è che uno dei due film in questione sia *Il caso Paradine* (*The Paradine Case*, Alfred Hitchcock, 1947), uscito nelle sale francesi nel 1950. La predilezione manifestata dalla rivista domenicana nei confronti di Hitchcock anticipa quindi la venerazione che di lì a poco esprimeranno – verso quello stesso autore – i «Cahiers du cinéma». Attraverso una puntigliosa analisi formale, nel corso di tutti gli anni Cinquanta, i «Cahiers du cinéma» cercheranno infatti di far passare l'idea che quello di Hitchcock sia il cinema di un “autore cattolico”³³⁹.

Dei «Cahiers du cinéma» non va infatti dimenticato il consistente background cattolico che contraddistingue marcatamente una parte della redazione. La vocazione cattolica della storica rivista cinematografica francese ci viene illustrata esaustivamente da Antoine de Baecque, di cui va riportato almeno il seguente passo: «I dogmi dell'eucarestia (l'Incarnazione e il suo ripetersi rituale, la transustanziazione) costituiscono la base fondamentale dell'apporto teorico di Bazin e di Rohmer»³⁴⁰.

Sin dalla loro nascita nel 1951, i «Cahiers du cinéma» si fanno sostenitori del primato della *mise en scène*. In essa – secondo Bazin – si celerebbe appunto «in larga misura la materia stessa del film, un'organizzazione degli esseri e delle cose che trova in sé il proprio significato, intendo dire sia morale sia estetico. Ciò che Sartre scriveva del romanzo è vero di tutte le arti, del cinema come della pittura. Ogni tecnica rimanda a una metafisica»³⁴¹. D'altronde, come ha avuto modo di mettere in luce anche Guglielmo Pescatore, «per i critici della politica degli autori, il soggetto del film è la sua messa in scena, la quale è la materia stessa del film»³⁴².

Proprio sulla messa in scena si registra d'altronde l'enorme divario che separa il versante critico cattolico francese da quello italiano, come sta appunto a testimoniare efficacemente la diversa scala gerarchica di autorialità concepita rispettivamente dai «Cahiers du cinéma» e dalla «Rivista del Cinematografo». Se per i critici francesi dei «Cahiers du cinéma» il regista è l'unico autentico autore – in quanto responsabile ultimo della *mise en scène*, dei contenuti e dell'impianto ideologico del film – i critici italiani della «Rivista del Cinematografo» – distorti come sono dalla loro tipica deriva contenutistica – individuano quali principali coautori del film i soggettisti, in quanto responsabili appunto della scelta del soggetto e quindi del contenuto del film. Secondo tale scala

³³⁹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *I processi di identificazione in Hitchcock*, in Roberto Salvadori (a cura di), *Alfred Hitchcock. La critica, il pubblico, le fonti letterarie*, La casa Usher, Firenze, 1981, p. 95.

³⁴⁰ Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991; tr. it. *Assalto al cinema*, il Saggiatore, Milano, 1993, p. 159.

³⁴¹ André Bazin, *Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?*, «Cahiers du cinéma», 44, 1955; tr. it. in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, cit., pp. 230-231.

³⁴² Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma, 2006, p. 64.

gerarchica, al regista non toccherebbe neppure il “secondo posto”, già occupato invece dal produttore cinematografico: «Oggi [...] ci troviamo veramente di fronte ad un bivio; spetta ai produttori italiani scegliere la via migliore e sicura: [...] accettare il titolo di “coautori” delle opere filmiche e quindi meditare sulla scelta dei soggetti e fare del cinema un mezzo di elevazione sociale e spirituale»³⁴³.

In occasione degli incontri cinematografici tenuti a Montanay dans l'Ain e organizzati dall'abate Chassagne in collaborazione con «Radio Cinéma Télévision» nelle estati del 1954 e 1955, ecco come Henri Agel ci illustra il proprio *modus operandi* critico, in cui componente estetica e componente spirituale si trovano strettamente embricati:

Les films prenaient en nous, au milieu de nous, une modalité d'existence particulière. Ils ne s'offraient plus seulement comme une construction esthétique, une œuvre d'art structurée selon certaines normes et visant à atteindre un certain effet psychologique et dramatique, mais leur signification se dégageait peu à peu dans des coordonnées d'un tout autre ordre. Loin d'être une étiquette plaquée sur l'œuvre, cette appréciation d'ordre spirituel devenait comme une pierre de touche permettant de définir la substance intime du film, son “chiffre” – pour parler comme le poète Lanza del Vasto – ou plus simplement son essence. C'est bien ici que se dégageait la relation entre le théologique et l'esthétique qui, privé de cette dimension fondamentale, aurait paru étrangement dépourvu de prolongements.³⁴⁴

Dal canto suo – in un articolo pubblicato su «Esprit» nel 1960 – René Guyonnet sentenzia che ogni trinceramento critico all'interno di una sola e determinata prospettiva (quali l'orientamento ideologico, la connotazione morale, o il giudizio estetico) è condannato inesorabilmente a produrre un approccio critico arbitrario e surrettizio:

Mauvais films, bons films: faut-il alors réduire la critique à l'énoncé d'un goût? Il me paraît aussi vain d'ouvrir un débat sur le goût que sur la moralité. Le goût est une notion dont il est impossible de se passer et à laquelle il est impossible de se limiter. [...] De plus, le goût, comme le Ciel, ne répond pas toujours. Posons donc en principe qu'il faut au critique une méthode.³⁴⁵

Convinzione che Guyonnet ribadisce anche a chiusura del suo intervento:

Or, et c'est la conclusion qui devrait ressortir de l'examen des difficultés énumérées ci-dessus, *il est certain que l'on manquera souvent cette signification-clé si l'on n'applique qu'une grille unique*. [...] C'est un phénomène dont le critique a à rendre compte, et il ne peut le faire que par l'utilisation de grilles multiples.³⁴⁶

La divergenza di prospettive tra i due diversi fronti cattolici italiano e francese sfocia poi – con l'inizio degli anni Sessanta – in due crociate moralizzanti di pari violenza, ma di natura, ancora una

³⁴³ [Redazionale], *Socialità e moralità del cinema italiano*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1954, p. 3.

³⁴⁴ Henri Agel, *La formation cinématographique des catholiques*, «Études», settembre 1955, p. 248.

³⁴⁵ René Guyonnet, *Le Métier de critique*, «Esprit», n° 6, juin 1960, p. 14.

³⁴⁶ *Ibidem*.

volta, profondamente diversa: quella contro il «carrello Kapò»³⁴⁷ in Francia e quella contro «la sconcia vita»³⁴⁸ in Italia.

Il dibattito tra istanza morale e valore estetico, infine, continuerà ad accompagnare il panorama cattolico francese per tutti gli anni Sessanta, e fino al decennio successivo.

Nella sua stroncatura de *La prigioniera* (*La prisonnière*, Henri-Georges Clouzot, 1968), ad esempio, il cattolico Jean Collet precisa che a guidarlo non sono soltanto preoccupazioni di ordine morale, bensì anche parametri legati al proprio «gusto personale». E in tale concezione di gusto non si può non ravvisare anche una certa attenzione all'aspetto formale-estetico del film in questione:

Quand je qualifie d'ignoble le film de Clouzot, je sais que mon jugement est affaire de *goût* avant d'être question de morale. On parle aussi d'un goût «perversi» et je suis convaincu qu'avant de brandir les foudres de la morale, il serait plus honnête et plus utile de cultiver le goût, de s'interroger sur le goût de certaines cinéastes et notre goût de spectateurs.³⁴⁹

VIII.6.4. Classificazione morale vs giudizio critico secondo i cattolici francesi

La più macroscopica differenza tra le italiane «Segnalazioni Cinematografiche» e le francesi «Fiches du cinéma» riguarda appunto l'equilibrio tra le varie sezioni di cui si compongono le singole schede cinematografiche. Se le «Segnalazioni Cinematografiche» riservano solitamente al giudizio critico-estetico uno spazio a dir poco esiguo, liquidandolo in una o due righe, le «Fiches du cinéma» accordano a tale giudizio uno spazio nettamente prioritario. Se le «Segnalazioni Cinematografiche» accordano alla valutazione morale il ruolo di centro gravitazionale delle proprie schede, tale valutazione la si ritrova invece in qualche modo declassata sulle «Fiches du cinéma», le quali spesso la liquidano in poche righe, riservandole uno spazio nettamente minore rispetto alla sezione tecnico-stilistica.

Un esempio fra tutti, la classificazione di un film quale *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), rispettivamente sulle «Segnalazioni Cinematografiche» e sulle «Fiches du cinéma».

Nelle «Segnalazioni Cinematografiche» *Ladri di biciclette* viene liquidato con un giudizio critico-estetico negativo e stringatissimo, e con una valutazione morale più articolata ma comunque altrettanto negativa³⁵⁰.

³⁴⁷ Cfr. Jacques Rivette, *De l'abjection*, «Cahiers du cinéma», 120, 1961; tr. it. in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, cit., p. 196.

³⁴⁸ [Redazionale], *Civiltà Cattolica su "La dolce vita"*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1960, p. 93.

³⁴⁹ Jean Collet, *Un cinéma des voyeurs*, «Télérama», n° 990, 5 janvier 1969, p. 54.

³⁵⁰ Cfr. *Ladri di biciclette* - Ar, «Segnalazioni Cinematografiche», XXIV, 1948, p. 175.

Le «Fiches du cinéma» riservano invece al giudizio estetico-stilistico del film di De Sica uno spazio ampissimo (ben 23 righe), a scapito della valutazione puramente morale (che occupa solo 5 righe)³⁵¹.

La sezione riservata dalle «Fiches du cinéma» al giudizio estetico-stilistico – denominata «Technique et interprétation» – assume nel caso di *Ladri di biciclette* il tono di una vera e propria consacrazione. Ma ciò che risulta forse ancor più significativo è come poi la sezione dedicata alla valutazione morale (denominata «Valeur morale»), limitando la visione del film ai soli «adultes avertis», lo faccia quasi a malincuore, esprimendo esplicitamente il proprio rammarico nel dover porre delle «riserve» a un film di cui si riconosce l'indubitabile grandezza: «Ce film a une valeur humaine extraordinaire et il est bien dommage qu'on soit obligé d'y faire une reserve»³⁵².

Tale esempio illustra magistralmente le macroscopiche differenze metodologiche e di pensiero esistenti tra il sistema di classificazione morale della Chiesa italiana e quello della *cotation morale* del clero francese.

L'esempio di *Ladri di biciclette* introduce però anche la complessa e delicata problematica della ricezione cattolica del fenomeno neorealista, a cui dedicheremo un intero capitolo più avanti.

Anche il fronte della *cinéphilie catholique* si dimostra assai sensibile alla problematica coesistenza della classificazione morale e del giudizio critico artistico.

Nel già citato articolo apparso nella primavera del 1949 sulla «Revue internationale du cinéma», Jean-Pierre Chartier osserva come il compito del critico cattolico sia di per sé alquanto arduo, e ben più problematico della mansione svolta dai critici non cattolici:

Sans doute demande-t-on à un critique catholique plus qu'à un autre critique. Ses lecteurs attendent de lui non seulement des explications sur la valeur artistique du film mais des appréciations qui leur permettent de choisir en chrétiens les films qu'ils vont voir. Ceci ne veut pourtant pas dire qu'un critique catholique doive limiter son étude d'un film à l'appréciation de sa «valeur morale».³⁵³

A tal proposito, Chartier opera una fondamentale distinzione tra i critici cattolici e gli organismi preposti alla classificazione morale dei film:

On ne doit pas confondre le rôle du critique catholique avec celui des organismes créés dans presque tous les pays suivant les directives de l'encyclique VIGILANTI CURA et mandatés par la Hiérarchie pour établir une cotation morale des films. Il importe au contraire de bien définir le rôle propre de la cotation pour déterminer celui de la critique.³⁵⁴

³⁵¹ Cfr. *Le voleur de bicyclette* = 4 A, 3 bis C, «Fiches du Cinéma», n° 38, octobre 1949, p. 849.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Jean-Pierre Chartier, *Le critique, le FORMALISME et la morale*, cit., p. 23.

³⁵⁴ Ivi, pp. 23-24.

Chartier sottolinea quindi come la *cotation morale* non sia in alcun modo definibile come un'operazione critica:

L'organisme chargé d'établir la cotation morale des films ne fait pas de critique. Il parle en effet au nom de l'Église et ses jugements engagent l'Église. Il n'est aucunement souhaitable que l'Église engage son autorité dans des jugements artistiques. Aussi tous les organismes chargés d'établir les cotations précisent-ils qu'il n'est pas dans leur rôle de décider si un film est réussi ou si son scénario est bien construit.³⁵⁵

L'unico autentico ruolo della *cotation morale* consisterebbe quindi nell'«avertir les chrétiens du danger moral présenté par certains films. Elle permet d'éviter les films qui pourraient être nocifs. Elle ne permet pas de choisir ceux qui sont réussis»³⁵⁶.

Tale precisazione dimostra come la *cotation morale* e l'analisi critica si presentino agli occhi di Chartier come due “uffici” cattolici con funzioni e competenze diverse, senza quindi alcuna sovrapposizione di campo dell'una nell'altra, e senza alcun conflitto di interesse tra le due. Proprio per le loro rispettive nature differenti e non concorrenziali, esse risultano entrambe necessarie e indispensabili:

Un film sans aucune valeur artistique ou intellectuelle ou même une réalisation tout à fait maladroite et un sujet ridicule pourront recevoir une cote tout à fait favorable s'ils ne suscitent aucune réserve du point de vue de la morale. Cette seule raison suffirait à montrer la nécessité d'une critique catholique à côté des organismes de cotation morale: elle doit choisir parmi les films qui ne sont pas déconseillés ceux qui valent la peine d'être vus.³⁵⁷

Convinzioni simili a queste animano anche la rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision», presso cui – non a caso – Chartier si distinguerà come uno dei critici più rappresentativi e infaticabili.

«Radio Cinéma Télévision» pubblica settimanalmente le recensioni dei film da poco usciti nelle sale francesi. Il sistema adottato dalla rivista domenicana – come già in parte anticipato – è quanto mai singolare, e piuttosto a sé stante rispetto alle riviste cinematografiche (anche cattoliche) della Francia dell'epoca.

Sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», ogni recensione riporta in apice il primo piano di un personaggio, a metà strada tra il fumettistico e il vignettismo satirico. Il personaggio in questione ha anche un nome, come si legge sin dai primissimi numeri della nostra rivista: si tratta di Ulysse. In realtà i personaggi sono sin da subito due: «Ulysse père» e «Ulysse fils» («Ulisse padre» e «Ulisse figlio»). La presenza di uno o l'altro dei due personaggi si riferisce alla prima distinzione di base operata da ciascuna recensione della nostra rivista: ovvero, se ci troviamo di fronte a un film «visible

³⁵⁵ Ivi, p. 24.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Ibidem.

pour tous» – e in questo caso a essere “chiamato in causa” è Ulysse fils – o se invece ci troviamo di fronte a un film «pour adultes» – e allora a intervenire sarà il personaggio di Ulysse père.

Ma questa rappresenta solo la distinzione preliminare: una volta stabilito infatti se ci troviamo di fronte a un film per tutti o a un film per adulti, si tratta poi di stabilire il valore di quello stesso film. A tale scopo, «Radio Cinéma Télévision» si avvale di una scala classificatoria, valida sia per i «film per tutti» che per i «film per adulti». Ecco di seguito i possibili “voti” attribuibili ad ogni singolo film: «Bravo!», «Bien», «Si vous aimez rire», «Si vous aimez pleurer», «Pas si mal», «Faute de mieux», «Larmoyant», «Hélas...», «Réveillez-moi» e «Ah non!»³⁵⁸.

A ogni voto corrisponde un’espressione facciale di Ulysse père o Ulysse fils: essa può spaziare dall’entusiasmo (con tanto di applausi) alla faccia annoiata, dalle risate alle lacrime, dalla smorfia alla faccia indignata di rabbia. A ben vedere, il codice iconico-simbolico adoperato dalla rivista domenicana non appare quindi molto dissimile dalle attuali *emoticon* utilizzate nel nostro linguaggio informatico-digitale. Così, ad esempio, la faccia entusiasta di Ulysse père (e con le mani che applaudono) indica che ci troviamo di fronte a un film «per adulti» giudicato con un «Bravo!», mentre la faccia accigliata e indignata di Ulysse fils indica che ci troviamo di fronte a un film «per tutti» giudicato però negativamente con un «Ah non!».

Da ciò se ne ricava già una prima osservazione: il fatto di essere visibile «per tutti» non mette al sicuro un film da un giudizio negativo. La destinazione a un tipo di pubblico risulta quindi slegato dalla valutazione sul valore del film. Fatto, questo, che distanzia già notevolmente l’operazione classificatoria portata avanti dalla rivista domenicana rispetto al sistema di *cotation morale* effettuato dalla CCR e dalle relative «Fiches du cinéma», dove la categoria «3: POUR TOUS» e la categoria «5: À PROSCRIRE» indicano infatti, oltre che il pubblico di destinazione, anche in qualche modo un primo vero e proprio giudizio di merito.

Ma è interessante ora considerare la natura e la metodologia della valutazione critica portata avanti dalle recensioni di «Radio Cinéma Télévision» (e poi da «Télérama»). Come avremo modo di sviscerare meglio nei capitoli successivi, le recensioni pubblicate settimanalmente sulla rivista domenicana risultano incentrate quasi esclusivamente sull’aspetto estetico e tecnico del film, e tutt’al più sul significato più profondo di cui esso si fa portatore.

A destare da subito scalpore è quindi lo slittamento in secondo piano dell’istanza morale, la quale sembra talvolta mancare del tutto.

Un’esemplificazione può forse chiarire meglio il nostro discorso. Si prenda quale esempio la recensione di un film quale *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953). Il giudizio

³⁵⁸ Cfr. [Rédaction], “*Radio-Cinéma*” a vu pour vous tous les films des trois derniers mois, «Radio Cinéma Télévision», n° 17, 14 mai 1950, pp. 16-17.

“iconografico” iniziale assegnato al film è rappresentato da Ulysse père che applaude: siamo quindi di fronte a un film «per adulti» giudicato con il voto più alto, ossia un «Bravo!».

La recensione, firmata da Jacques d’Heures, ci colpisce innanzitutto per la sua lunghezza: una pagina intera (seppur con due illustrazioni) diposta in tre colonne scritte in caratteri fitti e piuttosto piccoli.

Dopo una diffusa presentazione del soggetto e della trama del film, il recensore entra nel merito di diverse questioni tecniche e stilistiche della pellicola in questione. Se ne apprezza innanzitutto la sceneggiatura: «Cette discipline géniale du scénariste qui abandonne le merveilleux pour que continue la vie, consitute le charme secret du film»³⁵⁹.

Si passa poi a lodare la magistrale regia di William Wyler: «Il fallait toute la sensibilité de William Wyler pour expliquer, en touches nuancées, l’esprit de cette nouvelle; pour émouvoir sans dramatiser; pour enchaîner les gags sans atteindre au burlesque»³⁶⁰.

Un plauso particolare viene rivolto anche all’interpretazione dei due attori protagonisti: «Et l’interprétation – magistrale – de Gregory Peck et d’Audrey Hepburn, aussi joli minois qu’intelligente actrice»³⁶¹.

Non passano sotto silenzio neppure certi dettagli tecnici, quali ad esempio il doppiaggio: «Saluons au passage l’excellence du doublage de la version française»³⁶².

Alla luce di tutto ciò, salta agli occhi la latitanza dell’aspetto morale. A dire il vero, solo alla fine della recensione si registra pure un apprezzamento di natura morale: «C’est cette pureté sans pruderie qui fait de ce chef-d’œuvre un spectacle de famille»³⁶³.

Tale recensione testimonia eloquentemente gli equilibri di forza che contraddistinguono l’operato critico generale della nostra rivista: equilibri che vedono una netta predominanza dell’attenzione estetica e stilistica a scapito di una minoritaria istanza morale.

Pur variando da film a film e da critico a critico, la composizione e le priorità generali delle recensioni di «Radio Cinéma Télévision» risulteranno infatti non molto dissimili da quella appena visionata.

L’unico spazio riservato all’aspetto morale lo si può riscontrare in un piccolo riquadro posto di solito in coda alle recensioni, e che riporta appunto le «Appréciations morales de la C.C.C.» riguardanti tutti i film recensiti in quel numero della nostra rivista. A partire dal 1961 tale riquadro sparirà, per essere sostituito da una piccola dicitura a inizio di ogni recensione, e indicante appunto

³⁵⁹ Jacques d’Heures, *Vacances romaines (Roman Holiday)*, «Radio Cinéma Télévision», n° 223, 25 avril 1954, p. 33.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ibidem*.

il giudizio numerico assegnato dalla Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) al film in questione.

Lo spazio e il rilievo a dir poco esigui riservati alle valutazioni morali della CCR mostrano però come la rivista domenicana sia animata – più che da un intento moralizzatore – dall'esigenza di assolvere a un dovere “imposto dall'alto” e non sentito come proprio.

A cadenza trimestrale, poi, «Radio Cinéma Télévision» pubblica una tabella riepilogativa con i voti attribuiti a tutti i film usciti nelle sale francesi negli ultimi tre mesi³⁶⁴.

Anche tali tabelle riepilogative riservano un piccolo spazio finale alle valutazioni morali della CCR, pubblicando i film da essa giudicati «con importanti riserve» o «esclusi». Troviamo infatti due riquadri intitolati rispettivamente «La Centrale Catholique du Cinéma fait d'importantes réserves au sujet de ces films» e «La Centrale Catholique du Cinéma demande que l'on s'abstienne de voir:».

In un articolo apparso sulla stessa «Radio Cinéma Télévision» il 18 novembre 1951, il padre domenicano Raymond Pichard sostiene che uno dei punti più dibattuti all'interno del mondo cattolico permane «les partages des responsabilités entre la critique cinématographique et l'établissement des «appréciations morales» par la Centrale catholique du cinéma»³⁶⁵.

Pichard osserva subito dopo come tale conflitto sia a ben vedere facilmente risolvibile, se solo «chacun s'en tient à son propre rôle»³⁶⁶.

Per dimostrare la diversità di ruolo tra i critici cinematografici e gli addetti alla classificazione morale, Pichard si avvale di un esempio chiarificativo:

Pour me faire comprendre, je prendrai la comparaison suivante. Quand un Concile se réunit, l'Église convoque deux sortes de personnages. D'un côté, les «théologiens», exégètes historiens, et spécialistes de toute robe qui préparent les travaux du Concile; de l'autre, les «Pères du Concile», évêques et pasteurs d'âmes qui, après information et discussion, fixent la doctrine.

Le rôle des Pères du Concile, qui ont charge d'âmes, est de défendre «la foi et les mœurs» des fidèles. Ce ne sont pas nécessairement des savants spécialistes; mais ils sont assistés du Saint-Esprit pour conduire leur troupeau. Leurs décisions, grâce à cette assistance, sont valables; même si les raisons sur lesquelles ils s'appuient ne sont pas toutes justes.

[...] Toutes proportions gardées, la Centrale chargée de la cotation des films est en face des critiques comme les Pères du Concile devant les théologiens. Les évêques ont le devoir de protéger la foi et les mœurs des fidèles devant les dangers du cinéma. Ils délèguent à la Centrale Catholique du Cinéma le soin de conseiller aux différentes catégories de fidèles: enfants, adolescents, adultes avertis, etc...: «Vous pouvez aller voir ce film» ou «N'y allez pas». Ce conseil, qui reste un simple conseil de prudence pastorale, s'exprime par une cotation, par un chiffre.³⁶⁷

Giunto a tale punto della sua dissertazione, Pichard compie un ulteriore parallelismo, paragonando l'attività classificatoria svolta dalla Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio (CCR) nei

³⁶⁴ Cfr. [Rédaction], «Radio-Cinéma» a vu pour vous tous les films des trois derniers mois, «Radio Cinéma Télévision», n° 17, 14 mai 1950, pp. 16-17.

³⁶⁵ Raymond Pichard, *La critique cinématographique et la cotation des films*, «Radio Cinéma Télévision», n° 96, 18 novembre 1951, p. 3.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ibidem*.

confronti dei fedeli/spettatori all'operato di una madre nei confronti dei propri figli: «Ainsi une mère peut avoir des intuitions justes, une grâce d'état, pour guider ses enfants sans posséder les raisons précises qui la font agir en vue du bien de ces vies qu'elle a mises au monde. L'Église est une mère»³⁶⁸.

Sullo schieramento opposto, dal canto loro i critici cinematografici

expliquent le film, forment le goût artistique du spectateur et lui donnent des éléments pour se faire une opinion personnelle. Ils ne sauraient ambitionner en vingt lignes traiter à fond tous les problèmes moraux que pose un film d'une heure et demie; mais ils doivent aider le public à raisonner juste. Cependant ces critiques sont la plupart du temps des laïcs. Ils ne représentent pas l'Église enseignante chargée comme la C.C.C. de défendre la «foi et les mœurs» au nom de la hiérarchie. Comme les théologiens dans les conciles, ils sont des spécialistes que l'on consulte, mais ils usurperaient un pouvoir pastoral qu'ils n'ont pas s'ils concluaient leurs articles en disant: «Allez ou n'allez pas voir ce film».³⁶⁹

A Pichard non resta infine che concludere ribadendo la necessità di una ripartizione di competenze tra critici cinematografici e responsabili della classificazione morale: «Si chacun reste à sa place, il ne peut pas y avoir de conflits entre les critiques chrétiens et la Centrale chargée par l'Épiscopat de coter les films»³⁷⁰.

Chartier – che da inizio anni Cinquanta si fa chiamare con il suo pseudonimo resistenziale «Jean-Louis Tallenay» – analizza dal canto suo il variegato ventaglio rappresentato dalla critica cinematografica: «La critique est un genre mal défini qui comprend aussi bien l'article superficiel et brillant – écrit dans le style des échos et mondanités – que l'étude austère et professorale»³⁷¹.

Tallenay passa poi ad analizzare le diverse tipologie di critica cinematografica esistenti, provando a effettuare così una «critique de la critique»³⁷².

La prima tipologia da lui individuata è «la critique impressioniste», ovvero quel «genre de critique qui nous paraît le moins susceptible de répondre à ces besoins d'information et de formation. C'est celui où l'auteur se borne à faire part au lecteur de son humeur du moment, de ses impressions. «Le film m'a plu. J'ai dormi. J'ai bien ri»»³⁷³.

Tallenay mette in luce tutti i limiti insiti in tale tipologia di critica, la cui maggiore carenza è quella di «ne pas donner ses raisons et de se refuser à l'analyse et à l'explication»³⁷⁴, non rispondendo quindi «à ce que le lecteur est en droit d'attendre d'un critique cinématographique chrétien»³⁷⁵.

³⁶⁸ *Ibidem.*

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ *Ibidem.*

³⁷¹ Jean-Louis Tallenay, *Le critique cinématographique chrétien et son public*, «Revue internationale du cinéma», n° 10, 1951, p. 13.

³⁷² *Ibidem.*

³⁷³ *Ibidem.*

³⁷⁴ *Ibidem.*

³⁷⁵ *Ibidem.*

Troviamo poi «le formalisme esthétique»: «elle consiste à n'apprécier les films que d'après leur valeur formelle, à ne considérer le sujet que comme le prétexte sans importance que se donne un réalisateur pour se livrer à des recherches d'expression»³⁷⁶.

Anche tale tipologia viene contestata da Tallenay: «l'erreur du formalisme esthétique consiste à faire des recherches formelles une fin en soi, d'oublier que le cinéma est un langage et doit exprimer quelque chose»³⁷⁷.

Ci si imbatte poi nel «formalisme moral», forse ancora più pernicioso del formalismo estetico.

A tal proposito Tallenay – pur auspicando che il critico cristiano non dimentichi mai «le danger que peuvent présenter certains films du seul fait de la violence ou du pouvoir de suggestion de certaines de leurs images»³⁷⁸ – mette in guardia dalle derive proprie a tale tendenza critica.

Il maggior pericolo insito nel «formalisme moral» consisterebbe nel fatto che quest'ultimo

conduit à approuver des films dont aucun élément n'est justiciable des condamnations du barème établi mais dont la signification d'ensemble est pourtant désastreuse. Il est possible de ruser avec un barème. Il est possible de réaliser un film dont aucune image ne soit condamnable, où l'on ne découvre aucune situation irrégulière, mais dont l'artifice, la fausseté soient plus nocifs qu'une dénonciation ouverte du mal.³⁷⁹

L'ottenimento da parte di un film di una buona *cote morale* non costituirebbe quindi garanzia né di valore artistico, ma neppure di valore morale della pellicola in questione. Nel sistema di *cotation morale* Tallenay ravvisa infatti numerose falle strutturali e metodologiche. Il vaglio delle *cotations morales* risulta perciò agli occhi di Tallenay facilmente aggirabile da opere esteriormente impeccabili da un punto di vista morale ma, proprio per questo, spesso artificiose e ipocrite.

In definitiva, il principale inconveniente del formalismo morale

c'est d'être une méthode inintelligente [...]. À l'inintelligence de la méthode, correspond une prime à l'inintelligence dans les films, car, du point de vue du formalisme moral, les œuvres fortes seront condamnées, au même titre que les œuvres pornographiques, tandis que des films anodins et stupides pourront être approuvés.³⁸⁰

Dopo aver messo in evidenza i limiti insiti in tali estremismi critici, Tallenay precisa che

Ce qui est dangereux, c'est de vouloir réduire la critique à l'un de ces points de vue. Mais au moment d'essayer de définir le but vers lequel doit tendre, à notre avis, la critique, nous tenons à noter que ces différents points de vue prennent place dans une critique complète et se complètent l'un par l'autre.³⁸¹

³⁷⁶ Ivi, p. 14.

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ Ivi, p. 15.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ Ibidem.

Tallenay mette poi in guardia da una critica esclusivamente incentrata sull'analisi del soggetto di un film: «Une critique qui se limiterait à la seule étude du sujet serait aussi incomplète et aussi fausse qu'une critique qui ne retiendrait d'un film que l'analyse formelle de ses moyens d'expression»³⁸².

Giunto a questo punto della sua trattazione, Tallenay può quindi svelare ciò che egli considera «le but ultime de la critique»³⁸³, ovvero quello di «dégager la signification d'un film»³⁸⁴.

Come lo stesso Tallenay precisa subito dopo,

la signification d'un film ne se confond ni avec le sens (abstrait ou schématique) de son sujet, ni avec la valeur (formelle) de ses moyens d'expression. Elle ne peut être clairement dégagée ni par de simples réactions affectives du critique, ni par l'application d'un barème moral, ni par des prophéties sur l'influence du film. Elle ne peut apparaître qu'au terme d'une analyse minutieuse et complète de l'œuvre.³⁸⁵

Passando poi al caso specifico della critica cinematografica cattolica, Tallenay osserva come la prima questione che si pone al critico cattolico è quella di definire il proprio rapporto con gli organismi preposti alla *cotation morale* delle pellicole.

A tal riguardo, Tallenay individua come soluzione ottimale una chiara ripartizione delle rispettive sfere di competenza. Proprio tale ripartizione bloccherebbe sul nascere ogni possibile frizione tra le due figure in questione: «Je crois qu'il ne peut exister aucune raison de friction, aucune usurpation de pouvoirs entre la critique chrétienne et les organismes en question, pourvu que soient clairement définis et limités les domaines propres de chacun d'eux»³⁸⁶.

Di seguito Tallenay espone la differenza fondamentale di competenze esistente tra i due ruoli in esame: «La différence essentielle entre leurs rôles réside dans le fait que les organismes de cotation sont mandatés par la hiérarchie et parlent au nom de l'Église, alors qu'un critique essaye de juger en chrétien mais n'engage que lui-même (ou le journal pour lequel il écrit)»³⁸⁷.

Il ruolo della *cotation morale* quindi

n'est pas de faire de la critique telle que nous l'avons définie. [...]. L'Église n'a pas à prendre parti dans les querelles proprement artistiques, n'a pas à engager son autorité pour décider qu'un film est artistiquement réussi, que l'interprétation d'un acteur est bonne ou mauvaise.

Son rôle consiste à avertir les fidèles des dangers moraux que peuvent présenter certains films.³⁸⁸

In definitiva,

³⁸² *Ivi*, p. 16.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 17.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ *Ibidem*.

Les cotations ne sont pas des critiques, mais des mises en garde.

La conséquence de cet état de fait c'est que les cotations ne peuvent être que négatives. Elles mettent en garde contre les dangers présentés par certains films mais ne peuvent, en même temps, dégager les éléments positifs qui peuvent s'y trouver.³⁸⁹

Ecco allora, di fronte a tale vocazione negativista delle *cotations morales*, emergere la necessità di un controcanto positivo, costituito per l'appunto dalla critica cattolica:

Quand la cotation proscribit absolument un film, le critique chrétien, s'il est moralement formé, ne peut manquer de se trouver d'accord avec elle. Son rôle consiste alors à donner les raisons de cette proscription (ce que les cotations ne font que schématiquement). Mais une cote favorable n'implique pas qu'un film soit bon. D'où la nécessité d'une critique qui fasse toutes réserves sur les films anodins mais dangereux par leur stupidité, et qui, d'une manière positive, explique la réussite des grandes œuvres et engage le public à aller les voir.

Cette action positive de la critique, complétant l'action négative de la cotation, est extrêmement importante.³⁹⁰

Alla luce di tutte tali osservazioni, risulta chiaro agli occhi di Tallenay la complementarità che leggherebbe le funzioni della critica e della *cotation morale*, delle quali si auspica perciò una sana quanto necessaria coesistenza: «Pour toutes ces raisons, il est tout à fait souhaitable pour le critique et utile au lecteur que, à côté de la critique telle que nous l'avons définie, soit publiée la cotation morale établie par l'organisme qui est mandaté par l'Église»³⁹¹.

Tuttavia, come conclude Tallenay, «Ce partage des pouvoirs, cette répartition des tâches entre organismes de cotation et critique ne dispense pas pour autant le critique de prendre position sur les questions morales posées par le film»³⁹².

Alle teorie di Tallenay – come pure alle teorie del padre gesuita americano P. Lynch – si rifarà anche un editoriale apparso nel giugno del 1959 sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», individuando due figure tipiche di cattolici operanti nella critica cinematografica: il «moraliste» e il «théologien»³⁹³.

Il primo ha per ruolo «d'être contre le péché», ed entra in campo appunto «quand le péché manifeste sa présence dans les formes culturelles»³⁹⁴.

Il teologo invece, similmente a un critico non cattolico o a un artista, sceglie di «intervenir dans un esprit et d'une manière qui n'ont pas besoin de conclure sur une classification moralisante ou sur quelque approximation que ce soit du jugement moral»³⁹⁵.

Il suo ruolo, a ben vedere, è quello di interessarsi al mondo della sensibilità umana e artistica «en tant qu'il représente et reflète la structure et le niveau le plus intime de l'âme»³⁹⁶.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 18.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ RADIO-CINÉMA, *Trop ou pas assez de moralisme*, «Radio Cinéma Télévision», n° 491, 14 juin 1959, p. 2.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ibidem*.

Dopo aver delineato tali due categorie, la redazione di «Radio Cinéma Télévision» osserva come la più grande minaccia alla dignità umana non risieda in «un film qui comporte, ici ou là, ces deux minutes volontairement troublantes dont le jugement s'impose aux moralistes et à tous les hommes de sens»³⁹⁷, bensì piuttosto in quel film che «par un manque de métier qui peut aller jusqu'au mépris du spectateur, ou par une sensibilité de bas étage, constitue une insulte à la substance même, à la forme, à l'intelligence humaines»³⁹⁸.

Ma a ben vedere – come argomenta poi l'editoriale – non dovrebbe sussistere alcun conflitto tra la figura del «moralista» e quella del «teologo», in quanto si tratterebbe di due attività complementari, e che ciascun individuo dovrebbe possedere: «La légitime liberté dont jouit le critique pour apprécier la valeur artistique et les autres qualités techniques s'harmonise parfaitement avec son devoir de chrétien de tenir le plus grand compte d'un jugement moral porté avec les meilleures garanties par les organismes qualifiés»³⁹⁹.

In definitiva un buon critico cattolico – come conclude il presente editoriale – dovrebbe mirare ad elevare il gusto del pubblico, «non pas au sens superficiel ou snob de ce mot, mais dans le sens où il inclut à la fois l'humanisme authentique de nos formes d'art, et la composition humainement équilibrée de l'âme humaine»⁴⁰⁰.

La suddetta chiusa riassume alla perfezione le posizioni su cui si attesta la *cinéphilie catholique* riguardo al delicato rapporto tra classificazione morale e valutazione artistica in campo cinematografico.

³⁹⁶ *Ibidem.*

³⁹⁷ *Ibidem.*

³⁹⁸ *Ibidem.*

³⁹⁹ *Ibidem.*

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

Capitolo IX

Il cinema “sacro” e “cattolico” tra Italia e Francia.

Produzione e ricezione critica dei film religiosi presso i cattolici italiani e francesi

IX.1. Il cinema “sacro” nel dibattito teorico-critico dei cattolici italiani

A partire da metà anni Novanta, si è assistito in Italia a un'autentica esplosione di studi¹ riguardanti la storia della rappresentazione cinematografica di tematiche sacre: dalle vicende bibliche alla vita di Gesù, ma anche, più semplicemente, le vite dei santi o degli uomini di fede.

L'approccio storico al cinema biblico non ha potuto fare a meno di imbattersi in alcuni cruciali passaggi linguistici della stessa storia del cinema, che hanno coinciso appunto con alcune opere di «rificazione» della storia biblica o della vicenda di Gesù.

Quale passaggio esemplare basti pensare a come, nell'industria del cinema hollywoodiano, il formato *cinemascope* o l'uso del *technicolor* vengano inaugurati proprio con i kolossal biblico-cristologici.

Gli studi in Italia sul rapporto tra Bibbia e riscritture audiovisive e sulle rappresentazioni cinematografiche della storia di Gesù hanno poi trovato un ulteriore sbocco nelle più recenti ricerche dei *film studies*².

Come ci fa notare acutamente Dario E. Viganò,

La vocazione affabulatoria costitutiva del cinema ha reso possibile e fecondo l'incontro con la storia biblica. La storia del cinema, dunque, consegna allo spettatore italiano opere di vera e propria traduzione o meglio 'trasmutazione' del racconto biblico [...] fatta di selezione e ampliamento, di risonanze segrete di alcuni momenti narrativi.³

¹ Cfr. Marco Bongioanni, *La figura di Cristo nel cinema dalle origini ad oggi*, Pozzo Gros Monti, Torino, 1978; Leandro Castellani, *Temi e figure del film religioso*, Elle Di Ci, Leumann (To), 1994; Remo Romeo, *Il Vangelo secondo il cinema*, Emanuele Romeo Editore, Siracusa, 1995; Ernesto Guido Laura, *Gesù nel cinema*, ANCCI, Roma, 1997; Alessandro Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Genova, 1998; N. Scavo, *Un uomo chiamato Gesù: il Vangelo secondo Pasolini, Scorsese e Zeffirelli*, Quaderno di «Filmcronache» n. 12, Roma, 2001; Paola Dalla Torre, Claudio Siniscalchi, *Cristo nel cinema. Un canone cinematografico*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2004; Guido Bertagna, *Il volto di Gesù nel cinema*, Pardes, Bologna, 2005; Dario Edoardo Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Città del Vaticano, 2005; Vito Marotta, *Gesù nel cinema*, Ecumenica Editrice, Bari, 2006.

² Cfr. Sergio Botta, Emanuela Prinziavalli (a cura di), *Cinema e religioni*, Carocci, Roma, 2010; Dario Edoardo Viganò, *Cinema cristologico e riscritture audiovisive. Il problema delle traduzioni intersemiotiche*, in Sandra Isetta (a cura di), *Il volto e gli sguardi. Bibbia letteratura cinema* (Atti del Convegno, Imperia Porto Maruzio, 17-18 ottobre 2008), Edizioni Dehoniane, Bologna, 2010, pp. 21-31.

³ Dario Edoardo Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, in «Treccani.it - Cristiani d'Italia», 2011, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_\(Cristiani-d'Italia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_(Cristiani-d'Italia)/).

Volgendoci ora al passato per ripercorrere le principali tappe del dibattito teorico-critico dei cattolici italiani riguardo appunto al cinema “sacro”, conviene forse partire dai primi anni Quaranta. Già nel 1941, infatti, sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», Domenico Ruggi affermava che «il film religioso corrisponde ad una profonda aspirazione del popolo»⁴, suggerendo per di più che il soggetto agiografico era quanto mai adatto ad esprimere gli ideali della religione cattolica, ma anche del popolo italiano in generale: «gli eroi e i santi sono esseri sostanzialmente sociali e, in questo senso, popolari: poiché l’ideale di cui sono l’incarnazione non è un ideale loro particolare, ma l’ideale collettivo del gruppo»⁵.

Di lì a poco, nel dibattito promosso dalla stessa «Rivista del Cinematografo», si profila come soluzione al problema l’idea di promuovere “forze cinematografiche” cattoliche giovani: «Il cinema, per questi giovani, è una cosa seria [...] è un nuovo mezzo di espressione spirituale, anzi il mezzo più adatto per comunicare la poesia del loro spirito»⁶.

Pellicole religiose quale *Oasi* (Antonio Covi, 1938) e *Canto d’ascesi* (Giuseppe Maria Scotese, 1940) sono accolte con favore dai redattori del nostro periodico, tanto da indurre Diego Fabbri a concludere come segue:

ieri [...] presentandovi Covi, con una specie di parola d’ordine per una prima risoluzione del problema di una cinematografia nostra, dicevo: suscitare le vocazioni. Oggi, poiché vedo che gli uomini cominciano a radunarsi e alcuni già lavorano, vado oltre e dico: pensiamo a dar loro i mezzi perché possano continuare nelle opere.⁷

Le parole appena citate denotano – da parte cattolica – un consistente sforzo di incentivare la formazione di giovani leve registiche, al fine di sviluppare un cinema “sacro” e cattolico al tempo stesso.

È anche alla luce di tale rinnovata prospettiva che si spiegano interventi quale quello di Renzo Di Graziano, che sulle pagine della stessa rivista, nel settembre del 1947, spinge però il discorso oltre i confini tradizionali, invocando una produzione cinematografica cattolica non necessariamente di tipo confessionale: quindi non «film che si potrebbero definire prediche in bobina, ma semplicemente opere che offrano un divertimento umano il quale rispetti la natura spirituale dell’uomo»⁸.

Dal canto suo, il domenicano Félix Morlion – in un emblematico articolo dal titolo *Difesa del film religioso e cattolico contro il film ultracattolico*, pubblicato nel giugno del 1949 su «L’ora

⁴ Domenico Ruggi, *Il popolo e i santi*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1941, p. 81.

⁵ Ivi, p. 83.

⁶ Diego Fabbri, *Un film di G. M. Scotese*, *Canto d’ascesi*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1940, p. 181.

⁷ Ivi, p. 183.

⁸ Renzo Di Graziano, *Campane sul cinema*, «Rivista del Cinematografo», a. XX, n. 9, settembre 1947, p. 8.

dell'azione» – si scaglia contro i film che «si presentano come cattolici pur non potendo esserlo, l'aggettivo non potendo sussistere senza il sostantivo»⁹. Tra i bersagli preferenziali di Morlion vi è in particolare un film quale *Il segno della croce* (*The Sign of the Cross*; 1932) di Cecil B. De Mille:

una storia che formicola di Santi e di Martiri Cattolici, di cerimonie e di preghiere, di Croci e di Altari. A prima vista codesto sembra un film cattolico [...]. Ma in sostanza, questa storia è mostruosa, cioè falsa, completamente estranea alla vera influenza del Paganesimo e del Cristianesimo sulle anime. Il bello e sportivo Marco è un cowboy travestito, la pallida e diafana Mercia è una lamentosa bigotta della nuova Inghilterra. E poiché l'uomo non riesce a possedere la donna per mezzo della normale prassi seduttiva, va a finire che si lascia sbranare dal leone nell'arena per essere almeno riunito in Cielo, nell'eternità, alla sua bella, amen. È questa la più stupida deformazione della realtà della Conversione e del Martirio. È un attentato, compiuto nello stile più pompieresco del mondo, all'arte cinematografica ed al Cattolicesimo.¹⁰

Morlion individua poi una seconda categoria di film che, pur non essendo cattolici, si propongono come tali: quelli, cioè, in cui «la verità è espressa nello stile del catechismo ad uso dei fanciulli o dei predicatori soddisfatti a tal punto di sé stessi da non capire che chi li ascolta non è tanto stupido quanto sembra»¹¹.

Alla luce di tali considerazioni, Morlion passa poi a formulare una sua personale griglia classificatoria, autonoma rispetto a quella del Centro Cattolico Cinematografico:

C'è dunque una regola base alla quale noi dobbiamo ispirarci nella nostra ricerca dell'elemento cattolico nell'arte del cinema: la autenticità, la complessità e la delicatezza, e in certa misura la portata dell'emozione umana esprimibile. Partendo da questo criterio, noi possiamo classificare i films secondo una dialettica viva che va dall'umano al morale, dal morale al religioso, dal religioso al Cattolico.¹²

Sulla stessa delicata tematica del cinema cattolico e religioso interviene poi, all'alba ormai del nuovo decennio, padre Callisto Vittorino Vanzin, dei Missionari Saveriani. Il più volte citato numero di «Sequenze» dedicato (nel 1950) a *Cinema e cattolicesimo* ospita infatti un articolo di Vanzin, intitolato *Prospettive del film cattolico*¹³.

Già attivo nel cinema in qualità di sceneggiatore (anche in un film di rilievo quale *Abuna Messias* di Goffredo Alessandrini), Vanzin lamenta la mancanza di un vero e proprio genere religioso cinematografico, in quanto i film apparentemente religiosi si rivelano in realtà tutti falsi, il cui unico intento chiaramente spettacolare risulterebbe a ben vedere controproducente, stimolando semmai – negli spettatori – una tendenza all'agnosticismo¹⁴.

⁹ Félix Morlion, *Difesa del film religioso e cattolico contro il film ultracattolico*, «L'ora dell'azione», 2 giugno 1949, p. 5.

¹⁰ *Ivi*, p. 6.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. Callisto Vittorino Vanzin, *Prospettive del film cattolico*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950, pp. 16-18.

¹⁴ Cfr. *Ivi*.

Vanzin individua la radice di tale problema nella mancanza di veri artisti cristiani ispirati dalla fede. Egli deplora poi alcuni film hollywoodiani, pensati soltanto per offrire ruoli da protagonista a divi affermati: l'esempio più eclatante che egli addita a tal proposito è costituito da *Bernadette* (*The Song of Bernadette*; Henry King, 1943), con protagonista la diva Jennifer Jones.

Anche Pio XII, nel suo *Secondo discorso sul film ideale*, del 1955, affronta direttamente la questione del cinema religioso. Attraverso una strutturata analisi delle opere cinematografiche prevalentemente finzionali, Pio XII chiama direttamente in causa soprattutto due argomenti di dibattito: innanzitutto in che termini il film ideale possa avvicinarsi proficuamente alla tematica religiosa e, successivamente, in che misura, secondo quali intendimenti e attraverso quali scelte esso possa adeguatamente cimentarsi nella raffigurazione del male.

Le due suddette tematiche risultano agli occhi del pontefice quanto mai impervie sotto il profilo spirituale, etico, estetico, ma non per questo non rappresentabili dal cinema ideale che, adoperando cautela, sensibilità e capacità di discernimento, in qualche modo dovrà confrontarsi con essi, se intende dialogare con l'uomo e con il suo bagaglio di complessità ed indirizzare lo spettatore verso una maggiore comprensione di se stesso, del prossimo e della realtà circostante.

Il pontefice definisce persino auspicabili alcune opportune incursioni del cinema di fiction nell'argomento del sacro, pur non trascurando le non poche insite difficoltà di rappresentazione:

Il film ideale di azione non dovrebbe ignorare l'elemento religioso. [...] Può essere talvolta sufficiente in un film un breve momento, una parola su Dio, un pensiero verso di Lui, un sospiro di fiducia in Lui, una implorazione di aiuto divino. La grande maggioranza del popolo crede in Dio, e nella sua vita il sentimento religioso ha una notevole parte. Nulla quindi di più naturale e di più opportuno che se ne tenga debitamente conto nel film. D'altra parte bisogna riconoscere che non ogni fatto o fenomeno religioso è trasferibile sullo schermo o per la intrinseca impossibilità d'esser configurato scenicamente, o perché la pietà ed il rispetto vi si oppongono. Inoltre l'argomento religioso presenta spesso per autori ed attori specifiche difficoltà, tra cui la principale forse consiste nel come evitare ogni traccia di artificioso e di manierato [...], poiché la vera religiosità è, per sé, contraria all'esteriore ostentazione, e non si lascia facilmente "recitare".¹⁵

Il dibattito sul cinema religioso si sistematizza ulteriormente – nel mondo cattolico italiano – con l'ingresso nel nuovo decennio.

Emblematico, in tal senso, l'incontro tenuto ad Assisi, per iniziativa della Pro Civitate Christiana, nel 1962, in cui laici e cattolici si ritrovano a discutere insieme sul tema «Possibilità e rischi della tematica religiosa nel cinema d'oggi»¹⁶.

In quell'occasione, molti critici cattolici, fra cui Angelo Solmi, confessano di scorgere una vera ispirazione cristiana soltanto in pochissime opere, quali *Dio ha bisogno degli uomini* (*Dieu a besoin*

¹⁵ Pio XII, *Secondo discorso sul film ideale*, in Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Torino, 2002, p. 96.

¹⁶ Cfr. Guido Michelone, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2001, p. 514.

des hommes; 1950) di Jean Delannoy e *Diario di un curato di campagna* (*Le Journal d'un curé de campagne*; 1950), di Robert Bresson.

Altri critici intravedono un'ispirazione cristiana anche in film quali *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, o *La croce di fuoco* (*The Fugitive*; 1947) di Ford, in *Monsieur Vincent* (*Id.*; 1947) di Maurice Cloche, oppure in *Francesco giullare di Dio* di Roberto Rossellini.

Altri ancora considerano la religiosità in senso più lato, quale aspirazione a Dio e consapevolezza dell'esistenza di un essere supremo, e di conseguenza ritengono di essere semplicemente attratti dalla presenza del divino in cineasti protestanti come Carl Theodor Dreyer (in particolare *Ordet*, del 1955) e ovviamente Ingmar Bergman (in particolare *Il settimo sigillo* [*Des sjunde inseglet*; 1956], *La fontana della vergine* [*Jungfrukäl lan*; 1960] e *Come in uno specchio* [*Säsom i en spegel*; 1960]), o persino in registi non cristiani, come il giapponese Kon Ichikawa de *L'arpa birmana* (*Biruma no tategoto*; 1956).¹⁷

Del resto, già in quei primi anni Sessanta, negli ambienti cattolici più avanzati si assiste in tal senso a una notevole apertura mentale, via via sempre più affrancata da integralismi e confessionalismi. Ciò porta anche a una diversa impostazione critica riguardo alla dimensione metafisica e religiosa dei vari film, tanto che inizieranno ad essere definiti «cristiani» anche quei film semplicemente protesi alla conoscenza dell'uomo, «nella certezza che ogni essere è persona protesa in uno sforzo di piena realizzazione, dunque portatrice di umanità e di grazia»¹⁸. È soprattutto grazie al Concilio Vaticano II (1962-1965) se si giunge a tale nuova concezione, secondo cui la fede è anche rischio e ricerca. E proprio tale concezione – come ci fa acutamente notare Guido Michelone –

spinge a sostenere che ogni film che non offende l'uomo nella sua dignità di persona, ma si piega con sincerità e fiducia a studiarlo e capirlo, è carico di valori cristiani, oltre ad essere un aiuto per l'uomo nella costruzione di se stesso. Come non basta che in un film il soggetto sia religioso per avvertire la «presenza del divino» o la «nostalgia della sua assenza», così le pellicole che non parlano di Dio in maniera esplicita possono rimarcare la sua presenza, magari con i segni del dubbio, della ricerca, del desiderio. In altre parole, non occorre «santificare» i film, ma piegarsi umilmente a studiarli per leggervi quanto in essi vi sia di umano – il rispetto dell'essere, l'intelligenza e la dignità della persona –, concludendo che in questo c'è già un segno cristiano, anche in assenza di esplicite dimensioni metafisiche.¹⁹

A tale decisa apertura degli orizzonti mentali e culturali dei cattolici italiani si accompagna un'adulta riflessione sul senso della propria appartenenza identitaria, che proseguirà senza sosta lungo tutti gli anni Settanta. È quanto traspare in modo lampante dal seguente intervento firmato da Claudio Sorgi, uscito nel giugno del 1974 sulle pagine della «Rivista del Cinematografo»:

Quando si parlava di cinema cattolico si finiva per pensare subito al cinema edificante, al cinema prodotto dai cattolici a scopi apologetici o propagandistici. Non neghiamo che possa esistere, naturalmente, anche questo tipo di approccio al

¹⁷ Cfr. *Ivi*.

¹⁸ Guido Michelone, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit., p. 514.

¹⁹ *Ibidem*.

cinema. Rileviamo tuttavia che si tratta di un altro problema, diverso da quello della testimonianza e della presenza del cristiano nel mondo. C'è solo un modo per configurare tale presenza ed è quello proposto dalla Costituzione pastorale *Gaudium et Spes* nel suo esordio [...]. Ciò che contraddistingue dunque il cristiano nel mondo non è qualche cosa che possa assomigliare a una divisa, né gli argomenti della sua ricerca o gli oggetti del suo operare. Bensì una diversa consapevolezza della propria origine, del significato del proprio cammino, del valore del proprio rapporto con gli altri che si realizza in quello con Dio. Non esiste, alla luce di questi principi, un mondo cristiano, una terra, un lavoro, una cultura, un cinema cristiano e qualche cosa di tutto questo che sia “non cristiano”. Non si può contrapporre un cinema “laico” a un cinema “cattolico”, che sarebbe come dire che si contrappone un mondo “mondiale” a un mondo provinciale. Sarebbe come voler forzare e rompere il rapporto tra il cristiano e il cinema, escludere il cristiano dalla comunità degli altri, relegarlo nel ghetto di qualcuno che deve per forza essere diverso, portare un distintivo. [...] Non è solo raccontando la vita dei santi che si testimonia la propria fede, ma trattando qualunque tema, dopo averlo visto nella prospettiva della propria fede. Cioè avanzando nella serietà professionale. È sbagliato quindi chiedere a un cristiano che fa del cinema, che tratti solo temi religiosi, come è sbagliato scandalizzarsi perché tali temi vengano trattati da chi cristiano non è. È poi aberrante pretendere un sostegno che diventerebbe mafioso, solo perché si è cristiani. Insomma il nocciolo del discorso, acculturato fin che si vuole, rimane sempre quello della Parola del Signore: “Li riconoscerete dalle loro opere”.²⁰

IX.2. Il cinema “sacro” nel dibattito teorico-critico dei cattolici francesi

Nel suo celebre saggio *L'Image-temps* del 1985, Gilles Deleuze scrive: «Il y a une catholicité du cinéma»²¹. Tale affermazione intende evocare i complessi rapporti che numerosi cineasti, dall'inizio del cinema, hanno intrattenuto con la religione cattolica. Lo stesso Deleuze precisa poi che «il y a autant de différence entre le catholicisme de Rossellini ou de Bresson, et celui de Ford, qu'entre le révolutionnarisme de Rocha ou de Guiney, et celui d'Eisenstein»²².

Allo stesso modo in cui esistono due macroetà del cinema – la classica e la moderna – analogamente, secondo Deleuze, esisterebbero due differenti età del «cattolicesimo cinematografico».

Tale parallelismo indica – come puntualizza acutamente Philippe Chevallier – che il cattolicesimo evocato da Deleuze «ne renvoie pas à des contenus narratifs particuliers, mais bien à des choix d'écriture cinématographique»²³. La presente concezione è la stessa che animerà anche un intervento del 2004 di Arnaud Macé²⁴.

In particolare, Deleuze individua un preciso periodo storico spartiacque che dividerebbe un'«età classica» da un'«età moderna» del «cattolicesimo cinematografico»: ovvero l'immediato secondo dopoguerra, in un'Europa che esce distrutta dal conflitto. Di fronte a un simile inquietante scenario, il cinema risponde prontamente, ad esempio, con la frammentazione dei dialoghi e delle immagini (come accade nel cinema di Jean-Luc Godard) o con la raffigurazione di spazi e tempi deserti

²⁰ Claudio Sorgi, *Cinema e cattolici: perché*, «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1974, p. 31.

²¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 152.

²² Ivi, p. 153.

²³ Philippe Chevallier, *CATHOLICISME*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris, 2012, p. 131.

²⁴ Arnaud Macé, *Le catholicisme comme principe de mise en scène*, «Cahiers du cinéma», 2004, n° 588, pp. 26-29.

(Michelangelo Antonioni), esprimendo così «notre condition des modernes: l'homme a perdu le lien avec le monde qui l'entoure, il ne sait plus comment réagir à ce qu'il voit. En réponse à cette perte, le cinéma ne montre rien, sinon ce rien qui appelle le rapport absolu de la croyance, pour conjurer l'éclatement des images»²⁵.

La ripartizione temporale nelle due suddette epoche operata da Deleuze si rivela assai utile anche per una migliore comprensione dell'evoluzione del dibattito teorico-critico dei cattolici francesi intorno all'argomento del sacro e del religioso nel cinema.

Fin dagli anni Dieci del Novecento i cattolici d'oltralpe si sono mostrati assai sensibili alla tematica in questione. Basti pensare, a tal proposito, all'attenzione particolare riservata già in quegli anni al cinema religioso da parte di un periodico quale «Le Fascinateur». Più che quello francese, ad essere apprezzato dai redattori della rivista è soprattutto il cinema religioso italiano uscito durante la Grande guerra, da *Christus* (Giulio Antamoro, 1916) a *Fabiola* (Enrico Guazzoni, 1917).

Ma, più in generale, è il coevo cinema italiano tout court ad essere apprezzato dai redattori cattolici francesi: si vedano in particolare i casi di *Clemente VII e il sacco di Roma* (Enrico Guazzoni, 1920) e di *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), di cui la Bonne presse si assicura l'esclusività per i propri circuiti di sale parrocchiali²⁶.

L'attenzione prioritaria riservata al cinema religioso si fa poi sempre più viva nel corso dei decenni a seguire, andando però incontro a un considerevole mutamento di rotta che si registra appunto in quel delicato frangente della fine della Seconda guerra mondiale già individuato da Deleuze.

Per ora ci basti anticipare – come ci fa notare ancora Philippe Chevallier – che i più rilevanti critici cattolici francesi del dopoguerra non si dimostreranno affatto benevoli verso il cinema espressamente religioso, sollevando al riguardo diverse precise obiezioni²⁷. Ciò, come vedremo tra un istante, suona solo in apparenza paradossale.

IX.2.1. Il cinema sacro e religioso nel dibattito teorico-critico dei *cinéphiles catholiques*

Come già or ora anticipato, le firme illustri della *cinéphilie chrétienne* francese del secondo dopoguerra intraprendono un'operazione di rigetto del cinema religioso, o se non altro, del cinema religioso così come inteso e concepito sino ad allora dagli ambienti cattolici tradizionali.

²⁵ Philippe Chevallier, *CATHOLICISME*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 132.

²⁶ Cfr. *Cabiria*, «Le Fascinateur», janvier 1923, p. 215.

²⁷ Cfr. Philippe Chevallier, *CATHOLICISME*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 131.

Attraverso tale «gran rifiuto» – come ci fa notare ancora Chevallier – i *cinéphiles chrétiens* intendono rivendicare quei valori da essi ritenuti prioritari nel cinema: «Respect de l'autonomie de l'art, défense de son indépassable ambiguïté et dédain pour le film à message»²⁸.

Si tratta, a ben vedere, delle stesse priorità portate avanti, a partire da inizio anni '50, da riviste cattoliche quali «L'Écran français» e «Radio Cinéma Télévision», preoccupate di definire «d'abord une éthique qu'une dogmatique»²⁹.

Tale linea di pensiero è ben rappresentata dalla punta di diamante della *cinéphilie catholique* francese, ovvero André Bazin, il quale rigetta ogni forma di proiezione di senso precostituita e imposta a priori da molti film religiosi dell'epoca, obiettando che «le film doit remettre le spectateur face à son existence et l'inviter à la liberté. Le travail du critique est d'accompagner cette liberté, dans un idéal humaniste d'éducation par la culture»³⁰.

Non mancano però *cinéphiles chrétiens* assillati dalla paura opposta, ovvero quella di assistere al dilagare – nel cinema dell'epoca – di sentimenti antireligiosi, anticristiani e anticlericali.

È questo il caso del giovane François Truffaut, che nei primi anni Cinquanta si distingue per la propria critica cattolica militante e oltranzista. Nel suo celeberrimo intervento intitolato *Une certaine tendance du cinéma français* – pubblicato nel gennaio del 1954 sui «Cahiers du cinéma» – egli denuncia violentemente il «gusto molto accentuato per la profanazione e la bestemmia» degli adattamenti cinematografici realizzati dagli sceneggiatori Jean Aurenche e Pierre Bost, definiti «autori di film *apertamente* anticlericali»³¹, rei di ridicolizzare i riti cattolici.

Il riferimento polemico di Truffaut è costituito in particolare dai film sceneggiati da Aurenche e Bost per la regia di Claude Autant-Lara, tra cui spicca il già più volte citato *Il diavolo in corpo* (*Le diable au corps*; 1947).

Il tono di Truffaut è tanto veemente da scatenare a sua volta il risentimento dei lettori dei «Cahiers», indignati per il tono reazionario e bigotto assunto dalla storica rivista francese³².

I *cinéphiles catholiques* li ritroviamo poi schierati in prima linea in occasione di tutti quei diversi frangenti storico-culturali che giungono a scuotere il panorama cattolico francese. Uno di tali momenti lo si registra intorno al 1958, data in cui studiosi quali Mélisande Léventopoulos individuano l'inizio di un'autentica «mutazione culturale» del cattolicesimo francese³³.

²⁸ Ivi, p. 131.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du cinéma», n. 31, janvier 1954, p. 19; tr. it. in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Temi, Trento, 2006, p. 109.

³² Cfr. Jacques Doniol-Valcroze, *Petit journal intime de cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 33, mars 1954, p. 42.

³³ Cfr. Mélisande Léventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 284.

Mutazione che si può cogliere anche nella ricezione critica cattolica di autori quali Ingmar Bergman, il quale proprio nel 1958 sembra essere “scoperto” per la prima volta dal mondo cattolico francese.

L'uscita de *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*; 1957), nonché la retrospettiva dedicata all'autore scandinavo dalla Cinémathèque française, sembrano rovesciare la metodologia critica dei cattolici francesi.

Intorno al caso Bergman – e alla sua evidente o meno cristianità e religiosità – sorge un acceso dibattito. C'è chi – come ad esempio Jean Carta su «Témoignage chrétien» – smonta la presunta cristianità di un'opera quale *Il settimo sigillo* così come del suo autore³⁴.

Su questa posizione si attesta anche, in qualche modo, la stessa CCRT (Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision), che classifica il film «4 A» («films pour adultes avec réserve»), in quanto «la présentation d'une religion toute formaliste en images très dures pour la sensibilité, le caractère pessimiste de la solution apportée à l'aventure du chevalier, appellent à des réserves légères»³⁵. Attraverso tale giudizio, la CCRT preclude dunque il film alle sale parrocchiali. L'analisi del capolavoro bergmaniano vede intervenire in prima persona anche i *cinéphiles catholiques* della rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision», i quali si dimostrano colpiti dalla profonda religiosità insita nell'opera³⁶.

Un'opinione analoga è quella espressa da Amédée Ayfre e da Jean d'Yvoire sul numero di agosto-settembre 1958 di «Télé-ciné»³⁷, entrambi incentrati sulla portata religiosa del film, nonché sul suo simbolismo ed ermetismo cristiano.

IX.2.1.1. «Le cinéma religieux doit-il être un “cinéma sacré”?»: il cinema religioso secondo Jean-Louis Tallenay

La tematica del cinema “sacro” e religioso costituisce anche uno dei preferenziali campi d'indagine di uno studioso e critico cinematografico quale Jean-Louis Tallenay: una delle firme più rappresentative – come già ampiamente visto – della rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960) e poi della successiva «Télérama» (1960-).

³⁴ Jean Carta, *Le Septième sceau*, «Témoignage chrétien», 9 mai 1958, p. 14.

³⁵ *Le Septième sceau* = 4 A, «Fiches du Cinéma», 1 juillet 1958, p. 2981.

³⁶ Cfr. B. Bony, *Ingmar Bergman, itinéraire «vers la félicité»*, «Radio Cinéma Télévision», 27 juillet 1958, pp. 4-5 e 47.

³⁷ Cfr. Amédée Ayfre, *Le Septième sceau*, «Télé-ciné», août-septembre 1958; Jean d'Yvoire, *Le Septième sceau*, «Télé-ciné», août-septembre 1958.

In un articolo apparso nel marzo del 1952 proprio su «Radio Cinéma Télévision», Jean-Louis Tallenay ci fa notare come già sin dai suoi primissimi anni il cinema sia stato attirato dal tema religioso, pur non essendo però spinto, in questo, da una vera vocazione bensì da secondi (e meno nobili) fini:

ces films ne se signalaient pas par un sens religieux particulièrement profond; ils traduisaient plutôt le désir d'exploiter commercialement le sentiment religieux – à moins que leurs auteurs n'aient été attirés par le goût du merveilleux, prétexte à trucages. Deux tendances qu'hélas! on retrouve tout au long de l'histoire du cinéma religieux.³⁸

Lo stesso Tallenay nota però un certo cambiamento di tendenza coincidente con l'avvento del sonoro: «Depuis que le cinéma parle, les films d'inspiration religieuse sont rares [...] on doit remarquer que plus on s'éloigne des temps héroïques du cinéma, plus il semble difficile d'évoquer sans ridicule au cinéma des personnages de l'Évangile»³⁹.

Se tale stato di cose vale soprattutto per i film a soggetto biblico, diverso è il caso dei film sulla vita dei santi, che a partire dai primissimi anni del secondo dopoguerra conoscono una considerevole fortuna nel cinema francese. Apripista, in tal senso, è *Monsieur Vincent* (Id.; 1947) di Maurice Cloche.

Più apprezzabile ancora di *Monsieur Vincent* è però – secondo Tallenay – *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949), che il nostro autore non fa mistero di preferire anche al rosselliniano *Francesco giullare di Dio* (Roberto Rossellini, 1950)⁴⁰.

Di fronte al delicato argomento del cinema “sacro” e religioso, Tallenay ravvisa anche i non banali problemi metodologici, interpretativi e perfino teologici che esso può ingenerare nei critici e negli studiosi che si apprestino a valutarne la portata e il valore morale e artistico.

In particolare, Tallenay osserva come i film a soggetto religioso possano comportare, in specie per il critico cristiano, talune insidie difficili da superare. Insidie da cui egli mette in guardia già nel 1951 sulle pagine della «Revue internationale du cinéma»: «Le danger, ici, pour le critique chrétien, est double: c'est de faire preuve, à l'égard de ces films, d'un excès d'indulgence ou d'un excès de sévérité»⁴¹.

L'eccesso di indulgenza si spiega con il fatto che diversi critici preferiscano porre in secondo piano l'eventuale mediocrità dell'opera che si trovano di fronte, spinti dal pur nobile intento di favorire la produzione di film religiosi.

³⁸ Jean-Louis Tallenay, *Le cinéma religieux doit-il être un «cinéma sacré»?», «Radio Cinéma Télévision», n° 113, 16 mars 1952, p. 4.*

³⁹ *Ivi*, p. 5.

⁴⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 5-6.

⁴¹ Jean-Louis Tallenay, *Le critique cinématographique chrétien et son public*, «Revue internationale du cinéma», n° 10, 1951, p. 19.

Ma tale condotta critica non è assolutamente accettabile: «L'indulgence systématique à l'égard des films à sujet religieux ne peut être pourtant approuvée. Elle relève d'une sorte de réalisme, d'une politique ou d'une tactique qui sont gênantes dans un tel domaine»⁴².

Tuttavia, ugualmente da rigettare risulta la tendenza opposta, ovvero l'eccessiva severità.

Severità in cui sono in parte caduti vittima pur grandi film quali *Cielo sulla palude*, *Dio ha bisogno degli uomini* (*Dieu a besoin des hommes*; Jean Delannoy, 1950) e *Il diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*; Robert Bresson, 1951). Va da sé che Tallenay contesti le critiche negative ricevute dai suddetti titoli, che egli reputa ottimi esempi di autentico cinema religioso:

Condamner *Dieu a besoin des hommes* parce qu'il ne contient pas toute la théologie des sacrements, *le Journal d'un curé de campagne* parce qu'il n'illustre pas tous les aspects du rôle du prêtre, c'est refuser aux auteurs de films le droit de choisir et de limiter leur sujet. Apprécier un film ne consiste pas à dire comment on aurait voulu le traiter soi-même. D'autant plus que, si l'on en croyait certains jugements, tout film à sujet religieux se transformerait en un sermon en trois points ou en un cours de théologie.⁴³

Alla luce di tali considerazioni, Tallenay non può che concludere il suo intervento sulla ricezione critica del cinema religioso sostenendo che «le critique cinématographique chrétien devrait juger un film religieux comme il juge un autre film»⁴⁴.

Su tale problematica Tallenay tornerà l'anno successivo nel già citato articolo del marzo del 1952 apparso su «Radio Cinéma Télévision». È in particolare la turbolenta accoglienza ricevuta dal rosselliniano *Francesco giullare di Dio* nel mondo cattolico francese a offrire a Tallenay una seconda occasione per disquisire sulla ricezione critica cattolica del cinema religioso:

Il semble impossible que l'unanimité se fasse dans les milieux catholiques sur un film religieux. Trop «difficile» ou trop original, il suscite les réserves de ceux qui se préoccupent avant tout d'une large diffusion. Trop «grand public», il soulève des protestations parmi les critiques et les théologiens.⁴⁵

Di fronte a uno scenario contrassegnato da una simile disomogeneità metodologica e critica, Tallenay propone ai cattolici una precisa linea di condotta da seguire nell'accoglienza dei film religiosi:

La sagesse voudrait sans doute qu'un film religieux soit jugé sans passion par les catholiques et qu'on évite les excès de sévérité, inspirés par un désir sincère de perfection, et les excès d'indulgence, inspirés par un non moins sincère désir de voir le cinéma aborder plus souvent des sujets chrétiens.⁴⁶

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 20.

⁴⁵ Jean-Louis Tallenay, *Le cinéma religieux doit-il être un «cinéma sacré»?», cit., p. 6.*

⁴⁶ *Ibidem*.

Un'ultima grande problematica sollevata da Tallenay riguarda poi la natura stessa del cinema religioso.

Già nel 1951, il nostro autore aveva tenuto a precisare che un critico cristiano che si rispetti «ne doit pas chercher un témoignage du christianisme dans les seuls films dits «religieux»»⁴⁷.

Tallenay ravvisa insomma elementi autenticamente e profondamente cristiani anche in pellicole non aventi un soggetto espressamente religioso. Il nostro autore si riferisce in particolare a quei

films qui, sans être explicitement chrétiens, abordent des sujets vrais, des sujets de la vie quotidienne et les abordent dans une perspective chrétienne. Je pense à des films qui n'étudient aucun point de doctrine, aucune vie de saints, mais qui pourtant témoignent d'une *Weltanschauung* chrétienne, comme par exemple *La dernière chance*, *Vivre en paix* ou *Give us this day*.⁴⁸

Tallenay auspica insomma il superamento di un «cinéma chrétien de ghetto»⁴⁹, in quanto «l'idéal d'un cinéma chrétien n'est pas seulement de traiter des sujets explicitement chrétiens»⁵⁰.

Analogamente, Tallenay auspica inoltre il superamento di «une critique cinématographique chrétienne de ghetto»⁵¹, in quanto «l'idéal d'un critique chrétien ne doit non plus être de s'adresser aux seuls croyants»⁵².

Tale ridefinizione del concetto di «cinema religioso» viene proseguita da Tallenay l'anno seguente, nel già citato articolo pubblicato sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», e dall'eloquente titolo *Le cinéma religieux doit-il être un «cinéma sacré»?*⁵³.

Similmente a quanto teorizzato l'anno precedente sulla «Revue internationale du cinéma», Tallenay estende la categoria del «cinema religioso» anche a quei film che – pur non raffiguranti personaggi o tematiche prettamente religiose – siano però ispirati a valori profondamente cristiani:

Mais il ne faudrait pas limiter le domaine de l'inspiration religieuse au seul «cinéma sacré». Le message chrétien a peut-être plus fidèlement illustré jusqu'ici par des œuvres d'imagination qui ne mettent en scène aucun personnage sacré mais qui illustrent un problème religieux. Tels [...] *Journal d'un curé de campagne*, de Bresson, *Dieu a besoin des hommes*, de Delannoy [...]. C'est même dans des œuvres sans aucune référence directe à la religion qu'il faudrait peut-être chercher les résonances chrétiennes les plus authentiques et sans doute les plus assimilables par un public déchristianisé. Nous pensons à des œuvres comme *La Dernière Chance*, *Vivre en paix*, *Donnez-nous aujourd'hui*, ou, tout récemment, l'admirable *Miracle à Milan* dont le symbolisme poétique illustre en profondeur un aspect essentiel du message chrétien.⁵⁴

Tra i titoli appena citati da Tallenay quale esempio di cinema profondamente religioso pur senza trattare argomenti sacri, non possono non saltare agli occhi *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa, e

⁴⁷ Jean-Louis Tallenay, *Le critique cinématographique chrétien et son public*, cit., p. 20.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 20-21.

⁴⁹ *Ivi*, p. 20.

⁵⁰ *Ivi*, p. 21.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Jean-Louis Tallenay, *Le cinéma religieux doit-il être un «cinéma sacré»?*, cit., p. 6.

⁵⁴ *Ibidem*.

Miracolo a Milano (1951) di Vittorio De Sica. La scelta effettuata da Tallenay riflette quella tendenza propria a molti *cinéphiles catholiques*, i quali – come vedremo – spesso e volentieri riconosceranno nelle pellicole neorealiste elementi densamente spirituali, religiosi e cristiani.

Alquanto pregnante è inoltre la chiusa dell'articolo di Tallenay, dove si osserva come «L'esprit souffle où il veut et c'est peut-être dans les films qui se proposent simplement de traduire l'angoisse actuelle des hommes que la spiritualité chrétienne jaillit le plus spontanément»⁵⁵.

IX.2.1.2. «Réalisme historique» vs «vérité religieuse»: il cinema sacro e religioso secondo padre Raymond Pichard

L'equazione «cinema cristiano = realismo» teorizzata da Tallenay sembra in parte venire smentita da un *cinéophile catholique* quale Raymond Pichard, padre domenicano di cui abbiamo già dato ampiamente conto nei capitoli precedenti.

Nell'aprile del 1952 – in un articolo dall'emblematico titolo *Comment filmer la Bible* – Pichard lamenta l'assenza nel cinema (non solo francese) di film religiosi o biblici di valore: «Pourquoi n'avons-nous pas depuis un demi-siècle une Bible filmée dont la distribution serait assurée aussi bien dans les paroisses des grandes capitales que dans les plus pauvres missions de la brousse?»⁵⁶.

La causa principalmente responsabile di tale stato di cose è individuata da Pichard nell'ostinazione dei cineasti di voler riprodurre fedelmente e iper-realisticamente le ambientazioni, i costumi e i rituali del periodo storico rappresentato: ovvero, nel caso della Bibbia, dai secoli prima di Cristo fino appunto agli anni in cui visse Gesù.

Tale intento ingenera però problematiche e dibattiti filologici interminabili quanto sterili, facendo perdere di vista il vero nocciolo della questione, ovvero il messaggio e il valore cristiano che si intende veicolare attraverso il cinema:

Depuis des siècles, des milliers d'historiens et d'exégètes se sont penchés sur le texte sacré. Le plus petit détail de mise en scène soulèvera des discussions interminables. Veut-on filmer le lavement des pieds, quelle forme donner au bassin? Déjà le simple scénario, s'il doit être sérieux, donne lieu à des études si longues qu'il coûte à lui seul un prix exorbitant. [...] Quel costume donner à Moïse, à Abraham, et à Joseph?⁵⁷

Pichard osserva inoltre come spesso l'iper-realismo sfoci, nel cinema biblico, nella magniloquenza, che a ben vedere è quanto di più lontano dalla semplicità del messaggio evangelico: «La plupart des

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Raymond Pichard, *Comment filmer la Bible*, «Radio Cinéma Télévision», n° 118, 20 avril 1952, p. 11.

⁵⁷ *Ibidem*.

films à personnages réels tombent dans la grandiloquence et la déclamation qui est si contraire à la simplicité de l'Évangile»⁵⁸.

A ben vedere, il riferimento polemico di Pichard non è certo la semplicità e l'autenticità tipica del neorealismo italiano, bensì le pretese filologiche di ricostruzione iper-realistica proprie a tanto cinema sacro hollywoodiano dell'epoca.

Un altro problema che il padre domenicano individua nella realizzazione del cinema sacro riguarda poi la sfera attoriale. Nella fattispecie, Pichard giudica alquanto inopportuno oltre che imbarazzante far interpretare il ruolo di un personaggio sacro a un qualsiasi attore, in specie se quest'ultimo è famoso e ben conosciuto dal pubblico: «Il est gênant d'imposer le visage d'un acteur, surtout s'il est connu, pour incarner un personnage sacré»⁵⁹.

D'altronde – come ci fa notare ancora Pichard – diverse scene bibliche non si prestano – per la loro stessa natura talvolta miracolosa e grandiosa – a essere rappresentate realisticamente:

Comment reproduire les plaies d'Égypte, l'enlèvement d'Elie, la traversée de la mer Rouge, le bâton de Moïse qui se change en serpent, le buisson ardent? Les truquages entraîneront l'incrédulité et l'irrespect des spectateurs. Pour faire économique, les juifs sont habillés de tapis, les soldats romains coiffés de saladiers, et pour faire «doux et humble», les Christ sont en saindoux. L'ennui qui se dégage de ces films évangéliques défigure le message joyeux de la Bonne Nouvelle.⁶⁰

Per ovviare a tali irrisolvibili aporie, Pichard giunge a proporre una soluzione piuttosto estrema: ovvero la rappresentazione di storie bibliche attraverso le riprese di figure animate, costituite in questo caso da statuine del presepe in movimento («santons animés»). Tale tecnica, seppur di primo acchito piuttosto stravagante, riuscirebbe però ad aggirare tutti gli ostacoli evidenziati sopra: dai costi economici ai problemi attoriali, dalle questioni filologiche alla fedeltà verso il messaggio di Dio. Stando a Pichard, infatti,

Les santons animés permettent une variété infinie de décors, de costumes, de personnages, un rythme plus rapide qui retient l'attention et condense l'histoire. Les mêmes décors dans un film réaliste exigeraient des capitaux énormes. Ici, conformément à l'esprit évangélique, les moyens pauvres produisent les effets les plus riches. [...] Cette dernière technique, essentiellement poétique, délivre le cinéaste de la reconstitution historique impossible, puisque souvent les exigences des savants sont contradictoires et incertaines. [...] Plus de déclamations et de poses grandiloquentes. Le texte sacré peut-être dit sans la moindre modification, sous forme de commentaire. Les santons ne parlent pas. La parole de Dieu est respectée et se grave dans les mémoires. [...] Plus proche de la poésie, le santon animé est aussi plus près du sacré. La liturgie requiert un style impersonnel pour que chacun s'y retrouve. Les santons s'expriment dans le hiératisme qui convient à la vérité religieuse.⁶¹

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

IX.2.1.3. L'«incarnazione del sacro»: il cinema religioso secondo Amédée Ayfre

Il rapporto tra il “sacro” cinematografico e il realismo torna poi prepotentemente nelle trattazioni teoriche e critiche di Amédée Ayfre, sacerdote sulpiziano al contempo filosofo, teologo e storico del “religioso” al cinema, di cui abbiamo già dato conto nei precedenti capitoli.

A partire dal suo articolo del 1952 *Néo-réalisme et phénoménologie*, Ayfre applica le proprie teorie filmologiche e fenomenologiche al cinema. Egli le applica innanzitutto ai film religiosi, estendendo però poi il suo oggetto d'indagine a tutti gli altri film.

Secondo Ayfre risulta fondamentale vedere, in un film, quanto il regista ha saputo aiutare lo spettatore a comprendere la realtà dell'esistenza umana. Un film, perché sia “buono”, deve lasciare percepire allo spettatore – nelle persone e nelle azioni rappresentate – un'umanità concreta nella quale è «co-présent le mystère entier de l'univers»⁶².

Tale prospettiva fenomenologia risulta quanto mai pertinente se applicata al cinema a tema religioso. Non dimentichiamo, d'altronde, che già la tesi di laurea di Ayfre – da lui discussa a fine anni Quaranta alla Sorbonne sotto la direzione di Étienne Souriau – verteva sui *Problèmes esthétiques du cinéma religieux*⁶³.

Nella sua tesi – dal forte impianto filmologico – Ayfre affronta l'argomento dal punto di vista estetico, chiedendosi come e sotto quali forme i film religiosi possano rappresentare temi sacri e cristiani quali la trascendenza. Basandosi su un consistente corpus di film, Ayfre dimostra come l'estetica del cinema religioso allora dominante in commercio – sia che si trattasse di evocazioni storiche, o sociologiche o psicologiche – risultasse spesso incapace di “aprire” allo spirituale.

Ayfre giudica quindi un fallimento ogni film che, seppur trattando temi quali la vita dei santi o di Cristo, sia però incapace di rivelare o di evocare la trascendenza.

Secondo Ayfre, per pervenire a un risultato soddisfacente un “buon” film deve in definitiva essere realista: in quanto è proprio attraverso il suo realismo che un film può suggerire o lasciare intravedere il mistero cristiano del sacro, al quale l'umano può essere poi confrontato.

Ispirato poi sensibilmente dagli scritti di padre Pie-Raymond Régamey⁶⁴ – grande figura del rinnovamento dell'arte sacra nel XX° secolo – Ayfre ha modo di scrivere, nel 1953: «Il n'y a pas plus au fond de cinéma-religieux que d'art-religieux. Il y a un cinéma tout court, avec sa vie et ses œuvres»⁶⁵.

⁶² Amédée Ayfre, *Néo-réalisme et phénoménologie*, «Cahiers du cinéma», n° 17, novembre 1952, p. 9.

⁶³ Cfr. Amédée Ayfre, *Dieu au cinéma. Problèmes esthétiques du film religieux*, PUF, Paris, 1953.

⁶⁴ Cfr. Pie-Raymond Régamey, *Art sacré au XX^e siècle*, Cerf, Paris, 1952.

⁶⁵ Amédée Ayfre (1953), cit. in René Predal (dir.), *Amédée Ayfre. Un cinéma spiritualiste*, Cerf, Paris, 2004, p. 22.

Nella sua celebre postfazione al testo del 1953 di Henri Agel *Le cinéma et le sacré*, Ayfre esprime poi la necessità di istituire un nuovo rapporto cristiano con le immagini. In tale suo intervento, Ayfre ribadisce poi la sua convinzione secondo cui il cinema religioso non esisterebbe: assai più importante risulterebbe piuttosto il processo che rende possibile l'«incarnazione del sacro».

Ayfre dà così vita a un sistema di espressione-ricezione del sacro sullo schermo che vede regista e pubblico giocare entrambi un ruolo attivo, al fine di rendere appunto possibile la rivelazione cinematografica del «trascendente» agli occhi di ciascuno spettatore.⁶⁶

Ayfre sarà poi uno dei protagonisti del rinnovamento che investe il panorama cattolico francese a fine anni Cinquanta, partecipando attivamente alla scoperta di un autore quale Ingmar Bergman.

Si veda a tal proposito la recensione de *Il settimo sigillo* pubblicata da Ayfre sul numero di agosto-settembre 1958 di «Télé-ciné»⁶⁷, incentrata sulla portata religiosa del film e sui suoi stretti rapporti con il testo biblico dell'Apocalisse.

IX.2.1.4. Il «sacro» attraverso lo «stile»: il cinema religioso secondo Henri Agel

Dal canto suo Henri Agel si presenta come un convinto sostenitore di un'arte cinematografica capace di elevare al tragico e al sublime la nostra esistenza quotidiana. Forte appunto di tale convinzione, Agel riconosce la presenza dell'arte più autentica e divina soprattutto in quelle opere cinematografiche che non fanno alcun riferimento esplicito alla religione. Proprio la «conscience d'une puissance insondable qui nous écrase mais peut aussi bien nous ouvrir au mystère de la grâce»⁶⁸ spinge infatti Agel a rigettare ogni forma di «sermon en images» e di «carte postale bien pensante».

Tale presa di distanza da tutto quel cinema religioso stucchevolmente dogmatico e didattico viene ribadita da Agel anche in un'intervista rilasciata nel 1953 a «Radio Cinéma Télévision»: «Je crois que par esprit de finesse il est possible de détecter ce qui n'est pas du cinéma: le didactisme, le primarisme, le désir de défendre une thèse»⁶⁹.

Il maggior bersaglio polemico di Agel è costituito da film esplicitamente religiosi quali *Golgota* (*Golgotha*; Julien Duvivier, 1935) e *Monsieur Vincent* (*Id.*; Maurice Cloche, 1947), pur tanto acclamati dai cattolici francesi suoi contemporanei.

⁶⁶ Cfr. Amédée Ayfre, *Cinéma et transcendance*, postface à Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, Cerf, Paris, 1953, p. 135.

⁶⁷ Cfr. Amédée Ayfre, *Le Septième sceau*, cit.

⁶⁸ Philippe Chevallier, *AGEL Henri, 1911-2008*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., pp. 21-22.

⁶⁹ Henri Agel, *Henri Agel constate que la nouvelle génération possède instinctivement le sens cinématographique* (Interview recueillie par J. Nobecourt), «Radio Cinéma Télévision», n° 160, 8 février 1953, p. 5.

Agel si fa insomma sostenitore di una concezione alternativa di cinema sacro, i cui modelli positivi ci vengono indicati dallo stesso autore in un articolo pubblicato nel giugno del 1954 ancora sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision»:

Mais combien les séductions érotiques, cultivées par les producteurs avec un acharnement morbide, semblent dérisoires quand soudain l'écran resplendit du visage d'une Ingrid Bergman (*Europe 51*), d'une Anna Magnani (*Le Miracle*) ou d'un Inès Orsini (*La Fille des marais*). Leur beauté brille de l'intérieur [...]. La salle obscure est devenue alors un des lieux propices à l'accomplissement de l'éternelle incarnation.⁷⁰

Risulta assai eloquente il fatto che i tre esempi indicati da Agel quale trionfo del sacro sullo schermo – come valido contraltare positivo sia rispetto al cinema “artificiosamente” e “pedantemente sacro”, sia rispetto al cinema erotico e “pagano” – rimandino tutti a protagoniste femminili, e a pellicole italiane fortemente intrise della temperie neorealistica (*Europa '51* e *Il miracolo*, di Rossellini, e *Cielo sulla palude*, di Genina).

Rifacendosi poi anch'egli – come già Ayfre – alle teorie espresse in ambito artistico da Pie-Raymond Régamey⁷¹, Agel non manca però di deplorare la diffusione – in ogni forma d'arte ma in particolar modo nel cinema – di elementi deleteri quali «didactisme, sentimentalité, goût de l'anecdote»⁷².

Se da tali pericoli deve ben guardarsi il cinema sacro e religioso, allo stesso tempo quest'ultimo è chiamato da Agel a ricercare un proprio stile, prerogativa fondamentale per l'efficacia comunicativa di ogni messaggio cristiano:

On ne saurait trop répéter que le message chrétien ne peut se communiquer en art de façon pleine et efficace que s'il a su trouver un style. Ce qui ne veut pas dire que ce style doit être recherché et difficile à saisir. L'éloquence frustre et «néo-réaliste» de saint Paul [...] avait du style, c'est-à-dire du caractère, tout autant que les savantes compositions des orateurs grecs du V^e siècle avant J.-C. Et la réalité sacrée exige encore plus des images que des mots une certaine rigueur, un certain relief qui lui donneront toute sa capacité de rayonnement. Un film chaotique et dépourvu de beauté n'est qu'une caricature du spirituel, une sorte de monstre. Il ne nous permet pas de «prier sur la beauté» mais altère la qualité, l'authenticité de notre prière.

[...] En revanche, chaque fois que le cinéma donne à une réalité de l'Ancien ou du Nouveau Testament un mode d'existence neuf et rayonnant, il se produit une sorte d'échange qui mérite toute notre attention: la beauté plastique de l'image est sanctifiée par une lumière intérieure et les valeurs religieuses, de leur côté, sont magnifiées par la beauté du style.⁷³

Alla luce di tale priorità accordata allo stile, non suonerà affatto singolare un articolo scritto nel 1957 da Agel, dall'emblematico titolo *Le sens de la Grâce*. Qui Agel prende in esame le modalità

⁷⁰ Henri Agel, “*Priez sur de la beauté*”, «Radio Cinéma Télévision», n° 232, 27 juin 1954, p. 3.

⁷¹ Cfr. Pie-Raymond Régamey, *Art sacré au XX^e siècle*, cit.

⁷² Henri Agel, “*Priez sur de la beauté*”, cit., p. 3.

⁷³ *Ibidem*.

attraverso cui maestri quali Bresson, Rossellini e Fellini – autori che non difettavano certo di un proprio personale stile – «se sont ouverts à la vie surnaturelle»⁷⁴.

Anche in questo caso, Agel individua da subito uno stretto legame tra il senso della grazia e lo stile cinematografico adottato dai vari cineasti: «Paradoxalement, nous dirons que le sens de la grâce se manifeste dans le style d'un auteur, par la manière qu'il a de montrer un monde sans la grâce»⁷⁵.

IX.3. La produzione cinematografica cattolica

IX.3.1. La produzione cinematografica cattolica in Italia: programmi, esiti e ricezione critica

La produzione di film rappresenta un obiettivo da sempre auspicato ma raramente raggiunto dai cattolici, a causa del notevole impegno finanziario dell'impresa, del rischio d'insuccesso, oltre che della mancanza di personale tecnico e artistico di livello professionale.

La Pia Società San Paolo – confraternita cattolica dedicata all'apostolato attraverso la stampa – aveva costituito già alla fine degli anni Trenta quella che può essere definita come la prima vera e propria società di produzione cinematografica cattolica italiana: ovvero la Romana Editrice Film (R.E.F.). Quest'ultima, nel 1939, aveva prodotto un primo importante lungometraggio missionario, *Abuna Messias*, girato in Etiopia da Goffredo Alessandrini, su soggetto e sceneggiatura di padre Callisto Vittorino Vanzin.

Alla sua uscita, *Abuna Messias* viene accolto come il «primo film cattolico di largo respiro, di grandiose proporzioni, di risonanza internazionale»⁷⁶.

Di lì a poco, nel 1941, Luigi Gedda può quindi a ragione sostenere che i tempi siano maturi per una produzione cinematografica cattolica, da contrapporre ai riprovevoli film commerciali. Per questo, in un perentorio articolo apparso sulla «Rivista del Cinematografo» dal titolo *Pensiamoci*, egli esorta i suoi confratelli a passare dalle inutili diatribe all'«azione»:

Finora ci siamo limitati a condannare, sconsigliare, tagliare le pellicole che non rispondevano ai nostri principii. Talvolta siamo anche riusciti ad influenzare in bene produttori e registi, ma forse soltanto perché dietro la nostra critica essi scorgevano la massa degli spettatori rimasti ancora fedeli ai dieci Comandamenti ed il numero rispettabile d'istituti, collegi, oratorii dove non mancano sale di proiezione. Se abbiamo ottenuto qualche magra soddisfazione è sovente perché la pellicola ad essere «visibile per tutti» non perdeva affatto il suo valore così detto commerciale. Ma il cinema come vero, grande mezzo d'apostolato non sarà realizzato se non quando disporremo di una nostra produzione.⁷⁷

⁷⁴ Henri Agel, *Le sens de la Grâce*, «Revue internationale du cinéma», n° 26, 1957, p. 25.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Mario Milani, *Abuna Messias, primo grande film cattolico*, «Rivista del Cinematografo», 8, 1939, p. 183.

⁷⁷ Luigi Gedda, *Pensiamoci*, «Rivista del Cinematografo», 12, dicembre 1941, p. 162.

Le parole di Gedda non cadono nel vuoto, tanto che in quegli stessi primissimi anni Quaranta il Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.) avvia la produzione del suo primo film – una biografia di papa Pio XII, *Pastor Angelicus* (1942) – diretto da Romolo Marcellini con la supervisione di Luis Trenker, su soggetto dello stesso Gedda, allora presidente dell’Azione cattolica e alla guida dello stesso C.C.C..

Da allora, sulla «Rivista del Cinematografo» si susseguiranno molteplici interventi sulla necessità di proseguire al più presto sulla strada aperta da *Pastor Angelicus*.

A favore di un “cinema cattolico” si pronunciano in molti, ma sulle caratteristiche ch’esso dovrebbe avere le idee restano piuttosto confuse e nebulose.

Remo Branca, ad esempio, nel 1943 si mostra diffidente nei confronti dei produttori cinematografici: «Meglio non fare, non agire che fare patti con il capitale [...]. È il capitale che deve accettare principi cristiani, non questi devono adattarsi alle esigenze del capitale»⁷⁸.

Un considerevole punto di svolta lo si registra però con la fine del secondo conflitto mondiale. Nei primi mesi del dopoguerra, nel clima di euforia generale della «ricostruzione» postbellica, un gruppetto di coraggiosi intellettuali cattolici decidono di intraprendere la strada di una produzione cinematografica cattolica, avvalendosi di collaboratori di grande professionalità e di considerevoli doti creative.

Tra i protagonisti e arbitri di tale prima fase di ricerca di un “cinema cattolico” troviamo l’immane Gedda e Diego Fabbri, un promettente intellettuale e drammaturgo cattolico.

Alla fine della guerra, così si esprimevano i due:

Ci si è accorti che un semplice – anche se vigilante e assiduo – lavoro di fiancheggiamento non basta a produrre un’opera cinematografica spiritualmente “edificante” nel senso profondo della parola. Occorre che idee, motivi profondamente cristiani siano accolti da artisti cristiani e realizzati [...] da organismi produttivi consci delle finalità apostoliche della loro attività. È perciò indispensabile giungere alla formazione di un Centro Culturale di artisti cinematografici (soggettisti, sceneggiatori, registi, attori, scenografi, operatori ecc.) formati e sensibili alle speranze cristiane; e nel tempo stesso è indispensabile giungere alla costituzione di un Organismo industriale che attui adeguatamente quel che degli artisti cristiani sono andati elaborando.⁷⁹

L’esigenza di un’idea di cinema cattolico – prima ancora che di una produzione cattolica – viene poi sostenuta con forza da Diego Fabbri nel suo primo intervento del dopoguerra, ospitato sulle pagine della «Rivista del Cinematografo»:

⁷⁸ Remo Branca, *Cinema contro cinema o della produzione cattolica*, «Rivista del Cinematografo», 2, febbraio 1943, p. 15.

⁷⁹ Diego Fabbri, Luigi Gedda, *Esame sui possibili orientamenti dell’“Ente dello Spettacolo”* (dattiloscritto), 1945, pp. 5-6, cit. in Marco Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VI - 1940/1944, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2010, p. 550.

[...] una cinematografia vagamente spiritualistica né ci riguarda né ci interessa. Ci interessa soltanto, come suscitatori di una cinematografia cattolica, tutto ciò che la sensibilità di artisti cristiani può esprimere, di significativo, nelle più varie manifestazioni di vita. È, in definitiva, solo la interpretazione cattolica della vita quella che può portare a una produzione per noi interessante. Per questo non tutti i film prodotti da gruppi industriali cattolici sono risultati frutto di questa sensibilità. Non bastano capitali cattolici (quasi poi che potesse esistere una attribuzione del capitale) per una produzione cattolica. il problema è della mentalità produttiva. [...] il fatto creativo sta al centro del fatto organizzativo, e al centro del fatto creativo per una cinematografia cattolica sta la esigenza di sensibilità autenticamente cattoliche. Ciò di cui siamo maggiormente poveri sono proprio queste sensibilità autenticamente cattoliche su cui fondare una produzione veramente cattolica.⁸⁰

Gli fa eco Marcello Vazio, che sulle pagine della stessa rivista esprime l'accurata necessità di avere un «cinema cattolico fatto dai cattolici e non dai soliti industriali che hanno usato la fede come formula per un nuovo genere di film da affiancare alla normale produzione»⁸¹.

In quegli stessi anni vanno d'altronde segnalati i numerosi attacchi sferrati dalla critica laica di «Bianco e Nero» e di «Cinema» contro l'atteggiamento censorio cattolico e contro l'insulsaggine delle pellicole ammesse alle sale parrocchiali.

Consapevoli di tale distanza tra etica ed estetica, i cattolici – animati dagli stessi Gedda e Fabbri – si lanciano quindi in una produzione cinematografica propria, con il coinvolgimento di celebri registi e attori in progetti di carattere religioso, e catalizzando l'interesse e la collaborazione di altri intellettuali, stimati professionisti del cinema e artisti di talento di varia formazione, come Turi Vasile, Remo Branca, Carlo Musso, o anche estranei all'area della cultura cattolica, come Cesare Zavattini o Mario Soldati.

È il già citato C.C.C. a promuovere la prima vera e propria società di produzione cattolica: la Orbis Film. Nata alcuni mesi prima della liberazione di Roma – probabilmente all'inizio del 1944 – la neonata società aveva realizzato come opera prima un cortometraggio: *Chi è Dio?*, corealizzato da Cesare Zavattini, Mario Soldati e Diego Fabbri. Tale cortometraggio – concepito come un filmato di supporto al lavoro dei catechisti nelle parrocchie – è stato recentemente rivalutato dall'occhio attento di Marco Vanelli come uno dei primi (e ingiustamente non riconosciuti) antesignani del neorealismo⁸².

Contemporaneamente a *Chi è Dio?*, però, gli stessi Zavattini e Fabbri avviavano la lavorazione anche del primo lungometraggio prodotto dalla Orbis: ovvero *La porta del cielo* (1945), affidato al regista Vittorio De Sica.

Il film – che metteva in scena una serie di personaggi popolari in pellegrinaggio al santuario della Madonna di Loreto – ebbe una lavorazione lunga, la quale servì anche da pretesto ai membri della troupe per rimanere a Roma, anziché trasferirsi nella fascista Repubblica Sociale Italiana.

⁸⁰ Diego Fabbri, *Film cattolici "per caso"*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1946, p. 2.

⁸¹ Marcello Vazio, *Mindszenty Bibel Films Production*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1946, p. 10.

⁸² Cfr. Marco Vanelli, *Chi è Dio? Storia del catechismo cinematografico di Mario Soldati, Diego Fabbri e Cesare Zavattini*, Le Mani-Microart's, Recco, 2013.

Assai insistente è il battage pubblicitario profuso dalla «Rivista del Cinematografo» in favore de *La porta del cielo*, come testimonia il seguente accalorato richiamo: «il dovere di ogni cattolico è: vedere e far vedere *La porta del cielo*»⁸³.

Lo stesso Zavattini, d'altronde, durante la lavorazione del film si era richiamato in più occasioni esplicitamente a Cristo:

25 dicembre 1943 – [...] Quelli del Centro cattolico mi dimostrano molta stima, anche per la serietà costante con la quale mi dedico a questo film [*La porta del cielo*] e, permettendo la storia, vorrebbero poi fare un film tutto mio, lasciandomi totalmente libero, dico totalmente, purchè il film si basi sulla morale cristiana, ma chi non è cristiano? Cristo è alle porte.⁸⁴

Tra le successive produzioni della Orbis segnaliamo poi *Il testimone* (1946) di Pietro Germi e *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti.

Tuttavia, insorgenti difficoltà economiche – dovute anche agli incassi piuttosto deludenti delle pellicole citate – portano in breve alla paralisi della Orbis, che si trova costretta a chiudere i battenti già all'alba degli anni Cinquanta.

Nel frattempo, nel 1946, lo scenografo e architetto Salvo D'Angelo aveva costituito la società per azioni Universalial Film.

Lasciata l'Orbis, anche Gedda e Fabbri abbracciano presto la neonata attività imprenditoriale di D'Angelo. Tra i film prodotti dall'Universalial spicca il capolavoro neorealista di Luchino Visconti: *La terra trema* (1948).

Risulta quanto meno singolare che i cattolici italiani, i più convinti detrattori del fenomeno neorealista, contribuiscano appunto alla produzione di film che si rifanno proprio in pieno alla poetica neorealista, quali appunto *La terra trema* e quelli più sopra citati (*Il testimone* e *Un giorno nella vita*). Ciò genera inevitabilmente una sorta di cortocircuito, che vede questi ultimi film promossi, sì, dalle gerarchie ecclesiastiche, ma al contempo bocciati dalle classificazioni del C.C.C..

Anche *Prima comunione* (1950), girato ancora da Blasetti per la Universalial Film, non soddisfa del tutto né la «Rivista del Cinematografo» né la Commissione delle «Segnalazioni cinematografiche» del C.C.C.. Sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», un imprecisato critico riconosceva i molti meriti del film e gli spunti positivi contenuti in un racconto dove

Blasetti, a modo suo, ha voluto manifestare la sua riprovazione per la incomprendione del prossimo, per l'odio, l'invidia, perfino per le semplici discordie familiari, esprimendo un monito di amore, un invito alla bontà che possiamo anche riconoscere come una “promessa mantenuta”. Un'unica riserva dobbiamo fare per la voluta inserzione di motivi

⁸³ [Redazionale], *Impegno*, «Rivista del Cinematografo», 1-12, 1945, p. 9.

⁸⁴ Cesare Zavattini, *Io. un'autobiografia*, a cura di Paolo Nuzzi, Einaudi, Torino, 2002, p. 131.

commerciali, quali la presentazione della donna frivola in vesti succinte ed altre, simili, piccanti inquadrature di cattivo gusto.⁸⁵

Gli estensori delle «Segnalazioni cinematografiche», dal canto loro, sostenevano che le numerose «sequenze ispirate a grossolana e pur maliziosa sensualità»⁸⁶ e «poco opportuni» accenni ad ecclesiastici imponevano di riservare anche tale film agli adulti.

Con *Prima comunione* si conclude l'attività e l'esperienza di D'Angelo nel cinema, e il progetto di un cinema cattolico viene per il momento accantonato. Le motivazioni furono, a quanto sembra, soprattutto economiche: Piero Regnoli parlerà a tal proposito di un «dissennato impiego»⁸⁷ dei capitali.

Dovendo stilare – a distanza ormai di decenni – il bilancio di un'esperienza certamente singolare e ricca di felici intuizioni quali l'Universalìa di D'Angelo, Turi Vasile si trova ad affermare che tale casa produttrice

segnò un deterioramento del cinema concepito e attuato attraverso la Orbis da Gedda e da Fabbri. Essi avevano promosso [...] opere non tese a una dimostrazione edificante ed apologetica bensì ispirata al tema della riflessione sulla condizione umana visitata dalla Grazia ma lasciata libera alla responsabilità individuale. Tutto questo significò lo scotto da pagare rispetto alle preferenze del grande pubblico. Universalìa tentò invece di andare incontro a quei gusti, col rischio di assecondarne la mediocrità. [...] Perché si persero le speranze di una presenza incisiva della cultura cattolica nella società? Soprattutto per la convinzione che fosse un aspetto politicamente irrilevante; secondo, per il sospetto, ingiustificato, che essa fosse complice e strumento del potere. E così il cinema non fu cristiano ma neppure marxista, nelle sue massime espressioni fu semplicemente, a parer mio, un cinema borghese.⁸⁸

Oltre all'Universalìa, nel secondo dopoguerra si segnalano talune altre esperienze di produzione cattolica.

Rimasta inattiva durante la guerra, la già citata R.E.F. era stata rilanciata nel 1946, sotto la direzione di don Emilio Cordero. Tuttavia nel 1947 viene già definitivamente chiusa.

Al suo posto subentra la Parva Film, diretta dal sacerdote don Giacomo Alberione. Tra i film prodotti dalla Parva Film, troviamo *Mater Dei* (1950): un film agiografico destinato alle sale parrocchiali e diretto da Emilio Cordero, il quale ne aveva anche scritto il soggetto e la sceneggiatura insieme a Giovanni Rossi.

A partire dalla fine degli anni Quaranta, troviamo poi la Sampaolo Film, diretta emanazione della già citata Pia Società di San Paolo⁸⁹.

⁸⁵ G.L., *Prima comunione*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1950, p. 32.

⁸⁶ *Prima comunione* (di Alessandro Blasetti) - A, in «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXVII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1950, p. 322.

⁸⁷ Piero Regnoli, citato in Aldo Bernardini, *Un cinema "cattolico"?*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 298.

⁸⁸ Tursi Vasile, *Intervento di Turi Vasile*, «Ciemme», Venezia Mestre, 138/139, dicembre 2001-marzo 2002, pp. 9-11.

⁸⁹ Cfr. Aldo Bernardini, *Un cinema "cattolico"?*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 300.

La questione della produzione cinematografica viene affrontata con costanza dai cattolici italiani almeno fino alla metà degli anni Cinquanta. Poi, l'insuccesso delle esperienze fatte in dieci anni deludenti segna una decisiva battuta d'arresto, come testimoniano le seguenti (e in parte sconsolate) parole di Emilio Lonero, datate 1956: «L'impegno della produzione [...] è stato accantonato, ma rimane pur sempre una precisa ispirazione del C.C.C.»⁹⁰.

IX.3.1.1. Il «caso *Fabiola*» nella ricezione critica cattolica tra Italia e Francia

Già negli anni a cavallo tra i Quaranta e i Cinquanta non mancano occasioni per taluni diverbi e polemiche interpretative all'interno dello stesso mondo cattolico italiano.

Esemplare, in tal senso, la *querelle* sorta intorno al film *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949).

Superato l'«incidente» di percorso de *La terra trema*, l'Universal Film aveva intrapreso la produzione di una nuova pellicola, *Fabiola* appunto, affidata alla regia di Alessandro Blasetti.

Inizialmente, la «Rivista del Cinematografo» dedica ampio spazio alla lavorazione del film, in quanto prodotto appunto dalla cattolicissima Universal⁹¹.

Quest'ultima, con *Fabiola* imbocca una strada ben lontana dalle istanze neorealiste, resuscitando il kolossal storico-spettacolare che aveva fatto la fortuna del cinema italiano negli anni Dieci.

Il distacco dal tanto controverso neorealismo, tuttavia, non preserva Blasetti dalle critiche del mondo cattolico. Come ci rammenta Aldo Bernardini, infatti, «diluìto in un racconto ridondante, il tema agiografico risultò appannato e i più furono colpiti soprattutto da certe indulgenze erotiche che Blasetti si concedeva nella ricostruzione di usi e costumi della Roma pagana»⁹².

Tanto che anche il Centro Cattolico Cinematografico si trova a giudicare assai severamente il film di Blasetti, ammettendo con imbarazzo che le scene «sconvenienti» sono numerose, e classificando di conseguenza la pellicola «per soli adulti»: «La trama del noto romanzo del Card. Wiseman appare qui profondamente modificata. [...] Numerose scene sconvenienti impongono serie riserve»⁹³.

A rincarare la dose provvede, sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», monsignor Albino Galletto, che interviene in qualità di Presidente della Commissione di revisione del C.C.C.,

⁹⁰ Emilio Lonero, *Questa l'attività del Centro Cattolico Cinematografico*, «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1956, p. 23.

⁹¹ Cfr. Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 87.

⁹² Aldo Bernardini, *Un cinema "cattolico"?*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 297.

⁹³ C.C.C., *Fabiola* (di Alessandro Blasetti) - A, in «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXV, C.C.C., Roma, 1949, p. 117.

denunciando «il pericolo del compromesso»: «Se si vuole realizzare un film di chiara ispirazione cristiana si abbia il coraggio di accettare il cristianesimo così com'esso è, con la sua dottrina e con la sua morale»⁹⁴.

La risonanza del film di Blasetti raggiunge ovviamente i cattolici d'oltralpe, i quali non gli riservano però una sorte migliore.

In un articolo apparso sulla «Revue Internationale du Cinéma», l'attore Massimo Girotti rievoca lo sforzo fisico compiuto per interpretare il ruolo di San Sebastiano in *Fabiola*: «Ma ho sofferto con gioia al pensiero del messaggio cristiano che il film avrebbe portato attraverso il mondo. Questa sofferenza fisica mi permetteva giustamente di raggiungere lo stato d'animo necessario al mio ruolo. E la verità di un ruolo, è tutto»⁹⁵.

Proprio la sequenza del martirio di San Sebastiano risulta tra le più apprezzate dalla Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR), la quale però emette un giudizio piuttosto duro sul film di Blasetti, classificandolo con la severa *cote morale* «4 A - 4 C», che sta per «Pour adultes très avertis (Après coupures pour adultes)»⁹⁶.

Da un punto di vista tecnico, stilistico e poetico, le «Fiches du cinéma» della CCR lamentano la mancanza di coesione e unità della pellicola, rimarcandone impietosamente la vistosa distanza (in negativo) rispetto alle coeve e connazionali opere neorealiste:

On regrette à présent que sur trois heures de spectacle il ne nous soit permis de voir que quelques séquences reflétant l'esprit du nouveau cinéma italien. La séquence la plus belle est celle du supplice de Sébastien. Ce qui aurait pu rapprocher *Fabiola* des films de Rossellini, De Sica, etc., c'est que les chrétiens du 5^e siècle pouvaient devenir des héros de l'écran à la manière des «Sciuscia» et des «Voleur de bicyclette» les personnages chargés de profondeur psychologique. Ici au contraire on assiste à une succession de spectacles qui nuisent à l'unité et l'émotion intérieure.⁹⁷

L'additamento delle pellicole neorealiste quale nobile esempio da seguire ci illumina inoltre sull'enorme differenza metodologica e ideologica che separa la linea critica dei cattolici francesi da quella dei cattolici italiani.

I redattori delle «Fiches du cinéma» non risparmiano poi il film di Blasetti neppure dal punto di vista morale. Innanzitutto, nella pellicola vengono letti evidenti quanto deprecabili coloriture ideologiche e politiche:

Blasetti voulait retracer l'apparition du christianisme dans les structures décadentes de la Rome païenne: la jeunesse révolutionnaire de la nouvelle philosophie apparaît comme une phase de la dialectique historique. On songe de temps en temps au communisme venant après la société capitaliste ou au fascisme supplantant les vieilles démocraties. L'allusion semble évidente. Cette thèse est fautive, car le Christ n'a pas voulu opposer royaume contre royaume, et il s'est refusé à aider et à renverser Hérode ou Pilate. Sa doctrine spirituelle se meut librement à travers toutes les structures temporelles

⁹⁴ Albino Galletto, «*Fabiola*» nel giudizio del C.C.C., «Rivista del Cinematografo», 4, 1949, p. 6.

⁹⁵ Massimo Girotti, *La vérité d'un rôle: tout est là*, «Revue internationale du cinéma», n. 4, 1949, p. 20.

⁹⁶ J. B., *Fabiola* - 4A-4C, «Fiches du cinéma», n° 36, juillet 1949, p. 784.

⁹⁷ *Ibidem*.

et sociales, et cela explique que loin de compter sur l'appui du Pouvoir ou de l'argent, elle s'aide de la Croix et de l'opposition et du sang des martyrs.⁹⁸

Del film di Blasetti vengono poi condannate le numerose licenziosità erotiche e carnali, di cui si consiglia – ai censori e ai responsabili delle sale cinematografiche – un'opportuna soppressione:

Blasetti n'a pas résisté à la tentation de dépeindre sous des couleurs vive set séduisantes l'atmosphère païenne et charnelle de la Rome impériale: les détails des scènes faits pour aguicher les bas instincts peuvent être supprimés sans nuire à l'intrigue ni à l'impression d'ensemble. En résumé: un beau sujet manqué qui reste encore à traiter.⁹⁹

IX.3.2. La produzione cinematografica cattolica in Francia: programmi, esiti e ricezione critica

La produzione cinematografica cattolica risale, in Francia, alla notte dei tempi. Per la precisione, dalla primavera del 1897, quando un certo frate Basile viene incaricato – dal curato di Notre-Dame-des-champs per conto della Bonne Presse – della messa in scena di *tableaux vivants* della vita di Cristo.

Il prodotto finale di tale precoce avventura produttiva è costituito dalla cosiddetta *Passion* di Basile, alla cui realizzazione avevano partecipato anche Albert Kirchner (detto Léar) – l'inventore della tecnica cinematografica del «Biographe» – e Guillaume-Michel Coissac.

Combinando vedute fisse a immagini animate, e attingendo a piene mani ai dipinti religiosi di grandi artisti, all'arte religiosa contemporanea, ma anche all'iconografia popolare, la suddetta *Passion* testimonia l'utilizzo da subito "intermediale" operato dai cattolici nei confronti del cinema. È quanto emerge, tra l'altro, dagli studi condotti da André Gaudreault et Philippe Marion¹⁰⁰, nonché da Jacques e Marie André¹⁰¹.

E però a partire dal 1909 che la questione della produzione cinematografica comincia a imporsi sensibilmente sul versante cattolico francese.

Proprio nel settembre 1909, infatti, il già citato Coissac si pronuncia per la realizzazione di film veramente moralizzatori e storicamente religiosi: «Il y a urgence d'éclairer le goût du public, à

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cfr. André Gaudreault, Philippe Marion, *Un média naît toujours deux fois...*, «Sociétés et représentations», n° 9, 2000, p. 34.

¹⁰¹ Cfr. Jacques André, Marie André, *Le Rôle des projections lumineuses fixes et animées dans la pastorale catholique française (1895-1914)*, in Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (dir.), *Une Invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Payot, Lausanne, 1992, pp. 44-59.

l'assainir, à limiter le choix des sujets. Le cinématographe doit devenir un instrument d'éducation et d'instruction, une récréation à la vue de l'Art, de la joie et de l'honnêteté»¹⁰².

Tale idea di cinematografo sembra trovare attuazione pratica nella coeva realizzazione di altre *Passions* cinematografiche, quale quella di Honoré le Sablais, salutata sulle pagine de «La Croix» come una nuova forma di «prédication éloquente et émouvante»¹⁰³.

Dal canto suo «Le Fascinateur», nel marzo 1912, riporta addirittura un'eloquente lista di istruzioni, redatta dall'Opera diocesana di proiezioni di Blois ad uso degli organizzatori di proiezioni cinematografiche delle *Passions*:

Comme indication préalable, disons tout de suite que l'on gagnera à n'ajouter rien d'autre au programme... Il sera bon de commencer et finir par la prière. On pourra, dans les premiers tableaux, désigner d'un mot à haute voix les personnages et, à la fin, faire précéder les scènes du portement de la croix et du crucifiement de quelques paroles très brèves d'édification. Il sera sage, en outre, de ne jamais laisser le public livré à lui-même, mais de l'occuper pendant les entractes, afin que l'ensemble de la réunion garde le cachet religieux qui doit nécessairement accompagner des représentations de ce genre.¹⁰⁴

Un secondo considerevole punto di svolta è costituito poi, nel 1923, dall'uscita del film *Credo ou la Tragédie de Lourdes* (Julien Duvivier, 1923), che racconta il percorso verso la fede intrapreso da un medico ateo durante la malattia di sua figlia, fino al miracolo finale avente luogo appunto a Lourdes. Il film è coprodotto da Isis film, una società di obbedienza cattolica fondata nel 1922.

Tra i supervisor del film compare anche il canonico Poulin, il quale, convinto assertore della qualità religiosa del film, ne organizza una proiezione in anteprima nella cripta della chiesa della Trinité a Parigi. L'evento costituisce di per sé un rilevante punto di svolta, in quanto, dopo più di dieci anni dal divieto di proiezioni cinematografiche nelle chiese, il cinema può finalmente far ritorno all'interno delle mura ecclesiastiche.

Alla proiezione in anteprima partecipano diverse personalità della natura più svariata: vi è ovviamente una forte presenza ecclesiastica (ben impersonata dal cardinale Louis-Ernest Dubois), ma vi sono pure militari e giornalisti.

Tra i presenti vi è pure il canonico Edmond Loutil, parroco di Saint-François de Sales, scrittore e giornalista meglio conosciuto con lo pseudonimo di Pierre l'Ermite, il quale aveva cominciato a interessarsi di cinema giusto nell'immediato dopoguerra. In un articolo apparso nella prima pagina de «La Croix» del 18 novembre 1923, l'Ermite accoglie con entusiasmo la pellicola di Duvivier, salutandola come un'opera pionieristica ben esemplificativa delle possibilità cattoliche nel campo

¹⁰² Guillaume-Michel Coissac, *Le Cinématographe dans les œuvres*, «Le Fascinateur», n° 81, septembre 1909, p. 260.

¹⁰³ [Rédaction], «La Passion» de Honoré le Sablais, «La Croix», 30 mars 1909, p. 2.

¹⁰⁴ [Rédaction], *Chronique des œuvres*, «Le Fascinateur», mars 1912, p. 71.

cinematografico¹⁰⁵. Secondo il canonico, la riuscita del film deriverebbe dalla messa in scena del miracolo, che avrebbe saputo conciliare esemplarmente il religioso e lo spettacolare.

Pierre l'Ermite addita quindi *Credo* come il film apriestrada dell'appropriazione spirituale del cinema da parte della Chiesa.

Per il canonico la proiezione del film in questione ha costituito una vera e propria esperienza spirituale, assimilabile a tutti gli effetti a una "rivelazione". Sentimenti analoghi egli sostiene aver visto anche negli altri spettatori di quella proiezione, commossi al punto da intonare il *Magnificat*, come se davvero si trovassero a Lourdes.

Non si dimentichi inoltre che proprio contemporaneamente all'uscita di *Credo*, era salito al potere in Francia il «Cartel des gauches». Anche fatti come questo accrebbero all'interno del fronte cattolico la necessità di una propria produzione cinematografica, la quale appariva ormai come una priorità non più procrastinabile.

La figura di Pierre l'Ermite ritorna prepotentemente nel panorama cattolico francese anche negli anni immediatamente successivi, quando Alexandre Ryder realizza l'adattamento cinematografico di *Comment j'ai tué mon enfant*, romanzo edito dalla Bonne presse nel 1921 e scritto appunto dal nostro canonico.

Il film viene coprodotto da Louis Aubert in collaborazione con la (già citata) cattolica Isis film.

Concepito e realizzato per conquistare il grande pubblico, *Comment j'ai tué mon enfant* (t.l.: Come ho ucciso il mio bambino; Alexandre Ryder, 1925) è accolto con entusiasmo sulle pagine de «La Vie catholique», periodico confessionale rivolto alle questioni artistiche e letterarie e molto attento anche al cinema. Charles Pichon, ad esempio, giudica il film come un'opera accessibile e di qualità, capace di fare un «grand bien»¹⁰⁶ alla collettività non solo dei credenti. Sulle pagine della stessa rivista, inoltre, il film viene apprezzato anche per la sua qualità "propagandistica", sia religiosa che patriottica¹⁰⁷.

Anche riviste come «La Croix»¹⁰⁸ e «Le Fascinateur»¹⁰⁹ acclamano al film, giudicato capace di convertire anche i non credenti attraverso la sua sola visione.

Il film ottiene la sua consacrazione ufficiale in occasione del congresso della Bonne presse tenutosi nell'ottobre del 1925, presieduto dall'abate Louis Bethléem, celebre direttore della «Revue des lectures».

¹⁰⁵ Pierre l'Ermite, *Credo*, «La Croix», 18 novembre 1923, p. 1.

¹⁰⁶ Charles Pichon, *Pierre l'Ermite sur l'écran*, «La Vie catholique», 25 avril 1925, p. 8.

¹⁰⁷ Cfr. [rédaction], *Le film de Pierre l'Ermite fait le tour du monde*, «La Vie catholique», 9 mai 1925, p. 8.

¹⁰⁸ Cfr. P. Marca, *La seconde soirée récréative du congrès de la Bonne presse*, «La Croix», 9 octobre 1925, p. 2.

¹⁰⁹ Cfr. [rédaction], *Comment j'ai tué mon enfant*, «Le Fascinateur», novembre 1925, pp. 168-169.

In occasione del suddetto congresso i rappresentanti della Fédération nationale catholique (FNC) – proprio grazie alla visione di *Comment j'ai tué mon enfant* – iniziano a scorgere le potenzialità di un' «action catholique par le cinéma»¹¹⁰.

L'uscita ravvicinata (tra l'ottobre del 1926 e il febbraio 1927) di *Dédale* (t.l.: Dedalo; Marcel Daumont e Gaston Roudès), *Religieux de France* (t.l.: Religiosi di Francia; padre Danion) e *La Terre qui meurt* (t.l.: La Terra che muore; Jean Choux) sembrerebbe confermare tale nuova apertura dei cattolici nei confronti del mezzo cinematografico.

Tanto che Louis Jalabert, in un articolo dall'emblematico titolo *L'apostolat par l'écran*, saluta con entusiasmo «la nouvelle formule apologétique»¹¹¹ inaugurata dai tre film, giudicati nettamente superiori ai molti «films prêchi-prêcha»¹¹² realizzati sino ad allora.

Indicativa, in tal senso, anche l'uscita di un film quale *Il richiamo del silenzio* (*L'appel du silence*; 1936), concepito dal suo realizzatore Léon Poirier come un'occasione di lotta per «l'idéal chrétien et français»¹¹³. Proprio tale doppia natura – cattolica e nazionale – viene fieramente ribadita dal regista, che con la sua presente opera intende esprimere la necessità delle «deux colonnes fondamentales sur lesquelles toute société humaine doit reposer pour être solide et que dans notre pays on a si dangereusement ébranlées: la foi et la patrie»¹¹⁴.

Il richiamo del silenzio raccoglie l'interesse anche della critica cattolica italiana: è questo il caso di Paolo Salviucci, che definisce il film di Poirier come «il primo riuscito esperimento di produzione diretta da parte di cattolici»¹¹⁵.

L'attenzione dei cattolici francesi all'ambito della produzione cinematografica si fa in quegli ultimi anni Trenta viepiù crescente. In tal senso va letta la creazione della nuova Action par le film (APF), nata nel maggio del 1938 appunto per «éclairer les consciences et spécialement pour permettre la réalisation et aider la diffusion de films susceptibles d'atteindre ce but»¹¹⁶.

L'APF nasce dunque per rispondere a una vera e propria missione cristianizzatrice e moralizzatrice, come si legge anche nella seguente dichiarazione programmatica di uno dei suoi fondatori:

Ce n'est pas par hasard que tant de films français sont abjects. Ces films reflètent l'ennui poignant jusqu'au pathétique, la tristesse désespérée d'un peuple qui a perdu son âme, la nostalgie des cœurs dont le Christ est parti. Mais si le monde contemporain est si triste, c'est que nous, catholiques, nous avons par une carence dont il nous sera demandé compte refusé de lui communiquer le message de joie dont nous avons le dépôt. Cette restitution de l'espérance à un monde qui s'enfonce dans l'ennui et dans le désespoir, c'est le rôle même de l'action catholique. Elle ne saurait sans y faillir se

¹¹⁰ [Rédaction], *Le Congrès de la FNC*, «Le Fascinateur», janvier 1926, p. 1.

¹¹¹ Louis Jalabert, *L'apostolat par l'écran*, «Études», 20 mai 1927, p. 410.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Léon Poirier, *Pourquoi et comment je vais réaliser l'Appel du silence. Film de la vie de Charles de Foucauld*, Comité d'action Charles de Foucauld, Paris, 1935, p. 27.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Paolo Salviucci, *Un film. Il richiamo del silenzio*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1938, p. 112.

¹¹⁶ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., p. 168.

passer du plus puissant moyen que la technique lui donne pour communiquer avec le monde : le cinéma... C'est une véritable épreuve de force que le comité de l'APF propose aux catholiques français.¹¹⁷

Nel 1946 – chiusa ormai la dolorosa parentesi bellica – l'abate Georges Chassagne si pone la seguente scomoda domanda: «Comment se fait-il qu'aucun nom catholique ne brille au firmament de la gloire du cinéma?»¹¹⁸. E la risposta a cui egli perviene è la seguente: «Rien n'a été fait parmi les catholiques dans le domaine de la production que d'une façon sporadique»¹¹⁹.

Quello messo in luce dall'abate Chassagne suona come un innegabile dato di fatto. È quanto confermano anche gli studi di Michel Lagrée, il quale ravvisa, ancora nel secondo dopoguerra, una certa «impotenza» dell'ambito produttivo cattolico francese, giudicata sorprendente se solo la si paragona invece alla feconda produzione degli stessi cattolici francesi nella letteratura: «Je ne crois pas que personne ait encore résolu le paradoxe, entre d'une part le dynamisme des initiatives catholiques en termes de création de salles, d'intérêt porté au cinéma et la médiocrité et rareté de sa production»¹²⁰.

Il problema della carenza di una produzione cinematografica cattolica si spiega, oltre che con una mancanza di creatività da parte dei registi cattolici, anche e soprattutto con la difficoltà di riunire sostegni finanziari.

Per ovviare a tali problemi, viene creata una società di credito, la Compagnie française de financement des films (CFFF).

Non vanno poi dimenticati i lodevoli sforzi compiuti nello stesso settore della produzione dalla Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) congiuntamente con l'Office familial de documentation artistique (OFDA), come testimonia l'imponente operazione condotta congiuntamente per produrre e promuovere il film-evento *Monsieur Vincent* (Id.; 1947) di Maurice Cloche.

Il film di Cloche costituisce una vera e propria pietra miliare del cinema religioso, frutto per di più di un'autentica produzione cattolica.

L'entusiasmo provocato dal successo di *Monsieur Vincent* incoraggia perciò a proseguire gli sforzi cattolici nella produzione cinematografica, come testimonia il successivo *Le sorcier du ciel* (t.l.: Lo stregone del cielo; Marcel Blistène, 1949).

¹¹⁷ Citato in Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique* (France, 1895-1958), cit., p. 169.

¹¹⁸ Georges Chassagne, *Encyclique Vigilanti cura de S.S. le Pape Pie XI. Le cinéma dans le monde moderne*, Ed. Penser vrai, Paris, 1946, p. 12.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 13.

¹²⁰ Michel Lagrée, *Les trois âges du cinéma de patronage*, in Gérard Cholvy (dir.), *Le patronage ghetto ou vivier?*, Nouvelle cité, Paris, 1988, p. 216.

Anche alla luce di questi ultimi successi, nel 1949 Jean Morienva – critico dell'«Aube» ed ex-direttore di «Choisir» – può decantare il rilevante «Apport chrétien à l'histoire du cinéma français»¹²¹.

L'obiettivo principale del lungo excursus storico tracciato da Morienva è quello di dimostrare come il pensiero e l'azione dei cattolici francesi abbiano da sempre fornito il proprio prezioso contributo al progredire del cinema. Quella raccontata da Morienva è una vera e propria marcia trionfale dei cattolici nel mondo cinematografico, che parte dai primi passi compiuti con le *Passioni* filmate per giungere fino alla soglia ormai degli anni Cinquanta.

A partire da quello stesso torno di anni, anche un'altra figura si distingue per il suo interessamento alla produzione cinematografica cattolica: si tratta del già citato padre gesuita Emmanuel Flipo. Influenzato in questo anche da un altro gesuita – padre Jean Danel – Flipo si fa convinto sostenitore di una riforma cinematografica che partisse dall'interno delle strutture cattoliche¹²².

Secondo Flipo, la vera priorità dei cattolici era costituita dall'intervento diretto nella realizzazione dei film, superando così il problema della successiva classificazione morale. A sua detta, i cattolici avrebbero dovuto rivolgersi quindi direttamente all'industria cinematografica.

Tale obiettivo viene però considerevolmente ostacolato dal panorama socio-politico di allora, che vedeva il 75% dei tecnici cinematografici iscritti al sindacato di sinistra radicale Confédération générale du travail (CGT), e quindi in una posizione di opposizione alla Chiesa¹²³.

Ciò conduce Flipo a sviluppare relazioni personali con l'industria cinematografica. Il suo impegno profuso nella creazione di un'unione cattolica di professionisti del cinema – l'Union catholique du cinéma (UCC) – va però incontro a un fallimento.

Ciò convince ulteriormente Flipo a intrecciare relazioni personali con i tecnici e registi cinematografici, tra cui lo stesso Maurice Cloche, il celebre regista del fortunato *Monsieur Vincent*.

Ma Flipo – senza l'approvazione degli ambienti ecclesiastici francesi – allaccia rapporti anche con autori non cattolici, tra cui spicca il nome di Marcel Pagnol.

Flipo inizia allora ad assistere alle riprese di vari film in qualità di consulente religioso, sovrintendendo anche a diverse sceneggiature.

Ciò, da un lato, poteva essere visto come una semplice e informale supervisione, svolta peraltro con il benessere dei vari registi, desiderosi di raggiungere anche le platee cattoliche. Dall'altro lato,

¹²¹ Jean Morienva, *Apport chrétien à l'histoire du cinéma français*, «Revue Internationale du Cinéma», n. 2, 1949, p. 37; tr. it. Jean Morienva, *Apporto cristiano alla cinematografia francese*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

¹²² Cfr. Emmanuel Flipo, *Le prêtre d'aujourd'hui et le cinéma*, French Archives of the Society of Jesus, I Pa 987 (novembre 1950).

¹²³ Cfr. Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 39.

però, l'attività di Flipo poteva essere letta come un'autentica forma di censura preventiva operata sul cinema dai cattolici.

Lo stesso Flipo proprio nel 1950 iniziava d'altronde il proprio impegno attivo nella censura statale, rappresentata dalla Commissione di controllo dei film¹²⁴.

IX.3.2.1. Un protagonista della produzione cinematografica cattolica francese: padre Raymond Pichard

Dal canto suo, già a partire dalle fine degli anni Quaranta padre Raymond Pichard si dimostra vieppiù interessato al settore della produzione cinematografica e televisiva.

Secondo il padre domenicano, per iniziare a formare il pubblico cattolico a uno sguardo introspettivo e critico, era necessaria innanzitutto la reintroduzione del cinema all'interno dei luoghi di culto.

Al contempo, Pichard si impegna in prima persona nella realizzazione di una serie di film d'insegnamento catechistico, prodotti dalle Productions du Parvis, che egli stesso fonda con Jean-Pierre Chartier. Nella realizzazione di tali film, Pichard ricorre ai consigli di filosofi e teologi spesso implicati nel dibattito cinematografico, come i padri gesuiti Louis Beirnaert e Paul Doncœur, e il sulpiziano Amédée Ayfre.

Nel 1954 nasce così – su iniziativa di Pichard – lo Studio cité, composto, oltre che da una numerosa serie di organismi radiofonici e televisivi, anche e soprattutto da due rilevanti strutture cinematografiche: le già citate Productions du parvis e le Missions par le cinéma (distributore ufficiale dei Films du Parvis).

Sebbene create inizialmente al fine di incrementare le trasmissioni religiose televisive, tali due strutture si rivelano ben presto anche come un prezioso bacino di produzione cinematografica cattolica.

Per rispondere al tanto deprecato *Processo in Vaticano - La vita di Santa Teresa di Lisieux* (*Procès au Vatican*; André Haguet, 1952), Pichard intende perciò proporre – attraverso le Productions du parvis e le Missions par le cinéma – una forma d'espressione cinematografica più vicina all'«Incarnazione».

Tra il 1953 e il 1954 ben quattro film sperimentali sono realizzati e diffusi dalle Missions par le cinéma. Queste ultime – vere e proprie invenzioni dello stesso Pichard – prevedevano un circuito, non commerciale, di proiezioni parrocchiali. Le serate dedicate alle proiezioni dovevano essere

¹²⁴ Cfr. Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français 1945-1975*, PUF, Paris, 2009.

supervisionate da preti preposti al commento dei film, in modo da proporre una predicazione sotto forma di dialogo con il pubblico presente in sala.

La prima «Mission» cinematografica promossa da Pichard è costituita da *La Nuit de Pâques* (t.l.: La Notte di Pasqua; Philippe Agostini, 1953), pellicola cinematografica che risente fortemente dell'influenza del mezzo televisivo, già allora in una prima fase di espansione nella società francese. La pellicola è infatti girata nella chiesa di Villiers-Le-Bel (nei pressi di Parigi), similmente a quanto avveniva già in occasione delle pionieristiche riprese televisive delle messe domenicali.

In particolare, il film raffigura la cerimonia liturgica della veglia pasquale: rito noto ai cattolici anche con il nome di «Fête des Passages».

La Nuit de Pâques viene girata da Agostini, il quale si era già distinto come capo-operatore di Robert Bresson. Alla realizzazione del film partecipano però attivamente, oltre che lo stesso Pichard, anche Jean-Louis Tallenay, nonché il critico e cineasta di origine protestante Roger Leenhardt.

L'esperienza-pilota di tale prima «missione cinematografica cattolica» viene salutata con entusiasmo dai *cinéphiles chrétiens*, che la percepiscono come l'occasione di un'iniziazione estetica rituale del pubblico.

In particolare, *La Nuit de Pâques* viene acclamata – già fin dalla sua lavorazione – da Jean-Louis Tallenay, che saluta l'opera di Agostini come il primo «film liturgique»¹²⁵ della storia del cinema.

In nome del principio secondo cui «la liturgie est un spectacle, le cinéma aussi»¹²⁶, la «rééducation» dei fedeli alle pratiche devozionali condurrebbe spontaneamente al perfezionamento cinematografico degli stessi.

Tale film offre infatti a Tallenay lo spunto per un parallelismo tra la liturgia religiosa e la proiezione cinematografica, giudicate entrambe come forma di spettacolo in cui i partecipanti (i fedeli e gli spettatori) non solo assistono alla cerimonia che ha luogo di fronte a loro, ma vi partecipano in una forma quanto mai attiva:

La liturgie est la forme à la fois la plus haute et la plus populaire de l'art sacré. La valeur religieuse et la signification symbolique d'une cérémonie sont inséparables de son caractère de spectacle. Le plus parfait des spectacles puisque ceux qui y assistent y participent aussi; les fidèles ne regardent pas seulement la cérémonie, ils en sont les acteurs, et cette participation est sans cesse rendue sensible par le dialogue entre les célébrants et la foule.

[...] Par sa nature même, le cinéma est un instrument exceptionnel d'initiation à la liturgie. Moyen d'expression plastique, il peut mettre en valeur la beauté des mouvements des vêtements liturgiques et de leur cadre naturel: l'église. Art du récit, il peut expliquer le déroulement de la liturgie et rendre sensible son sens religieux. Spectacle, enfin, il peut mettre au service de cet effort d'éducation sa fascination propre et son pouvoir employé si souvent à des fins moins élevées.¹²⁷

¹²⁵ Jean-Louis Tallenay, *La Fête des Passages*, «Radio Cinéma Télévision», n° 141, 28 septembre 1952, p. 35.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

Del film, Tallenay apprezza la regia di Philippe Agostini – già direttore della fotografia ne *Il diario di un curato di campagna* di Bresson – e la produzione (con tanto di supervisione cinematografica) dell'infaticabile Raymond Pichard.

In definitiva – conclude Tallenay – «Les images du film que nous avons pu voir sont d'une étonnante beauté et l'on peut attendre de ce film une réussite aussi bien dans le domaine religieux que dans le domaine artistique»¹²⁸.

Un impianto sostanzialmente simile lo ritroviamo pure nel secondo film liturgico diffuso dalle Missions par le cinéma: ovvero *Ordinations* (t.l.: Ordinazioni; Philippe Agostini, 1953), girato a Saint-Séverin.

Alla seconda «missione cinematografica cattolica», la domenicana «Radio Cinéma Télévision» dedica addirittura una copertina, in cui campeggia a tutta pagina una foto di scena di monsignor Leclerc, vescovo ausiliario di Parigi, che nel film in questione ha accettato di interpretare se stesso¹²⁹.

Il terzo film liturgico della serie, *Terre sainte* (t.l.: Terra Santa; Frédérique Duran, 1953), appare invece come una deambulazione attraverso i luoghi santi, in quella che Mèlisande Leventopoulos ha chiamato «une sorte de “psychogéographie” sur les traces du Christ»¹³⁰. L'utilizzo di riprese soggettive (o di “false soggettive”) utilizzate per raccontare la salita al Calvario esprime l'intento del film di “interiorizzare” il percorso di Cristo.

I tre film liturgici appena analizzati sono dotati di un ruolo funzionale del cinema all'interno della vita comunitaria della Chiesa: da qui l'affermazione di Tallenay di «une fonctionnalité cinématographique qui puise sa force dans le spectaculaire»¹³¹.

I film liturgici promossi da Pichard contengono una carica innovativa verso cui la gran parte del mondo cattolico francese di allora si dimostra impreparata. Negli intenti pichardiani, la pastorale visiva insita in tali film avrebbe dovuto sostituirsi ai procedimenti in voga allora nella liturgia cattolica.

Anche in questo caso, come facilmente prevedibile, l'iniziativa di Pichard trova l'opposizione del clero tradizionale e della stessa Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR). Esemplare, a tal proposito, la feroce critica pronunciata da Pierre D'André (allora presidente dell'Association Royaliste Catholique, nonché membro attivo alla CCR), secondo cui le Missions si presentano

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 193, 27 septembre 1953, p. 1.

¹³⁰ Mèlisande Leventopoulos, *Une Église moderne en images: la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1954)*, «1895 Revue d'histoire du cinéma», n° 63, 2011, p. 82.

¹³¹ Jean-Louis Tallenay, *La fête des passages*, cit., p. 35.

come «films à message caché»¹³², in cui solo qualche iniziato è in grado di riconoscervi «le caractère “transcendant” de l’œuvre»¹³³.

Ciò però non impedisce a padre Pichard di avviare un nuovo progetto cinematografico su Lourdes. Tra i film liturgici promossi da Pichard in questo periodo, una menzione a parte va infatti a *Lourdes et ses miracles* (Georges Rouquier, 1954), concepito in tre parti visibili separatamente («témoignages», «pèlerinage», «imprévu»). Tale film rivendica infatti più degli altri l’oggettivazione dello «spirituale».

Più che per gli altri tre film citati, inoltre, in *Lourdes et ses miracles* si sente la mano di Pichard. Quest’ultimo può essere infatti considerato il vero realizzatore del film: a lui vanno ascritte le scelte delle inquadrature, ma anche la sceneggiatura e la selezione dei miracoli (e dei miracolati) mostrati. Il film è strutturato a mo’ d’inchiesta, e i miracoli vengono di volta in volta presentati come imprevisti, intimamente catturati dalla «caméra témoin»¹³⁴.

Lontanissimo dalle modalità artificiose delle rappresentazioni dei miracoli proposte sino ad allora dal cinema francese cattolico (un esempio tra tutti *Credo ou la Tragédie de Lourdes*, di Julien Duvivier, del 1923), il film di Rouquier e di Pichard propone miracoli colti quasi per caso dalla cinepresa, attraverso uno stile spoglio, ponendosi come testimone diretto e obiettivo, in antitesi con ogni forma di edulcorata propaganda¹³⁵.

Lourdes et ses miracles viene accolto positivamente dalla pressochè totalità del mondo cattolico: caso unico nella carriera critico-cinematografica di Pichard.

Anche la critica tradizionalista cattolica sembra dunque piegarsi temporaneamente ai propositi etici e formali di Pichard. Come sottolinea anche la Leventopoulos, la ricezione positiva di tale film si presenta dunque come uno dei rari momenti di «convergence esthétique»¹³⁶ nel mondo cattolico francese.

Tra gli altri, anche un grande autore quale Henri Agel ha modo di sottolineare l’importanza del film, cogliendo inoltre l’occasione per formulare (ancora più esplicitamente che nel suo precedente *Le cinéma et le sacré* del 1953) i criteri che distinguono il vero dal falso «sacro».

In due articoli apparsi rispettivamente sui «Cahiers du cinéma» (dicembre 1955)¹³⁷ e su «Échanges» (Natale 1957), *Lourdes et ses miracles* è percepito dal nostro studioso come «un cinéma livrant le

¹³² Pierre D’André, *Autour d’une querelle d’actualité: l’intériorité au cinéma*, «Ouest France», 20 janvier 1954, p. 24.

¹³³ *Ivi*, p. 25.

¹³⁴ [Rédaction], *Les Missions par le cinéma: G. Rouquier prépare un film sur les miracles de Lourdes*, «TV», avril 1955, p. 7.

¹³⁵ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *Une Église moderne en images: la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1954)*, cit., pp. 85-88.

¹³⁶ *Ivi*, p. 87.

¹³⁷ Cfr. Henri Agel, *Lourdes et ses Miracles*, «Cahiers du cinéma», décembre 1955, pp. 35-37.

surnaturel à l'état brut»¹³⁸, avente come unico scopo di «donner à voir»: formula che si ricollega implicitamente al «voir pour connaître» proposto da Pichard.

IX.4. Sacerdoti e religiosi «sul grande schermo»

IX.4.1. La rappresentazione cinematografica dei sacerdoti secondo i cattolici italiani: dalla teoria alla censura

La relazione declamata da Diego Fabbri in occasione del Quarto Congresso Internazionale Cattolico del Cinematografo svoltosi a Bruxelles nel giugno del 1947 è carico di ottimismo, prendendo le mosse da una lieta constatazione: «Da un po' di tempo il cinema registra una decisa punta statistica sempre saliente per quanto si riferisce all'interesse verso pellicole di argomento apertamente religioso»¹³⁹.

In particolare, Fabbri è positivamente colpito dall'avvento di un

personaggio nuovo per lo schermo: il prete [...] ritengo [...] che accanto ai due personaggi primordiali, l'uomo e la donna, debba figurare quel terzo personaggio più antico e sovrano che è appunto il prete [...] Siamo dunque al completo. Siamo pronti per dar vita a quella cinematografia che ci interessa [...].¹⁴⁰

Più oltre, Fabbri specifica poi il principale obiettivo comune a tutti i cattolici del mondo del cinema del dopoguerra: fornire a Cristo uno schermo, perché da lì egli possa convertire le genti.

La stessa «Rivista del Cinematografo» farà sua tale volontà evangelizzatrice di apostolato cinematografico.

Per ricostruire la posizione dei cattolici italiani nei confronti della figura cinematografica del sacerdote, risulta di valido aiuto l'analisi di taluni emblematici giudizi espressi dal Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.) riguardo determinate pellicole aventi tra i propri personaggi anche, appunto, quello del prete.

Già nel 1936, ad esempio, i censori cattolici avevano fatto pressione sulla censura statale, affinché quest'ultima intervenisse su un film quale *Il giardino di Allah* (*The Garden of Allah*; Richard Boleslawsky, 1936), incentrato su un prete “peccatore” il quale abbandona la sua tonaca a causa della folgorante bellezza della donna di cui si innamora (Marlene Dietrich).

¹³⁸ Henri Agel, *Lourdes ou la notion de sacré*, «Échanges», Noël 1957, pp. 31-32.

¹³⁹ Diego Fabbri, *La scelta dei soggetti. Relazione di Diego Fabbri al IV Congresso Internazionale Cattolico del cinema*, «Rivista del Cinematografo», 7-8, 1947, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

I cattolici, in quell'occasione, avrebbero conseguito la propria prima grande vittoria, ottenendo infatti la macroscopica manomissione, da parte della censura statale, del film "incriminato".

Già fin da allora, quindi, i cattolici italiani – ben rappresentati dall'autorevole istituto del C.C.C. – avrebbero rivolto uno sguardo particolarmente attento a come i sacerdoti e i religiosi in genere venissero ritratti nei diversi film.

E così, nel 1938, ecco un'altra pellicola – in questo caso assai più di spessore della prima – finire nel mirino polemico dei revisori cattolici: stiamo parlando di *Aleksandr Nevskij* (*Id.*; Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1938), "bocciato" dalla Commissione di Revisione del C.C.C. perché in alcune scene si vedono frati che benedicono i crimini commessi dai cavalieri teutonici.

I revisori del C.C.C., nella loro attività di controllo e di censura, non operano distinzioni tra film più o meno artisticamente validi, condannando pellicole quale quella di Ejzenštejn appena citata, come pure film oggi invece pressochè sconosciuti.

A tal proposito, risulta illuminante il giudizio morale riservato al quasi sconosciuto *Il principe ribelle* (1947) di Pino Mercanti. Giudizio che riesce a esplicitare meglio di altri quelle che sembrano essere le reali preoccupazioni dei revisori del C.C.C.:

Il film non manca di elementi positivi; ma la Chiesa e l'Autorità Ecclesiastica vi appaiono illuminate da una luce sinistra e falsa. La scomunica e la condanna al rogo non sembrano giustificate e danno l'impressione che la Chiesa sia pronta ad allearsi con i potenti oppressori ai danni del popolo oppresso.¹⁴¹

Inoltre, neppure i personaggi marginali di film apparentemente "innocui" sfuggono ai censori.

In *Mamma mia, che impressione!* (1951) di Roberto Savarese, ad esempio, i censori del C.C.C. imputano alla «satira bonaria» di Alberto Sordi di avere dato luogo a «una presentazione poco decorosa del sacerdote e dell'ambiente parrocchiale»¹⁴².

Per quanto riguarda invece il western comico *Il bandolero stanco* (1952) di Fernando Cerchio, il giudizio espresso dal C.C.C. si colora addirittura di tinte esplicitamente razziste: «una figura poco edificante di prete negro rende sconsigliabile la visione»¹⁴³.

Robin Hood e i compagni della foresta (*The Story of Robin Hood and His Merrie Men*; 1952), di Ken Annakin e prodotto dalla Walt Disney, «sarebbe un film sostanzialmente positivo se non fosse

¹⁴¹ *Il principe ribelle* (di Pino Mercanti) - E, in «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXV, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1949, p. 184.

¹⁴² *Mamma mia, che impressione!* (di Roberto L. Savarese) - Ar, in «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXIX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1951, p. 157.

¹⁴³ *Il bandolero stanco* (di Fernando Cerchio) - S, in «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXIII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1953, p. 16.

per la figura di un frate alquanto manesco e di manica larga che fa sconsigliare la visione ai giovanissimi»¹⁴⁴.

Va poi ricordata la soppressione che la censura statale impone a varie scene – quali quella del prete che avverte la coppia di futuri sposi che «con il Signore non si deve risparmiare» – di *Giorni d'amore* (1954) di Giuseppe De Santis.

La stessa sorte tocca alla sequenza in cui una suora perde la cuffia, rendendo manifesta, con i lunghi capelli cadenti sulle spalle, la propria femminilità: il film “incriminato” per tale raffigurazione “scandalosa” è *Suor Letizia - Il più grande amore* (1956) di Mario Camerini.

Analoghe preoccupazioni animano anche diverse figure cattoliche che, a vario titolo, intervengono con articoli, lettere e requisitorie indirizzate contro film giudicati dannosi per l'immagine sacerdotale veicolata.

Per farsi un'idea del tenore di tali interventi censori, basti pensare a una figura quale quella di monsignor Albino Galletto, e al suo atteggiamento indignato nei confronti di un film quale *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1955). A finire sotto accusa di Galletto sono soprattutto alcune frasi pronunciate in tono bonario e confidenziale dallo stesso Gesù, e rivolte allo stesso Don Camillo.

Un caso altrettanto emblematico è poi costituito da un film quale *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959), che scatena le accese proteste da parte di un sacerdote, un certo monsignor Giovanni Antonietti che, in veste di presidente dell'Associazione cappellani militari in congedo, invia una petizione al ministro dello spettacolo e al ministro della difesa:

Vi appare tre volte [nel film] la figura di un cappellano. L'ultima per dire una spiritosaggine su Gesù, la seconda per assistere un morente in un baracchino senza dire una parola e mentre fuori erano ammucchiati ed abbandonati morti e morenti; la prima [...] per indicare a un gruppo di soldati una casa da trivio!!! Signor ministro, si è varcato ogni limite di tolleranza, ed io assolverò ad un preciso dovere di protestare con l'E.V. per la grave offesa fattaci ed ancora per la salvezza morale della fanciullezza e della gioventù, che da queste sconcie visioni viene avvelenata, per la tutela e la dignità dei cappellani in servizio che hanno preso i nostri posti in mezzo alle Forze armate della patria.¹⁴⁵

Una reazione non meno indignata suscita presso gli ambienti cattolici italiani un film quale *La Parmigiana* (Antonio Pietrangeli, 1963).

Com'è evidente già dalla trama del film, alquanto aspre sono le reazioni dell'integralismo provinciale cattolico, espresse, in questo caso, da «Cineforum», e nella fattispecie da Camillo Bassotto e Francesco Dorigo, che, già irritati perché lo zio della protagonista «viene presentato

¹⁴⁴ *Robin Hood e i compagni della foresta* (di Ken Annakin) - Tr, in «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1952, p. 113,

¹⁴⁵ Giovanni Antonietti (1959), citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1974, pp. 148-149.

secondo il solito concetto liberaloide anticlericale come un grosso approfittatore che sa stare a tavola»¹⁴⁶, si scatenano di fronte alla figura del seminarista:

Per la prima volta nella storia del cinema italiano abbiamo assistito, sbigottiti, al dissacramento totale di ogni valore etico, in quanto il giovane seminarista, vestendo la «talare» – già sapendo tuttavia che non è legato al voto di castità – impressiona lo spettatore al punto da restare dapprima perplesso e poi da prorompere in una sonora risata intenzionalmente mossa per screditare chi indossa tale veste. Il laicismo imperante, e la mancanza di ogni discrezione al riguardo, può dar adito, quindi, a riconoscere che il conformismo di certo anticlericalismo non è del tutto sopito. [...] Spiace doverlo dire, ma Pietrangeli in questa sua ultima fatica è caduto verso un tipo di cinema fumettistico, banalizzato, per di più, da episodi che vorrebbero essere di critica di costume, ma che, invece, altro non sono se non derivazioni da atteggiamenti passati, di tipo massonico o liber-radical.¹⁴⁷

IX.4.2. «Le prêtre à l'écran»: la rappresentazione cinematografica dei sacerdoti e religiosi nel dibattito teorico-critico dei cattolici francesi

La conversa di Belfort (Les anges du péché; 1943) di Robert Bresson segna una netta rottura rispetto ai film religiosi precedenti: sia dal punto di vista del contenuto, sia dal punto di vista formale, sia, appunto, per la rappresentazione cinematografica che tale opera effettua della figura dei religiosi (nel caso specifico, suore e novizie).

Già solo per quest'ultimo motivo il film di Bresson merita dunque secondo l'abate Georges Chassagne un'analisi critica particolarmente attenta:

On pense parfois que dès que l'on parle de prêtres ou de religieuses on a à faire à des saints ou à des saintes; hélas, il ne suffit pas de revêtir une soutane ou une robe de moniale pour se trouver transformé; c'est ce qui vous explique que dans le film que vous allez voir, on n'a pas voulu laisser dans l'ombre les petits côtés humains qui peuvent se retrouver dans un couvent de religieuses surtout quand il s'agit de jeunes filles comme celles qui composent le couvent dont il s'agit.¹⁴⁸

Chassagne sottolinea dunque – con plauso – la rappresentazione bressoniana delle religiose protagoniste, ineditamente raffigurate non come sante o come figure particolarmente virtuose, bensì come semplici donne, animate dalle stesse pulsioni, entusiasmi e debolezze di ogni essere umano. Soprattutto a partire dall'immediato secondo dopoguerra, in Francia escono diversi film religiosi, in maggioranza americani.

¹⁴⁶ Camillo Bassotto, Francesco Dorigo (a cura di), *Film guida: La parmigiana*, «Cineforum», a. III, n. 22, febbraio 1963, p. 34.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 35.

¹⁴⁸ Georges Chassagne, *Les anges du péché*, «Films et lectures», juillet 1944, p. 146.

La stampa cattolica francese registra prontamente la crescita di tale fenomeno, come attesta l'articolo di Paul Doncœur sulle figure dei preti sullo schermo apparso nel febbraio del 1947 sulla rivista «Études»¹⁴⁹, e ripubblicato poi sulle pagine di «Film et famille».

Doncœur, in particolare, dimostra il suo apprezzamento incondizionato verso due film di Leo McCarey: *La mia via* (*Going My Way*; 1944), e *Le campane di Santa Maria* (*The Bells of St. Mary's*; 1945).

La difesa di Doncœur in favore dei due film di McCarey – malgrado alcune reticenze d'ordine morale (derivanti soprattutto dall'incompatibilità dei valori cattolici americani con quelli francesi) – si dimostra quindi fedele a quella predilezione realista già riscontrabile da alcuni anni nella stampa confessionale dell'epoca.

Tale orientamento realista viene confermato anche dalla calorosa accoglienza riservata dai cattolici francesi a *Roma città aperta*, e in particolare al personaggio di Don Pietro interpretato da Aldo Fabrizi. Proprio quest'ultimo, insieme ad altri attori di film religiosi, assurge a vera e propria icona del cattolicesimo moderno.

L'apprezzamento del film di Rossellini emerge in tutta la sua limpidezza in un articolo redazionale apparso nel maggio del 1947 sulla rivista domenicana «Radio loisirs», e incentrato appunto sulla tematica della raffigurazione dei preti nel cinema.

Nell'articolo in questione, vengono lodate quelle pellicole capaci di portare in scena figure convincenti di sacerdoti. È assai emblematico come, quale migliore esempio di tale categoria di film, venga indicato appunto *Roma città aperta*. Film come quello di Rossellini avrebbero infatti l'indubbio merito di rappresentare sacerdoti che «sont des personnages vrais qui, loin de nuire à l'ensemble du film, lui donnent une plus profonde valeur humaine»¹⁵⁰.

Assai differente (in negativo) viene invece giudicata – dallo stesso articolo – la situazione della rappresentazione sacerdotale cinematografica in Francia: «Il semble que dans ce domaine les réalisateurs français craignent encore de vieux réflexes anticléricaux [...]»¹⁵¹.

Una nota di disapprovazione, inoltre, la redazione di «Radio loisirs» la riserva pure a quei film religiosi commerciali – solitamente hollywoodiani – in cui la presenza della figura del prete si riduce al macchiettismo e alla coloritura ironica. Quali esempi negativi di questo tipo la rivista addita proprio le due pellicole di Leo McCarey esaltate invece da Paul Doncœur: *La mia via* e *Le campane di Santa Maria*.

Tali film ubbidirebbero più a una logica commerciale che a un'autentica ispirazione cristiana:

¹⁴⁹ Cfr. Paul Doncœur, *Les prêtres à l'écran*, «Études», février 1947, pp. 21-22.

¹⁵⁰ CAM., *Soutanes à l'écran*, «Radio loisirs», n° 11, 11 mai 1947, p. 12.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Ou bien les producteurs américains après avoir découvert l'existence du public catholique ont décidé de produire en série des films religieux de ce niveau, comme on produit des Tarzan pour les amateurs d'aventures ou des films de jazz pour les amateurs de music-hall. Dans ce cas, le public catholique doit montrer qu'il ne lui suffit pas de voir sur l'écran des prêtres sympathiques mais superficiels et qu'il se fait une plus haute idée de sa foi. Ou bien animés d'intentions édifiantes, les auteurs de ces films ont pensé que les moyens de publicité efficaces pour placer une lame de rasoir pouvaient servir à rendre la religion sympathique, et nous devons nettement marquer que l'apostolat n'a rien à voir avec la propagande et qu'un film ne peut avoir aucune valeur de témoignage s'il se garde prudemment de toute allusion à la foi ou à la charité.¹⁵²

Nel novembre 1953, dalle pagine di «Radio Cinéma Télévision», Jacques d'Heures si chiede poi se, «Dépouillé de sa soutane, le prêtre pourra-t-il apparaître enfin à l'écran avec son vrai visage?»¹⁵³.

La domanda posta dall'autore sorge dalla consapevolezza che sino ad allora il cinema (non solo francese) – nel momento in cui si è cimentato nella rappresentazione cinematografica dei sacerdoti – ha saputo realizzare solamente ritratti edulcorati e artificiosi, senza mai riuscire veramente a restituirci personaggi credibili e autentici: «le cinéma nous a trop souvent habitués aux prêtres bénisseurs et paternes, à qui certains scénaristes allaient jusqu'à faire chanter des “blues”»¹⁵⁴.

In mezzo a tale generale mediocrità, d'Heures individua però un paio di incoraggianti e lodevoli eccezioni. La prima è costituita da *Il diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*; Robert Bresson, 1951) in cui Bresson e Bernanos hanno saputo restituirci – attraverso la problematica figura del protagonista – «un cas presque pathologique, incapable de s'intégrer dans le rôle social du prêtre de notre temps»¹⁵⁵.

La seconda eccezione è poi individuata da d'Heures nel film (allora appena uscito nelle sale francesi) *Lo spretato* (*Le défroqué*; 1953), di Léo Joannon. Il film racconta la storia di un prete – interpretato dall'attore Pierre Fresnay, che già aveva vestito i panni del sacerdote protagonista di *Monsieur Vincent* (*Id.*; Maurice Cloche, 1947) – che si spoglia dell'abito talare in seguito a una profonda crisi esistenziale e spirituale, procurata in primis dall'atroce esperienza vissuta in prima persona in un campo di concentramento. In questa stessa terribile esperienza egli stringe però amicizia con il giovane sottotenente Lacassagne, il quale, viceversa, vedrà invece, proprio in quello stesso frangente, nascere la propria vocazione al sacerdozio. Solo la morte del giovane, procurata durante un moto di rabbia incontrollata dallo stesso protagonista, condurrà quest'ultimo – alla fine del film – a un riavvicinamento alla fede e all'istituzione ecclesiastica.

Come si può ben vedere, con il film *Lo spretato* «nous sommes loin de la bibliothèque rose...»¹⁵⁶.

Come ci fa notare d'Heures, Joannon riesce con il suo film a dare vita a una figura di prete complessa e problematica, e assai lontana dagli stereotipi tradizionali del “sacerdote

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Jacques d'Heures, *Dépouillé de sa soutane, le prêtre pourra-t-il apparaître enfin à l'écran avec son vrai visage?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 198, 1 novembre 1953, p. 3.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

cinematografico”: «Pierre Fresnay est un défroqué volontaire. Il n’a pas été amené à «quitter les ordres» à la suite d’une quelconque passion humaine, mais délibérément, par révolte sincère de son esprit contre sa foi. C’est un orgueilleux, et sa dose d’orgueil est incommensurable. Il est l’orgueil incarné»¹⁵⁷.

I suddetti apprezzamenti risuonano alquanto emblematici della linea critica e di pensiero adottata dalla rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision», tanto più se si pensa che *Lo spretato* venne accolto assai tiepidamente (quando non negativamente) dagli altri cattolici francesi, ricevendo in compenso numerosi consensi dagli ambienti politici vicini all’anticlericalismo.

In quello stesso 1953, Henri Agel dà alle stampe un’opera fondamentale, incentrata appunto su «Le prêtre à l’écran»¹⁵⁸.

Le domande preliminari da cui muove l’indagine di Agel sono le seguenti: «Sous quels aspects le cinéma mondial s’est-il représenté la physionomie du prêtre? [...] Quels sont les films de ce demi-siècle qui en ont donné la représentation la plus valable?»¹⁵⁹.

Per rispondere a tali fondanti interrogativi, Agel opera una classificazione delle “presenze cinematografiche sacerdotali” in quattro categorie, a ciascuna delle quali l’autore dedica un capitolo del proprio volume.

Egli individua innanzitutto i «Visages de la Sainteté»¹⁶⁰, ovvero quelle figure di sacerdoti o di religiosi poi proclamati santi, o che comunque hanno ispirato la propria esistenza a «parole e opere di santità». In tale categoria, Agel include film quali *Monsieur Vincent* (*Id.*, Maurice Cloche, 1947), *Le Sorcier du ciel* (t.l.: *Lo Stregone del cielo*, Marcel Blistène, 1949), *Il Richiamo del silenzio* (*L’Appel du silence*, Léon Poirier, 1936), *L’athlète aux mains nues* (t.l.: *L’atleta dalle mani nude*, Marcel Garand, 1952). In questa stessa prima categoria troviamo anche taluni film italiani, tra cui spicca senza dubbio *Francesco, giullare di Dio* (1950), di Roberto Rossellini.

La seconda categoria è quella denominata da Agel «Le Bon Pasteur»¹⁶¹, in cui lo studioso francese include quei film raffiguranti preti calati in prima persona nel mondo e nella società circostante, dove essi svolgono coraggiosamente e dignitosamente il proprio nobile operato di apostolato ed evangelizzazione. Rientrano in tale categoria film quali *La mia via* (*Going My Way*; Leo McCarey, 1944), *Le chiavi del Paradiso* (*The Keys of the Kingdom*; John M. Stahl, 1944), *Furore* (*The Grapes of Wrath*; John Ford, 1940), *La prima legione* (*The First Legion*; Douglas Sirk, 1951), *L’ultima speranza* (*Die letzte Chance*; Leopold Lindtberg, 1945) e *Manon delle sorgenti* (*Manon des sources*; Marcel Pagnol, 1952). Anche in questa seconda categoria non mancano film italiani,

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Henri Agel, *Le prêtre à l’écran*, Téqui, Paris, 1953, p. 1.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 6.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 11.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 37.

tra cui campeggiano *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) e *Il ritorno di Don Camillo* (Julien Duvivier, 1953).

Alla terza categoria troviamo poi quello che Agel definisce «L'Homme écartelé»¹⁶²: in tale categoria troviamo appunto quei film che rappresentano figure di sacerdoti “dilaniati” da crisi e rovelli interiori, e la cui umanità risulta ancora più preponderante del loro sacerdozio. Appartengono a tale categoria film quali il già più volte citato *Il diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*; Robert Bresson, 1951), *Dies irae* (*Id.*; Carl Theodor Dreyer, 1943), *La croce di fuoco* (*The Fugitive*; John Ford, 1947), *Jocelyn - La grotta delle aquile* (*Jocelyn*; Jacques de Casembroot, 1952), *Dio ha bisogno degli uomini* (*Dieu a besoin des hommes*; 1950, Jean Delannoy) e *Arriva Fra' Cristoforo!* (*L'auberge rouge*; Claude Autant-Lara, 1951).

La quarta e ultima categoria ageliana è costituita infine da «Les Curés», ovvero quelle innumerevoli figure di sacerdoti disseminate in molteplici film in cui «le parti pris sporadique de malveillance et d'hostilité envers l'Église s'émiette en cent créations épisodiques et entretient, dans l'esprit du public, un préjugé confus mais opiniâtre à l'égard du clergé»¹⁶³.

Agel conclude infine il suo saggio mettendo in luce un dato – emerso nel corso dell'intera trattazione – e che suona assai allarmante per il mondo cattolico francese: «il reste que la plupart des réalisateurs qui ont abordé la vie sacerdotale avec honnêteté sont, soit des indépendants, soit des agnostiques»¹⁶⁴. Agel lamenta insomma un'assenza di ispirazione nei cineasti cattolici, incapaci di dare vita ad autentiche e credibili figure cinematografiche di preti. Tale dato di fatto non può non risultare preoccupante: «Mais n'est-ce pas une chose grave que le Septième Art – qui a parcouru tant de chemin en un demi-siècle – n'ait pas encore son Bernanos ou son Claudel?»¹⁶⁵.

Agel termina quindi il suo saggio con un accorato appello alle “forze cattoliche”, indicando loro la corretta strada da seguire nel campo della rappresentazione cinematografica della figura del sacerdote:

Il est indispensable qu'un film axé sur la prêtrise soit un beau film – le contraire est un non-sens – mais il n'est pas moins important qu'il s'inspire d'une connaissance profonde de la réalité sacerdotale. Pour tous ceux qui vivent de leur foi, cette réalité s'offre comme une épopée, une tragédie, une prière. Elle comporte en elle-même sa structure dynamique: il suffit alors à l'artiste de l'incarner dans un mode d'expression qui en dégage l'architecture spirituelle. La vie du prêtre est en quelque sorte du Beau en incessant devenir et on peut lui appliquer, en la transfigurant dans les perspectives que dessinent l'Ancien et le Nouveau Testament, la formule platonicienne: «Le Beau est la splendeur du Vrai». Ce Vrai, ce Beau, qui sont un tout, s'accomplissent à travers la lutte, la conquête, le sacrifice, et ce sont ces structures-là qui doivent inspirer les lignes de forces d'une esthétique du Sacré.¹⁶⁶

¹⁶² *Ivi*, p. 61.

¹⁶³ *Ivi*, p. 103.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 115.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 116.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 118-119.

L'uscita del testo di Agel viene salutato con entusiasmo da un articolo apparso sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision». L'autore dell'articolo – Marcel Huret – sottolinea l'incontrovertibile necessità di un testo come quello di Agel, in quanto,

Depuis sa naissance, mais surtout depuis quinze ans, le Cinéma a fréquemment fait appel au personnage du prêtre. Qu'il s'agisse de silhouettes furtives, d'esquisses à peine ébauchées, de caricatures ou de portraits fidèles, le passage sur l'écran de tous ces hommes de Dieu constitue, par sa fréquence même, un phénomène marquant qui méritait de retenir l'attention de tous les chrétiens et de susciter leurs observations critiques.¹⁶⁷

Tuttavia, Huret è ben conscio di come l'analisi della presenza del personaggio del prete nel cinema risulti per sua natura alquanto ostica, in quanto «elle implicait à la fois une parfaite connaissance du cinéma et une claire conscience de la complexe réalité du sacerdoce. Elle exigeait une grande rigueur de pensée et une délicate sûreté de jugement. Elle nécessitait enfin une rare habileté d'exposition»¹⁶⁸.

Ecco il principale merito che Huret riconosce al testo di Agel:

il n'est pas seulement un catalogue, il est un essai critique. Chaque œuvre est considérée avec sympathie et justice lui est rendue. Mais Henri Agel ne s'interdit pas de choisir et de préférer. Par là il contribue à la formation du jugement de ses lecteurs même s'ils ne partagent pas tous ses points de vue. Tel est le but de toute véritable culture cinématographique.¹⁶⁹

IX.4.3. *Pastor Angelicus*: «una grande udienza aperta a tutto il mondo» o «une réalisation et une technique déficientes»?

Volgendoci ora all'analisi più dettagliata di taluni film esemplari per la loro rappresentazione di sacerdoti e religiosi, può rivelarsi alquanto illuminante iniziare da un film in cui il ruolo di protagonista è ricoperto niente meno che dal pontefice: *Pastor Angelicus*.

Nel 1939 era morto Pio XI, ribattezzato da Canziani «il Papa del cinema»¹⁷⁰. Al suo posto era subentrato alla soglia pontificia Pio XII, al secolo Eugenio Pacelli.

A guerra già iniziata, e con Roma già occupata dai tedeschi, il Centro Cattolico Cinematografico aveva affidato a Romolo Marcellini la realizzazione di un primo lungometraggio, che avrebbe appunto dovuto essere un «documentario biografico» del nuovo pontefice Pio XII.

¹⁶⁷ Marcel Huret, *Le prêtre à l'écran*, «Radio Cinéma Télévision», n° 204, 13 décembre 1953, p. 3.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Carlo Canziani, *Pio XI e il cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1939, p. 29.

Il prodotto finale che ne consegue è *Pastor Angelicus* (Romolo Marcellini, con la collaborazione di Luis Trenker, 1942). Esso si presenta appunto come un documentario sulla vita di papa Pio XII, descrivendo una giornata ideale di Sua Santità e chiudendosi con la solenne cerimonia giubilare in San Pietro¹⁷¹.

Prima dell'interruzione bellica, la «Rivista del Cinematografo» dedica una preponderante attenzione al fenomeno *Pastor angelicus*. Al film prodotto dal C.C.C. e diretto da Romolo Marcellini, la rivista riconosce il ruolo di primissima produzione cinematografica informata pienamente ai principi della morale cristiana invocati da Pio XI nella *Vigilanti Cura*. Per questo la «Rivista del Cinematografo» dedica al film un'attenzione enorme che ne precede e ne accompagna l'uscita nelle sale¹⁷².

Riguardo alla distribuzione e alla programmazione del film di Marcellini, nulla viene lasciato al caso. Come dimostra la lettera circolare – firmata dal direttore generale dell'ENIC, Armando Roncaglia, e da Luigi Gedda per il C.C.C. – inviata ai gestori delle sale cinematografiche: lettera in cui si prescrivono precise norme a cui attenersi in occasione della programmazione. Come ci fa notare Gian Piero Brunetta, «è la prima volta che il tipo di prescrizione non riguarda solo l'opera, ma anche tutte le modalità connesse alla proiezione»¹⁷³.

Ecco gli stralci salienti della lettera, la quale non manca di sottolineare, a più riprese, l'eccezionalità dell'iniziativa:

Essendo prossima la programmazione nella vostra sala del film *Pastor Angelicus* riteniamo doverosa da parte nostra, e gradita da parte vostra, la ricapitolazione di quelle norme che devono essere realizzate onde assicurare a questo eccezionale film un clima spirituale consentaneo. Una vasta opera di propaganda viene da noi sviluppata per interessare il mondo cattolico a questa visione [...] perché tale opera possa riuscire [...] si tenga presente: 1) La presentazione del film nei giorni antecedenti alla visione non dev'essere accompagnata da nessun'altra presentazione di qualsivoglia film e durante la proiezione non si devono effettuare proiezioni di altri film; 2) dove verranno esposti, nelle sale cinematografiche, nell'ingresso o nelle adiacenze, i manifesti e le fotografie del film, ogni altro manifesto o fotografia dev'essere rimosso; 3) l'avanspettacolo e il varietà di qualsiasi tipo deve essere rigorosamente escluso; 4) il cortometraggio, che per abbinamento stabilito dalla Direzione generale della cinematografia deve accompagnare *Pastor Angelicus*, è *Canti sui monti* (ed. Ccc), perciò ogni altro cortometraggio è da escludersi; 5) sarà bene prendere contatti con le autorità religiose del luogo, dimostrando premurosa comprensione e mettendo a loro disposizione del materiale relativo a *Pastor Angelicus* (per esempio i manifesti con la scritta *avviso sacro*, che saranno utilizzati o meno a seconda delle disposizioni delle medesime autorità ecclesiastiche); 6) se la vostra sala risiede in una località dove esiste una sede vescovile e dove non esista un'agenzia dell'Enic, siete pregato di presentarvi all'Ecc. Vescovo, mettendovi a sua disposizione per una “visione privata” da tenersi in un periodo nel quale non vi sia programmazione per il pubblico. [...] Siamo sicuri della vostra comprensione per la buona riuscita dell'impresa, la quale tende ad onorare il Pontefice, la Patria, la sede del Vicario di Cristo, e lo stesso cinematografo che per la prima volta viene assunto ufficialmente dalla Chiesa come strumento di espressione spirituale.¹⁷⁴

¹⁷¹ Cfr. Claudia Di Giovanni, *Un'udienza aperta a tutto il mondo*, «L'Osservatore Romano», 15 novembre 2009.

¹⁷² Cfr. Luigi Gedda, *Pastor Angelicus*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1942, pp. 49-50; Diego Fabbri, *Momenti di Pastor Angelicus*, «Rivista del Cinematografo», 11-12, 1942, pp. 123-125; Luigi Civardi, *Il Pastor Angelicus e i cattolici*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1943, pp. 27-28.

¹⁷³ Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 98.

¹⁷⁴ Armando Roncaglia, Luigi Gedda, *Lettera circolare*, 9 dicembre 1942, citato in Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., p. 631.

Grazie alle sue qualità di scrittura e all'attenta promozione della distribuzione di Stato, *Pastor Angelicus* viene da subito accolto con molto favore dal pubblico e dalla critica italiani.

Nel frattempo, la «Rivista del Cinematografo» continua la sua attività in prima linea volta a promuovere e sostenere indefessamente la pellicola¹⁷⁵.

Una delle grandi novità che si riconoscono a *Pastor Angelicus* è proprio la preferenza accordata al documentario piuttosto che al film spettacolare: novità immediatamente segnalata da Gedda, quando specifica che la pellicola «non è un documentario nel significato abituale del termine ma piuttosto la narrazione lirica della vita di un prescelto alla missione di Pastore Supremo e degli elementi che compongono le Sue giornate nel quadro della storia di ieri e di oggi»¹⁷⁶.

Antonio Covi, dal canto suo, classifica il film di Marcellini un «documentario d'arte»¹⁷⁷, ben differente dal «documentario oggettivo» in quanto, nel primo, «la realtà delle cose non si chiude davanti a lui [l'artista/regista] o si dona con freddo riserbo, ma si apre dinnanzi con l'offerta spontanea e lieta di ispirazioni segrete e luminose»¹⁷⁸. Proprio tale nuova categoria di documentario viene individuata da Covi quale la tipologia di comunicazione più idonea, poiché suscita nello spettatore «quella misteriosa catarsi che lo avvia dolcemente dalle sponde serene della bellezza a quelle immacolate della bontà»¹⁷⁹.

Della pellicola viene esaltata anche la componente linguistica e stilistica, come testimonia il seguente contributo di Vanzin:

I gruppi di sequenze hanno una funzione ben determinata: creazione del clima lirico attraverso il connubio dei monumenti con la natura, preparazione sensibile al tramonto che giustifica l'aurora, esaltazione del protagonista e risposta naturale alla curiosità amorosa dei fedeli, discorso giornaliero della sua immane preoccupazione, descrizione pittorica dell'ambiente che lo accoglie e invasione delle folle nelle sale favolose, nella piazza, nel Tempio dove si conclude il sacrificio.¹⁸⁰

La realizzazione della pellicola contribuisce di per sé a creare quella che Civardi definisce «una coscienza cinematografica»¹⁸¹, costituendo perciò «la prima tappa di una produzione cattolica»¹⁸².

Il film di Marcellini ha saputo mettere in comunicazione la figura papale con un ampio pubblico, come si coglie dalle suggestive parole di Gedda, che descrive la pellicola come «una grande udienza aperta a tutto il mondo, per cui le braccia del colonnato berniniano si protendono a comprendere le 100.000 sale di proiezione»¹⁸³.

¹⁷⁵ Cfr. Luigi Moresco, *Pastor Angelicus. Una vita donata*, «Rivista del Cinematografo», 11-12, 1942, pp. 128-129.

¹⁷⁶ Luigi Gedda, «*Pastor Angelicus*», «Rivista del Cinematografo», 5, 1942, p. 50.

¹⁷⁷ Antonio Covi, *Elogio del documentario*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1942, p. 54.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Callisto Vittorino Vanzin, *Il film dell'umanità*, «Rivista del Cinematografo», 11-12, 1942, p. 126.

¹⁸¹ Luigi Civardi, *Il Pastor Angelicus e i cattolici*, cit., p. 28.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Luigi Gedda, *Pastor Angelicus*, «Rivista del Cinematografo», 11-12, 1942, p. 121.

Gli fa eco Fabbri, che sottolinea come, «per la prima volta nella storia del cinema e della Chiesa, il Papa viene avvicinato alle folle in modo così ampio e diretto»¹⁸⁴.

La “forza” a un tempo sacrale e comunicativa della pellicola viene insomma acclamata come un atto di comunione tra la figura “pastorale” del Pontefice e il proprio gregge sparso nel mondo: come testimoniano d’altra parte le numerose recensioni edite per esempio in Francia, Belgio e perfino in Cina, e raccolte sulle pagine della nostra rivista¹⁸⁵.

Anche negli anni a venire, *Pastor Angelicus* continuerà a essere celebrato dai cattolici italiani come esempio di compiuta produzione cattolica. Tanto che, ancora nel 1951, in occasione del venticinquennale della *Vigilanti cura*, lo stesso Gedda si troverà a scrivere:

Non v’è dubbio che, oggi, pur dovendo deplorare la sempre netta prevalenza di film immorali e diseducativi, il numero e il livello artistico dei film costruttivi è notevole e incoraggiante. E non solo l’America ci ha dato i suoi *Bernadette*, *La mia vita*, *Le chiavi del Regno*, *La città dei ragazzi*, *La croce di fuoco*; ma l’Italia offrendo per prima l’esempio nel campo produttivo, ha dato il *Pastor Angelicus*, *Cielo sulla palude*, la Francia *Monsieur Vincent*, *Dio ha bisogno degli uomini* [...].¹⁸⁶

Pastor Angelicus assume per di più la valenza di un vero e proprio manifesto politico, prendendo le distanze dall’ormai vacillante regime fascista, e tentando di sostituire, all’altrettanto vacillante immagine mussoliniana, quella del pontefice, figura eccelsa e al di sopra delle parti, capace di accogliere tra le sue braccia protettrici tutte le genti del mondo, ormai stremate dal conflitto. Ciò è quanto sottolinea anche Carlo Falconi: «Con *Pastor Angelicus* il prof. Gedda e il Centro Cattolico [...] tentarono di sostituire al mito del duce quello sorgente del pontefice [...] *Pastor Angelicus* era il primo film della cinematografia cattolica che prendesse posizione nei riguardi della realtà storica»¹⁸⁷.

Il film di Marcellini, che in fase progettuale godeva del consenso di regime, rivela quindi in realtà una certa presa di distanza dalla logica interventista, e pertanto, alla sua uscita, risulta boicottato dallo stesso regime, passando quasi “inosservato” da una parte della stampa filofascista.

Pastor Angelicus non passa invece inosservato presso i cattolici d’oltralpe.

La Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) attribuisce a *Pastor Angelicus* la *cote morale* «3 - Pour tous»¹⁸⁸.

Il film viene salutato entusiasticamente da parte della CCR come una pietra miliare della storia dei documentari ecclesiastici:

¹⁸⁴ Diego Fabbri, *Momenti di Pastor Angelicus*, cit., p. 123.

¹⁸⁵ Cfr. *Pastor Angelicus. Luci di amore nel mondo*, «Rivista del Cinematografo», 11-12, 1942, pp. 130-131.

¹⁸⁶ Luigi Gedda, *Attualità della Vigilanti cura*, «Rivista del Cinematografo», 8, 1951, pp. 2-3.

¹⁸⁷ Carlo Falconi, *Battono il mea culpa sul petto degli altri*, «Cinema Nuovo», a. III, n. 45, 25 ottobre 1954, p. 250.

¹⁸⁸ *Pastor Angelicus* - 3, «Fiches du cinéma», n° 9, février 1947, p. 223.

Jamais le film ne fut encore aussi bien utilisé pour porter au monde un témoignage authentique sur la Papauté. Tous les catholiques se doivent de voir ce film et de le faire voir par les autres. Les auteurs ont su dégager d'un montage d'actualités une note générale, où domine la grande bonté, la sollicitude touchante du Souverain Pontife envers les souffrances de notre époque, mais où la puissance de l'Église s'exprime également d'une façon impressionnante.¹⁸⁹

I revisori della CCR mostrano il proprio apprezzamento del film anche da un punto di vista prettamente estetico: «Malgré l'imperfection de certaines vues empruntées aux actualités, l'ensemble est très correctement réalisé et la partition musicale de premier ordre»¹⁹⁰.

Ma ciò che forse suona più illuminante è il valore morale, riassunto in un unico quanto efficace aggettivo: «Exceptionnelle»¹⁹¹.

Di tutt'altro tenore risulta invece la recensione di *Pastor Angelicus* pubblicata nel maggio del 1947 sul settimanale domenicano «Radio loisirs». Qui, innanzitutto, il documentario di Romolo Marcellini viene disapprovato da un punto di vista prettamente tecnico-formale: «Il faut avouer, hélas! que la qualité photographique de ce film [...] laisse à désirer. [...] Techniquement, le film n'est pas une réussite et son montage est un peu monotone»¹⁹².

La stessa recensione non si limita però a questo, procedendo infatti poi alla disapprovazione del film anche dal punto di vista dell'efficacia morale e spirituale:

La vie du Pape ne saurait laisser aucun catholique indifférent. Le cadre somptueux du Vatican, le cérémonial princier et la profusion de costumes militaires des siècles passés ne manquent pas d'étonner. Ceci n'est bien entendu, qu'un détail, mais *Pastor angelicus* n'insiste guère que sur le cérémonial extérieur, le pape n'apparaît que pour bénir inlassablement les visiteurs ou les foules, et l'on regrette que le film n'ait pas mieux mis en valeur son rôle spirituel de chef de chrétienté et le contraste entre ce cadre somptueux et sa vie ascétique.¹⁹³

Anche nel prospetto riepilogativo dei film usciti negli ultimi mesi – e pubblicato da «Radio loisirs» nell'agosto del 1947 – il giudizio su *Pastor Angelicus* resta sostanzialmente invariato. Del film di Marcellini vengono infatti evidenziate le carenze tecniche ed estetiche, pur riconoscendone il ruolo di apripista giocato all'interno della produzione cattolica: «Malgré une réalisation et une technique déficientes, un film qui ne peut laisser les catholiques indifférents»¹⁹⁴.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² [Rédaction], *Pastor angelicus*, «Radio loisirs», n° 10, 4 mai 1947, p. 13.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ [Rédaction], *Il faut avoir vu..., Faute de mieux...*, «Radio loisirs», n° 23, 3 août 1947, p. 12.

IX.4.4. *Dieu a besoin des hommes*: «un témoignage donné à la foi» o un'affermazione di «anticléricalisme»?

Nel 1950 esce nelle sale francesi il film *Dio ha bisogno degli uomini* (*Dieu a besoin des hommes*), realizzato dal regista Jean Delannoy e ispirato al romanzo di Henri Queffélec¹⁹⁵, il quale cura anche la sceneggiatura del film insieme agli infaticabili Jean Aurenche e Pierre Bost.

Il film, ispirato a una vicenda realmente accaduta, racconta di una comunità di poveri pescatori insediati sulla piccola e sperduta isola di Sein, al largo della Bretagna, nell'Oceano Atlantico. Una volta che il sacerdote dell'isola lascia la comunità – da lui considerata pagana e peccatrice – gli subentra appunto il suo sagrestano Thomas Gourvennec (ancora una volta interpretato dall'attore Pierre Fresnay). Il povero ignorante analfabeta Thomas, sentitosi investito di tale nuova missione di apostolato e di evangelizzazione, non esita ad accollarsi tutte le mansioni proprie di un vero e proprio sacerdote, pur non essendolo. La normalità verrà infine ripristinata allorché il sagrestano convincerà gli isolani a tornare devotamente alla “vera” Chiesa e alle sue “vere” figure istituzionali. L'uscita del film di Delannoy contribuisce a risvegliare una rimeditazione da parte cattolica – soprattutto da parte dei *cinéphiles catholiques* – sulla questione del cinema religioso.

Il film – malgrado la sua connotazione protestante – riceve il premio speciale dell'O.C.I.C. alla Mostra di Venezia del 1950,

Tale attribuzione – come ci ricorda Léo Bonneville – non manca ovviamente di provocare un'ondata contestatoria in taluni ambienti cattolici italiani e anche negli Stati Uniti¹⁹⁶.

Il film di Delannoy suscita però sentimenti di riprovazione e di perplessità anche presso la maggioranza dei cattolici francesi. Il “caso cinematografico” in questione assume infatti in Francia proporzioni gigantesche, alimentando un più generale dibattito sul cinema religioso.

A finire sotto gli strali polemici di gran parte dei cattolici francesi, è innanzitutto l'immagine originale e a tratti scioccante del sacerdozio¹⁹⁷.

Una valutazione ancor più severa e intransigente è quella riservata al film da parte degli istituti cattolici ufficiali e dei membri del clero. Diverse alte cariche ecclesiastiche francesi rifiutano infatti l'immistione del cinema in problemi teologici, come dimostra la celebre formula pronunciata in più occasioni da Jean Le Cour Grandmaison, responsabile della Fédération nationale d'action catholique des hommes (FNAC, erede della FNC), secondo cui «un écran n'est pas une chaire»¹⁹⁸.

Assai differente risulta invece la lettura del film offerta dai *cinéphiles catholiques*.

¹⁹⁵ Cfr. Henri Queffélec, *Un recteur de l'île de Sein*, Stock, Paris, 1944.

¹⁹⁶ Cfr. Léo Bonneville, *OCIC. Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel*, Fides, Québec, 1998, p. 110.

¹⁹⁷ Cfr. J. Tanit, *Le grand débat public sur le film de Jean Delannoy*, «Ouest France», 20 février 1951, p. 12.

¹⁹⁸ Annik de Lassus Saint-Geniès, *Jean Le Cour Grandmaison. Un homme dans l'action et la contemplation*, Beauchesne, Paris, 1980, p. 43.

L'uscita di *Dio ha bisogno degli uomini* viene accolta con grande clamore da «Radio Cinéma Télévision», la quale – in nome delle enormi questioni poste sul banco dal film, tra cui soprattutto la funzione del sacerdote nella società – mobilita il parere di diversi illustri commentatori cattolici: «*Dieu a besoin des Hommes* est un film devant lequel aucun spectateur et surtout aucun spectateur chrétien ne peut rester indifférent. Mais la richesse même du sujet – et par certains côtés sa difficulté – en fait une œuvre qui ne peut manquer de susciter la discussion»¹⁹⁹.

In quello stesso numero – data l'eccezionalità di quell'evento cinematografico – la rivista domenicana ospita quindi diversi giudizi sul film, espressi da diverse autorevoli firme cattoliche francesi, tra cui l'immane padre Raymond Pichard, Georges Hourdin (direttore de «*La Vie catholique illustrée*»), Jean Baboulène (direttore di «*Témoignage chrétien*»), M. Daniel-Rops (scrittore cattolico nonché direttore della rivista «*Ecclesia*»), Jean-Pierre Dubois-Dumée (caporedattore di «*Témoignage chrétien*»), André Bazin, oltre che lo stesso regista della pellicola, Jean Delannoy.

Quasi tutti – pur con le dovute differenze che ora vedremo – accolgono con plauso il coraggio del film di affrontare una simile tematica, pur ammettendo alcuni limiti quali l'assenza di realismo (formale quanto teologico).

Come la stessa redazione di «Radio Cinéma Télévision» tiene a precisare, «Les avis que nous publions ne sont pas le résultat d'une discussion commune: chacun a rédigé le sien sans connaître l'avis des autres»²⁰⁰.

Raymond Pichard non esita a definire *Dio ha bisogno degli uomini* «le premier film, à ma connaissance, qui aborde avec virilité les problèmes de fond que pose la fonction du prêtre»²⁰¹.

Tuttavia lo stesso padre domenicano sottolinea come il film possa risultare di difficile e ostica comprensione da parte degli spettatori cattolici:

Je suis persuadé cependant que bien des catholiques seront déconcertés par ce film. Principalement parce que beaucoup d'entre eux ne prennent pas assez au sérieux leurs propres sacrements. J'en ai vu rire sottement aux moments les plus émouvants du film, où le sacrement apparaissait comme une réponse indispensable à une question angoissante. [...] D'autres chrétiens, les mêmes peut-être, trop habitués à un christianisme émasculé seront gênés par les manières rudes de ces pillards; mais c'est un vrai peuple qui entre et parle dans l'Église de Dieu.²⁰²

¹⁹⁹ Radio-Cinéma, *Un film de grande classe: "Dieu a besoin des hommes". Qu'en pensez-vous?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 3.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Raymond Pichard, *Un vrai peuple entre dans l'Église, mais...*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 4.

²⁰² *Ibidem*.

Secondo Pichard, il sagrestano Thomas riuscirebbe a incarnare alla perfezione la figura del sacerdote, così come intesa dalla *Lettera agli Ebrei*: «Un homme pris au milieu du peuple pour porter à Dieu la prière des hommes»²⁰³.

Un momento altamente drammatico lo si ha poi nel momento dell'arrivo nell'isola del rettore inviato dalla Chiesa, con l'inevitabile opposizione che si viene a creare tra quest'ultimo e il protagonista Thomas. Con la rappresentazione di tale "conflitto", il film di Delannoy impone una rimediazione dei dettami teologici ed ecclesiastici, opponendo «l'homme qui sort du milieu du peuple et qui est choisi par lui à l'homme qui, venant du continent, le nouveau recteur, est imposé de l'extérieur par les institutions de l'Église»²⁰⁴.

Tuttavia, sia il film che l'analisi di Pichard intendono suggerirci come «tout ce qui tend vers Dieu, même sous des formes grossières, imparfaites, inachevées, a droit au respect. Tous les êtres de ce film tendent à travers leur misère vers Dieu et vers les sacrements qui donnent Dieu aux hommes»²⁰⁵.

La pubblica e accalorata difesa del film di Delannoy procura però a Pichard – per la seconda volta dopo la sua nota presa di posizione in favore de *Il diavolo in corpo* di Autant-Lara – una notevole marginalizzazione all'interno del mondo cattolico francese.

Perfino gli altri giudizi ospitati sulle pagine della stessa «Radio Cinéma Télévision» percepiscono infatti nel film di Delannoy – classificato non a caso «per adulti» dalla CCR – il potenziale rischio di shock per alcuni spettatori cristiani, giudicati incapaci di riflettere sui propri sacramenti.

Se il "conflitto" che si viene a creare tra il rettore ecclesiastico e il sagrestano Thomas viene salutato da Pichard come un positivo spunto di riflessione, lo stesso "conflitto" trova invece la disapprovazione di Georges Hourdin. Quest'ultimo, pur riconoscendo che «*Dieu a besoin des hommes* est un beau film», subito dopo precisa però che «La réponse apportée par le metteur en scène est toutefois incomplète»²⁰⁶.

L'imperdonabile difetto insito nel film sarebbe costituito – a detta di Hourdin – dalla rappresentazione negativa della Chiesa ufficiale, la quale ci viene dipinta come un organismo intransigente e oltranzista, per nulla vicino alle problematiche della povera gente:

Ce qui est grave, c'est de voir le représentant de l'Église rejeter par son attitude Thomas au rang d'un chef de bande. [...] Le film débute par la vision d'un prêtre qui abandonne son poste parce que ses paroissiens croyants sont également des pécheurs, c'est-à-dire qu'il les quitte au moment où ceux-ci ont vraiment besoin de lui. Il se termine par un refus de

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Georges Hourdin, *Nous l'aimons, mais regrettons...que le film soit incomplet*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 4.

l'Église de reconnaître une vocation sincère consacrée, si j'ose dire, par l'accord du peuple fidèle. C'est cela que je ne puis accepter.²⁰⁷

Tale raffigurazione a tinte fosche della Chiesa ufficiale suscitò perplessità ancora maggiori in Jean-Pierre Dubois-Dumée, il quale teme che la visione del film possa alimentare presso il pubblico cristiano un generale sentimento anticlericale:

Je suis sorti de la salle triste et cafardeux. Ce qui m'a le plus frappé dans ce film, c'est la coupure qu'il souligne entre l'Église et le peuple, coupure réelle certes et toujours actuelle dans l'ensemble. Je crains même qu'il renforce, même dans les milieux chrétiens, un anticléricalisme qui s'explique hélas parfois, mais ne se justifie jamais.²⁰⁸

Anche Daniel-Rops lamenta alcune scene troppo insistenti e “disturbanti” presenti nel film: «un tel film a quand même le défaut d'être par moments trop appuyée trop insistant: la scène de la messe cause à un catholique une gêne assez pénible»²⁰⁹.

Tuttavia, il giudizio generale espresso da Daniel-Rops sul film di Delannoy appare decisamente positivo, in quanto ci troviamo di fronte a

Un film qui a le mérite de poser un grand problème. En le voyant un catholique ne peut que se sentir contraint à méditer sur ce qu'est véritablement un prêtre, à mesurer le poids du fardeau que tout prêtre porte. Et aussi bien c'est un témoignage donné à l'indestructibilité de la foi, même chez des âmes encore grossières et soumises aux instincts élémentaires.²¹⁰

Jean Baboulène, dal canto suo, ravvisa nella “primitività” della comunità di pescatori del film un indice di autenticità religiosa e cristiana: «Ce qui me frappe dans ce film, c'est qu'il pose un problème vrai avec des moyens vrais. Il porte à l'écran, sous des traits primitifs, une atmosphère religieuse authentique. [...] À travers un drame humain se développe et s'affine une conscience religieuse collective»²¹¹.

Su *Dio ha bisogno degli uomini* non poteva, infine, non pronunciarsi anche André Bazin, il quale, ancora una volta, sostiene la causa di Pichard, applaudendo Delannoy per la sua netta rottura con l'agiografia tradizionale, e per non aver ceduto ad alcun elemento spettacolare o meraviglioso. Ciò farebbe del film di Delannoy un rarissimo esemplare nella produzione religiosa (non solo francese) dell'epoca:

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Jean-Pierre Dubois-Dumée, *Nous l'aimons, mais regrettons...que le film soit ambigu*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 5.

²⁰⁹ Daniel-Rops, *Nous l'aimons beaucoup, parce que...c'est un témoignage donné à la foi, malgré des scènes trop appuyées*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 5.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Jean Baboulène, *Nous l'aimons beaucoup, parce que...c'est un film vrai*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 5.

Dieu a besoin des hommes est un film très important parce qu'il est le premier, l'un des tout premiers au moins, à traiter un problème religieux sans recourir au prestige spectaculaire du grandiose (*Fabiola*) ou du merveilleux (*Chant de Bernadette*) où même à l'hagiographie. *Dieu a besoin des hommes* est une œuvre valable sur plusieurs plans superposés: psychologique, sociologique, théologique; il a en même temps la rigueur d'une tragédie. Sa valeur apologétique ne doit rien à une pédagogie facile de limitation ou à une propagande religieuse, elle respect la logique exigence de l'art.²¹²

Ma i critici di «Radio Cinéma Télévision» non sono i soli a scendere in campo in favore del film di Delannoy: altre associazioni e riviste cattoliche ne prendono infatti le difese. Casi emblematici sono le riviste «Études»²¹³ e «La Croix»²¹⁴, che considerano il film di Delannoy come una grande prova del cinema francese.

Tuttavia, come già anticipato, il film di Delannoy riscuote anche molteplici e aspre critiche, provenienti anche dai lettori e spettatori cattolici, nonché dagli esercenti cinematografici.

Questi ultimi lamentano apertamente – attraverso rimostranze ospitate sulle pagine della stessa «Radio Cinéma Télévision» – un certo inaccessibile elitismo del cinema religioso (come appunto *Dio ha bisogno degli uomini*), ben lontano dalle esigenze del pubblico popolare, più orientato invece verso «les choses simples qui parlent au cœur et à la sensibilité»²¹⁵.

La querelle intorno a *Dio ha bisogno degli uomini* non è destinata ad affievolirsi in tempi brevi, come testimonia il dibattito organizzato proprio sul film di Delannoy il 15 febbraio 1951 dal Centre catholique des intellectuels français (CCIF). Tale Centro era nato proprio all'inizio di quell'anno ergendosi da subito come l'unico spazio confessionale atto alla discussione sul cinema religioso.

Al dibattito del 15 febbraio partecipano personalità del calibro di Louis Beirnaert, Jean-Louis Tallenay e Henri Agel.

Tale incontro diventa l'occasione ufficiale per dibattere sui vari giudizi espressi dal pubblico cristiano riguardo ai film a soggetto religioso. Secondo Tallenay, la ripulsione mostrata da diversi cattolici nei confronti di *Dio ha bisogno degli uomini* sarebbe da imputare alla non sufficiente ortodossia dogmatica presente nel film. Diversi cristiani, a detta di Tallenay, sarebbero inoltre stati scioccati dalla testimonianza di tale fede vissuta e non pensata, mentre altri ancora sarebbero rimasti scandalizzati dall'impronta anticlericale ravvisabile nel film²¹⁶.

Dal dibattito del 15 febbraio emerge ulteriormente quel pluralismo di vedute che contraddistingue in quegli anni il mondo cattolico francese, il quale, tra le varie vie percorse, si cimenta in una diffusione culturale alternativa nella Chiesa.

²¹² André Bazin, *Nous l'aimons beaucoup, parce que...c'est un film important par sa nouveauté*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 5.

²¹³ Cfr. [rédaction], *Dieu a besoin des hommes*, «Études», novembre 1950, p. 227.

²¹⁴ Cfr. [rédaction], *Dieu a besoin des hommes*, «La Croix», 28 octobre 1950, p. 5.

²¹⁵ À votre service, «Radio Cinéma Télévision», janvier 1951, p. 10.

²¹⁶ Cfr. Centre Catholique Des Intellectuels Français, *Dieu a besoin des hommes. Débat public sur le film de Jean Delannoy*, supplément à «Recherches et débats», 1951, pp. 6-13.

Se tale stato di cose risulta assai lampante nel dibattito intorno al film di Delannoy, ciò varrà forse ancor di più in occasione del dibattito su un altro film, il *Journal d'un curé de campagne* di Bresson, intorno a cui il CCIF organizzerà un nuovo incontro il 12 marzo 1951.

IX.4.5. «Une phénoménologie du salut et de la grâce»: la ricezione critica cattolica di *Journal d'un curé de campagne*

Prima ancora della sua uscita nelle sale, *Il diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*; 1951) di Robert Bresson viene ampiamente pubblicizzato dalle riviste cinematografiche cattoliche francesi. Il 31 dicembre 1950, ad esempio, «Radio Cinéma Télévision» dedica al film di Bresson addirittura una copertina, in cui campeggia a tutta pagina una foto di scena dell'attore protagonista Claude Laydu²¹⁷.

All'uscita del film, la stessa rivista gli dedica poi ampio spazio. In un articolo pubblicato l'11 febbraio 1951, l'incontro tra la cinematografia di Bresson e la letteratura di Bernanos viene giudicato da Jean-Louis Tallenay come qualcosa di predestinato:

Il semble que seul Robert Bresson pouvait entreprendre de porter à l'écran une œuvre comme le *Journal d'un Curé de Campagne*, de Bernanos. Rien dans le livre ne semblait permettre une adaptation cinématographique. Presque aucun événement extérieur, presque aucune intrigue: le livre de Bernanos est l'histoire d'une âme, le récit fait presque au jour le jour de l'évolution spirituelle d'un jeune prêtre malade, pauvre, timide, sans cesse dérouté et humilié par les choses et les gens. Au refus du romanesque chez Bernanos (chacun de ses livres est un cri, un témoignage spirituel, plus qu'un roman) répond chez Bresson le refus du pittoresque cinématographique et de ce qu'il est convenu d'appeler les «sujets très cinéma».²¹⁸

Proprio il rifiuto del pittoresco a vantaggio dello scavo interiore del protagonista rappresenta secondo Tallenay la principale cifra etica e stilistica di Bresson, il quale con il suo film intende fornire «la preuve que le cinéma n'est pas condamné à ne raconter que des aventures et des mélodrames, à rester toujours à l'extérieur des êtres, mais qu'il peut comme l'œuvre littéraire fouiller les âmes, faire sentir et comprendre l'évolution psychologique d'un personnage»²¹⁹.

Se ogni compiacimento pittoresco viene rigettato a priori, viceversa ogni dettaglio puro e autentico della natura e dell'uomo viene rivestito di un inedito significato:

Pour cet auteur qui ne sacrifie jamais au pittoresque du cadre, qui ne perd jamais un instant pour «montrer un décor», chaque détail compte: la porte du presbytère, le parc du château, une route en hiver, les arbres dénudés sur le ciel gris et

²¹⁷ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 50, 31 décembre 1950, p. 1.

²¹⁸ Jean-Louis Tallenay, *Le "Journal d'un Curé de campagne"*, «Radio Cinéma Télévision», n° 56, 11 février 1951, p. 4.

²¹⁹ *Ibidem*.

surtout la lumière pâle et voilée de ces pays du nord contribuent à créer l'atmosphère et à situer les personnages avec une vérité et une finesse rarement atteintes.²²⁰

Del romanzo di partenza, Bresson ha scelto di privilegiare ulteriormente la figura del giovane prete protagonista, sacrificando tutti quegli elementi “terzi” che avrebbero potuto distogliere l'attenzione e la contemplazione dello spettatore:

Le curé d'Ambricourt reste sans cesse présent sur l'écran et souvent il y est *seul*. Cette solitude du prêtre parmi les hommes, cette solitude de l'homme en face de Dieu s'impose au spectateur comme une vérité bouleversante. C'est cette vérité qui constitue l'essentiel du message du film et son véritable sujet.²²¹

Il film di Bresson – come mette acutamente in luce Tallenay – scompagina l'immagine tipica e stereotipata della figura del prete che sino ad allora il cinema (non solo francese) aveva veicolato:

On a tendance à considérer que, dans un film, *un* prêtre représente *le* prêtre, *un* avocat, *l'*avocat, etc. Ce goût de la simplification est peut-être le résultat du caractère schématique et conventionnel des films courants. Il risque d'être à l'origine de nombreux contre-sens sur le film de Bresson. Le *Journal d'un Curé de Campagne* suscitera sans doute des critiques de ceux qui voudraient que tout prêtre paraissant à l'écran soit pourvu de toutes les qualités humaines et conforme au portrait du prêtre idéal tel qu'ils l'imaginent. Pas plus qu'on ne doit chercher dans ce film une description de tous les aspects de la vie, du rôle et de la mission du curé de campagne, on ne doit prendre le personnage du curé pour un prototype et un modèle.²²²

Come già anticipato, il 12 marzo 1951 il CCIF indice un incontro per dibattere sul film di Bresson. Anche questo secondo incontro – dopo quello indetto dallo stesso CCIF per *Dio ha bisogno degli uomini* – vede presenti numerosi critici e personalità di spicco. Tra di essi ritroviamo Agel, il quale oppone proprio il film di Bresson al film di Delannoy, considerando assai più riuscito il primo rispetto al secondo.

L'uomo di lettere Albert Béguin, invece, insiste sulla fedeltà “interiore” del film al romanzo da cui è tratto:

Bresson respecte scrupuleusement l'œuvre de Bernanos en respectant la forme même du *Journal*, tâche exceptionnelle au cinéma. Ensuite, en empruntant son dialogue au texte même de Bernanos, avec tous les risques que cela pouvait faire courir. Le cinéma nous a habitués à un langage aussi naturel que possible, proche imitation du langage parlé ; or, en faisant parler à ses personnages un style écrit, Bresson osait quelque chose d'inouï, et qui est pleinement réussi. On dit que ce qui est fidélité chez Bresson est fidélité à un texte. Je crois que cette critique est légère. Ayant eu l'occasion de lire la “continuité” de Bresson, j'avoue avoir éprouvé d'abord quelque inquiétude. Du texte de Bernanos, soigneusement respecté, je pouvais penser que presque rien ne porterait sans l'aide du contexte où chaque parole n'a de sens que par rapport à ce qui l'entoure. Or, lorsque j'ai vu ce même dialogue au cinéma, avec les images qui l'accompagnaient, je me suis aperçu que les mots étaient portés par les images, qu'ils recevaient des images cette signification que dans le livre ils reçoivent du contexte. Ce sont donc les moyens purement cinématographiques qui ont

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ivi*, p. 5.

²²² *Ibidem*.

donné au film une unité comparable à celle d'une œuvre littéraire. C'est une fidélité non pas verbale mais telle que doit l'être celle d'une interprétation au cinéma, avec toute la liberté nécessaire.²²³

André Bazin, dal canto suo, si spinge oltre, ravvisando nel film di Bresson una rivelazione cinematografica del religioso. Proprio l'interpretazione baziniana del *Journal* bressoniano costituisce il punto di svolta verso una sempre maggiore affermazione di un'esegesi critica cattolica.

D'altronde, Bresson rappresenta uno dei cineasti maggiormente apprezzati da Bazin per la capacità di rappresentare la realtà umana pur rispettando il senso del mistero nascosto in essa.

Nell'adattamento cinematografico del *Diario di un curato di campagna*, Bazin individua un efficace rimando cinematografico alla teologia e alla fenomenologia applicata al cinema teorizzata da Maurice Merleau-Ponty.

Al di là dell'analogia tra la vita del prete protagonista del film e la Passione vissuta da Cristo, Bazin scorge nel film di Bresson «une dramaturgie nouvelle, spécifiquement religieuse, mieux théologique: une phénoménologie du salut et de la grâce»²²⁴.

Intorno al film di Bresson si consuma insomma un imponente sforzo di «déchiffrement en termes plastiques d'une tragédie spirituelle»²²⁵, come risulta evidente nel numero speciale di «Télé-ciné» di lì a poco consacrato appunto alla filmografia di Bresson al fine di difendere il suo *Journal d'un curé de campagne* malgrado la sua difficoltà di comprensione per gli spettatori meno acculturati.

Lo "spogliamento" formale, considerato l'attributo per eccellenza del realismo, diventa a partire da ora una prerogativa estetica del movimento cinefilo cattolico francese.

Le Journal d'un curé de campagne riceve peraltro elogi anche dalla critica cattolica convenzionale e tradizionalista, e dalla stessa CCR²²⁶.

L'impatto dell'opera bressoniana sui *cinéphiles catholiques* non si limita però al solo *Journal*, ma semmai aveva già avuto inizio con l'uscita de *La conversa di Belfort* (*Les Anges du péché*; 1943), per poi protrarsi nei decenni a venire, grazie alle successive pellicole del maestro francese, tanto che ancora nel settembre del 1964, sulle pagine di «Télérama», Jean Collet può a ragione sostenere che «Robert Bresson se sert des images pour peindre l'invisible»²²⁷.

Lo stesso Collet osserva come «*Le journal d'un curé de campagne* trouve son public encore aujourd'hui dans d'innombrables ciné-clubs»²²⁸.

²²³ Centre Catholique Des Intellectuels Français, *Journal d'un curé de campagne. Hommage à Bernanos et débat public sur le film de Robert Bresson*, supplément à «Recherches et débats», 1951, p. 23.

²²⁴ André Bazin, *Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson*, «Cahiers du cinéma», n° 3, juin 1951, p. 10.

²²⁵ Henri Agel, *Robert Bresson ou l'enfer du style*, «Télé-ciné», n° 25, 1951, p. 3.

²²⁶ Cfr. Maurice Feltin, *Le Journal d'un curé de campagne*, «Témoignage chrétien», 16 février 1951, p. 2.

²²⁷ Jean Collet, *Robert Bresson se sert des images pour peindre l'invisible*, «Télérama», n° 765, 13 septembre 1964, p. 51.

²²⁸ *Ivi*, p. 52.

Alla luce dell'opera omnia realizzata sino ad allora (il 1964) da Bresson – tra cui si devono contare, posteriormente a *Il diario di un curato di campagna*, i successivi *Un condannato a morte è fuggito* (*Un condamné à mort s'est échappé*; 1956), *Diario di un ladro* (*Pickpocket*; 1959) e *Processo a Giovanna d'Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*; 1962) – Collet ci fa notare come «Le premier mot qu'appelle l'œuvre de Bresson, c'est le mot *mystère*»²²⁹.

Assai indicativa risulta poi una dichiarazione dello stesso Bresson – e riportata da Collet – dove si legge che «Le cinéma sonore a surtout inventé le silence»²³⁰.

Collet ci fa poi inoltre notare come, a ben vedere, l'unico autentico e ricorrente soggetto dei film bressoniani «ce sont les rapports de l'homme et du destin, du pécheur et de la grâce»²³¹.

Il peccato e la grazia assurgono quindi, nel cinema bressoniano, a poli contrapposti che però allo stesso tempo si presuppongono a vicenda:

Pécheur, car les personnages de Bresson sont loin d'être des héros, ou des saints. Encore moins des anges. Peu de cinéastes ont été capables de plonger aussi profondément dans le vertige et la fascination du mal, dans l'évocation du vice: l'orgueil est leur trait commun le plus apparent. Un orgueil qui les enferme dans une solitude infernale dont on ne saurait trouver d'humaine issue. Un orgueil qui se déguise sous mille masques: l'intelligence, l'audace, la ténacité, mais aussi le vol, et l'homosexualité, à peine cachée, dans presque tous ses films. Mais c'est avec ce matériau humain que Dieu travaille. On dirait même que la Grâce se joue de ces tares, que Dieu s'en sert, les retourne comme un gant. Pour Bresson, l'énergie déployée dans le Mal n'est jamais perdue: elle devient un tremplin sur quoi peut s'appuyer la conversion. Pourvu que l'homme agisse, prouve son énergie, sa volonté, il a une chance d'être sauvé.²³²

Assai illuminanti risultano infine le seguenti parole di Bresson, citate ancora da Collet: «Pour moi, tout l'univers est chrétien, je ne vois pas un sujet qui paraisse moins chrétien qu'un autre»²³³.

IX.4.6. *Don Camillo*: «film eccezionale» o «la forme la plus hypocrite de la division»?

La ricezione critica di *Don Camillo* (Julien Duvivier, 1952) mette magistralmente in luce le diametrali differenze metodologiche e ideologiche esistenti all'interno del mondo cattolico italiano. Il fim di Duvivier è destinato a suscitare un tale conflitto all'interno del mondo cattolico italiano da giungere persino a scomodare il Sant'Uffizio²³⁴.

In particolare, il film di Duvivier mette in luce la vera e propria opposizione critica e ideologica esistente tra i diversi schieramenti del fronte cattolico italiano: schieramenti magistralmente individuati in un recente studio da Tomaso Subini.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Robert Bresson, citato in Jean Collet, *Robert Bresson se sert des images pour peindre l'invisible*, cit., p. 53.

²³¹ Jean Collet, *Robert Bresson se sert des images pour peindre l'invisible*, cit., p. 53.

²³² *Ivi*, p. 54.

²³³ Robert Bresson, citato in Jean Collet, *Robert Bresson se sert des images pour peindre l'invisible*, cit., p. 54.

²³⁴ Cfr. Benny Lai, *Il Don Camillo sarà messo all'indice?*, «La Gazzetta del Popolo», 1 febbraio 1953, p. 15.

Rifacendoci proprio alla distinzione operata da Subini, il gruppo dei «cattolici operanti nell'ambito delle istituzioni ecclesiastiche»²³⁵ mostra di sostenere il film di Duvivier senza riserve, inserendolo addirittura negli elenchi dei film religiosi indicati per le sale parrocchiali.

Su tale linea si inseriscono La «Rivista del Cinematografo» e i quotidiani diocesani, che recensiscono il film con toni entusiasti, come ben dimostra il seguente giudizio colmo di esaltazione espresso da Giorgio Santarelli: «Don Camillo è un film eccezionale»²³⁶.

Durante le riprese del secondo film della serie (*Il ritorno di Don Camillo*; Julien Duvivier, 1953) l'attore Fernandel viene addirittura ricevuto in udienza speciale dal Papa, come non manca di sottolineare la stessa «Rivista del Cinematografo»²³⁷.

Su posizioni antitetiche si colloca invece – stando ancora alla classificazione di Subini – il gruppo dei «cattolici non integrati nelle istituzioni e dissidenti»²³⁸.

Tra di essi troviamo ad esempio Nazareno Fabbretti, che definisce il film «un equivoco enorme e banale [...] che ha mandato in visibilio chi non sa nulla di comunismo e meno di cristianesimo»²³⁹. Quella di Fabbretti e degli altri cattolici «dissidenti» risuona quindi come voce fuori dal coro all'interno del dibattito cattolico sul film religioso: «Lugaro mi assicura che il film è “squisitamente divertente e profondamente umano”. Sì, ma chi ci si diverte, si diverte alle spalle di un prete che è prete solo per un quarto mentre è uomo abbastanza volgare, irriverente ed impulsivo per gli altri tre quarti»²⁴⁰.

A quello di Fabbretti si affianca il giudizio di un altro illustre «non integrato» quale don Primo Mazzolari, che scrive in tutta la sua vita tre soli articoli di argomento cinematografico, e tutti dedicati appunto a *Don Camillo*. Del film di Duvivier, Mazzolari intende inequivocabilmente smascherare l'appartenenza al genere, sottolineando la distanza tra il film e il suo referente religioso: «Don Camillo non è prete come Peppone non è comunista. [...] So per mestiere cosa vuol dire fare il parroco di campagna. [...] Il pubblico non va disturbato quando si diverte... Comunisti e non, gente di Azione cattolica e non, corrono allo spettacolo e ridono. Ci vanno per ridere»²⁴¹.

È interessante ora vedere come *Don Camillo* sia stato recepito dai cattolici francesi, considerando appunto la natura italo-francese della produzione della pellicola.

²³⁵ Tomaso Subini, *I cattolici e il neorealismo*, intervento al convegno *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Università di Torino, 1-3 dicembre 2015, p. 1.

²³⁶ Giorgio Santarelli, *Don Camillo*, «Rivista del Cinematografo», a. XXV, n. 5, maggio 1952, p. 21.

²³⁷ Cfr. s.n., *Panoramica*, «Rivista del Cinematografo», a. XXVI, n. 2, febbraio 1953, p. 24.

²³⁸ Tomaso Subini, *I cattolici e il neorealismo*, cit., p. 1.

²³⁹ Nazareno Fabbretti, *Un film su Gesù?*, «L'Italia», 6 settembre 1952, p. 10.

²⁴⁰ Nazareno Fabbretti, *Cinema religioso? Invito alla discussione*, «L'Italia», 23 settembre 1952, p. 15.

²⁴¹ Primo Mazzolari, *Addio Don Camillo*, «Adesso», 15 luglio 1952, p. 18.

La Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR), ad esempio, contribuisce attivamente alla promozione del film di Duvivier, salvo poi classificarlo con la *cote morale* «4 - Pour adultes»²⁴², e quindi non particolarmente adatto alle famiglie.

Nel caso di *Don Camillo*, inoltre, sono i *cinéphiles catholiques* ad avanzare le maggiori perplessità sul film, come nel caso di Jean-Louis Tallenay, il quale vede nel tentativo del film di negare le divergenze tra cattolici e comunisti «la forme la plus hypocrite de la division»²⁴³.

IX.5. Vite dei santi al cinema

IX.5.1. Il genere agiografico secondo i cattolici italiani

Nel 1943, quindi ancora in piena guerra, sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» padre Vittorino Callisto Vanzin – pur avendo avuto alle spalle una personale collaborazione a film religiosi quali *Abuna Messias* (Goffredo Alessandrini, 1939) e *Rita da Cascia* (Antonio Leonviola, 1943) – dichiarava di non credere nell'efficacia (e talvolta nella buona fede) delle biografie cinematografiche dei santi e di Gesù:

Non sarà il cinematografo a risollevare le sorti della Chiesa anche perché non ce n'è bisogno. L'edificio non ha bisogno di puntelli, nemmeno di quelli del cinematografo [...] Se qualche cristiano deve essere richiamato all'ovile, non sarà certo il cinematografo a deciderlo [...]. Se, ciò nonostante, si metteranno in cantiere film religiosi, i cattolici non si facciano illusioni sulle intenzioni dei produttori.²⁴⁴

Nella risposta redazionale gli veniva dato in parte ragione, pur facendogli però notare che «anche con intenzioni non perfettamente apostoliche» si poteva servire egualmente la causa dell'apostolato. Diego Fabbri, dal canto suo, mostrava di avere (almeno teoricamente) alcune intenzioni chiare e ben definite sul tipo di cinema da perseguire. Per quanto riguarda in particolare la scelta dei soggetti, Fabbri, pur apprezzando le pellicole agiografiche, individua come cinema autenticamente cristiano una produzione che abbia per oggetto «personaggi, passioni, contrasti, sentimenti di oggi, che si ispiri alle leggi della [...] *drammatica cristiana*»²⁴⁵.

L'entusiasmo destato dalla pellicola di Alessandrini innesca tuttavia il desiderio di altre opere simili, come testimonia un editoriale pubblicato nel 1940 sulle pagine della «Rivista del

²⁴² *Le petit monde de Don Camillo* - 4, «Fiches du cinéma», décembre 1952, p. 271.

²⁴³ Jean-Louis Tallenay, *Le Petit monde de Don Camillo n'est-il pas un monde d'illusions?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 179, 21 juin 1953, p. 3.

²⁴⁴ Callisto Vittorino Vanzin, *Pareri su una futura produzione cattolica*, «Rivista del Cinematografo», n. 4, aprile 1943, p. 29.

²⁴⁵ Effe [Diego Fabbri], *Cinema cristiano*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1942, p. 68.

Cinematografo», intitolato *Lettera aperta a Pietro Bargellini*, in cui si invocava la realizzazione di altri film agiografici, anche sull'esempio di certe produzioni francesi quali il film su Santa Teresa di Lisieux, ovvero *Teresa Martin* (Maurice De Canonge, 1939)²⁴⁶.

IX.5.2. «Doit-on porter à l'écran la vie des Saints?»: il film agiografico secondo i cattolici francesi

In un articolo pubblicato l'11 maggio del 1947, la redazione di «Radio loisirs» tiene a sottolineare la dignità e l'interesse cinematografico insiti nell'argomento sacro e religioso, e in particolare nei film che portano sullo schermo le vite dei santi:

les drames de la conscience religieuse ont autant d'intérêt humain que les drames de l'amour ou que ceux du crime. [...] la vie de saints, pourvu qu'elle ne soit pas traitée dans le genre mièvre et conventionnel propre à la littérature hagiographique, offre des sujets attachants par leur singularité et la variété des cadres et des époques. Parmi les héros et les grands hommes, les saints sont ceux qui touchent le plus directement la sensibilité de chacun, car la charité qui les anime a la valeur la plus universelle.²⁴⁷

Quello stesso numero di «Radio loisirs» dedica non a caso la propria copertina a *Bernadette* (*The Song of Bernadette*, 1943) di Henry King, riportando a tutta pagina una foto di scena della protagonista Jennifer Jones²⁴⁸.

In un altro frangente, la rivista domenicana ha modo di lodare il film di Henry King per la sua natura profondamente umana e per nulla predicatoria: «Ni plaidoyer ni sermon, mais un témoignage»²⁴⁹.

Ma quello stesso 1947 è fortemente caratterizzato dall'uscita di *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, 1947), che segna una vera e propria svolta nella produzione agiografica francese dell'epoca.

Nel novembre del 1947 la pellicola di Cloche viene accolta con entusiasmo dai censori cattolici, quali Rose Mimmat – redattrice della cronaca cinematografica della rivista «Christiane» – e il solito Jean-Pierre Chartier, che scrive del film sulle pagine de «La Vie intellectuelle».

Tuttavia, la ricezione del film di Cloche testimonia anche l'impreparazione critica di gran parte del mondo cattolico di allora. Impreparazione peraltro limpidamente ammessa da diversi redattori cattolici dell'epoca, come ad esempio Michel de Saint-Pierre, che sulle pagine di «Témoignage

²⁴⁶ Cfr. L'Editore, *Lettera aperta a Pietro Bargellini*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1940, pp. 60-61; Paolo Salviucci, *Teresa Martin*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1940, pp. 68-69.

²⁴⁷ CAM., *Soutanes à l'écran*, «Radio loisirs», n° 11, 11 mai 1947, p. 12.

²⁴⁸ Cfr. «Radio loisirs», n° 11, 11 mai 1947, p. 1.

²⁴⁹ [Rédaction], *Il faut avoir vu...*, *Faute de mieux...*, «Radio loisirs», n° 23, 3 août 1947, p. 12.

chrétien» si dice incapace di trattare tale film allo stesso modo di un'opera ordinaria, astendendosi perciò da ogni parere critico al riguardo²⁵⁰.

Resta tuttavia innegabile l'enorme successo di pubblico (non solo cattolico) del film, come pure la considerevole apertura verso il cinema francese contemporaneo che proprio la pellicola di Cloche ingenerò nel mondo cattolico del dopoguerra.

Uno dei primi studiosi e critici francesi a pronunciarsi sulla tematica generale del film agiografico è Pierre Leprohon. Autore di saggi su Chaplin, Renoir, Antonioni, ma anche esperto di pittura nonché biografo di Francesco d'Assisi, Pierre Leprohon offre un imprescindibile contributo al dibattito sul film agiografico, attraverso il suo celebre intervento *Doit-on porter à l'écran la vie des Saints?*, pubblicato nella primavera del 1949 sulla «Revue internationale du cinéma».

L'intervento di Leprohon parte dall'innegabile constatazione della grande fortuna ottenuta – non solo in campo cinematografico ma in tutti gli altri ambiti artistici popolari – del genere agiografico:

L'hagiographie se développa naguère grâce à la ferveur populaire. L'évocation de la vie du Christ, de la Vierge et des Saints, est à l'origine de la littérature et du théâtre de tous les pays chrétiens. [...] Or le cinéma est de nos jours, lui aussi, un spectacle essentiellement populaire. Il est donc naturel et logique qu'il reprenne sous une forme nouvelle des thèmes qui enchantèrent les hommes pendant plusieurs siècles. Le cinéma offre ainsi à l'hagiographie un élément nouveau capable de lui rendre une vigueur qui s'était un peu affaiblie, de lui valoir une audience considérable.²⁵¹

Leprohon è inoltre ben consapevole di come il cinema sia un'arte umana, realizzata da uomini a destinazione di altri uomini. Perciò è inevitabile, anche nel racconto della vita dei santi, insistere sulla natura umana di questi ultimi: «Même en face des manifestations divines, le drame se joue toujours de l'être à l'être, dans les rapports familiaux ou sociaux qui lient l'âme du Saint à celles de ses semblables»²⁵².

D'altro canto – osserva ancora Leprohon – la raffigurazione della manifestazione della santità e del divino risulta di per sé alquanto ostica, anche per i credenti praticanti: «Il est des choses qui échappent aux possibilités, on pourrait même dire au “droit” de la représentation. On ne saurait montrer l'homme en prière, le saint en extase, sans choquer non seulement le profane, mais surtout le croyant»²⁵³.

Alla luce di tali osservazioni, risulta inevitabile rifarsi anche alla “sfera umana” del santo messo in scena. Ciò nonostante, Leprohon evidenzia tutti i limiti insiti in quei film che si limitano a glorificare le virtù umane dei propri personaggi, mettendo ulteriormente in guardia dal tangibile pericolo di cedere troppo alle lusinghe della storia, dell'aneddoto e del pittoresco:

²⁵⁰ Michel de Saint-Pierre, *Monsieur Vincent*, «Témoignage chrétien», 14 novembre 1947, p. 5.

²⁵¹ Pierre Leprohon, *Doit-on porter à l'écran la vie des Saints?*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 21.

²⁵² *Ivi*, p. 22.

²⁵³ *Ibidem*.

Le réalisateur d'hagiographie filmée est donc ramené, qu'il le veuille ou non, au côté humain de son personnage. Maurice Cloche l'a bien compris, et l'on ne peut lui faire grief d'avoir laissé si peu de place à l'expression spirituelle de son héros. Mais il ne nous livre ainsi qu'une face de sa destinée et le danger, surtout devant le profane, est que celui-ci, sur cette *connaissance* du sujet, ne prenne la partie pour le tout; que l'aspect le plus important de l'homme, celui précisément par lequel il nous dépasse ne demeure, pour le spectateur, lettre-morte. Un autre danger, plus grande encore, dérive de celui-ci. Il consiste, non plus seulement à ne voir que le côté humain du sujet, mais encore à n'en montrer que la partie pittoresque, sans tenir compte du rôle d'opposition qu'elle joue souvent dans le caractère définitif du personnage.²⁵⁴

Conscio di tutti questi innumerevoli scogli metodologici e dottrinali che si impongono nel genere in questione, Leprohon auspica un cinema agiografico che, partendo dall'uomo, sappia «introdurre» gli spettatori alla via per la santità: l'immagine semplicistica e “umana” del “sacro” offertaci dal cinema non necessariamente va contro «l'âme transcendante du saint», ma semmai può contribuire a renderla

sensible à ceux que n'atteindrait pas la pureté de certaines cimes. Le film hagiographique nous apparaît donc, moins comme une expression, que comme une “introduction” à la connaissance des saints et à celle de leur œuvre. Incapable de tout dire et de tout montrer, il doit éviter des ambitions qui le dépasseraient. Mais de plain-pied avec les normes humaines, il faut indiquer la voie par laquelle le héros domine sa propre nature et s'élève à Dieu.²⁵⁵

In accordo con Leprohon, l'arcivescovo di Parigi Emmanuel Suhard sostiene che «le film le plus authentiquement religieux est celui qui évoque le témoignage d'une vie simple et honnête, profondément humaine, dont les moindres instants sont tout naturellement imprégnés d'amour divin»²⁵⁶.

Si fa largo insomma, tra le file cattoliche francesi, quella che Michel de Saint-Pierre ebbe a definire dottrina de «l'humanisme du cinéma»²⁵⁷.

L'uscita – di lì a poco – di *Processo in Vaticano* (*Procès au Vatican*; André Haguet, 1952) – sulla vita di santa Thérèse de Lisieux – avrebbe però poi messo in luce la profonda frattura esistente tra le posizioni ufficiali della Chiesa tradizionalista francese e le idee dei critici cinefili “illuminati”.

Tale film, infatti, se da un lato viene promosso dalla CCR, dall'altro lato viene letteralmente demolito per la sua artificiosità dai *cinéphiles catholiques*.

La stessa redazione di «Radio Cinéma Télévision» – disgustata dal film di Haguet, e di fronte però al grande successo riscontrato da quest'ultimo presso il pubblico cattolico – non può far altro che prendere atto dell'inconsistenza della propria influenza critica ed educativa presso i lettori-spettatori cristiani.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 23.

²⁵⁶ Emmanuel Suhard, *Un mode d'expression et un auditoire...*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 2.

²⁵⁷ Michel De Saint-Pierre, *L'humanisme du cinéma*, «Études», décembre 1949, p. 370.

Pichard, tra l'altro, trae spunto da *Procès au Vatican* per affermare coraggiosamente il proprio profondo disgusto nei confronti della produzione religiosa corrente, ben rappresentata appunto dal film di Haguet.

Alla mediocrità artefatta di *Procès au Vatican*, Pichard, Agel e Ayfre contrappongono il valore eterno de *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer (1928).

IX.5.3. Un esempio inarrivabile di «réalisme mystique»: *La Passion de Jeanne d'Arc*

Nel 1952, nelle sale cinematografiche parigine torna alla luce il capolavoro di Carl Theodor Dreyer *La passione di Giovanna d'Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*; 1928). Si tratta di una versione restaurata, tratta dai negativi originali, “miracolosamente” ritrovati dopo che per anni si credevano perduti ormai per sempre.

Proprio il capolavoro dreyeriano era destinato a divenire – in seguito a quella sua “seconda nascita” – l'icona di un cristianesimo di esteti.

André Bazin in persona – rimasto entusiasta della visione della pellicola restaurata – saluta con entusiasmo quell'eccezionale “rinascita”, manifestando sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» la propria venerazione per il maestro danese e per il suo indiscusso capolavoro.

Del film Bazin elogia innanzitutto «l'audace photographique»²⁵⁸ e la predominanza dei «gros plans, principalement de visages»²⁵⁹.

A detta di Bazin, tale scelta tecnico-stilistica ubbidirebbe a due propositi apparentemente contraddittori, ma a ben vedere intimamente complementari: «mysticisme et réalisme»²⁶⁰.

La storia di Giovanna ci viene infatti presentata da Dreyer totalmente «dépouillée de toute incidence anecdotique, elle est le pur combat des âmes, mais cette tragédie exclusivement spirituelle, dont tout le mouvement est intérieur, s'exprime entièrement par le truchement de ce lieu privilégié du corps qu'est le visage»²⁶¹.

La grandezza e l'unicità del capolavoro dreyeriano consisterebbero appunto, secondo Bazin, in tale indissolubile coesistenza tra la spiritualità più eccelsa e il realismo più crudo e minimalista: «C'est le paradoxe fécond, l'enseignement inépuisable de ce film que l'extrême purification spirituelle s'y délivre dans le réalisme le plus scrupuleux sous le microscope de la caméra»²⁶².

²⁵⁸ André Bazin, *La Passion de Jeanne d'Arc. Âmes et visages*, «Radio Cinéma Télévision», n° 112, 9 mars 1952, p. 3.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*.

Una delle rarissime opere contemporanee in cui Bazin ravvisa gli insegnamenti dreyeriani è *Il diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*; 1951) di Robert Bresson: «Quelque vingt ans après, c'est ce que nous a prouvé à nouveau Bresson dans *Le Journal d'un curé de campagne*»²⁶³.

Bazin non esita insomma a giudicare il film di Dreyer come «un des plus incontestables chefs-d'œuvre du cinéma»²⁶⁴.

Il restauro del film di Dreyer offre infine a Bazin l'occasione per una propria personale presa di posizione in favore del sonoro nel cinema:

[...] il ne manque à ce film que la parole. Une seule chose a vieilli, c'est l'intrusion des sous-titres. Dreyer, du reste, a regretté de ne pouvoir utiliser le son encore balbutiant en 1928. À ceux qui pensent encore que le cinéma a dérogé en se mettant à parler, il n'est que d'opposer ce chef-d'œuvre du cinéma muet déjà virtuellement parlant.²⁶⁵

Come già in parte anticipato, però, la venerazione verso il capolavoro di Dreyer era condivisa anche dall'intera schiera dei *cinéphiles catholiques*.

Non a caso, quale copertina del loro testo *Le cinéma et le sacré*, Henri Agel e Amédée Ayfre scelgono appunto una foto di scena del film di Dreyer, ovvero un suggestivo primo piano della protagonista Renée Falconetti²⁶⁶. Un'immagine assai simile campeggia pure nella copertina del numero del 17 febbraio 1952 di «Radio Cinéma Télévision»²⁶⁷.

Agel considera *La Passion de Jeanne d'Arc* come l'opera fondatrice del cinema religioso. Accanto al film di Dreyer figura – quale altro campione cinematografico di «ascèse liturgique» secondo Agel – *Le Journal d'un curé de campagne* di Bresson. Tali due film sembrano fondersi l'uno nell'altro per il fatto di una «même atmosphère surnaturellement raréfiée [et d'une même] qualité du silence mental»²⁶⁸.

Ai capolavori “liturgici” di Dreyer e Bresson, Agel contrappone due contraltari negativi: *Il Cristo proibito* (Curzio Malaparte, 1951) e *La croce di fuoco* (*The Fugitive*; John Ford, 1947), percepiti da Agel – come già da Pichard e da Bazin – come maldestre dimostrazioni totalmente slegate dal credo cristiano.

Ma è lo stesso Agel – nel già citato *Le cinéma et le sacré* – a rendere il più caloroso omaggio al capolavoro dreyeriano, riconoscendo nel «réalisme mystique» di quest'ultimo l'unica vera e autentica «finalité du septième art»:

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Cfr. Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, postface de Amédée Ayfre (*Cinéma et transcendance*), Cerf, Paris, 1953, p. 1.

²⁶⁷ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 109, 17 février 1952, p. 1.

²⁶⁸ Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, cit., p. 29.

On a parlé d'esthétisme à propos de cette œuvre, surtout après la vision de la *Jeanne d'Arc* américaine. On a vu quelques spectateurs aller jusqu'à préférer l'imagerie sans profondeur de Victor Fleming – degré primaire et extrêmement limité d'une initiation enfantine à l'existence de Jeanne – aux images de Dreyer qu'ils estimaient trop compassées. Nul doute que Dreyer ne se soit extrêmement préoccupé de rigueur et de concision. La place de l'actrice dans le rectangle de l'écran, laissant à droite un espace vide, le cadrage de Falconetti souvent prise en oblique et le visage incliné, la vue du ciel dans un grand nombre de plans, la recherche d'une impression d'écrasement due aux contreplongées, la lenteur des panoramiques : autant d'éléments qui sont très sensibles dès une première vision. Mais pouvait-on concevoir une liturgie visuelle sans cet ordonnancement dont la solennité évoque celle d'un office religieux ? Loin de diminuer la puissance d'émotion des images, il la sacralise. Rien de froid dans ce déroulement qui transpose simplement les données humaines sur un registre de valeurs éternelles. Notre impression devant les larmes de Jeanne, devant sa glorieuse misère, le prolongement que nous laissent les scènes qui nous montrent Jeanne malade, Jeanne tondue, Jeanne couronnée d'épines, Jeanne rendant la corde au bourreau, sont d'un ordre différent de l'ordre profane. Le moment le plus beau et le plus efficace est peut-être celui qui nous suggère, qui vraiment nous fait sentir la présence de la grâce illuminant une Jeanne torturée et anxieuse devant la question perfide : "Vous croyez-vous en état de grâce?" : alors la décontraction du visage, la merveilleuse et pure détente des traits, avant la réponse inspirée, nous font entrer dans une intériorité de nature vraiment mystique.²⁶⁹

Anche Amédée Ayfre, autore della postfazione di *Le cinéma et le sacré*, è altrettanto affascinato dal capolavoro di Dreyer e dalla sua protagonista Renée Falconetti.

Già in un articolo pubblicato sui «Cahiers du cinéma» nel novembre del 1952, Ayfre individua ne *La Passion de Jeanne d'Arc* quell'autentica rappresentazione del "sacro cinematografico" già salutata da Bazin riguardo al *Journal d'un curé de campagne*²⁷⁰.

Amédée Ayfre si sofferma a lungo su *La passione di Giovanna d'Arco* dreyeriana:

Il est partout présent, ce silence (le silence de la Voix de Jeanne) à tous les niveaux de l'œuvre, à tous ses plans d'existence, mais fondamentalement dans le rythme. [...] Tout ce silence de paroles, d'anecdotes, de décors, n'est d'ailleurs pas autre chose que le signe parfait créé par Dreyer pour nous obliger à pressentir un silence autrement profond, celui des voix de Jeanne. Et c'est là, ce qui constitue, en réalité, sa véritable Passion, son Agonie singulière. Ses voix se sont tues et elle est réduite maintenant, comme le dernier des hommes venant en ce monde, à interpréter des signes ambigus, à deviner son Dieu au travers d'une croix d'ombre sur le sol, à croire en Lui dans une hostie blanche et muette, à se laisser égarer aussi par le sourire trompeur d'un juge hypocrite. Mais elle sait rester fidèle dans les ténèbres à ce qu'elle a vu dans la lumière et dans le silence de ses voix, écouter les Voix du silence qui avant d'être celles de l'Art sont celles de la Foi.²⁷¹

Agel tornerà poi ancora negli anni successivi a spendere commosse parole di encomio per *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, non esitando a paragonare la pellicola a una preghiera, sincera e recitata dal profondo del cuore:

En revoyant se dérouler comme une musique pour les yeux l'admirable *Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, je pensais au mot de Pie X: «Priez sur de la beauté». C'est bien une prière qui se dégage et se compose tout au long du film, une sorte de litanie récitée avec ferveur en l'honneur de l'innocence et de la limpidité de Jeanne.²⁷²

²⁶⁹ Ivi, pp. 24-25.

²⁷⁰ Cfr. Amédée Ayfre, *La voix du silence* (la Passion de Jeanne d'Arc), «Cahiers du cinéma», novembre 1952, pp. 58-60.

²⁷¹ Amédée Ayfre, *Cinéma et transcendance*, postface à Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, Cerf, Paris, 1953, p. 136.

²⁷² Henri Agel, "Priez sur de la beauté", «Radio Cinéma Télévision», n° 232, 27 juin 1954, p. 3.

IX.5.4. «Le scandale de la misère»: la ricezione critica di *Monsieur Vincent*

Monsieur Vincent (Id.; Maurice Cloche, 1947) narra la storia del santo francese del '600 Vincent de Paul, a tutt'oggi considerato il maggior riformatore della carità della Chiesa cattolica.

Il film di Cloche viene da più parti fortemente contestato per la sua raffigurazione della miseria e per talune sue deviazioni dal dogma cattolico.

Jean-Pierre Chartier è invece uno dei primi ad assumerne apertamente le difese:

Même une œuvre comme *Monsieur Vincent* n'a pas manqué de susciter des réserves dans certains milieux catholiques parce que le film ne passe sous silence ni le scandale de la misère ni certaines déviations de l'attitude des chrétiens. À ce compte c'est la lecture même des Livres Saints qu'il faudrait déconseiller et aucune vie de saint ne serait «morale».²⁷³

Dallo stesso *Monsieur Vincent*, nel 1949 Leprohon trae poi spunto per il proprio (già citato) fondamentale articolo *Doit-on porter à l'écran la vie des Saints?*.

Il film di Cloche offre infatti a Leprohon l'occasione per mettere in guardia dal principale pericolo che si annida dentro il genere agiografico, ovvero il privilegiare troppo gli aspetti biografici e aneddotici della vita dei santi, a scapito appunto della loro santità:

Mais nous nous trouvons là en présence de l'exemple-type du principal danger que court l'hagiographe de cinéma. Tout Vincent de Paul n'était pas dans *Monsieur Vincent*, et l'on peut craindre que l'on ne ramène trop systématiquement à l'humain des destinées qui valent surtout sur le plan spirituel. [...] Il est évident que si les écrivains de cinéma et si les producteurs se mettent à chercher dans la *Legende dorée* des motifs, les sujets ne leur manqueront pas. Les Saints ont eu bien souvent des vies plus extraordinaires assurément que celles des amoureux et des gangsters que l'on nous montre à l'écran. Mais il ne faudrait pas que l'on prît les moyens pour la fin, la route pour le but, et que le cinéma escamote le saint au bénéfice de l'homme qui était en lui...²⁷⁴

Anche in Italia *Monsieur Vincent* susciterà una vasta eco. Non a caso il film di Cloche si guadagna la copertina del già citato numero monografico di «Sequenze» dedicato appunto al *Cinema e cattolicesimo*²⁷⁵.

²⁷³ Jean-Pierre Chartier, *Le critique, le FORMALISME et la morale*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 26.

²⁷⁴ Pierre Leprohon, *Doit-on porter à l'écran la vie des Saints?*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 22.

²⁷⁵ Cfr. *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950, p. 1.

IX.5.5. «Un saint ne l'est qu'après»: la ricezione critica di *Cielo sulla palude* da parte dei cattolici francesi

Una tappa alquanto significativa nella ricezione critica del cinema religioso da parte dei cattolici francesi è costituita poi dalla distribuzione in Francia (peraltro tardiva, e avvenuta solo nel 1951, a due anni di distanza dalla sua uscita) di *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949).

Proprio il film di Genina riscuote da subito l'ammirazione dei *cinéphiles catholiques*, in particolare per la sua modalità di portare il sacro sullo schermo.

Cielo sulla palude si presentava come un film agiografico sulla vita di Maria Goretti, giovinetta caritatevole delle paludi pontine che aveva perdonato il suo carnefice prima di trovare la morte, e canonizzata poi nel 1950.

Cielo sulla palude viene da subito ampiamente pubblicizzato sulle pagine di riviste cattoliche quali la «Revue internationale du cinéma»²⁷⁶, dove, con gran clamore, si informano i lettori dei prestigiosi riconoscimenti ottenuti dal film di Genina: in particolare il Premio speciale attribuitogli dall'Office Catholique International du Cinéma in occasione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1949.

La stessa rivista ospita inoltre un intervento dello stesso Genina, il quale ricorda come sovente le agiografie cinematografiche siano disincarnate dalla realtà: una valida eccezione sarebbe costituita proprio dal suo film *Cielo sulla palude*, capace di «partire dalla terra per arrivare fino al cielo»²⁷⁷.

Emblematico risulta poi il giudizio espresso su *Cielo sulla palude* da parte della Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR), che nelle sue «Fiches du cinéma» classifica il film di Genina con la cote morale «4 - Pour adultes»²⁷⁸.

Dal punto di vista tecnico e formale, il giudizio espresso dalla CCR risulta assai favorevole. Dopo aver sottolineato lo «style réaliste» del film, si evidenzia al contempo come «La vie misérable dans les marais Pontins au début de ce siècle est évoquée par de belles images»²⁷⁹.

Il film di Genina viene inoltre lodato per il suo lirismo e per la sua perfezione estetica e tecnica:

Il y a beaucoup de poésie dans certaines séquences, comme la promenade au bord de la mer ou la traversée des marais à l'aube. C'est surtout par l'évocation de cette «atmosphère» que «La Fille des marais» est un film de valeur. En confiant l'interprétation à ces paysans authentiques, Genina avait tenté une gageure. Est-ce une réussite parfaite? Du point de vue esthétique et technique, certainement.²⁸⁰

²⁷⁶ Cfr. «Revue internationale du cinéma», n° 5, 1950, p. III.

²⁷⁷ Augusto Genina, *Comment j'ai réalisé le film Maria Goretti*, «Revue Internationale du Cinéma», n. 4, 1949, p. 18.

²⁷⁸ *La fille des marais (Cielo sulla palude)* = 4, «Fiches du cinéma», n° 49, octobre 1950, p. 1061.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

Su un registro più cauto e critico si attesta invece la valutazione morale. La CCR avanza infatti a tal proposito alcune riserve sulla riuscita e sull'efficacia del film:

Il lui fut plus difficile de mettre pleinement en relief les éléments de la sainteté de Maria Goretti qui vient d'être canonisée. Malgré la photogénie et le charme de la petite Inès Orsini, paysanne illettrée qui incarne la sainte, nous avons quelque hésitation à juger de l'évolution psychologique de cette belle âme.²⁸¹

Ciò offre lo spunto ai membri della CCR per interrogarsi sull'efficacia e sull'opportunità di trasporre cinematograficamente la vita dei santi: «Le Cinema est-il d'ailleurs capable de donner une impression véridique de la vie intérieure d'un saint?»²⁸².

Tuttavia, la stessa *fiche* ribadisce poi gli innegabili meriti morali del film: «Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que ce film constitue une des tentatives les plus remarquables dans ce domaine et qu'il mérite d'être vu par tous les chrétiens adultes. Cette petite fille parfaite, au milieu des turpitudes et de la misère est un modèle de pureté digne de notre génération»²⁸³.

Gli apprezzamenti più sinceri e incondizionati *Cielo sulla palude* li raccoglie però da parte dei *cinéphiles catholiques*.

In un articolo apparso su «Radio Cinéma Télévision» nel maggio del 1951 – prima ancora dell'uscita di *Cielo sulla palude* nelle sale francesi – André Bazin indica il film di Genina come l'esperienza più toccante non solo della Mostra cinematografica di Venezia del 1949, ma che in generale gli fosse mai capitata sino ad allora in tutti i festival cinematografici a cui egli aveva presenziato nella sua vita: «Je dois à *Cielo sulla palude* le souvenir le plus émouvant que j'aie connu dans un festival»²⁸⁴.

Il primo ingrediente che Bazin loda nel film di Genina è senza dubbio l'interprete Ines Orsini, la cui semplicità e le cui umili origini contadine le avevano permesso di immedesimarsi al meglio con la santità altrettanto “contadina” e popolare di Maria Goretti:

Cette adolescente n'était pas la «vedette» du film que je venais de voir; entre elle et son personnage, l'identification était bien plus profonde: il lui avait fallu vivre la simplicité et le sacrifice de Maria Goretti comme ces interprètes de certaines Passions populaires pour qui le jeu du Vendredi Saint est un véritable exercice spirituel, le film avait été pour cette petite campagnarde une longue familiarité avec la sainteté. Il lui en restait comme une grâce (au double sens du mot) bouleversante [...].²⁸⁵

Anche lo stile del film – tipico del coevo neorealismo italiano, e a cui si aggiungono anche talune scelte tecniche di Genina quale l'ardita registrazione in presa diretta del suono – concorre, a detta di

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ André Bazin, *Un fait divers de la sainteté*, «Radio Cinéma Télévision», n° 68, 6 mai 1951, p. 4.

²⁸⁵ *Ibidem*.

Bazin, all'efficacia rappresentativa dell'eroismo paesano e del martirio santo della giovane Maria Goretti:

Cielo sulla palude procède de ce qu'il y a de meilleur dans le «réalisme» italien. Non seulement ces paysans des marais Pontins sont bien d'authentiques paysans – Augusto Genina s'est même imposé la prouesse (rarissime en Italie où règne la post-synchronisation) de l'enregistrement direct du son – mais l'interprète principale a retrouvé dans la simplicité des vertus paysannes le principe même de l'héroïsme et de la grâce qui firent de son modèle un martyr. Martyr sans éclat et comme naturel. Martyr pur fait divers.²⁸⁶

Proprio nel rifiuto del “meraviglioso” e dello “straordinario” operato dal film di Genina in favore della cronaca e del quotidiano, Bazin ravvisa una vera e propria rivoluzione che viene a “sconvolgere” l'intero genere agiografico:

«Elle résistait aux avances du garçon de ferme: il la blesse mortellement à coups de poinçon». Voilà, si l'on veut, résumée en titre sur trois colonnes, l'histoire de Maria Goretti. On en rencontre de semblables toutes les semaines dans les journaux. De semblables... à la Sainte près. Mais pourquoi la sainteté – comme la tragédie – ne serait-elle pas dans les faits divers, pourquoi devrait-elle se parer de merveilleux? C'est ce refus de l'extraordinaire, de tout recours à rien d'autre que de quotidien qui fait l'originalité révolutionnaire de *Cielo sulla palude*.²⁸⁷

Il modello spirituale di santità proposto dal film di Genina risiederebbe perciò nella semplicità e nell'umiltà della cronaca quotidiana e ordinaria: e proprio in ciò Bazin individua il maggior merito del film. Tuttavia, proprio questa stessa ermetica semplicità potrebbe dare adito – sempre secondo Bazin – a incomprensioni e a interpretazioni errate del film da parte del pubblico francese, cristiano o ateo che sia.

Bazin individua infatti il rischio che molti spettatori – credenti e non credenti che essi siano – possano incorrere in equivoci interpretativi, non riuscendo a cogliere il significato più autentico del film e, anzi, venendo da quest'ultimo turbati e irritati. I non credenti potrebbero infatti obiettare sulla santità stessa della protagonista, non vedendovi altro che una ragazzina infatuata del proprio aggressore, ma che si oppone a quest'ultimo solo in quanto «stupidement esclave d'un catéchisme élémentaire»²⁸⁸.

Quegli stessi non credenti potrebbero poi urlare indignati: «“Cherchez ailleurs vos exemples de sainteté. M[onsieur] Vincent, lui, servait à quelque chose!”»²⁸⁹.

Per analoghe ragioni, anche gli spettatori credenti – se non particolarmente avvertiti – potrebbero incorrere (secondo Bazin) nei medesimi equivoci, ravvisando nella castità orgogliosamente difesa fino alla fine dalla protagonista null'altro che

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

le mouvement d'une pudeur craintive chez une adolescente, trouvant dans les interdits de catéchisme des alibis supplémentaires. Le pardon qu'elle accord en mourant à son assassin, n'est-il pas, après tout, la preuve qu'elle l'aimait et qu'elle ne lui a résisté que malgré elle sous l'emprise d'une pudeur quasi physiologique?²⁹⁰

A tutte queste possibili obiezioni, Bazin risponde esaltando la scelta di Genina di rifiutare qualsiasi tono apologetico, e di lasciare piuttosto il compito di disvelare la grazia e la santità della protagonista a coloro che hanno gli occhi puri per vederle:

Augusto Genina s'est volontairement refusé à toute interprétation apologétique, à toute prise de parti devant l'événement. Il a laissé à la nature toutes ses chances jusqu'au risque de faire *paraître* la grâce superflue. Ces êtres sont ce qu'ils sont, et s'ils sont, de surcroît, les signes de la grâce, la grâce n'impressionne pas la pellicule; mais seulement l'esprit de ceux qui ont des yeux pour voir. [...] Un tel film tourne radicalement le dos à l'hagiographie traditionnelle. Il n'y a rien de «convaincant»: le martyr de cette enfant est un scandale si nous ne le voyons avec les yeux de la foi.²⁹¹

In quello stesso maggio del 1951, Bazin ritorna sul film di Genina, in un articolo pubblicato sui «Cahiers du cinéma» e dall'eloquente titolo *Un saint ne l'est qu'après*.

Anche in questo secondo intervento, Bazin elogia *Cielo sulla palude* salutandolo come campione di quella tendenza «un peu méconnue en France du néo-réalisme»²⁹², e al contempo come «un des rares films catholiques valables»²⁹³. Quella stessa ontologia del neorealismo teorizzata da Bazin a proposito di *Ladri di biciclette* viene riproposta dal critico francese anche a proposito di *Cielo sulla palude*, seppur declinata in chiave cristiana e spirituale:

Le propos de Genina est celui d'une phénoménologie de la sainteté. [...] Le problème qui se pose en cinéma comme en théologie est celui de la rétroactivité du salut éternel. Or, de toute évidence, un saint n'existe pas au présent, seulement un être qui le devient et qui d'ailleurs jusqu'à sa mort risque de se damner. Le parti pris de réalisme de Genina lui interdisait au surplus, sous peine de trahir l'esprit de son entreprise, de supposer comme donnée, dans une quelconque de ses images, la «sainteté» de son héroïne.²⁹⁴

Bazin contesta al genere agiografico tradizionale di raffigurare i santi costantemente circondati – sin dalla loro nascita – da un alone divino e da una predestinazione di santità: «La volonté apologétique des hagiographies suppose, en effet, que la sainteté est donnée à priori»²⁹⁵.

Tuttavia – come tiene a precisare Bazin – «en bonne logique, comme en bonne théologie, un saint ne l'est qu'après: quand il est canonisé; durant sa vie il n'est encore que»²⁹⁶.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² André Bazin, *Un saint ne l'est qu'après*, «Cahiers du cinéma», n° 2, mai 1951; poi in *Id.*, *Qu'est-ce que le cinéma?*, IV: *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, Paris, Éditions du Cerf, 1962, p. 60.

²⁹³ *Ivi*, p. 63.

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 63-64.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 63.

²⁹⁶ *Ibidem*.

Proprio così ci verrebbe invece raccontata – secondo Bazin – la Maria Goretti del film di Genina: «Ce n'est pas, ce ne doit pas être une sainte que nous voyons vivre, mais la petite paysanne Maria Goretti»²⁹⁷.

Cielo sulla palude rappresenta poi una vera e propria “illuminazione” anche per l'infaticabile padre Raymond Pichard: a ben vedere, la sua seconda “illuminazione” dopo quella capitatagli in occasione della visione di *Le diable au corps* di Autant-Lara.

L'entusiasmo del nostro padre domenicano si manifesta da subito in un suo sermone diffuso via radio domenica 23 aprile 1950, e di lì a poco pubblicato sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision»²⁹⁸.

Segnato nel suo intimo e nella sua fede dall'opera di Genina, Pichard si orienta d'ora in avanti verso una concezione del cinema attestata su un versante esplicitamente spirituale.

Considerato il primo «véritable écrit spirituel»²⁹⁹ del cinema, il film di Genina è difeso da Pichard in nome del suo stile realista, fedele alla scuola italiana neorealista di quegli anni.

La concezione di realismo nutrita da Pichard – come si può ben appurare – è d'altronde considerevolmente influenzata da quella coeva di André Bazin.

Non a caso, lo stesso Pichard firmerà poi un altro intervento riguardante il film di Genina, e che sarà pubblicato in quello stesso numero di «Radio Cinéma Télévision» citato poco fa, a fianco alla recensione sullo stesso film firmata appunto da Bazin.

Anche Pichard, come Bazin, mette in guardia da una possibile lettura sbagliata del film da parte dello stesso pubblico cristiano. Tale pericolo non sembra affatto meravigliare Pichard, ben consapevole degli stereotipi insiti nel genere agiografico a cui erano avvezzi gli spettatori cattolici: «Il n'est pas étonnant qu'un public habitué aux statues auréolées manque de discernement pour soupçonner la grâce derrière les humbles réalités du travail quotidien»³⁰⁰.

Alla luce di tali considerazioni, Pichard giunge a paragonare la rappresentazione cinematografica della Maria Goretti di Genina alla stessa Incarnazione di Cristo, fattosi appunto uomo come tutti noi:

Le cinéma, en restituant intégralement la vie, produit les mêmes effets que l'Incarnation du Christ. Jésus s'est si bien fait l'un de nous que ses disciples n'ont dû qu'à une grâce spéciale de découvrir le Dieu transcendant derrière cet homme qui mangeait, buvait, dormait et se fatiguait comme eux.³⁰¹

²⁹⁷ Ivi, p. 64.

²⁹⁸ Raymond Pichard, *Maria Goretti sera canonisée le 25 juin. Faut-il pour être un saint accomplir des choses extraordinaires?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 16, 7 mai 1950, p. 12.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Raymond Pichard, *Le film de Genina fait comprendre pourquoi Maria Goretti a été canonisée*, «Radio Cinéma Télévision», n° 68, 6 mai 1951, p. 5.

³⁰¹ Ibidem.

Il grande merito che Pichard riconosce a Genina è quello di essere riuscito a trasmetterci la purezza dell'anima di Maria, pur senza mai ostentarla: «Le cinéaste a réussi par des signes cachés à l'intérieur de mille détails à nous faire toucher la sainteté de cette âme»³⁰².

La via preferenziale scelta – con successo – da Genina è stata quella di raccontarci la vita di Maria Goretti attraverso le sue piccole e ordinarie azioni di ogni giorno: «Petites choses! Mais c'est le cas de dire que ce sont les petites choses qui préparent un grande acte du martyre. La sainteté réside non dans la grandeur des actes visibles, mais dans la qualité de l'amour invisible qui les anime»³⁰³.

I pronostici piuttosto pessimistici di Bazin e Pichard sono però destinati ad essere contraddetti dalla realtà: alla sua distribuzione in Francia – che sarebbe avvenuta di lì a poche settimane – il film di Genina avrebbe riscosso infatti un grandissimo successo di pubblico, in specie nelle sale cattoliche. È dalla circostanza appena riportata che Pichard intraprenderà inoltre un'inedita ricerca critica di purificazione spirituale del cinema e attraverso il cinema.

Secondo Jean-Louis Tallenay, infine, con *Cielo sulla palude* «Genina a su donner à son histoire un caractère aussi authentique, aussi quotidien que celui des meilleures réussites du néo-réalisme italien»³⁰⁴.

L'onda lunga della risonanza suscitata da *Cielo sulla palude* nel panorama cattolico francese ed europeo si dipanerà per tutto il decennio dei '50 e oltre, tanto che, ancora nel 1957, la «Revue internationale du cinéma» dedicherà niente meno che una copertina al film di Genina³⁰⁵.

IX.6. Dio, Gesù e Maria sul grande schermo

IX.6.1. Dio, Gesù e Maria su schermi italiani: dal *Christus* al *Gesù di Nazareth*

La cinematografia italiana ha offerto il suo fondamentale contributo alla rappresentazione di temi sacri e cristologici, facendosi però sovente portatrice di uno sguardo che Dario Edoardo Viganò ha definito «poco rassicurante e privo di abbellimenti»³⁰⁶.

In ambito italiano, inoltre, va da subito premesso che l'approccio alla vita di Gesù è stato sovente declinato da diversi registi in chiave ideologica più che devozionale.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Jean-Louis Tallenay, *Le cinéma religieux doit-il être un «cinéma sacré»?», «Radio Cinéma Télévision», n° 113, 16 mars 1952, p. 5.*

³⁰⁵ Cfr. «Revue internationale du cinéma», n° 28, 1957, p. I.

³⁰⁶ Dario Edoardo Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit.

Tra i primi lungometraggi cristologici italiani vanno ricordati *La vita e la Passione di Gesù Cristo* (1902-1907) di Ferdinand Zecca – costituito da una ventina di episodi, ispirati anche a quadri famosi (come *L'ultima cena di Leonardo da Vinci*) – e il famosissimo *Christus* (1916) di Giulio Antamoro: due antesignani dei successivi kolossal hollywoodiani.³⁰⁷

La stampa di settore dell'epoca, intrisa del clima della Grande guerra, accoglie in maniera patriottica il film di Antamoro:

Dall'estero ci sono venuti drammi più o meno psicopatici, ci sono venuti Fantomas e Rocambole [...]. Ma quando abbiamo fatto da noi, seguendo il nostro temperamento e le nostre aspirazioni, abbiamo lanciato un *Quo Vadis*, una *Cabiria*, un *Christus*. [...] Così adesso le pagine eterne del Vangelo si animano e narrano con la voce dei secoli la vicenda divina. Abbiamo fatto, dunque, un'arte tutta italiana. Possiamo dire, ancora, di aver realizzato il nazionalismo dell'arte.³⁰⁸

Al contrario, la rivista «La Civiltà cattolica» sottolinea le distanze tra la religione della patria e la fede cristiana, obiettando sulla trasposizione del testo biblico nel testo cinematografico:

Il *Christus* passa come una delle migliori cinematografie sacre, ma a torto. Può essere tollerabile, perché, in genere, conserva il dovuto rispetto ai sacri personaggi, ma è molto lontana dalla perfezione che le attribuisce il grosso pubblico. Eppure si sarebbe potuta avvicinare alla perfezione, se gli impresari avessero avuto tanto solo di buon senso da chiamare alla direzione, almeno per un consiglio, un dotto della scienza biblica.³⁰⁹

Nel secondo dopoguerra, risulta poi esemplare il maggiore film prodotto dalla Parva: *Mater Dei* (1950), film agiografico destinato alle sale parrocchiali, per la regia di Emilio Cordero, che ne aveva scritto il soggetto e la sceneggiatura con Giovanni Rossi. Interpretata da attori semisconosciuti e lanciata nel marzo del 1951 come prima produzione spettacolare a colori nella storia del cinema italiano, tale biografia della Madonna ha scarsa circolazione e modesti incassi. Ignorata dalla «Rivista del Cinematografo» (a dire il vero, la rivista – con diversi mesi di ritardo dall'uscita nelle sale – dedica al film solo una modesta pagina pubblicitaria, accompagnata dalle testimonianze positive di un parroco e di un anonimo signore del Policlinico di Bari), la commissione del Centro Cattolico Cinematografico la considera adatta alle sale degli oratori, astenendosi però dal formulare alcun giudizio sulle eventuali qualità estetiche: fatto, questo, che lascia presumere tutta la mediocrità della pellicola.

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, il genere biblico-cristologico diviene per alcuni decenni uno dei principali punti di forza dell'industria hollywoodiana. Ricordiamo anzitutto I *dieci*

³⁰⁷ Cfr. Luisa Zanzottera, *Iconografia cristologica nel cinema muto*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 1, *Dalle origini agli anni Venti*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 255.

³⁰⁸ Kebaran, *Il nazionalismo nell'arte: "Christus"*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 337, 11-25 novembre 1916, pp. 91-92.

³⁰⁹ [Redazionale], *Appunti teatrali e cinematografici*, «La Civiltà Cattolica», 17 agosto 1918, 1636, III, p. 344.

comandamenti (*The Ten Commandments*), nelle due versioni del 1923 e del 1956, entrambe dirette da Cecil B. De Mille. Da menzionare poi il magniloquente *La tunica* (*The Robe*; 1953) di Henry Koster, che segna il debutto del formato cinemascope. Ma una menzione particolare merita il pluripremiato *Ben Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*; 1959) di William Wyler, seguito poi da *La più grande storia mai raccontata* (*The Greatest Story Ever Told*; 1965) di George Stevens, potente affresco popolare, che scade talvolta però in rappresentazioni iconografiche stereotipate e scontate. Le storie della Bibbia e le vicende di Gesù diventano quindi, nelle mani degli autori e produttori hollywoodiani, un potente mezzo di attrazione commerciale, costituendo l'opportunità per dispiegare le imponenti scenografie e gli stupefacenti effetti speciali, ma subendo però spesso uno svuotamento dei veri valori spirituali: «Il leitmotiv di questa produzione hollywoodiana risiede nella sterilizzazione della figura di Gesù, privata dei suoi aspetti più disturbanti e scomodi e relegata negli angusti steccati di una morale asettica»³¹⁰.

Un considerevole punto di svolta è poi costituito dalla rappresentazione di Gesù operata da Pier Paolo Pasolini ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)³¹¹.

Un segnale inequivocabile della profonda novità (tematica, stilistica e ideologica) apportata da Pasolini con il suo *Vangelo* (ma anche in diversi altri suoi film) è costituito dai numerosi studi consacrati appunto, nel corso dei decenni, alla rappresentazione pasoliniana di Cristo³¹².

Non dimentichiamoci, infine, che proprio alla figura di Gesù Roberto Rossellini dedicherà il suo ultimo lungometraggio: *Il Messia* (1975).

Viganò ravvisa i medesimi limiti drammaturgici de *Il Messia* rosselliniano in un altro film pressoché coetaneo: ovvero il *Gesù di Nazareth* (1977) di Franco Zeffirelli. Quest'ultimo film, secondo Viganò, opererebbe

un collage cinematografico – costruito a partire da uno sceneggiato televisivo – in cui si respira una densa oleografia: un film estetizzante colmo di rimandi pittorici e teatrali. Produzione europea di stampo hollywoodiano ricca di sontuose scenografie, preziosi costumi e star internazionali, in cui Zeffirelli realizza una colta e serena macchina spettacolare che riunisce in un forzato abbraccio ecumenico i consulenti delle diverse religioni chiamati alla supervisione della sceneggiatura.

La maestosità dell'opera di Zeffirelli sembra esaurire le possibilità del cinema di affrontare con sguardo omnicomprensivo le vicende del Vangelo, nel momento in cui gli altri testi della Bibbia, dopo l'abbondante e suggestiva produzione hollywoodiana, non sembrano convincere più alcun produttore e regista.³¹³

³¹⁰ Dario Edoardo Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, cit., p. 14.

³¹¹ Cfr. Dario E. Viganò, *Il cinema cristologico e riscritture audiovisive. Il problema delle traduzioni intersemiotiche*, cit., pp. 27-31.

³¹² Cfr. Gabriella Pozzetto, «Lo cerco dappertutto». *Cristo nei film di Pasolini*, Ancora, Milano, 2007; Alessandro Canadè (a cura di), *Corpus Pasolini*, Pellegrini, Cosenza, 2008; Stefania Parigi, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino, 2008; Tomaso Subini, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2008; Tomaso Subini, *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Lindau, Torino, 2009.

³¹³ Dario Edoardo Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit.

IX.6.2. «Qui fera un film sur Dieu?»: la rappresentazione cinematografica di Dio e di Gesù nel dibattito teorico-critico dei cattolici francesi

Pochi mesi dopo la nascita ufficiale del cinematografo, in Francia si registrano già le prime *Passioni* cinematografiche. Sono gli stessi fratelli Lumière, nel 1897, a girare le *Vues représentant la vie et la passion de Jésus Christ* (t.l.: Vedute rappresentanti la vita e la passione di Gesù Cristo), opera che, tuttavia, non ha una vera e propria vocazione documentaristica.

Quale contraltare ideale si erge il “rivale” per eccellenza dei Lumière, ovvero George Méliès, autore di *Le Christ marchant sur les eaux* (t.l.: Il Cristo che cammina sulle acque; 1898), nel quale il genio del regista riesce a mettere in scena le componenti miracolistiche del testo biblico.

Già proprio in tali due arcaiche e opposte rappresentazioni cristologiche, si intravedono già quelle che saranno le due polarità che contraddistinguono l'intera storia del cinema: ovvero restituzione “realista” vs ricostruzione fantasiosa.

A metà anni Trenta, poi, Paul Bidault richiama al dovere di promozione dei film religiosi. E così, l'uscita proprio in quei giorni del film *Golgota* (*Golgotha*; Julien Duvivier, 1935) costituisce un'occasione prelibata per invitare i fedeli ad accorrere nelle sale dove viene proiettato il film, capace di condurre l'intero paese in «une ère [cinématographique] nouvelle»³¹⁴.

Ma, ancora una volta, occorre attendere i *cinéphiles catholiques* del secondo dopoguerra perché l'argomento della rappresentazione cristologica inizi a essere affrontato in maniera organica e sistematica.

Sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», nell'ottobre del 1954, troviamo ad esempio Geneviève Agel (moglie del più celebre Henri Agel) interrogarsi sulla rappresentazione cinematografica di Dio.

La nostra autrice coglie lo spunto di partenza dalla notizia delle lavorazioni, a Hollywood, di un nuovo (e imprecisato) film su Dio e sull'Antico Testamento. A tal proposito, la signora Agel manifesta da subito talune preoccupazioni, da cui emerge una lampante sconfessione di tutto il cinema sacro hollywoodiano realizzato sino ad allora:

Nous craignons qu'il ne s'agisse d'un noble vieillard à barbe blanche, pétrisseur de genèse, survolant les nuages et, tel un prestidigitateur géant, faisant surgir du creux de sa main les éléments du «petit monde». Et tout cela en couleurs, naturellement, avec le procédé cosmique-color. Rien ne peut plus nous étonner dans ce domaine après *La Tunique*, *Quo Vadis*, etc. Et si nous signalons le fait c'est qu'il nous fait penser encore à cette notion délicate de Dieu au cinéma.³¹⁵

³¹⁴ [Rédaction], *Le problème du cinéma*, «La Semaine religieuse de Paris», 18 mai 1935, p. 740.

³¹⁵ Geneviève Agel, *Qui fera un film sur Dieu?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 249, 24 octobre 1954, p. 2.

Alla base del problema, la Agel pone due domande fondamentali: «Comment le cinéma – le moyen prodigieux d’expression à la fois de ce qui est et de ce qui n’est pas – a-t-il rendu le visage de l’Être même et comment pourrait-il le rendre?»³¹⁶.

Per quanto riguarda la prima domanda, l’autrice rimanda a recenti studi, tra cui appunto spicca quello pubblicato un anno prima (nel 1953) dal marito Henri in collaborazione con Amédée Ayfre, ovvero *Le cinema et le sacré*.

A Geneviève Agel preme piuttosto tentare di dare una risposta alla seconda domanda. E lo fa partendo da un piuttosto sconcertante dato di partenza: «Il nous semble cependant que la véritable épopée divine reste à faire»³¹⁷.

Cionondimeno, l’autrice individua alcuni primi esempi di film riusciti nell’intento di comunicare allo spettatore “il senso di Dio”. Ad essi ella riconosce il merito di aver indicato la strada giusta da seguire: «D’une façon plus directe, plus dogmatique (au sens littéral du terme), *Les Missions par le cinéma* ont présenté deux films originaux et émouvants, qui illustrent le sens liturgique de *La Nuit de Pâques*, des *Ordinations*, nous faisant ainsi pénétrer à même le Mystère»³¹⁸.

La Agel riconosce però una forte presenza del divino anche in film non incentrati espressamente sulla vita di Dio o su episodi biblici. Emblematico, in tal senso, il riferimento a un autore quale Robert J. Flaherty. In particolare, nel rapporto tra uomo e natura rappresentato da talune sue opere – quali *La storia della Louisiana* (*Louisiana Story*; 1948) e, soprattutto, *L’uomo di Aran* (*Man of Aran*; 1934) – la Agel ravvisa un afflato quasi biblico, che rimanda da vicino al mistero della creazione del mondo descritta dalla Genesi:

La gravité des visages, la lenteur des gestes, cette attention dans la tâche quotidienne forment une sorte de contrepoint naturel au passage de la nuit au jour, au lent balancement de la mer, au déroulement d’un fleuve. Au contraire, le tragique creusant un visage, la rude peau d’une main, sont comme la participation de l’homme à la tempête marine, au ravage d’un typhon. Ainsi l’homme respire au rythme de la nature. Tantôt son complice, tantôt sa victime. Et lorsqu’on voit se dérouler devant nous le monde de Flaherty il semble que le pays ait la couleur des temps de la Genèse, qu’il en a ce ton imprécis et inquiétant avec des trouées de lumière légère et dansante. Il nous paraît ici que l’être s’y retrouve avec l’innocence d’avant ou l’aveuglement d’après la faute.³¹⁹

Alla luce di tali osservazioni, l’autrice indica infine la strada da seguire per i futuri registi che si vogliano cimentare nella realizzazione di un cinema sacro. La soluzione indicata consisterebbe nella riacquisizione di uno sguardo “primordiale” e “aurorale”, capace di sorprendersi di nuovo di fronte alle meraviglie del mondo come alle piccole cose della vita quotidiana, le quali si offrono ogni giorno – agli occhi e agli orecchi che solo le sappiano intendere – quali spunti di ispirazione e di meditazione sul divino:

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ivi*, p. 3.

Quels innombrables sujets chaque minute de vie ne nous donne-t-elle pas! L'échange de deux regards, la mer, la montagne, le troupeau... Dieu est partout jusque dans le petit brin d'herbe qui pousse, mais l'objet échappe à nos yeux qui ne savent plus voir. La vie a cessé de nous surprendre. [...] Si tous les créateurs de film consentaient à s'ouvrir à cet univers sur lequel ils marchent, ils ne manqueraient pas de sujet. L'idée de transcendance au cinéma ne serait plus liée à je ne sais quelle recherche subtile de l'esprit ou de l'âme. Et l'on n'aurait plus besoin de chercher un acteur qui ait les mains ou l'œil de Dieu. Dieu serait à nouveau le «Créateur du ciel et de la terre» et le cinéma retrouverait sa vocation d'apôtre.³²⁰

IX.7. *La dolce vita*: un film cattolico?

IX.7.1. Cristianità e religiosità de *La dolce vita* nel dibattito critico dei cattolici italiani

Preceduto e seguito da un'attenzione mediatica senza pari, *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) ha rappresentato quello che Tomaso Subini ha definito «un vero e proprio *casus belli* ideologico, in un'Italia sul crinale tra modernità e tradizione»³²¹.

Non è nostra intenzione ricostruire ora l'intero dibattito critico sorto intorno al film di Fellini, per il quale rimandiamo peraltro alla già citata e minuziosa ricostruzione analitica di Subini³²².

Qui ci preme piuttosto ricostruire talune precise tappe del dibattito che hanno visto – tra Italia e Francia – attribuire al film di Fellini significati religiosi, o, all'opposto, valenze blasfeme.

I giorni immediatamente successivi l'uscita de *La dolce vita* vedono scendere in campo tutte le principali testate cattoliche italiane, tra cui la generalista «L'Osservatore Romano», che inaugura una serie di celebri filippiche agli indirizzi del film, sotto forma di corsivi non firmati.

Dal canto suo, il Centro Cattolico Cinematografico, che in un primo tempo aveva prudentemente indicato il film come «sconsigliato», per allinearsi alle posizioni di dura condanna de «L'Osservatore Romano» inasprisce il suo giudizio morale in un più severo «escluso per tutti»³²³.

A marzo, finalmente esce, attesissimo, il giudizio dei gesuiti di Milano: l'analisi, pubblicata sulle pagine di «Letture», è firmata dal padre gesuita Nazareno Taddei, ed è condivisa dall'intera redazione.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ Tomaso Subini, *Il caso de La dolce vita*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, p. 239.

³²² Cfr. *Ivi*, pp. 239-255.

³²³ Centro Cattolico Cinematografico, *La dolce vita (di Federico Fellini) - E*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XLVII, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1960, p. 120.

Secondo Taddei, ci troviamo di fronte a un film con frequenti ed espliciti riferimenti al cristianesimo:

È un'intuizione splendida quella che ha guidato Fellini nell'aprire il film con la sequenza del Cristo e nel chiuderlo con quella di Paolina: l'intuizione dell'Incarnazione del Cristo che continua – sebbene non avvertita – nel suo Corpo Mistico e che si fa visibile attraverso il volto dell'innocenza in un mondo impastato di peccato. Ed è nella luce di questa imponente intuizione che si può capire il pieno significato tematico de *La dolce vita*.³²⁴

In questo senso *La dolce vita* è per Taddei un «film sostanzialmente cristiano, nonostante le sue incertezze o almeno – nella più severa delle interpretazioni – un film precristiano, in quanto, dopo aver testimoniato il crollo dei miti dell'era che muore, prospetta le basi naturali sulle quali si profila e può radicarsi l'esigenza cristiana»³²⁵.

Taddei, pur rendendosi conto della complessità e dell'indecifrabilità del film, si mostra tutto sommato ottimista riguardo alla preparazione dello spettatore medio:

Generalmente oggi il grosso pubblico ha raggiunto in gran parte il secondo grado di lettura e si deve aggiungere che i giovani riescono a “leggere” i film meglio degli anziani, soprattutto quelli – e non sono pochi – che frequentano circoli di cultura cinematografica o seguono le recensioni della critica.³²⁶

In difesa del capolavoro di Fellini scesero però in campo anche altre voci autorevoli, una su tutte quella di Pier Paolo Pasolini, il quale, sulle pagine de «Il Reporter», espresse in modo deciso la sua opinione in un articolo dall'emblematico titolo: «*La dolce vita*»: per me si tratta di un film cattolico. All'inizio del suo intervento, Pasolini mette in evidenza «l'aridità» della Roma descritta dal film di Fellini:

Vediamo passare davanti ai nostri occhi un fiume di personaggi umilianti, in un umiliante spaccato della capitale: tutti cinici, tutti meschini, tutti egoisti, tutti viziati, tutti presuntuosi, tutti vigliacchi, tutti servili, tutti impauriti, tutti sciocchi, tutti miserabili, tutti qualunque: è la mostra della piccola borghesia italiana in un suo ambiente che ne esalta gli aspetti, che la brucia in una tetra luce evidenziante.³²⁷

Ciò nonostante – aggiunge Pasolini – ognuno di tali personaggi risulta, a ben vedere, puro, vitale, pieno di un'energia quasi sacra. Per questo, Pasolini individua quale principale merito di Fellini il suo ottimismo amoroso e simpatetico, attinto a un'ideologia che egli definisce «cattolica»:

L'ideologia di Fellini si identifica così con un'ideologia di tipo cattolico: l'unica problematica ravvisabile alla lettera, o quasi, nella *Dolce vita* è il rapporto non dialettico tra peccato e innocenza: dico non dialettico perché regolato dalla grazia. [...] Soltanto delle goffe persone senza anima, come quelle che redigono l'organo del Vaticano, soltanto i

³²⁴ Nazareno Taddei, *La dolce vita*, «Letture», a. XV, n. 3, marzo 1960, p. 214.

³²⁵ *Ivi*, p. 219.

³²⁶ *Ivi*, p. 221.

³²⁷ Pier Paolo Pasolini, «*La dolce vita*»: per me si tratta di un film cattolico, «Il Reporter», 23 febbraio 1960; poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo secondo, Mondadori, Milano, 1999, p. 2276.

clerico-fascisti romani, soltanto i moralistici capitalisti milanesi, possono essere così ciechi da non capire che con *La dolce vita* si trovano davanti al più alto e al più assoluto prodotto del cattolicesimo di questi ultimi anni: per cui i dati del mondo e della società si presentano come dati eterni e imm modificabili, con le loro bassezze e abiezioni, sia pure, ma anche con la grazia sempre sospesa, pronta a discendere: anzi, quasi sempre già discesa e circolante di persona in persona, di atto in atto, di immagine in immagine.³²⁸

Si ricordi poi il giudizio – simile a quello di Pasolini ma declinato in chiave diversa – espresso da Vittorio Spinazzola:

Il cattolicesimo di Fellini mi sembra un cattolicesimo ereticale (un paio di secoli fa si sarebbe parlato di giansenismo) non soltanto per questa sua nota fortemente personalistica, ma perché gli manca un dato essenziale del cattolicesimo: cioè il dato ecclesiastico. In tutti i film di Fellini il problema principale è quello della grazia, della diretta comunicazione con Dio, scavalcando gli intermediari.³²⁹

Su un'assimilabile linea di pensiero si colloca anche l'interpretazione di Maurizio De Benedictis, che vede nella fanciulla del finale «una sorta di apparizione laica della Vergine»³³⁰.

Su una posizione invece diametralmente opposta troviamo attestato padre Enrico Baragli, il quale – dalle pagine de «La Civiltà Cattolica» – ribatte sdegnoso a chi reputa *La dolce vita* un film cristiano e religioso. Egli innanzitutto giudica «madornali»³³¹ molteplici recensioni «scritte intorno al cattolicesimo e il cristianesimo del film e del suo autore»³³².

Baragli inizia la sua analisi morale del film, intendendo rispondere alla fatidica domanda: si tratta davvero di un film «cattolico? cristiano? religioso?». La risposta che da subito Baragli offre è negativa, passando poi a motivare tale risposta attraverso una definizione dottrinale dei tre termini esposti:

Non ce la sentiamo di passare questo film per cristiano; tanto meno per cattolico; anzi, neanche religioso. [...] Salvo errore, *religioso* è il rapporto di dipendenza in qualche modo riconosciuto e praticato dell'uomo, creatura, da Dio, suo principio e termine ultimo; quindi, concezione e prassi religiosa di vita possono e debbono dirsi solo quelle che siffatto rapporto accettano, e ad esso commisurano in qualche maniera i valori teorici e pratici dell'esistenza umana e di quanto la concerne. Ulteriormente, per noi, *cristiano* aggiunge a *religioso* la storicamente certa e, oggi, teologicamente necessaria mediazione di Gesù Cristo, figlio di Dio, rivelatore, redentore, legislatore, santificatore e glorificatore, vitalmente presente nella *Ecclesia* da lui voluta; quindi chiamiamo concezione e prassi cristiane di vita solo quelle che su siffatta insostituibile mediazione fondano le norme del credere e dell'agire umano. Per noi, infine, *cattolico* specifica il cristiano aderente alla Chiesa cattolica-romana, quale centro e culmine gerarchico di tutta la cristianità; perciò qualifichiamo per cattoliche soltanto la concezione e la prassi di vita che armonizzano col credo e la morale garantiti come «cristiani» dalla Chiesa di Roma e dalla sua gerarchia. Come, dunque, senza contraddizione, possono qualificarsi *cattoliche* le persone (e le loro dottrine) che la dottrina cattolica, non diciamo, «non praticano» [...], ma negano, e la Chiesa cattolica fondamentalmente ignorano?³³³

³²⁸ Ivi, pp. 2276-2277.

³²⁹ Vittorio Spinazzola, in Morando Morandini (a cura di), *Lo sberleffo del clown*, «Schermi», a. III, n. 21, marzo 1960, p. 61.

³³⁰ Maurizio De Benedictis, *Linguaggi dell'aldilà. Fellini e Pasolini*, Lithos, Roma, 2000, p. 38.

³³¹ Enrico Baragli, *Dopo La dolce vita. Tra realtà, arte e religione*, parte I, «La Civiltà Cattolica», a. 111, vol. III, quad. 2646, 17 settembre 1960, p. 609.

³³² *Ibidem*.

³³³ Ivi, pp. 613-614.

Baragli cita le critiche che in Italia e all'estero hanno individuato in Fellini un autore e ne *La dolce vita* un film cattolico, contestando soprattutto alcune "fantasiose" definizioni elaborate dalla critica di sinistra, quali «cattolicesimo decadente» o «cattolicesimo esistenzialista». I bersagli contro cui si scaglia Baragli sono, oltre all'immane Taddei, anche, ad esempio, Franco Fortini, Guido Aristarco e, soprattutto, Pasolini.

Definita la morale de *La dolce vita* «tutta religiosamente ambigua»³³⁴, Baragli dichiara:

Non neghiamo che il problema fondamentale dello sconvolto mondo moderno, in parte rievocato dal film, sia problema religioso, anzi è nostra fermissima convinzione che solo un ritorno a Dio e alla sua legge [...] sia la premessa necessaria alla soluzione di tutte le crisi del mondo odierno. Neghiamo tuttavia che il film dica ciò esplicitamente (né lo pretendiamo) o che, almeno, induca a pensare così lo spettatore che già non vi fosse determinato per altre ragioni. Lo spettatore comune vi resta del tutto libero di interpretarlo a modo suo, non soltanto perché si tratta di cinema, alogico linguaggio di immagini, bensì perché Fellini non vi ha potuto trasfondere una ben definita tematica religiosa, che non ha.³³⁵

IX.7.2. Cristianità e religiosità de *La dolce vita* nel dibattito critico dei cattolici francesi

Anche i *cinéphiles catholiques* francesi leggono il film di Fellini come un'opera densa di afflitti spirituali e cristiani. È il caso di Claude-Marie Trémois, che sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», con il film ancora in lavorazione, osserva come Fellini

n'a pas achevé de convertir tous ses personnages et les héros de *La Douceur de vivre* auront un long chemin à parcourir avant de parvenir à la simplicité humble de Gelsomina. L'acceptation, la vertu fellinienne – qui est aussi la vertu franciscaine par excellence – n'est pas leur fait. Et ils cherchent plus à s'étourdir qu'à se laisser pénétrer par la vie.³³⁶

Dopo l'uscita del film, invece, tocca a padre Charles Avril (il cui nome religioso era Albert Marie Avril) plaudire alla coraggiosa operazione compiuta da Fellini. Operazione che il padre domenicano considera profondamente cristiana ed evangelizzatrice, sin dalla prima e contestatissima sequenza della statua di Cristo appesa a un elicottero in volo:

Dès la première image, certains seront étonnés, choqués, voire scandalisés. Qu'est-ce que cette statue du Christ aux bras étendus (comme on en fabrique en série) suspendue sous un hélicoptère et se balançant dans le ciel? Intention blasphématoire? Je ne le crois pas. Mais certes une espèce de «parousie» dérisoire («le Fils de l'Homme viendra sur les nuées du ciel»...): c'est tout ce que mérite ce monde superficiel et corrompu qui va s'ouvrir et s'étaler sous nos yeux.³³⁷

³³⁴ Ivi, p. 614.

³³⁵ Ivi, pp. 614-615.

³³⁶ Claude-Marie Trémois, *Fellini et «la douceur de vivre»*, «Radio Cinéma Télévision», n° 496, 19 juillet 1959, p. 3.

³³⁷ Albert Marie Avril, *Ce ne sont pas seulement les mœurs mais la foi que la «Dolce vita» met en cause*, «Radio Cinéma Télévision», n° 541, 29 mai 1960, p. 53.

In risposta alle accuse – rivolte a Fellini – di aver dipinto un mondo totalmente deprimente e privo di un qualsiasi barlume di positività, Avril ribatte operando un parallelismo tra la realtà raffigurata dal film con quella descritta dai profeti dei Testi Sacri, quali Isaia:

N'est-ce pas trop systématiquement dépréciatif, dira-t-on, et par là même déprimant? N'y aurait-il pas aussi des contreparties encourageantes, à notre époque? Bien sûr! Mais le parti de Fellini, en l'occurrence, n'était pas bénisseur: il s'apparente aux malédictions des prophètes. Relisez donc Isaïe et les autres grandes voix d'Israël. Leurs descriptions ne le cèdent pas en réalisme ni en noirceur à celles-ci. Et pourtant il s'agissait du «peuple de Dieu»...³³⁸

Ricoprendo però fino in fondo la propria missione di profeta, Fellini non può chiudere il proprio film senza un anelito di speranza o senza un presentimento di salvezza divina. Speranza che viene incarnata alla perfezione dall'immagine “salvifica” e “misericordiosa” della giovane ragazzina bionda che appare nel finale al protagonista Marcello:

le «prophète» qu'il y a en lui ne pouvait fermer définitivement la porte sur cet enfer. La dernière image du film est celle de la jeune fille qui sourit. Qui est-elle? Évidemment «la petite fille espérance» [...]. Elle fait signe de la main: au revoir! Et sans doute Marcello est incapable de venir à elle, un fossé les sépare, il ne la voit même pas. Il rejoint le troupeau lamentable des fêtards. Mais elle n'en continue pas moins à sourire, imperturbable. Imperturbable, comme la miséricorde de Dieu.³³⁹

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ *Ibidem.*

Capitolo X

I cattolici e la censura cinematografica, tra Italia e Francia

X.1. I cattolici e la censura amministrativa del cinema in Italia

X.1.1. Una censura a forti tinte politiche: dal 1945 all'“era censoria” di Giulio Andreotti (1947-1953)

Come sostiene avvedutamente Franco Vigni, «la storia del cinema è purtroppo anche la storia di coloro che, tagliando tagliando, hanno tentato di reprimere le idee, offuscare la conoscenza e soffocare come peccaminosa la curiosità di conoscere, impedendo di vedere»¹.

A tal proposito, l'Italia può “vantare” una lunga e radicata tradizione censoria cinematografica, che, avviata negli anni Dieci², ha poi vissuto la propria stagione più intensa a partire dall'immediato secondo dopoguerra e fino alla fine degli anni Settanta.

Si tenga conto, a tal proposito, che il primo intervento legislativo dello Stato italiano in materia di censura cinematografica risale ufficialmente al 20 febbraio 1913, giorno in cui viene diramata

la prima circolare del Ministero dell'Interno, in cui si fissano i criteri che le autorità devono seguire per la tutela della morale, del buon costume e dell'ordine pubblico nel concedere licenze ai soggetti cinematografici e il nulla osta di circolazione su tutto il territorio nazionale ai film di produzione italiana e straniera.³

Ma, come già anticipato, è soprattutto nel secondo dopoguerra che il sistema censorio cinematografico vive un periodo di rinnovata e inusitata vitalità⁴.

All'indomani della Liberazione, con il provvedimento legislativo del 5 ottobre 1945, si ha infatti quella che Mino Argentieri chiama enfaticamente «l'obbrobriosa riabilitazione del dinosauro censorio»⁵.

¹ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma, 2003, p. 64.

² Cfr. Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*, III, *Arte, divismo e mercato, 1910-1914*, Laterza, Roma-Bari, 1980-1982, p. 211.

³ Gian Piero Brunetta, *Divismo, misticismo e spettacolo della politica*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Volume primo: *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999, p. 59.

⁴ Cfr. Ernesto Guido Laura, *La censura cinematografica. Idee, esperienze, documenti*, Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1961.

⁵ Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, p. 420.

C'è chi ha ravvisato nella censura “rediviva” del secondo dopoguerra un «trasformismo subdolo e vile»⁶. In particolare, l'apparato censorio italiano – rifacendoci alle osservazioni di Gian Piero Brunetta – avrebbe abbandonato «le vesti civili e paramilitari del fascismo»⁷ per reincarnarsi e indossare «le vesti talari del clero»⁸, senza sostanziali modifiche metodologiche o ideologiche. Tanto che – stando ancora a Brunetta – «gli anni cinquanta appaiono come più bui, e in fondo più repressivi, rispetto agli anni del fascismo»⁹.

Uno dei dati di fatto che salta maggiormente agli occhi nel panorama censorio italiano del dopoguerra è la macroscopica embricazione che si viene a creare tra la censura amministrativa dello Stato e il mondo cattolico. A ulteriore conferma di tale tendenza, va ricordato come un'ampia fetta del fronte cattolico italiano del dopoguerra – come ben evidenziato da Tomaso Subini – fosse appunto costituita dai cosiddetti «cattolici di governo»¹⁰. I cattolici di tale gruppo – tra cui ricordiamo, quali rappresentanti più significativi, Giulio Andreotti, Oscar Luigi Scalfaro, Floris Luigi Ammannati, e Gian Luigi Rondi – ricoprivano appunto cariche rilevanti all'interno delle istituzioni statali, trovandosi quindi a negoziare «la propria identità di cattolici con quella di uomini di Stato»¹¹.

Alla luce di tale doverosa puntualizzazione, non suona quindi affatto strano come la politica censoria portata avanti dal fronte cattolico italiano trovi l'appoggio concreto ed esplicito del governo in carica, impersonato esemplarmente da Giulio Andreotti, il quale sostiene direttamente e generosamente l'operato cattolico, mettendo in pratica ogni tecnica di controllo, di boicottaggio e di disturbo, assecondando la clericalizzazione della società e dello Stato italiani da parte della Chiesa. Uno degli esempi maggiormente emblematici sarà costituito dalla nota lettera aperta indirizzata nel febbraio del 1952 dallo stesso Andreotti a Vittorio De Sica in merito alla «questione *Umberto D.*»¹²: lettera che suonerà a tutti gli effetti come una “scomunica” ai danni di tutti quei registi dissenzianti dalle direttive statali e, appunto, ecclesiastiche.

I successori di Andreotti al sottosegretariato allo spettacolo erediteranno così da lui un sistema pienamente efficiente, portato avanti – come ci fa notare Vigni – da

⁶ Gian Piero Brunetta, *La censura*, in Id., *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 75.

⁷ Ivi, p. 76.

⁸ Ibiem.

⁹ Ivi, pp. 76-77.

¹⁰ Tomaso Subini, *I cattolici e il neorealismo*, intervento al convegno *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Università di Torino, 1-3 dicembre 2015, p. 1.

¹¹ Ibiem.

¹² Cfr. Giulio Andreotti, *Piaghe sociali e necessità di redimersi*, «Libertas», n. 7, 28 febbraio 1952.

una sempre più nutrita e variegata schiera di censori, in abiti borghesi o talari, in divisa o togati. Tutti insieme moralisticamente, tra leggi e rosari, forbici e codici penali, ad agitare al vento il vessillo del «buon costume» e della retorica della patria e a conformare il cinema alle regole del gioco governativo e clericale.¹³

Tuttavia, la censura aveva già mostrato segni di ripresa sin dal 7 ottobre 1946, pur con le sinistre ancora al governo, quando il rappresentante della Democrazia Cristiana Paolo Cappa – sottosegretario alla stampa, turismo e spettacolo del secondo ministero De Gasperi – si era rivolto ad Alfredo Proia, presidente dell'ANICA (Associazione nazionale industrie cinematografiche audiovisive e multimediali), con una lettera allarmata in cui si avanzavano preoccupazioni di tutela della dignità nazionale nei confronti degli altri paesi:

Ho dovuto rilevare, con profondo disappunto, come la produzione cinematografica italiana [...] si avvalga ed abusi di motivi drammatici e di elementi spettacolari non raccomandabili dal punto di vista morale. Il tema del banditismo e del fuorilegge, la pratica delle case di tolleranza, il rilievo eccessivo di parti sessuali delittuose e morbose, riempiono i nostri film, e ciò rivela purtroppo che non tutti i produttori hanno compreso e comprendono quali gravi responsabilità morali e sociali abbia il cinema nella vita della nazione. La libertà di iniziativa – che dovrebbe condurre a un miglioramento sostanziale e qualitativo della produzione, ma di cui oggi qualcuno abusa – non deve, però, tramutarsi in licenza per dare poi quei risultati negativi dal punto di vista morale che ho dovuto denunciare. Per i suddetti motivi sono stato costretto, mio malgrado, a negare il nulla osta di circolazione ed a sospendere la programmazione di alcuni film nazionali. Ad evitare il ripetersi di simili inconvenienti, le cui conseguenze non possono non ripercuotersi a danno di tutta l'attività produttiva cinematografica, ritengo opportuno invitare le Case di produzione ad orientare le loro iniziative verso temi e motivi più nobili, evitando, il più possibile, ogni elemento di spettacolo negativo dal punto di vista morale. Gradirei assicurazioni.¹⁴

Con il giudizio appena citato, l'onorevole Cappa si faceva portatore di due forme di opinione: una di chiara derivazione fascista (la difesa del prestigio nazionalistico agli occhi degli stranieri), e l'altra fortemente moralistica, e già peraltro ampiamente circolante nella stampa cattolica.

La censura cinematografica italiana viene poi ulteriormente rinvigorita e agevolata dalla legge del marzo 1947, attraverso cui si legittimano – seppur surrettiziamente – due precise forme di intervento censorio: quello della «revisione»¹⁵ e quello della «preventiva approvazione»¹⁶.

Più precisamente, la legge del 16 maggio 1947 n. 379, approvata niente meno che dall'Assemblea costituente, riguarda l'ordinamento dell'industria cinematografica nazionale. In particolare, l'articolo 2 demanda a un Ufficio centrale per la cinematografia, presso la presidenza del consiglio dei ministri, l'esercizio delle attribuzioni statali per le questioni cinematografiche. L'articolo 14, invece, prevede che

¹³ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 78.

¹⁴ Paolo Cappa, *Il governo per la moralità*, «Rivista del Cinematografo», 7-8, ottobre 1946, p. 4.

¹⁵ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 64.

¹⁶ *Ibidem*.

il nulla osta per la proiezione in pubblico dei films e per l'esportazione è concesso dall'Ufficio centrale per la cinematografia, previa revisione dei films stessi da parte di speciali commissioni di primo e di secondo grado, secondo le norme del regolamento annesso al regio decreto 24 settembre 1923 n. 3287.¹⁷

Un esame approfondito dei due suddetti articoli conduce Mino Argentieri a constatare come la legge del '47 «impicca la libertà di espressione»¹⁸ cinematografica, riesumando tra l'altro (con il riferimento al decreto del '23) la censura fascista.

Come già anticipato, il vero autentico stratega della campagna censoria italiana è, già a partire dal 1947, Giulio Andreotti. Lo scaltro e ambizioso sottosegretario allo spettacolo, in un suo intervento alla Camera del 1948, aveva già anticipato le future linee-guida del suo pensiero: «Noi dobbiamo incoraggiare una produzione sana, moralissima e nello stesso tempo attraente [...] tra pochi giorni sarà presentato un provvedimento di legge che in qualche modo, senza oneri per le pubbliche finanze, viene incontro a questa esigenza di rinascita cinematografica»¹⁹.

Il principale obiettivo di Andreotti consisteva quindi nel moralizzare il cinema, assoggettandolo alle direttive del governo e ai precetti del cattolicesimo, isolandone gli spunti socialmente progrediti e le istanze più problematiche, limitando la libertà di registi attraverso tagli censori e accuse pubbliche: mortificando insomma la libertà d'espressione in nome di «un sano e costruttivo ottimismo»²⁰, come lo stesso Andreotti avrà modo di esprimersi qualche anno dopo (nella già citata lettera aperta a De Sica).

A fiancheggiare attivamente i funzionari amministrativi del potere governativo in tale “spietata” opera censoria troviamo produttori ed esercenti, distributori e magistrati, questori e marescialli, nonché – ciò che più interessa a noi – esponenti della Chiesa cattolica, dai cardinali, ai monsignori, fino ai semplici parroci.

La portata e le sembianze da subito assunte dalla censura del secondo dopoguerra trapelano chiaramente da un articolo apparso il 4 aprile 1948 sul settimanale comunista «Vie Nuove», in cui si denunciava il fatto che «la materia della censura cinematografica è regolata ancora dalla vecchia legislazione fascista»²¹.

Dal punto di vista politico e ideologico, già a partire dal 1947 era infatti iniziato a venire meno quel clima di comprensione e relativa armonia sociale che aveva caratterizzato il primo biennio postbellico. Ecco allora che vengono vietate (o non distribuite) pellicole quali *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*; 1930) di Lewis Milestone, *Alessandro Nevsky* (*Aleksandr Nevskij*; 1938) di Sergej M. Ejzenštejn, e *Dies Irae* (*Vredens Dag*; 1943) di Carl Theodor Dreyer:

¹⁷ Legge n. 379, articolo 14, 16 maggio 1947, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1974, p. 68.

¹⁸ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 67.

¹⁹ Giulio Andreotti, *I film italiani nella polemica parlamentare*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 10, dicembre 1948, p. 64.

²⁰ Giulio Andreotti, *Piaghe sociali e necessità di redimersi*, cit.

²¹ g.g., *Censura*, «Vie Nuove», n. 13-14, 4 aprile 1948.

tutti film rei di essere critici verso l’America o di veicolare uno spirito eterodosso illuminista o pacifista lontano dai precetti ecclesiastici.

Come ci ricorda Argentieri, formalmente i censori risultavano dalla parte della legge: «Se la Costituzione circoscriveva le loro competenze agli attentati alla morale pubblica e al buon costume, le leggi fasciste restaurate ampliavano a dismisura quelle competenze sino a collegare una molteplicità di aspetti della vita sociale e politica»²².

Venivano così ad amalgamarsi gli impulsi di un moralismo cattolico integralista e i rigurgiti di una mentalità tardofascista. Sulla delegazione cattolica al governo ricadeva ora l’onere arduo di una mediazione tra le sollecitazioni più integraliste del Vaticano e i particolarismi dell’ambiente cinematografico. In tale panorama, Andreotti, sin dal 1947, «ha personificato e incarnato una politica che, non avendo niente da obiettare ai fondamentalisti cattolici, tuttavia ne forgiava, a livello governativo, una versione un po’ più morbida, anche se non povera di pungenze»²³.

Come ci ricorda ancora Argentieri, «i fucili censori [cattolici] avevano di mira, in primis, il cinema italiano e certi film del neorealismo»²⁴.

In quegli anni, i primi a incappare nelle maglie della censura sono infatti i film neorealisti, film di denuncia o di impegno sociale, forieri di valori o di ideologie non in sintonia con quelli stabiliti dall’amor patrio o dalla morale cattolica. Stando alle pregnanti parole di Vigni, insomma,

Non si vuole che la terra tremi o che il sole, soprattutto se è quello dell’avvenire, sorga ancora. I giorni di gloria, d’altri tempi, sono ormai da dimenticare. Troppa miseria, troppe tragedie: gioventù perduta e case dalle persiane chiuse non sono molto decorose. Così si taglia, si decurta, si “congela”, ma soprattutto si boicotta in forme subdole: si fanno pressioni, si “suggerisce”, si “consiglia”, si “propone”.²⁵

I casi di esplicita intromissione e ingerenza da parte del mondo cattolico nella sfera della censura amministrativa risultano già in quegli anni all’ordine del giorno. Emblematici, in tal senso, i rimbrotti lanciati dalle pagine de «L’Osservatore Romano», in cui si manifestava un acceso disappunto verso la censura, accusata di essere stata di “manica larga” con film quali *Desiderio* (1946) di Marcello Pagliero e Roberto Rossellini – vietato “solo” ai minori di sedici anni – e con *Abbasso la ricchezza!* (1946) di Gennaro Righelli.

²² Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., p. 441.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 426.

²⁵ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 66.

La legge del '47 è seguita poi dalla legge del 22 dicembre 1949, la quale però non fa che avvalorare e consacrare quanto deciso dall'Assemblea costituente: «Nulla è innovato alle vigenti disposizioni concernenti il nulla osta per la proiezione in pubblico e per l'esportazione del film»²⁶.

La legge promulgata il 22 dicembre 1949 non innova quindi, in tema di censura, rispetto alla precedente normativa, riagganciandosi idealmente addirittura al regio decreto del 24 settembre 1923, e creando quindi così «una pericolosa continuità»²⁷ tra la nuova repubblica e il vecchio regime fascista.

Fino alla riforma del 1959 – con la quale verrà istituito il Ministero per il turismo e lo spettacolo (legge 31 luglio 1959 n. 617) – le commissioni di censura si trovano quindi alle dipendenze della Presidenza del consiglio, nella persona del sottosegretario. Alla luce di ciò – come sottolineano giustamente Vittorio Giacci e Lorenzo Vitalone – «il legame tra censura amministrativa e potere politico non potrebbe essere più stretto»²⁸.

Attraverso le commissioni di censura, infatti, il governo si trova a detenere il pieno controllo sulla cinematografia: esso può suggerire, modificare, convincere, condizionare, tagliare, proibire, esercitando quindi sia una censura diretta, sia inducendo autocensure (e proprio quest'ultima si rivelerà la via maggiormente percorsa).

Tra le menti che hanno concepito tale legge conservatrice vi è naturalmente Giulio Andreotti. A quest'ultimo – rifacendoci ancora ad Argentieri – interessava unicamente

stabilire un rapporto di sudditanza, nel quale chi produce film si assoggetti alle direttive del governo. Perciò egli predispone una macchina che funzionerà a dovere: i «premi» saranno condizionati; il credito cinematografico, esercitato dalla Banca nazionale del lavoro, sarà soggetto alle decisioni della amministrazione statale; i «ristorni» infine, essendo commisurati all'entità dei singoli introiti, avvantaggeranno i film di facile consumo, il cinema commerciale. Andreotti, in sintesi, si prefigge di isolare i film più problematici e d'impedire che il neorealismo allarghi il suo raggio d'influenza. [...] Il neorealismo, a suo avviso, ha una colpa: eleva il livello culturale delle moltitudini, stimola i bisogni conoscitivi degli spettatori, ha un atteggiamento critico verso la realtà sociale: quindi, bisogna abbatterlo.²⁹

A partire dal '49, quindi, «forte di una legge che gli permette d'invadere qualsiasi orto, Andreotti fa e disfa a suo piacimento, assecondando, anzitutto, le richieste dei suoi diretti ispiratori: il clero, l'Azione cattolica e il Vaticano»³⁰.

A tal proposito, Luigi Chiarini ci fa notare come Andreotti,

²⁶ Legge del 22 dicembre 1949.

²⁷ Vittorio Giacci, Lorenzo Vitalone, *Il fantasma della libertà: o come il cinema debba lottare per passare dal «sogno nel cassetto» al film*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 119.

²⁸ Ivi, p. 120.

²⁹ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., pp. 73-74.

³⁰ Ivi, p. 77.

pur dirigendo nei più minuti particolari la politica cinematografica, ha rappresentato per il mondo del cinema il grande Invisibile, l'Autorità, l'Alto, una potenza, insomma, molto al di sopra delle misere e terrene beghe cinematografiche, che faceva rare apparizioni in specialissime occasioni.³¹

Non diversamente, Lorenzo Quaglietti sottolinea l'abitudine di Andreotti di muoversi dietro le quinte, potendo fare affidamento su uomini da lui stesso collocati in posizioni di potere³².

Andreotti non è però solo nell'attuazione di tali suoi propositi: ad appoggiarlo, tra gli altri, troviamo in un ruolo strategicamente rilevante la Chiesa.

La politica censoria governativa si trova infatti costantemente affiancata dall'attività esercitata dal Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.), che «consiglia» o «sconsiglia» – dall'autorevole sede dei portali delle chiese e attraverso le «Segnalazioni Cinematografiche» – la visione dei film.

I clericali confidano inoltre nella possibilità di sfruttare il potere politico per guidare la cinematografia nella direzione voluta, ambendo anche alla creazione di una capillare rete di sale parrocchiali. Nel 1950, il Congresso internazionale della cinematografia cattolica disegna i lineamenti di un'azione fondata sull'alleanza fra censura e produzione: «alla prima si riserva il compito di frapporre il bastone fra le ruote ai film che la Chiesa condanna; alla seconda si destina una condizione di vassallaggio»³³.

Emblematica risulta ad esempio la sorte di un film apparentemente leggero e innocuo come *Adamo ed Eva* (1949) di Mario Mattoli, farsesca parodia della creazione. La pellicola, approvata in sede di censura, fa il suo corso regolare finché l'autorità ecclesiastica asserisce che Mattoli ha offeso la religione e il sentimento degli italiani. Appellandosi a un articolo del Concordato, che autorizza il Vaticano a pretendere dallo Stato qualsiasi intervento atto a eliminare ciò che si giudica offensivo per la fede cattolica, un cardinale rivolge una petizione ad Andreotti, ottenendo così che *Adamo ed Eva* ritorni sotto esame delle commissioni censorie.

Una sorte analoga subiranno da allora molteplici altri film, castigati dalle forbici del censore, «che si irrigidisce davanti a qualsiasi tonaca prelatizia»³⁴.

Fuga in Francia (1948) di Mario Soldati, ad esempio, si vede decurtare circa 150 metri di pellicola, incriminati di raffigurare un gerarca fascista che, travestito da sacerdote, lascia morire, in un aereo in fiamme, il pilota ferito.

Non migliore trattamento è riservato ai film stranieri: il finale di *Il cielo può attendere* (*Heaven Can Wait*; 1943) di Ernst Lubitsch – in cui il protagonista, un impenitente donnaiolo, preferisce scendere all'inferno con una bella ragazza, anziché salire in paradiso – viene bellamente eliminato.

³¹ Luigi Chiarini, *Cinema quinto potere*, Laterza, Bari, 1954, p. 84.

³² Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma, 1980, p. 52.

³³ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 74.

³⁴ *Ivi*, p. 77.

Il tedesco *La mela è caduta* (*Der Apfel ist ab*; 1948) di Helmut Käutner, parodistico *divertissement* sulla creazione, scompare perfino dal programma della mostra di Venezia.

Rinvigorita poi dall'involuzione politica della classe dirigente e «dotata di una potente e sempre più perfezionata artiglieria»³⁵, in un «coprifuoco ideologico»³⁶ sempre più ferreo e clericalizzato dopo il 1948, la censura agisce a tutto campo, occupando tutti i settori dell'informazione e dello spettacolo. In particolare, però, essa si accanisce contro il cinema, tra tutte le arti e forme di spettacolo la più popolare, la più «sovversiva» e «pericolosa», considerata potenzialmente destabilizzante dell'ordine costituito e degli equilibri sociali: «quella, cioè, in cui più si proiettano e meglio si traslano le paure, le fobie, le ossessioni, i conflitti dei quali è ordito il tessuto sociale»³⁷.

Il cinema quindi, proprio per tale sua presunta attitudine all'«inquinamento» delle coscienze individuali e alla divulgazione di «valori immorali» da «respingere» e «reprimere», diviene il principale «osservato speciale» da tenere sotto controllo.

Quella che opera tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50 è insomma una censura che Vigni definisce «infida»³⁸, in quanto agisce in profondità, mettendo a punto una strategia complessiva che rende difficoltosa non solo l'uscita e la circolazione dei film, ma anche la loro stessa realizzazione e produzione, venendo così ad acuire la crisi da cui il cinema italiano è colpito e che, nel 1949, si presenta grave e profonda. Alla luce di tutto questo, non è esagerato dire che gli effetti di tale censura si siano rivelati «forse ancora più perniciosi di quelli dei divieti e delle proibizioni del fascismo»³⁹.

Già nei primissimi anni Cinquanta la censura si rende responsabile di un rigido giro di vite, di cui i registi in prima persona prendono, loro malgrado, coscienza. «Oggi, a cinque anni dalla liberazione, è troppo difficile realizzare film che non siano conformisti e che attacchino, anche minimamente, la politica e la religione o meglio l'irreligione imperante»⁴⁰: così tuona nel 1950, dalle pagine di «Vie Nuove», Mario Soldati, in un articolo dall'eloquente titolo *L'incubo della censura*.

L'alba del nuovo decennio vede inoltre la censura statale vieppiù uniformarsi ai criteri di valutazione del C.C.C., come dimostra il consolidarsi dell'abitudine di invitare un rappresentante di tale organismo alle sedute dei censori statali.

Si radica così quella consuetudine secondo cui i film indesiderati dalla Pontificia commissione dello spettacolo non ottengano mai dallo Stato il nullaosta di circolazione.

³⁵ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 64.

³⁶ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 84.

³⁷ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 65.

³⁸ *Ivi*, p. 66.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Mario Soldati, *L'incubo della censura*, «Vie Nuove», a. V, n. 13, 26 marzo 1950.

Seguendo tale ineluttabile legge non scritta, il cecoslovacco *Jan Hus* (1954) di Otakar Vavra e l'americano *Martin Lutero* (*Martin Luther*; Irving Pichel, 1953) non saranno mai neppure importati provvisoriamente, mentre *Arriva fra' Cristoforo* (*L'auberge rouge*; 1951) di Claude Autant-Lara riposerà per mesi e mesi in censura, e *Ha ballato una sola estate* (*Hon dansade en sommar*; 1951) sarà ritoccato, "addolcendo" i tratti di un pastore protestante, che vede in Dio una forza vendicativa. A preoccupare maggiormente i censori non sono infatti – come invece avverrà a partire dalla fine del decennio (dei '50) – le nudità erotiche che allora si affacciavano sullo schermo (che comunque vengono ordinariamente tagliati in sede di revisione), bensì le allusioni e i riferimenti al contesto sociale e politico.

Governo e Chiesa si trovano infatti più che mai uniti, negli anni '50, ad invocare un cinema che si fondi sulle «beate istituzioni Dio, Patria, Famiglia»⁴¹.

Contrariamente a quanto succederà negli anni Sessanta – in cui la censura si orienterà soprattutto nella repressione dell'«osceno» a tutela del «buon costume», del «comune sentimento del pudore» e della «decenza» – negli anni Cinquanta l'attività censoria funziona in modo e per fini più scopertamente politici, perseguendo con particolare accanimento i reati di vilipendio, piuttosto che gli attentati alla morale sessuale.

Sino alla fine degli anni Cinquanta, quindi, il sesso non è perseguito come lo sarà negli anni Sessanta. Proprio il 1960 – con l'uscita de *La dolce vita* di Fellini e di *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti – segna una linea spartiacque in tal senso, vedendo incontrarsi e confondersi i confini tra libertà politica e libertà sessuale.

A tal proposito, Brunetta osserva la pretestuosità della censura dell'osceno, riconoscendo come le reali intenzioni della macchina censoria cattolica fossero mosse – almeno sino alla fine degli anni Cinquanta – da un'ideologica difesa dal film politico: «La crociata in difesa della morale, l'allineamento ai programmi della Legion of Decency [...] tradiscono [...] altre intenzioni, tra cui [...] proteggersi dalle aggressioni del film bolscevico»⁴². Concetto che verrà ulteriormente ripreso, nel 2001, da Vigni, secondo cui risulta «impercettibile e labile [...] la linea di confine tra la (presunta) difesa della morale e della pubblica decenza e il fine politico e ideologico, che sovente si confondono»⁴³.

A tali disamine, Tomaso Subini aggiunge – in un suo recentissimo studio – talune fondamentali precisazioni, facendoci innanziutto notare che «se è vero che negli anni di Andreotti la censura del

⁴¹ Vittorio Giacci, Lorenzo Vitalone, *Il fantasma della libertà: o come il cinema debba lottare per passare dal «sogno nel cassetto» al film*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 125.

⁴² Gian Piero Brunetta, *Quando il censore cattolico criticava Tarzan e Charlot*, «la Repubblica», 26 febbraio 1976.

⁴³ Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001, p. 520.

film politico era più solerte della censura dell'osceno è altrettanto vero che quelli erano anni in cui, per ovvie ragioni di contesto storico, il primo problema si poneva con una urgenza straordinaria»⁴⁴. Lo stesso Andreotti ha avuto modo di testimoniare di persona come egli avesse da sempre considerato più pericoloso un film che incitasse alla lotta sociale piuttosto che un film dove si indulgesse a qualche licenza "erotica": «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»⁴⁵.

X.1.2. In difesa della patria, della religione e della famiglia: dalla censura «savonaroliana» di Oscar Luigi Scalfaro (1954-1955) agli ultimi anni Cinquanta

Non va inoltre dimenticato come, nel 1953, Andreotti venga sostituito nel suo incarico «proprio perché l'ordine di importanza tra le due problematiche (quella politica e quella sessuale) si è nel frattempo invertito»⁴⁶. A tal proposito, i diari dello stesso Andreotti risultano un'insuperabile fonte di informazioni utili: «attacco fatto da Scalfaro ieri in Direttivo secondo cui io non dovrei più occuparmi di spettacolo, essendo inidoneo a infrenarne le immoralità»⁴⁷.

In seguito all'attacco di Scalfaro, Andreotti, pur confermato Sottosegretario, nel governo Pella si troverà a dover cedere lo spettacolo, suo malgrado, a Teodoro Bubbio⁴⁸.

Non a caso, sarà poi proprio Scalfaro, di lì a poco, ad assumersi la responsabilità di «infrenare l'immoralità», ormai dilagante, del cinema italiano.

«Subdola, volubile, camaleontica, vestendo abiti talari o divise graduate o cerimoniali doppiopetto, prima di infiltrarsi vesti togate, la censura, dopo la nota lettera aperta andreottiana a Vittorio De Sica e dopo il "caso" Renzi-Aristarco del 1953, si manifesta con particolare veemenza e acredine»⁴⁹: con tale suggestiva affermazione Vigni ci introduce al panorama censorio italiano della prima metà degli anni '50.

Il '53 costituisce infatti – non solo in campo cinematografico – un'ulteriore pietra miliare dell'acredine raggiunta dallo scontro ideologico, con la definitiva "morte" delle speranze di "dialogo" politico dell'immediato dopoguerra. È quanto confermato anche dalle parole di Franco

⁴⁴ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 6, luglio-dicembre 2015, p. 64.

⁴⁵ Giulio Andreotti, *Intervista all'ex sottosegretario Giulio Andreotti*, in Alberto Farassino (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, EDT, Torino, 1989, p. 77.

⁴⁶ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, cit., p. 64.

⁴⁷ Giulio Andreotti, 1953. *Fu legge truffa?*, Rizzoli, Milano, 2007, pp. 137-138.

⁴⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 198-200.

⁴⁹ Franco Vigni, *Buon costume e pubblica morale*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume IX - 1954/1959, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2004, p. 65.

Fortini, che a proposito dei primi anni Cinquanta nota come «il potere clericale era tranquillo, a difesa della sua civiltà, e corruttore nella scuola, nella amministrazione e nella vita quotidiana»⁵⁰, mentre dal canto suo «la borghesia offriva integrazione solo a chi avesse previamente fatta ammenda di certe speranze»⁵¹.

Sono quegli anni, inoltre, «della paura, della “caccia alle streghe” (anche a Cinecittà si cerca di introdurre il maccartismo e si abbozzano le prime “liste nere”), degli attacchi ai sindacati, dei malesseri sociali, dei compromessi, dell’intolleranza, dell’ipocrisia e del perbenismo dilaganti»⁵².

Vittima sacrificale preferenziale, in tale contesto di accanimento censorio, risulta appunto il cinema. Dopo avere ostacolato e soffocato, negli anni precedenti, le istanze neorealiste, a partire dal ’53 la censura continua il suo operato indirizzandosi verso nuovi bersagli, e spaziando tra i più svariati generi.

Il caso più emblematico ma anche più grottesco risulta a tal proposito la vicenda censoria subita da *Totò e Carolina* (Mario Monicelli, 1953), vittima della «protervia» e della «follia» della censura.

Il film diviene infatti oggetto di una vera e propria odissea censoria che lo blocca per più di un anno, tra domande di revisione, bocciature, nuove richieste, revisioni di appello, riedizioni, dibattiti pubblici, proiezioni clandestine e, soprattutto, continui e impietosi tagli e modifiche⁵³.

Accusato di offendere la morale, il buoncostume e la pubblica decenza, il film di Monicelli, oltre a subire innanzitutto diversi tagli di natura politica ed ideologica, viene altresì mutilato attraverso interventi di natura prettamente “religiosa” e “moralistica”: come testimonia il taglio subito dalla reiterata battuta del celerino Caccavallo/Totò «sono dell’Urbe», accusata di desacralizzare l’immagine e il nome di Roma.

Il film di Monicelli viene respinto in prima istanza e bocciato anche in appello dal sottosegretario Giuseppe Ermini in persona, in quanto «offensivo della morale, della religione e delle forze armate»⁵⁴. Il film sarà riabilitato solo dopo macroscopici tagli di pellicola ed arbitrarie riscritture di intere scene.

Altri film, soprattutto nel triennio 1954-1956, vengono poi colpiti dalla severità e dall’intransigente zelo di sottosegretari, commissari e funzionari. A tutela del «buon costume», della «morale pubblica» e del «comune sentimento del pudore», vengono mutilate le pellicole in cui si ravvisano riferimenti troppo espliciti o allusioni troppo dirette agli usuali temi “proibiti”: il sesso, la religione,

⁵⁰ Franco Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* (1957), Feltrinelli, Milano, 1959, p. 11.

⁵¹ *Ivi*, p. 15.

⁵² Franco Vigni, *Buon costume e pubblica morale*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume IX - 1954/1959, cit., p. 65.

⁵³ Cfr. Tatti Sanguineti, *“Totò e Carolina”*, Transeuropa, Ancona-Milano, 1999.

⁵⁴ *Ivi*, p. 23.

l'ordine pubblico, la violenza e la criminalità, gli aspetti negativi del sociale, l'ossessione del "pericolo rosso"⁵⁵.

A subire "correzioni" di tale tipologia troviamo film quali *Eva nera* (1954) di Giuliano Tomei, *Terza liceo* (1954) di Luciano Emmer, *Giovani mariti* (1958), *"Arrangiatevi"* (1959) e *La notte brava* (1959) di Mauro Bolognini⁵⁶.

La commedia sentimentale *Terza liceo* scandalizza lo stesso Ermini per una scena (peraltro morigeratissima) in cui alcuni ragazzi si scambiano furtivi baci durante una gita al Terminillo.

Un altro gustoso episodio, riferitoci da Argentieri, riguarda poi una parrocchiana di Reggio Emilia, la quale ottiene che si vieti ai minori di 16 anni *Le ragazze di San Frediano* di Valerio Zurlini⁵⁷.

Con la sostituzione a Ermini di Oscar Luigi Scalfaro, il panorama della censura cinematografica s'inasprisce ulteriormente. Rivestendo «il ruolo del Savonarola»⁵⁸, Scalfaro opera il suo primo emblematico intervento in occasione del ritiro (da lui predisposto) del film *Le avventure di Giacomo Casanova* (1955) di Steno, per «offese alla morale, al buon costume, alla decenza», e per «l'argomento che in nessun caso è tollerabile»⁵⁹.

Scalfaro, in una conferenza stampa, ribadisce la necessità «che tutti i film siano rispettosi delle esigenze spirituali dei singoli e di tutto un popolo», enunciando, a tal fine, tre principî "obbligatori":

1) non è ammissibile che in un film sia avvilito e umiliato l'ideale della patria; 2) sarebbe di pessimo gusto, negativo e incivile tollerare l'offesa ai principî della religione. Non è possibile ammettere di vedere in uno spettacolo i ministri del culto esposti al ridicolo, o peggio rappresentati nella vicenda i personaggi del male; 3) è necessario anche rispettare la morale della famiglia, principio umano prima ancora che cristiano.⁶⁰

L'operato della censura raggiungerà livelli tali di efficienza e di diffusione che talune dichiarazioni rilasciate nel 1955 dal senatore Jaurès Busoni non apparranno affatto esagerate: «Con l'onorevole Scalfaro, tutore della morale artistica, noi signori ci meravigliamo soltanto, passando da piazza dell'Esedra, di non vedere ancora infilate le mutande alle naiadi della fontana»⁶¹.

Tale clima di aspro irrigidimento della censura si registrano anche nei particolari e nei contesti più inaspettati e impensati, come con acre acume osserva Brunetta:

Effettivamente la nostalgia per i fasti dell'era di Braghettoni si possono vedere metonimicamente rappresentati nella evoluzione della sigla d'apertura della Settimana Incom, in cui, dopo una fase di presentazione della figura intera del

⁵⁵ Cfr. Roberto Curti, Alessio Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino, 2014.

⁵⁶ Cfr. Fabrizio Natalini, *La censura nella commedia all'italiana*, in Giovanni Spagnoletti, Antonio Spera (a cura di), *Risate all'italiana. Il cinema di commedia dal secondo dopoguerra ad oggi*, Universitalia, Roma, 2014, pp. 157-190.

⁵⁷ Cfr. Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 115.

⁵⁸ *Ivi*, p. 116.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Oscar Luigi Scalfaro, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., pp. 117-118.

⁶¹ Jaurès Busoni, *Responsabile il governo della crisi del teatro e del cinema*, Tipografia del Senato, Roma, 1955, p. 26.

David di Michelangelo, si preferisce passare alla meno pericolosa presentazione del mezzobusto della statua, ripreso di profilo.⁶²

Nonostante tale recrudescenza censoria, continuano a non mancare lettere di protesta verso pellicole ritenute sconce e immorali. È il caso di talune lettere apparse sull'andreottiana rivista «Concretezza», e spedite da alcuni anonimi sacerdoti romani, scagliatisi contro il visto di censura concesso a film quali *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*; Jules Dassin, 1955) e *Mademoiselle Strip-tease* (*Id.*; Pierre Foucaud, 1957), a cui lo stesso Andreotti risponde come segue: «Non posso che esprimere il mio stupore, si tratta di due film che possono esercitare una funzione deleteria e che quindi non andavano ammessi [...] Dove andremo a finire? Dove non arriva la disciplina arriverà la coazione. Nessuno avrà però il diritto di lamentarsi»⁶³.

In quegli stessi anni Cinquanta, oltre alla censura amministrativa svolta dai funzionari al servizio dello Stato, ne troviamo un'altra non meno prepotente: ovvero la cosiddetta «censura preventiva»⁶⁴, che agisce subdolamente nell'ombra, e costituita da pressioni economiche, politiche, religiose, o di classe.

Si parte allora dalla censura della «preventiva approvazione» – ovvero l'esame preventivo della sceneggiatura da parte della Direzione Generale dello Spettacolo, controllata dall'esecutivo e presieduta da Nicola Pirro – che, in teoria facoltativa, diviene pressoché obbligatoria nella pratica – in quanto condizione necessaria per l'ottenimento dei contributi economici statali. Oltre all'ufficiale giudizio della Direzione, si fanno sentire anche i consigli e i suggerimenti “ufficiosi”, dati in «via del tutto confidenziale» e «in sede amichevole e personale». Ai film non «ortodossi» (ad esempio quelli di denuncia o di impegno sociale) – forieri di valori o di “messaggi” ideologici non in sintonia con quelli stabiliti dall'amor patrio o dalla morale cattolica, o che non si conformano al concetto governativo o clericale di «moralità» – la Banca del Lavoro nega i propri crediti.

Come evidenziato da Vigni,

È quella attuata attraverso i “consigli”, i “suggerimenti” o i mancati contributi, una censura infida, evanescente, camuffata, ma assai efficace e incisiva, che produce negli anni, negli autori e nei produttori, una forma di autocensura, inducendoli a «mettere nel cassetto» soggetti, idee, copioni, sceneggiature. I progetti abortiti, i propositi inattuati, le idee filmicamente non concretizzate – talvolta per ragioni economiche, sovente per le pressioni e gli intenzionali impedimenti da parte della censura, ufficiale e non – costituiscono un fenomeno dai contorni dilatati e nebulosi, meno documentabile, ricostruibile solo attraverso ricordi o testimonianze.⁶⁵

⁶² Gian Piero Brunetta, *La censura*, in *Id.*, *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 94.

⁶³ Giulio Andreotti, *Posta aperta*, «Concretezza», a. III, n. 6, 15 marzo 1957, p. 1.

⁶⁴ Cfr. Franco Vigni, *Buon costume e pubblica morale*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume IX - 1954/1959, cit., p. 69.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 69-70.

Una di tali testimonianze è quella rilasciata da Stefano Vanzina (Steno) dopo le lunghe traversie censorie – culminate con il ritiro su ordine di Oscar Luigi Scalfaro del nullaosta precedentemente concesso – del suo *Le avventure di Giacomo Casanova* (1955): «Non so più quali soggetti pensare, ormai anche se si trascurano i temi di impegno sociale e politico, non si è affatto sicuri di non incorrere in guai incresciosi come questo»⁶⁶.

Il 1957 è poi caratterizzato dalle vicende censorie a cui vanno incontro due grandi cineasti quali Michelangelo Antonioni (per il film *Il grido*) e Federico Fellini (per il suo *Le notti di Cabiria*).

X.1.3. L'era della «negoiazione» cattolica: la censura amministrativa dagli anni '60 agli anni '70, tra «comune senso del pudore», «caccia alle streghe» e crociate censorie

Alla fine degli anni '50, i cattolici perdono però quel controllo assoluto sullo spettacolo di cui avevano goduto dal sottosegretariato di Andreotti in poi. Più precisamente, tale “cambio della guardia” ha luogo nel luglio del 1958, quando Amintore Fanfani nomina sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo spettacolo il socialdemocratico Egidio Ariosto. Come attestano le varie documentazioni apportate da Subini, le associazioni cattoliche operanti nel settore – con l'Azione Cattolica di Gedda in testa – fanno di tutto per impedire «quella che viene avvertita come una svolta traumatica»⁶⁷.

Nonostante le allarmate preoccupazioni espresse a più riprese dai vari Francesco Dalla Zuanna – allora Presidente dell'ACEC –, monsignor Albino Galletto, Emilio Lonero e Luigi Gui – allora capogruppo DC alla Camera –, a fine anni Cinquanta ha simbolicamente fine il monopolio cattolico sullo spettacolo.

Come messo in luce da Subini, si entra allora in una nuova fase, che vede i cattolici in una posizione di minor potere, «per cui quel che prima gestivano da soli ora va negoziato»⁶⁸.

Tra ricatti finanziari e “crociate”, interessi politici e “guerre sante”, bizzarrie varie e temporanei allentamenti delle maglie censorie, la censura giunge così alle soglie del nuovo decennio, pronta ancora a “battersi” in nome del «buon costume» e della «moralità», utilizzati come «paravento, in realtà, delle sue vere preoccupazioni e dei suoi autentici fini»⁶⁹ che, secondo Vigni, rimangono ancora, nei primi anni Sessanta, «di natura politica»⁷⁰.

⁶⁶ Stefano Vanzina, citato in Tatti Sanguineti (a cura di), *Italia taglia*, Editori Associati, Ancona-Milano, 1999, p. 151.

⁶⁷ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, cit., p. 66.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Franco Vigni, *Buon costume e pubblica morale*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume IX - 1954/1959, cit., p. 73.

⁷⁰ *Ibidem*.

Tutt'altro che domita, la censura si avvia, con gli anni Sessanta, a vivere ancora stagioni memorabili, continuando la sua opera di tagli, sequestri e condanne, spingendosi addirittura nelle aule di tribunale, e rallentando la trasformazione politica e democratica del nostro paese.

Come già negli anni Cinquanta, anche nei Sessanta si continua ad assistere a una contraddizione tra il dettato costituzionale – che aveva riconfermato l'utilità della censura, fissando tuttavia qualche frontiera – e una prassi che, poggiata sul supporto delle leggi fasciste, autorizzava ingerenze a tutto campo.

Si può quindi convenire con Vigni quando sostiene che la censura «fa il suo ingresso negli anni '60 con rinnovata baldanza, pronta a vivere nuove stagioni, con l'entrata in scena di nuovi protagonisti, i magistrati – quelli più conservatori e moralisti –, la cui azione viene ad affiancarsi e sovrapporsi a quella dei censori amministrativi»⁷¹. Dietro l'euforia degli anni '60 si celano ancora, infatti, il bigottismo, il moralismo, l'ipocrisia e il conservatorismo.

All'inizio del decennio in questione, la censura lavora a pieno ritmo guidata dal procuratore generale presso la Corte d'Appello di Venezia, Pietro Trombi, e dal procuratore della Repubblica di Milano, Carmelo Spagnuolo: «paladini dell'oscurantismo e dell'intolleranza, i due magistrati sono i fautori e i protagonisti di quell'irrigidimento censorio-giudiziario che cerca di impedire al cinema italiano di farsi cassa di risonanza delle nuove problematiche sociali e delle trasformazioni del costume»⁷².

A sostenere e avallare la loro azione inibitoria e censoria, intervengono in primis i rappresentanti dell'integralismo cattolico e del clericalismo più agguerrito, oltre al ministro del neonato Ministero del Turismo e dello Spettacolo Umberto Tupini, e il suo successore (dal luglio 1960) Alberto Folchi, «entrambi espressione di quella maggioranza governativa centrista tendente assai frequentemente a sbandamenti verso la destra»⁷³.

Tuttavia, è lo stesso Tupini che, di lì a poco, invierà a Eitel Monaco, presidente dell'ANICA, una lettera di richiamo che ripropone in modo per nulla velato la dottrina e le direttive andreottiane. Gli avvertimenti e le intimazioni di Tupini, destinati a suscitare un coro di proteste nel mondo della cultura, sono parte integrante di un'azione congiunta di ministri e magistrati i quali – proclamandosi difensori della «pubblica decenza» contro il «decadimento del costume nazionale» – si propongono in realtà di imbavagliare la cultura, assumendo nei confronti del cinema italiano «poteri eccezionali».

Il 1960 è poi contrassegnato dal totalizzante caso de *La dolce vita*.

⁷¹ Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 516.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

A tal proposito, si pensi, ad esempio, alla lettera aperta – ampiamente reclamizzata da «L'Osservatore Romano» – con cui la Giunta Diocesana dell'Azione Cattolica di Roma chiede a Tupini che «il film *La dolce vita* venga sottoposto alla visione della Commissione di censura di 2° grado per le determinazioni del caso»⁷⁴. Si pensi inoltre al telegramma inviato allo stesso ministro dal collegio dei parroci di Roma:

Assemblea generale Parroci romani raccogliendo numerose segnalazioni contro proiezione film *La dolce vita* eleva solenne vibrata protesta per grave offesa morale et carattere sacro città di Roma. Preoccupati ripetersi incresciosi fatti assolutamente controproducenti ai fini moralizzazione popolo invocano efficaci provvedimenti.⁷⁵

Nel luglio del 1960, a Tupini succede Alberto Folchi, già sottosegretario alla Presidenza del Consiglio e presidente del Centro Cattolico Cinematografico.

In quello stesso anno, anche e soprattutto a causa delle pressioni degli ambienti cattolici più reazionari, il governo e la magistratura continuano a intraprendere – dopo il caso de *La dolce vita* – altre pesanti operazioni censorie, nei confronti di film/capolavori quali *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti e *L'avventura* di Antonioni.

La Mostra del cinema di Venezia del 1960 è contraddistinta infatti dalla netta opposizione della giuria nei confronti del film di Visconti, in favore invece del mediocre *Il passaggio del Reno* (*Le passage du Rhin*; 1960), di André Cayatte.

Poi, pochi mesi dopo, altri interventi censori altrettanto severi colpiscono, tra gli altri, *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini, *Adua e le compagne* di Antonio Pietrangeli, *Kapò* di Gillo Pontecorvo, *I delfini* di Francesco Maselli e *I dolci inganni* di Alberto Lattuada: tutti film usciti appunto in quello stesso anno.

Non a caso, proprio il 1960 è stato da molti etichettato come l'anno del «risveglio del dinosauro»⁷⁶, dove per dinosauro s'intende il temibile e micidiale meccanismo della censura.

Tale accanimento censorio non resta però senza strascichi polemici. Alla fine del 1961, ad esempio, viene pubblicato – per le Edizioni di Cinema Nuovo – *La porpora e il nero*, ovvero «il progetto di legge per l'abolizione della censura». In esso, Guido Aristarco accusa senza mezzi termini l'arbitrarietà e inettitudine degli organi censori, sottolineandone lo scriteriato operato: «si punisce *Rocco* e *L'avventura* mentre si lascia libero corso a tanti altri film non solo d'ignobile livello artistico, ma, questi sì, profondamente volgari, immorali, allusivamente lascivi, diseducatori»⁷⁷. Lo

⁷⁴ [Redazionale], *Energica protesta dell'Azione Cattolica contro un film immorale*, «L'Osservatore Romano», 11 febbraio 1960, p. 5.

⁷⁵ [Redazionale], *Proteste per un film immorale*, «L'Osservatore Romano», 14 febbraio 1960, p. 5.

⁷⁶ Mino Argentieri, *Quando i dinosauri furono svegliati*, in Tatti Sanguineti (a cura di), *Italia taglia*, Transeuropa, Ancona-Milano, 1999, p. 264.

⁷⁷ Guido Aristarco, *Nota introduttiva*, in Guido Aristarco, Guido Piovene (a cura di), *La porpora e il nero. Il progetto di legge per l'abolizione della censura*, Edizioni di Cinema Nuovo, Milano, 1961, p. 12.

stesso Aristarco, altrettanto polemicamente, si domanda poi: «come mai si prendono provvedimenti [...] contro film artistici»⁷⁸ e «si indulge nei confronti di film pornografici?»⁷⁹.

Tuttavia – come ci rammenta Guido Michelone – l’inizio degli anni Sessanta è anche contraddistinto dal pontificato di Giovanni XXIII, grazie al quale «[quell’]improvvisa ventata di interventi censori, con strascichi interni e *querelles* all’esterno, talvolta estrema come una *caccia alle streghe*, si esaurisce in fretta»⁸⁰.

Il panorama censorio che si va delineando nella prima metà degli anni Sessanta vede quindi, da una parte, la formazione di una coscienza abolizionista della censura, in nome della libertà di espressione, e, dall’altra, l’irrigidimento nelle proprie posizioni da parte delle testate di destra e di ispirazione cattolica, solidarizzanti con i ministri e i magistrati di cui sopra, e schierati contro quella produzione filmica considerata deleteria e abietta.

Tale fronte di opposizione lascia trasparire, oltre che fini politici, anche una «palese, moralistica e cattolicheggiante sessuofobia (oltre a una dichiarata e quasi ostentata, fanciullesca, mancanza di cultura e competenza cinematografica)»⁸¹.

Si apre così per la censura una nuova fase di «negoiazione», la quale approda poi alla nuova legge sul cinema. Rispetto alle normative precedenti, la legge del 1962 riduce significativamente i poteri della censura amministrativa, circoscrivendo il suo legittimo campo d’azione. La nuova legge prevedeva infatti che le Commissioni di censura potessero dare parere contrario alla proiezione in pubblico di un film «esclusivamente» ove ravvisassero «offesa al buon costume», sulla base di quanto indicato dall’ultimo comma dell’art. 21 della carta costituzionale. Alla luce di ciò, restava in essere solo la censura dell’osceno.

Tra le altre cose, la legge del 1962 elimina la censura teatrale: fatto, questo, che genera comprensibilmente non poca apprensione nel mondo cattolico, preoccupato di una possibile e analoga abolizione della censura cinematografica. È quanto si evince dal *Verbale della riunione tenuta il 27-28 aprile presso la Domus Mariae a Roma* della Commissione CEI per le Comunicazioni Sociali.

In quell’occasione, dopo aver riferito, «nella sua qualità di presidente della Commissione nazionale di revisione, [...] sulla gravità della situazione morale del cinema italiano e sulle cause che la determinano»⁸², Francesco Angelicchio

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Guido Michelone, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 505.

⁸¹ Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 519.

⁸² Francesco Angelicchio, in Commissione CEI per le Comunicazioni Sociali, *Verbale della riunione tenuta il 27-28 aprile [1965] presso la Domus Mariae a Roma*.

rileva che quasi certamente il Partito Socialista Italiano e tutto lo schieramento laicista, proporranno la denuncia dell'attuale ordinamento censorio chiedendo "tout court", come già per il teatro, la completa abolizione della censura per il cinema. Occorrerà in proposito essere vigilanti e tener pronti dei controprogetti legislativi. In questa eventualità si rende necessario predisporre studi e soluzioni che tenendo conto anche di un eventuale superamento dell'attuale sistema della censura preventiva assicurino la tutela del buon costume [...] per efficaci interventi della Magistratura.⁸³

Di fronte all'impetuosa ondata erotico-esotica che interessa il cinema italiano dei primi anni Sessanta, la censura allenta la pressione, deliberando sovente in modo bizzarro e contraddittorio, seguendo talora criteri imperscrutabili, improntati ora a una maggiore elasticità ora a una grottesca rigidità. Se da un lato si concede il nulla osta alla maggior parte dei film sexy (previa magari qualche taglio di scene o dialoghi troppo sconvenienti), dall'altro lato vengono puniti alcuni sporadici film, che pagano le colpe di tutti. È questo il caso di un film quale *Nudi per vivere* di Elio Montesti, che, nel 1963, si vede negare il nullaosta dalla terza commissione di revisione, la quale accusa il film di «accrescere il pericolo di un continuo decadimento del costume dal punto di vista del pudore e della morale sessuale»⁸⁴, esaltando «gli istinti sessuali più volgari»⁸⁵ e «stimolando eventuali tendenze ad appagamenti di desideri insani»⁸⁶.

Si tollerano scene con spogliarelli e nudità, ma a condizione che non siano troppo «provocanti» e che non si evidenzino «le parti procaci del corpo»⁸⁷, censurando le «movenze sconce e lussuose tendenti a eccitare i sensi»⁸⁸ e «destinate a suscitare l'appetenza degli spettatori»⁸⁹, e tagliando le sequenze con «numerosi amplessi e carezze lascive e danze orgiastiche»⁹⁰ o «palpeggiamenti e congiunzioni carnali»⁹¹.

Si delineano così scenari piuttosto contraddittori e paradossali, dove ottengono il nullaosta film quali *Sexy nel mondo* (Roberto Bianchi Montero, 1963), mentre vengono sdegnosamente condannati taluni gesti e battute di Walter Chiari nel barzellettistico *Gli imbrogli* (1963) di Lucio Fulci. Esemplare risulta in tal senso l'involontariamente comico giudizio dato a quest'ultimo film dalla Commissione di revisione:

[esso] contiene numerose scene contrarie al buon costume [...] specificamente nell'episodio contenente la sconveniente parodia della cerimonia religiosa funeralizia e delle litanie dei defunti [...] e altre sequenze manifestamente indecenti come la messa in evidenza dell'effetto di ammirazione manifestato dall'attore Walter Chiari al passaggio di procaci

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Terza Commissione di Revisione, "*Nudi per vivere*" (di Elio Montesti), verbale n. 65, 26 novembre 1963.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 526.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

fattezze femminili con la vertiginosa elevazione dell'antenna della sua radio portatile e alla esecuzione [...] di gesti sconci durante il detto funerale.⁹²

Dopo la legge del 1962, insomma, e per tutto il biennio successivo, la censura, come riepiloga efficacemente Argentieri, «campicchia»⁹³, stemperando e tollerando, e solo in alcuni casi cercando di arginare, con la negazione del nullaosta, la dose massiccia di sesso, violenza e vizio che irrompe sugli schermi.

Nonostante la maggiore elasticità mostrata dalle commissioni, si segnalano ancora diversi ed emblematici casi di pellicole bocciate dalla censura.

Uno dei casi più eclatanti, a tal proposito, risulta *Una storia moderna: l'ape regina* (1963) di Marco Ferreri, censurato in quanto – come evidenzia Vigni – : «Troppo pruriginosa la storia, troppo nero l'umorismo, troppo graffiante la satira sulla concezione cattolica del matrimonio, troppo angoscioso il senso di morte che grava sull'intera vicenda rendendola parabola mostruosa e agghiacciante»⁹⁴.

Alla luce dei suddetti episodi censori, occorre convenire con Vigni quando sostiene che

L'oscurantistica e moralistica ombra censoria si allungherà – senza troppi drammi ma con frequente ridicolo – su tutti gli anni '60 e ben oltre, a freno dell'incedere dei costumi di un paese in cui il sogno e il bisogno del nuovo convivono con la nostalgia e i riecheggiamenti del vecchio, l'avanguardismo intellettuale con il clericalismo, la modernità con la superstizione.⁹⁵

I primi anni Sessanta vedono poi entrare in vigore la legge Migliori sulla moralizzazione della pubblicità stradale. Ecco allora che a Roma, «attacchini del comune ricoprono con strisce di carta opaca i manifesti dei film *Le ambiziose*, *5 ore in contanti*, *All'inferno per l'eternità*, *La francese e l'amore*, *Le vergini di Roma*, *Odissea nuda*, *Io amo, tu ami*»⁹⁶.

Ciò che emerge da tale carrellata storica della censura cinematografica italiana è come «la reviviscenza di intolleranza cinematografica si abbia in anticipo su più vaste offensive o a ridosso di svolte involutive che interessano il paese»⁹⁷.

Anche a inizio del nuovo decennio dei '70, alcuni film subiscono una tribolata e infinita odissea giudiziaria, tra cui *I racconti di Canterbury* (1972) di Pier Paolo Pasolini, *Gli altri racconti di Canterbury* (1972) di Mino Guerrini, e *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci. Quest'ultimo, dopo un primo processo che lo aveva assolto, viene però notevolmente punito dalla sentenza di appello, in cui si legge:

⁹² Commissione di revisione, “*Gli imbroglioni*” (di Lucio Fulci), sezione A, verbale n. 19, 8 agosto 1963.

⁹³ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 204.

⁹⁴ Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 526.

⁹⁵ *Ivi*, p. 527.

⁹⁶ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 181.

⁹⁷ *Ivi*, p. 216.

Lo spettatore di media levatura, comune, che non vada al cinematografo soltanto alla ricerca di sensazioni morbosamente erotiche, ripensando, senza suggerimenti esterni, alla proiezione vista, escluderà nel suo intimo di essersi trovato davanti ad un'opera d'arte [...] Sul fine espressivo psicologico (che potrebbe essere assunto come contenuto artistico, qualunque ne sia l'aspetto morale) prevale la tesi dell'esaltazione visiva del sesso a scopo spettacolare speculativo; e prevale la tesi della distruzione dei valori morali, non assunta come stati d'animo dei personaggi, ma che resta intenzione evidente del creatore del film, che ha voluto distruggere ogni valore morale attraverso l'esaltazione dei fatti sessuali esasperati da modalità di rappresentazione non necessarie.⁹⁸

Il panorama censorio degli anni Settanta vede quindi cadere o, addirittura, abortire intere opere cinematografiche. La mancata realizzazione di un film viene ad assumere così i caratteri di una vera e propria lesione della libertà individuale, come si trova giustamente a ribadire Nanni Loy nel convegno bolognese del 1973 dal titolo *Erotismo, eversione, merce*: «la libertà è indivisibile. Dal proibire alla gente di vedere certi film al proibire di avere certe idee il passo è breve, molto più breve di quello che qualche sprovveduto, o qualche opportunista, credono o fanno finta di credere»⁹⁹.

Tuttavia, per il «ruolo di negoziatore del conflitto»¹⁰⁰ che la censura amministrativa ha sempre in fondo saputo giocare tra i vari schieramenti sociali e politici, essa è riuscita a sopravvivere fino a oggi.

X.2. La censura nel dibattito teorico-critico dei cattolici italiani

X.2.1. Da «cicatrice deturpante» a «indispensabile protezione»: le idee dei cattolici italiani sulla censura dal 1945 alla fine degli anni '50

Come ci ricorda Mino Argentieri, la censura ha da sempre costituito – agli occhi del Vaticano – «la barriera da erigere con fermezza per fermare l'avanzata del male»¹⁰¹.

Oltre che il Vaticano, l'intero mondo cattolico avverte sin da subito con particolare urgenza la necessità di una regolamentazione di natura censoria del nuovo mezzo cinematografico.

Tale necessità si registra in particolar modo sulle pagine di varie pubblicazioni cattoliche. È questo il caso, in primis, di una testata quale la «Rivista del Cinematografo», che già sin dai suoi primi anni di vita (ovvero a fine anni Venti) si fa promotrice di un'attività di revisione nei confronti delle pellicole cinematografiche. Tale attività di revisione, oltre che garantire la moralizzazione e la

⁹⁸ G. G., *Una condanna definitiva contro «Ultimo tango»*, «La Stampa», 30 gennaio 1976.

⁹⁹ Nanni Loy, in AA. VV., *Erotismo, eversione, merce*, Cappelli, Bologna, 1973, p. 131.

¹⁰⁰ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, cit., p. 68.

¹⁰¹ Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., p. 425.

vigilanza sulla cinematografia, era chiamata a rispondere da subito – come ci illustra assai perspicacemente Silvio Alovio – anche ad altri obiettivi, quali

una rivendicazione strategica e una diagnosi combattiva: la rivendicazione consisteva nell'affermare che la Chiesa era la suprema autorità morale, e che quindi il suo diritto d'intervento non si poteva di certo limitare ai film programmati nelle sale delle parrocchie e dei collegi; la diagnosi era invece che la censura dello stato laico, non volendo riconoscere alla Chiesa questo primato morale, si era dimostrata assolutamente debole nel respingere e proibire tutto ciò che contrastava con i principi morali cristiani.¹⁰²

Tale convinzione era condivisa, in primis, da don Carlo Canziani. Quest'ultimo, a ben vedere, considerava l'attività di revisione una necessità tattica obbligata ma provvisoria, e non certo una missione permanente, come dimostra il seguente intervento datato 1928: «Oggi i cattolici devono assoggettarsi a rimaneggiamenti, tagli illogici e tante altre sciocchezze, per poter presentare dei film che non siano scandalosi»¹⁰³. Allo stesso tempo, Canziani si dimostra in diverse circostanze assai critico nei confronti della censura di Stato, da lui accusata di seguire non «la morale tradizionale quale è insegnata dall'infallibile magistero della Chiesa Cattolica»¹⁰⁴ ma le impressioni soggettive, formatesi attraverso «l'opinione comune di una società che per tanti anni ha predicato (e lo predica tuttora, nell'atmosfera nuova) la necessità di liberarsi dalle pastoie di una tradizione rigorista»¹⁰⁵.

La «Rivista del Cinematografo» si fa col tempo portatrice di una forma di revisione cinematografica di obbedienza cattolica, che ammette anche una vera e propria violazione del testo cinematografico in nome dei principi cattolici. Per di più, l'operazione revisionale non si limita al taglio e all'eliminazione di scene, ma in diversi casi ammette veri e propri interventi “creativi”, che trasformano il film in questione in un prodotto assolutamente nuovo.

Per comprendere meglio i principi informatori della censura cattolica, conviene rifarci nuovamente all'infaticabile Canziani, che già nel 1928 osserva che

Ad un'amica che nel sottotitolo diventa la moglie sono permesse anche sullo schermo quelle familiarità prima condannabili e scandalose; certi drammi in cui l'inizio è basato su una nascita illegittima, perdono la cattiva impressione quando una opportuna didascalia ci fa sapere che quel povero piccino ha perduto per un disgraziato accidente i poveri ed onesti genitori.¹⁰⁶

Lo stesso Canziani ha modo di tornare sull'argomento in un'altra occasione, ribadendo: «Dobbiamo approfittare, per quanto è possibile, dell'opera altrui; prendere cioè quei film che meglio si prestano,

¹⁰² Silvio Alovio, *Un'arma di apostolato. Dalle origini alla fine degli anni Venti*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008, p. 25.

¹⁰³ Carlo Canziani, *I cattolici e il cinematografo. Prendiamo posizione*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1929, p. 69.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 68.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Carlo Canziani, *Per un cinema cattolico*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1928, p. 34.

ridurli per noi, secondo i nostri principi; cambiare titoli; levare scene, introdurre didascalie cristiane ecc.»¹⁰⁷.

Secondo Enrico Biasin il discorso sulla censura costituisce addirittura una delle «quattro fondamentali *formazioni discorsive*»¹⁰⁸ portate avanti nei decenni dalla «Rivista del Cinematografo».

Il discorso sulla censura ricorre di solito nella terza parte della recensione-tipo, ovvero nella sezione dedicata al valore morale della pellicola presa in oggetto. Di solito, anche le recensioni di specifici film diventano l'occasione per un discorso generale sulla censura cinematografica, incentrato sovente sulle riserve avanzate circa l'effettiva efficacia dell'opera di vigilanza morale condotta dal sistema di censura statale.

Non mancano tuttavia figure di cattolici scettici nei confronti della pratica censoria. Tra di essi troviamo Giuseppe Dalla Torre – direttore de «L'Osservatore Romano» dal 1920 al 1960 – il quale non ignora i pericoli insiti in una censura sfrenata e indiscriminata, come si desume dal suo seguente intervento del 1936: «la censura lascia le sue cicatrici deturpanti; [...]. La creazione originale non porta questi tormentosi segni che avviliscono ogni opera d'arte quando non l'annichiliscono»¹⁰⁹. La censura, quindi, non costituirebbe l'arma migliore possibile agli occhi del nostro autore, il quale, semmai, propone con energico entusiasmo un generale risveglio di interesse e sollecitudine, per tutti i cattolici, nei confronti del cinema: dagli esercenti ai produttori, dagli attori agli spettatori.

In quello stesso anno, è ancora Canziani a tornare sul tema della censura, fornendo inoltre alcune indicazioni sulla produzione cinematografica cattolica:

dire che una produzione cattolica possa soppiantare o supplire la produzione, che dirò commerciale, nelle sale cattoliche [...] è un'utopia. Prima di tutto, perché i nostri stessi cattolici vogliono vedere i film della produzione normale [...]. In secondo luogo, perché ci sono moltissimi film che, depurati di qualche scena inopportuna, rispondono bene ai nostri requisiti e meritano di essere visti. Infine, e questa è la ragione principale, perché è economicamente impossibile una produzione cattolica che risponda, per quantità, alle esigenze delle sale cattoliche.¹¹⁰

Nel secondo dopoguerra, poi, l'autocontrollo progettato dall'ANICA sul modello del Codice Hays ottiene il beneplacito de «L'Osservatore Romano», soprattutto nella persona di Mario Meneghini¹¹¹. Tuttavia, ancora più graditi al mondo cattolico iniziano a risultare, in quel torno di anni, gli

¹⁰⁷ Carlo Canziani, citato in A. Lovato, *In primis et ante omnia*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1928, p. 53.

¹⁰⁸ Enrico Biasin, «*Persistere e perfezionare*». *I primi anni Trenta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 46. Le altre tre formazioni discorsive individuate da Biasin sono: il discorso sulla produzione, il discorso sulla produzione autonoma e il discorso sull'esercizio.

¹⁰⁹ Giuseppe Dalla Torre, *L'enciclica sul cinematografo*, «Vita e Pensiero», settembre 1936, p. 406.

¹¹⁰ dcc [don Carlo Canziani], *La deprecata "correzione" dei filmi*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1936, p. 27.

¹¹¹ Cfr. Mario Meneghini, *La guida*, «L'Osservatore Romano», 5 maggio 1945.

interventi censori statali: tanto più ora che i cattolici stavano penetrando nella pubblica amministrazione e negli organi di governo, spesso affiancati dalla vecchia burocrazia fascista. A tal proposito, nel marzo del 1946 Meneghini auspica addirittura che le importazioni di pellicole provenienti da altri paesi siano «subordinate a determinati superiori concetti»¹¹². A tal proposito, lo stesso autore esprime il proprio plauso all'Unione Sovietica, per la puntigliosità dei suoi censori e la moralità dei suoi film¹¹³.

Tuttavia, fino alla fine degli anni Quaranta – come ci fa giustamente notare Subini – «l'immagine oscena occupa sugli schermi dei cinema italiani uno spazio marginale, al punto che si pensa al cinema per ricondurre sotto controllo gli istinti liberati dal ballo»¹¹⁴.

Le intenzioni cattoliche di quegli anni sono ben espresse ad esempio da una proposta lanciata nel 1950 da don Albino Galletto – consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo – a tutti i registi e produttori italiani: «Perché prima di fare un film, o prima di doppiarlo, se è da distribuire, non interpellate il CCC? Nessuno vi negherà mai dei consigli che vi permetterebbero di modificare quelle scene e quei dialoghi che potrebbero dar fastidio a un pubblico di giovani»¹¹⁵.

In quello stesso anno, il numero 7 di «Sequenze» – dedicato appunto al *Cinema e cattolicesimo* – ospita un articolo di Nino Ghelli, dedicato appunto al controverso argomento della censura¹¹⁶.

In tale occasione, Ghelli delinea da subito due tipi di censura: quella preventiva e quella sulla diffusione delle opere.

La prima tipologia di censura viene da lui esecrata in quanto deleteria, assurda e (come nel caso del Codice Hays o della censura sovietica) persino ipocrita. La seconda tipologia lascia invece l'artista libero di creare come vuole, ma tutela il «pubblico non sufficientemente preparato», in specie quando l'opera tocca argomenti di carattere religioso, politico, sociale e sessuale.

Lo stesso numero di «Sequenze» ospita anche un articolo di Mario Verdone, dal titolo *Cinema e spirito*. In esso, l'autore riflette sull'influsso enorme esercitato sulle masse dal cinema, in virtù della sua forza di persuasione che ha indotto cambiamenti di stili di vita e di modi di pensare. Riconoscendo nel cinema una fonte potenziale di turbamento e inquietudine spirituale, Verdone manifesta una forte preoccupazione di carattere censorio: «E siccome tanta è la sua forza [...] va adeguato, come ogni altro strumento dell'uomo, a un impiego ordinato, a una padronanza ragionata [...] a una conoscenza della sua forza, che può svilupparsi così in bene come in male»¹¹⁷.

¹¹² Mario Meneghini, *Accordi*, «L'Osservatore Romano», 30 marzo 1946.

¹¹³ Mario Meneghini, *Libertà*, «L'Osservatore Romano», 7 novembre 1946.

¹¹⁴ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, cit., p. 65.

¹¹⁵ Albino Galletto, *I giudizi morali sul film*, «Rivista del Cinematografo», a. XXIII, n. 2, febbraio 1950, p. 5.

¹¹⁶ Cfr. Nino Ghelli, *Censura*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

¹¹⁷ Mario Verdone, *Cinema e spirito*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

Pertanto Verdone sembra riprendere le istanze espresse quindici anni prima dall'enciclica papale *Vigilanti cura*, osservando che tutte le forze della cultura e dello spirito «sono chiamate ad intervenire vigilanti in una feconda collaborazione che, senza coartare violentemente la libera creazione dell'artista, sia sollecita, nondimeno, di una indispensabile “protezione” che riguarda gli uomini comuni: cioè, il pubblico»¹¹⁸.

La recrudescenza dell'intolleranza censoria degli anni '50 si può cogliere appieno in un articolo de «L'Osservatore Romano» apparso in data 20 gennaio 1954:

Il bilancio morale degli spettacoli cinematografici in Italia è in passivo. [...] È un fenomeno, questo della immoralità od almeno della amoralità trionfante in simile industria che non si propone mai abbastanza all'opinione pubblica nei suoi termini precisi: ovverosia del perché si ricorra allo spettacolo lubrico e malefico invece che a quello sano e benefico, capace di esulare da ogni torbido istinto e di ingentilire gli animi: e quindi divertirli davvero anche per quel che dello spettacolo resta poi in ammirazione ed in sollievo tornandovi su con la mente desiderosa ancora, prolungando all'occhio della immaginazione il godimento che rallegrò la vista e la mente durante la proiezione. [...] La società e lo Stato che alla pubblica educazione, alla formazione della gioventù, ovunque, dalla scuola agli stadi dedica tanta parte delle sue preoccupazioni e delle sue cure, e ne discute e filosofeggia, e ne fa parte integrante di programmi politici e contrassegni di partiti e tenzone di laicismo e di confessionalismo per una morale più alta, in cerca di quella perfetta, la società e lo Stato di fronte ad una scuola ad uno stadio la cui potenza supera quella stessa della stampa, perché penetra, pervade, travolge anche gli analfabeti che non sian ciechi od ebeti, la società e lo Stato che cosa fanno a lor volta? Fanno abbastanza? O si limitano a leggere le statistiche donde risulta che la malsana suggestione, che la immoralità prevale; che la morale, qui, l'educazione, l'elevazione, la gentilezza sono in passivo; che se la scuola, la scuola stessa, fosse davvero l'argine più saldo contro la corruzione sarebbe superata e sommersa anch'essa dalla fiumana, che erompe e dilaga dagli schermi?¹¹⁹

Il nuovo sottosegretario allo spettacolo Giuseppe Ermini prontamente si adegua alle perorazioni vaticane, inviando una lettera ammonitrice ai produttori cinematografici.

Da un pulpito ancora più autorevole, nel giugno '55, durante un'udienza ai rappresentanti dell'industria cinematografica, sarà Pio XII in persona a difendere e invocare l'esercizio della censura:

La vigilanza e la reazione dei pubblici poteri, pienamente giustificate dal diritto di difendere il comune patrimonio civile e morale, si manifestano con varie forme: con la censura civile ed ecclesiastica dei film, e se occorre, con la loro proibizione; con le liste dei film pubblicate da apposite commissioni esaminatrici, che li qualificano, secondo il merito, per notizia e norma del pubblico. È ben vero che lo spirito del nostro tempo, insofferente più del giusto dell'intervento dei pubblici poteri, preferirebbe una difesa che partisse direttamente dalla collettività. Certamente sarebbe desiderabile che si ottenesse l'unione concorde dei buoni contro il film corruttore, ovunque si mostri, per combatterlo coi mezzi giuridici e morali a loro disposizione; tuttavia una tale azione non è per sé sola sufficiente. L'ardore e lo zelo può intepidirsi, e di fatto si intepidisce, come dimostra l'esperienza, ben presto. Non si intepidisce al contrario l'aggressiva propaganda opposta, che dal film trae sovente lauti profitti, e che trova spesso un facile alleato nell'intimo stesso dell'uomo, vale a dire nel cieco istinto coi suoi allettamenti o i suoi brutali e bassi impulsi. Se, pertanto, il patrimonio civile e morale del popolo e delle famiglie dev'essere tutelato con sicuro effetto, è più che giusto che la pubblica autorità intervenga debitamente per impedire o frenare i più pericolosi influssi.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ [Redazionale], *Bilancio morale degli spettacoli cinematografici*, «L'Osservatore Romano», 20 gennaio 1954.

¹²⁰ Pio XII, *Primo discorso sul film ideale*, in Dario Edoardo Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Torino, 2002, pp. 80-81.

Tra l'estate e l'autunno del 1958, troviamo nuovamente diversi organi della stampa cattolica protestare per l'eccessivo lassismo della censura governativa. Ben rappresentativo di quel clima di sdegno provato dai cattolici risulta un intervento apparso sulla «Rivista del Cinematografo» firmato da Emilio Lonero, segretario del Centro cattolico cinematografico, all'indomani della XIX^a Mostra di Venezia:

La XIX^a Mostra di Venezia ha lasciato nell'animo degli osservatori attenti ai fenomeni più interessanti del mondo contemporaneo, un senso di sorpresa e di perplessità [...] Quindi la necessità di una ferma presa di posizione dei cattolici ivi ufficialmente presenti, concretatasi in questo comunicato della giuria dell'Office Catholique International du Cinéma: "Nonostante il valore di parecchi film in concorso, la cui ispirazione e qualità potrebbero rispondere alle condizioni richieste per l'attribuzione del premio dell'OCIC, la giuria non ha creduto opportuno prendere in considerazione le opere in concorso a causa dell'insolita immoralità di numerosi film presenti alla XIX Mostra internazionale d'arte cinematografica". Non c'è dubbio che la formula espressa dall'autorevole organismo cattolico internazionale si è ispirata alla necessità di difendere quei valori religiosi e morali che non possono assolutamente essere né offesi, né ignorati, neanche in una mostra d'arte e che invece sembrano essere stati – non si riesce a capire perché – dimenticati nella XIX rassegna veneziana. Durante certi film, in ogni caso portati al limite di ogni civile tolleranza, ci chiedevamo sgomenti se quello è il cinema che ha diritto di cittadinanza a una mostra d'arte, un cinema mezzo di "vera e propria trasmissione di valori umani, soprattutto spirituali" capace di costituire una efficace forma di edificazione della cultura in seno alla società moderna (Sua Santità Pio XII, Enciclica *Miranda prorsus*). È assolutamente necessario – come inderogabile rimedio – che in avvenire gli esperti, incaricati di svolgere il delicato compito della selezione, siano scelti con maggiore attenzione, evitando che – per il loro "relativismo morale" – una deplorevole confusione nella giusta gerarchia dei valori e un decadente formalismo abbiano il sopravvento a Venezia, e falsino così la natura e le finalità di una mostra d'arte. E questo più che problema di formule è un problema di uomini.¹²¹

I film "scandalosi" a cui si riferisce Lonero sono soprattutto: *La ragazza Rosemarie* (*Das Mädchen Rosemarie*; Rolf Thiele, 1958), *Gli amanti* (*Les amants*; Louis Malle, 1958) e *La ragazza del peccato* (*En cas de malheur*; Claude Autant-Lara, 1958).

Dal canto suo Gian Luigi Rondi, in una lettera aperta indirizzata al direttore del periodico «Concretezza» e ivi pubblicata, condanna l'operato dei censori:

Si poteva legittimamente ritenere che il film [*La ragazza del peccato*] non avrebbe ottenuto il visto di censura in Italia. Invece lo ha avuto: fra lo stupore di tutti, la disapprovazione di molti e il risentimento persino di certi giornali laici e non certo codini. [...] Come mai questo visto è stato dato a *La ragazza del peccato*? [...] E *Racconti d'estate*? Il personaggio più pulito è quello di una ladra: gli altri sono un marito che offre la moglie a un altro per ottenere un prestito, un mantenuto, un aspirante mantenuto, una mondana alla ricerca di chi vorrà mantenerla, ecc., ecc. Che succede, caro direttore? Conosciamo tutti di persona i membri delle commissioni di censura e sappiamo tutti che sono funzionari accorti, intelligenti, provveduti. Perché stanno interpretando in questo modo una legge che fino a ieri ha tutelato il pubblico italiano da un vero mare di brutture? [...] Ti confesso che anche a queste domande non so rispondere, così come non si può rispondere agli ansiosi interrogativi sul presente e l'immediato avvenire del pubblico.¹²²

¹²¹ Emilio Lonero, *La XIX^a Mostra di Venezia*, «Rivista del Cinematografo», 9, settembre 1958, p. 14.

¹²² Gian Luigi Rondi, *Lettera aperta*, «Concretezza», 19 dicembre 1958, p. 22.

Gli fa eco Giuseppe Marotta dalle pagine de «L'Europeo»: «Non esito ad affermare che un film come *La ragazza del peccato*, acre, viscido, tortuoso, immorale dalla prima all'ultima inquadratura, dovrebbe essere vietato in Italia»¹²³.

La radio vaticana si unisce al coro, stigmatizzando la giuria veneziana della Mostra internazionale del documentario per il premio dato al cartoon *La creazione del mondo* (*La création du monde*; 1958) di Jean Eiffel: «È questo un film che è solo e nient'altro che propaganda di ateismo. Intessuto di maligne e false interpretazioni, di menzogne vere e proprie, il cartone animato è evidentemente destinato soltanto a mettere in ridicolo le pagine della Genesi e Dio creatore dell'universo»¹²⁴.

Dal canto suo, «L'Osservatore Romano» prosegue imperterrito la sua battaglia in favore di una censura ferrea, come quando Raimondo Manzini protesta: «Quale giustificazione può dare la commissione di censura per aver licenziato alla pubblica proiezione un film come *Messalina*?»¹²⁵.

E come quando lo stesso quotidiano si compiace della censura governativa imposta a *La lunga notte del '43* (1960) di Florestano Vancini, rievocante l'eccidio commesso dai fascisti a Ferrara nell'ottobre del '43: «Una volta tanto fra le infinite volte, anzi tra tutte le volte cui il pubblico è costretto ad assistere a spettacoli o immorali o atroci, senza parentesi di respiro sano e ricreativo, una volta finalmente gli sarà risparmiato un altro fastidioso tormento»¹²⁶. Dal canto suo Rondi, in una corrispondenza da Cannes per «Il Tempo», ha modo di osservare: «Oltre a tutto, questi film sulla guerra, i tedeschi, i campi di concentramento e le persecuzioni incominciano ad avere la barba ed è ben difficile che qualcuno riesca a ricamarci sopra qualcosa di nuovo»¹²⁷.

X.2.2. «Le forbici non bastano»: il «superamento» della censura nelle idee dei cattolici italiani tra gli anni '60 e gli anni '70

Il 1960 è segnato dalla denuncia di quella che Nino Ghelli chiama «profonda crisi del cinema mondiale»¹²⁸, attraversato da produzioni ritenute per lo più «immorali».

In tale scenario “apocalittico”, fanno eccezione pochi film, come quei due segnalati da Paolo Valamarana, ovvero: *Il generale della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959) e *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959)¹²⁹.

¹²³ Giuseppe Marotta, *La ragazza del peccato*, «L'Europeo», 6 novembre 1958.

¹²⁴ Citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 143.

¹²⁵ Raimondo Manzini, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 144.

¹²⁶ Citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 145.

¹²⁷ Gian Luigi Rondi, *Dal Festival di Cannes*, «Il Tempo», 10 maggio 1959.

¹²⁸ Nino Ghelli, *Bilancio di un anno*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1960, pp. 10-11.

¹²⁹ Cfr. Paolo Valmarana, *Grandi speranze*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1960, pp. 7-8.

Tale bilancio assolutamente negativo rilancia inevitabilmente il tema della censura, in realtà mai del tutto abbandonato dalla rivista, nemmeno nel corso di tutti gli anni Cinquanta¹³⁰.

L'intervento di Ghelli rilancia con vigore la discussione sul tema della censura. Discussione che sarà ampiamente ripresa e rintuzzata da numerosi interventi firmati da Antonio Petrucci¹³¹ e da altri critici della «Rivista del Cinematografo»¹³².

Il 1960 è poi l'anno, ovviamente, de *La dolce vita*, e dell'immane dibattito che ne consegue.

Una delle principali voci cattoliche contrarie al film di Fellini e provenienti dalla stampa conservatrice è quella di Giovanni Mosca, il quale, stigmatizzando la censura che «lascia passare tutto, anche Cristo in elicottero salutato da prostitute in “due pezzi”»¹³³, precisa che il vero responsabile di tale lassismo censorio è una parte del clero che «per essere *à la page* e per tenere il passo di quei giovani che vuole sottrarre al demonio, non solo ospita, ma addirittura lancia nei suoi “centri” film che un'accolta di semplici padri di famiglia laici ma prudenti accoglierebbe non a braccia, ma a forbici aperte»¹³⁴.

Quello stesso anno è contraddistinto anche dall'odissea censoria di *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960). Tra i diretti responsabili della censura e dei tagli imposti al film di Visconti, troviamo il procuratore generale della Repubblica presso la corte di appello di Milano, dottor Pietro Trombi, a cui va il plauso da parte dei giornali cattolici. Il supplemento domenicale de «L'Osservatore Romano» arriva persino a dedicargli una poesia celebrativa:

Visto che per difenderci / c'è solo il magistrato, / è tempo di ricorrervi / perché venga bollato / chi traffica e moltiplica / i propri capitali / con delle pseudo-artistiche / attività immorali. / L'investimento facile / che punta su richiami / nei quali a volte giocano / dei lenocini infami, / abbia una certa remora / in questo rischio, almeno. / Chissà che impaurendosi / davanti a questo freno, / i capitali cerchino / qualche più onesta base: / i campi, le bonifiche, / le fabbriche, le case [...].¹³⁵

La problematica della censura è inoltre sollecitata da due interventi di Umberto Tupini – allora titolare del neonato Ministero del Turismo e dello Spettacolo: un messaggio inviato al I° Convegno

¹³⁰ Cfr. Giulio Andreotti, *Censura e censure*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1952, pp. 2-5; *, *Reprimere e prevenire*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1959, pp. 224-225.

¹³¹ Cfr. Antonio Petrucci, *Echi e chiose sulla censura*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1960, pp. 42-43; Id., *Censura ed altro*, «Rivista del Cinematografo», 7-8, 1960, pp. 216-219; Id., *Di nuovo sulla censura*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1960, pp. 312-314.

¹³² Cfr. R. Helfer, *Liceità e necessità di una censura*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1960, pp. 346-348; Id., *Il nostro dibattito sul problema della censura*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1961, pp. 4-9, 12.

¹³³ Giovanni Mosca, *Luci della ribalta: le prime del cinema*. *La dolce vita*, «Il Corriere d'Informazione», 6-7 febbraio 1960, p. 11.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 151.

Nazionale, organizzato dal Centro Studi Cinematografici, sul tema «Cinema e cultura»¹³⁶, e una lettera inviata al Presidente dell'ANICA¹³⁷.

La lettera di Tupini al presidente dell'ANICA suona quasi “intimidatoria”, rimandando molto da vicino, nel tono e nella sostanza, a quelle che erano le direttive andreottiane.

Gli unici a elogiare l'intervento integralista di Tupini sono, ancora una volta, gli uomini di destra e i clericali. Oltre che l'immane «Rivista del Cinematografo», «La Civiltà Cattolica» prende le parti del ministro in un articolo a firma del critico cinematografico ufficiale della rivista, padre Enrico Baragli, il quale ribadisce i punti fermi del Vaticano, traendo spunto dall'ultimo festival di Cannes:

Abbiamo la persuasione che in realtà il mondo nel suo complesso non è così fradicio e corrotto, come l'ultimo cinema lo descrive, ma siamo altrettanto persuasi che, se c'è un mezzo efficace per finire di ridurlo rapidissimamente in condizioni tanto disastrose, questo è permettere che si continui a produrre e smerciare film corruttori come quelli che hanno ignobilmente trionfato a Cannes. L'arte è un pretesto che con questo luridume non ha niente da fare, anche se invocata, specie in Italia, da chi o nella vita morale ha fatto naufragio, e perciò dalla corruzione altrui non ha nulla da perdere, anzi tutto da guadagnare, o ragiona con gli argomenti del portafoglio, o è soggiogato, convinto o meno, al carro marxista [...] Per gli onesti, per i cattolici e gli italiani, Cannes 1960 è dunque un appello ed un monito. Occorre decidersi, prima che sia troppo tardi, a far sentire nel cinema, arma principe dell'opinione e del costume pubblici, la nostra voce e la nostra presenza, perché esso mostri al mondo l'Italia quale veramente è e non quale giova presentarla agli interessati mercanti o a disonesti politici, e sia per il pubblico italiano strumento di cultura e di moralità.¹³⁸

Raimondo Manzini, su «L'Osservatore Romano», non è meno esplicito: «Il ministro Tupini, con la sua leale e chiara assunzione di responsabilità, ha risposto ad una sicura attesa del paese. Dove è lo scandalo? Nell'intervento ministeriale più deciso o nella difesa ostinata degli arbitrii pornografici?»¹³⁹.

Oltre a Tupini, a distinguersi in questi anni in tale crociata per la «moralizzazione del cinema italiano» è l'onorevole Giovanni Battista Migliori.

Di lì a poco il cardinal Montini (il futuro papa Paolo VI), dal pulpito de «L'Osservatore Romano», condanna il «neopaganesimo» dei nuovi giovani e la «smodata bramosia del piacere» che si sarebbe dilagata nella società umana, anche a causa della deriva morale di un mezzo quale il cinema: «Codesta forma gaudente di vita che sembra da noi – complici oggi tanti nostri spettacoli e tanti nostri giornali – rappresentare il tipo ideale dell'uomo libero e progredito conduce alla frivoltà, alla corruzione e all'egoismo»¹⁴⁰.

Nei mesi successivi, la «Rivista del Cinematografo» torna ripetutamente ad occuparsi di censura, soprattutto attraverso la penna del già citato Antonio Petrucci. Quest'ultimo, che rappresenta

¹³⁶ Cfr. Umberto Tupini, *Censura e libertà*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1960, pp. 40-41, 53.

¹³⁷ Cfr. Umberto Tupini, *Lettera aperta*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1960, p. 180.

¹³⁸ Enrico Baragli, *Spettacolo, arte e morale al XIII° Festival di Cannes*, «La Civiltà Cattolica», vol. II, quad. 2640, 11 giugno 1960, p. 613.

¹³⁹ Raimondo Manzini, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 153.

¹⁴⁰ Giovanni Battista Montini, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 154.

l'anima politica della rivista, conduce per l'intero biennio 1960-1961 una riflessione sul tema in questione, arrivando a concludere, come recitano eloquentemente due suoi titoli di articoli, che «le forbici non bastano»¹⁴¹ e che è «tempo di agire»¹⁴²:

Da anni su queste pagine abbiamo insistito che il problema del cinema per i cattolici non è soltanto un problema di censura. Abbiamo continuamente ricordato una frase di Giulio Andreotti, allora Sottosegretario allo Spettacolo, che era cioè giunto il momento per i cattolici laici di lasciare le forbici a chi di dovere e di prendere la macchina da presa.¹⁴³

Due anni dopo Petrucci torna ancora a parlare di censura, attraverso una lettera in cui affronta con spirito autocritico il discorso della presenza dei cattolici nel mondo del cinema:

non dobbiamo rinunciare a che i cattolici occupino nel mondo del cinema delle posizioni, ma che le occupino per meriti specifici personali e non in quanto cattolici, per motivi di competenza specifica e non di opportunità politica e riconoscere loro il diritto a quella stessa libertà d'azione che riconosciamo ai non cattolici, quando non sia in contrasto con i principi.¹⁴⁴

La nuova legge del 1962 e la conseguente restrizione dell'ambito di intervento della censura amministrativa inducono poi Francesco Angelicchio a riflettere sin da subito sull'opportunità di eliminare del tutto la pratica censoria, investendo però dei suoi compiti la magistratura.

Consapevoli dell'inefficacia dei propositi di prevenzione dell'attività censoria, i cattolici italiani elaborano così una *Proposta di aggiornamento della legge sulla revisione degli spettacoli cinematografici*, che di fatto prospetta appunto l'eliminazione della censura: «Dobbiamo [...] riconoscere che lo strumento censorio si è rivelato all'attuazione pratica assolutamente incapace di realizzare quei fini di prevenzione per cui era stato istituito ed ha anzi reso più difficile perfino la realizzazione del fine repressivo»¹⁴⁵.

Tale *Proposta* ruota intorno a tre punti nodali.

Il primo consiste nell'esperienza fallimentare della censura. A dimostrazione di ciò, viene additato il caso de *La dolce vita*, e lo sdoganamento – da essa operato con successo – dell'osceno nel cinema.

Un secondo punto sollevato dalla *Proposta* riguarda il fatto che la censura non solo non abbia fatto quello che avrebbe dovuto fare, ma abbia per di più impedito ad altri di farlo:

¹⁴¹ Antonio Petrucci, *Le forbici non bastano*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1960, p. 348.

¹⁴² Antonio Petrucci, *Tempo di agire*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1961, p. 348.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Antonio Petrucci, *Esaminiamo gli errori commessi*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1963, p. 93.

¹⁴⁵ Progetto allegato a Angelo Dell'Acqua, *Lettera a Francesco Angelicchio*, 22 aprile 1964.

l'autorità giudiziaria ha solo eccezionalmente preso iniziative in questo campo non sentendosi, a torto o a ragione, direttamente e primariamente investita della tutela della collettività in questo settore per il fatto che altro organo pubblico creato specificamente per questa finalità operava per la tutela del buon costume.¹⁴⁶

Il terzo punto prevede quindi la sfiducia verso la censura, con l'investitura dell'autorità giudiziaria quale nuovo e migliore organo di controllo cinematografico:

sembra pertanto utile la soppressione di un istituto che tante poche benemerenze ha da vantare ed il deferimento all'autorità giudiziaria – che dà maggiori garanzie di indipendenza, di competenza e di efficacia – dell'esame di tutte le pellicole cinematografiche per accertare se esse violino diritti fondamentali penalmente sanzionati.¹⁴⁷

La suddetta *Proposta*, di fatto, intende quindi mantenere viva la censura, seppur non più gestita dai rappresentanti di categoria ma direttamente dai magistrati, cui il produttore è infatti tenuto a inviare «una copia della pellicola 15 giorni prima della programmazione»¹⁴⁸.

Quella messa in campo dal fronte cattolico italiano – come evidenziato da Tomaso Subini – è quindi, a ben vedere, «una straordinaria tattica diversiva: i cattolici acconsentirebbero sostanzialmente a quanto (da tempo) chiede il fronte schierato per la libertà di espressione, ma con il fine opposto di ristabilire con nuovi mezzi un controllo che di fatto sta venendo meno»¹⁴⁹.

X.3. Una «censura parallela» e «sorella»: la revisione cinematografica dei cattolici italiani

Dopo aver precedentemente visionato l'attiva presenza cattolica nelle maglie della censura amministrativa, ci apprestiamo ora all'analisi del secondo campo d'azione censoria dei cattolici, ovvero la cosiddetta revisione cinematografica. La revisione operata dai cattolici mediante l'attività del Centro Cattolico Cinematografico viene infatti significativamente definita da Giacomo Manzoli come una sorta di «censura parallela»¹⁵⁰. Un parallelismo che talvolta – come vedremo – si fa vera e propria sovrapposizione e ingerenza.

È quanto confermato da recenti studi condotti sul campo da Tomaso Subini, il quale è addivenuto alla conclusione secondo cui «La revisione cinematografica dei cattolici appare insomma come qualcosa di ancor più invasivo che non una semplice censura parallela: [...] [essa] sembra in un

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, cit., p. 68.

¹⁵⁰ Giacomo Manzoli, *La censura parallela. Il Centro Cattolico Cinematografico*, in Tatti Saguinetti (a cura di), *Italia Taglia*, cit., p. 233.

qualche modo incunearsi nella stessa censura amministrativa, influenzandola subdolamente quanto concretamente»¹⁵¹.

Un corretto approccio alla tematica della revisione cinematografica cattolica – come ci fa notare ancora Subini – presuppone talune imprescindibili domande di partenza, «a partire dall'immagine censurata: cosa realmente si temeva di quell'immagine e cosa ha liberato una volta sfuggita al controllo? Insomma, che ruolo ha giocato quell'immagine in quel mondo?»¹⁵².

Un dato di fatto innegabile è quindi l'assoluta centralità del tema dell'«osceno» nelle riflessioni e nelle preoccupazioni dei cattolici impegnati nell'ambito dello spettacolo.

Come visto in precedenza, già l'enciclica emanata da Pio XI nel 1936 – *Vigilanti cura* – affermava l'improcrastinabile esigenza di una revisione cinematografica da parte cattolica.

La presente enciclica si risolveva soprattutto in un plauso ai vescovi degli Stati Uniti e all'attività della Legion of Decency, costituita nei primi mesi del 1934 con lo scopo di boicottare i film giudicati moralmente inaccettabili invitando i cattolici a non frequentare le sale dove venivano proiettati.

L'invito della *Vigilanti cura* non resta inascoltato: e così, a partire dal 1936, il Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.) inizia a dedicarsi a un'imponente opera di giudizio e di revisione, sotto il profilo morale, di tutta la produzione cinematografica circolante in Italia. All'interno del C.C.C. nasce infatti una commissione preposta appunto alla «revisione e [...] classificazione di tutte le pellicole destinate alla pubblica programmazione»¹⁵³, e alla redazione di giudizi denominati «Segnalazioni Cinematografiche», pubblicate regolarmente ogni settimana.

La revisione cinematografica cattolica appare però – di lì a poco – strettamente connessa alla censura amministrativa. Ciò è riscontrabile in particolare a partire dal 1947, quando Andreotti autorizza la partecipazione di due rappresentanti del C.C.C. nelle commissioni di censura amministrativa.

Come ci rammenta Subini, si impone quindi «una chiara divisione dei ruoli. La revisione vera e propria è effettuata dai 'membri ecclesiastici', il giudizio dei laici è considerato in ogni caso solo orientativo e sempre bisognoso di essere convalidato (o meno) dal clero»¹⁵⁴.

Lo stesso Subini mette in luce come – a partire dall'immediato secondo dopoguerra – tra censura amministrativa e revisione dei commissari del C.C.C. si instauri un canale preferenziale di comunicazione e di influenze reciproche¹⁵⁵.

¹⁵¹ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, cit., pp. 70-71.

¹⁵² *Ivi*, p. 65.

¹⁵³ Centro Cattolico Cinematografico, *Guida Cinematografica. Diecimila film dal 1934 ad oggi*, Officina Grafica Commerciale, Roma, 1963, p. XXX.

¹⁵⁴ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, cit., p. 69.

¹⁵⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 69-70.

La strategia della censura ecclesiastica si esplica in diverse direzioni e in concomitanti interventi, affinando quello che Vigni definisce «un sistema davvero diabolico di condizionamento delle scelte dei produttori e degli autori»¹⁵⁶. Il potenziamento del controllo sull'esercizio e il vertiginoso ampliamento del circuito delle sale parrocchiali, infatti, hanno come diretta conseguenza l'aumento della pressione esercitata sulla produzione, la quale, già assoggettata alle direttive governative, viene sottoposta così a un'ulteriore forma di ricatto finanziario. Come ci fa notare ancora Vigni, infatti, «l'eventuale esclusione dalla rete delle sale parrocchiali e dei cineforum poteva incidere in modo non indifferente sugli incassi»¹⁵⁷.

La censura cattolica appare quindi sin da subito “sorella” di quella governativa, tanto che alle sedute delle commissioni statali – come già anticipato – vengono sovente invitati e ammessi rappresentanti dello stesso Centro Cattolico Cinematografico.

Il criterio censorio cattolico è poi del tutto simile a quello statale, superando semmai quest'ultimo nella severità moralistica: come stanno a testimoniare i giudizi del C.C.C. e le norme alle quali gli spettatori cattolici sono invitati ad attenersi.

All'interno della censura cattolica troviamo innanzitutto l'attività da “inquisizione” adottata dai vertici ecclesiastici: un esempio fra tutti è impersonato da monsignor Albino Galletto, consulente dell'Ente dello Spettacolo che presiede alle attività del C.C.C., e che teorizza il completo assoggettamento del cinema all'«apostolato»¹⁵⁸.

Scendendo nella gerarchia, troviamo poi i “commissari”, che si propongono di «educare cristianamente i fedeli», attuando una duplice censura: pratica, in primo luogo, con l'esclusione dalle sale del circuito cattolico dei film condannati o l'eliminazione da parte dei censori locali di scene o dettagli “osceni” o “pericolosi” (scollature, gambe scoperte, baci o altre effusioni amorose, sottovesti, vasche da bagno); psicologica, in secondo luogo, attraverso la nota e rigida griglia di giudizi e precetti emessi, sorta di vademecum con il quale consumare e celebrare quello che Brunetta definisce «rito cinematografico pomeridiano»¹⁵⁹, naturale completamento della messa mattutina.

I criteri censori cattolici sono misurabili sui film che il C.C.C. sconsiglia a tutti: oltre a *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), *Sorelle Materassi* (Ferdinando Maria Poggioli, 1944), *Desiderio* (Marcello Pagliero, Roberto Rossellini, 1946) e *Il diavolo in corpo* (*Le diable au corps*; Claude Autant-Lara, 1947), vale la pena ricordare ancora almeno *Nessuno torna indietro* (1945) di

¹⁵⁶ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, p. 77.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Gian Piero Brunetta, *Un cinema per ogni campanile*, in Gianfranco Gori, Stefano Pivato (a cura di), *Bianco e nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Maggioli, Rimini, 1981, p. 35.

Alessandro Blasetti, *Quartieri alti* (1945) di Mario Soldati, *L'amore e il diavolo* (*Les Visiteurs du soir*; 1942) di Marcel Carné, *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada, *La strada scarlatta* (*Scarlet Street*; 1945) di Fritz Lang, *Il ponte di Waterloo* (*Waterloo Bridge*; 1940) di Mervyn LeRoy, *Uomini e topi* (*Of Mice and Men*; 1939) di Lewis Milestone, *Sinfonia pastorale* (*La Symphonie pastorale*; 1946) di Jean Delannoy, e *Il grande sonno* (*The Big Sleep*; 1946) di Howard Hawks.

Quanto mai illuminante ai fini del nostro discorso risulta poi la lettera che il gestore di una sala parrocchiale indirizza nel 1946 al C.C.C.: «Le pellicole per sale parrocchiali (P) sono molto scarse. Volendo distogliere tanta nostra gioventù dal cinema pubblico è lecito, in mancanza di pellicole per sala parrocchiale, proiettare quelle classificate (T), per tutti, dal CCC?»¹⁶⁰. La risposta da parte di un responsabile del C.C.C. non si fa attendere:

Le pellicole giudicate “visibili per tutti” in sala pubblica sono a nostro giudizio innocue anche ai giovani, nel senso che, se vi sono scene d’amore, non sono gravemente provocanti, se rappresentano drammi gialli e polizieschi, non mettono in luce favorevole il delitto e non ne insegnano l’arte e, se rappresentano azioni di forza, non giungono fino alla violenza e alla brutalità, che impressiona e turba il sistema nervoso dei piccoli e degli adolescenti. Praticamente le “visibili per tutti” sono proiettate spesso anche nelle sale parrocchiali in quanto molte di queste sono frequentate dal pubblico delle “sale pubbliche”. Ma non si deve decidere nel senso che tutte le pellicole “per tutti” possano essere indiscriminatamente proiettate anche nelle sale parrocchiali e perché queste sono frequentate ordinariamente da un pubblico che ha una più delicata sensibilità e perché si trovano spesso in ambienti che hanno esigenze di maggiore serietà ed impongono quindi criteri di minore larghezza, perciò riteniamo lecito proiettare le pellicole “per tutti” anche nelle sale parrocchiali quando mancano quelle classificate P, ma non senza averne fatta prima da parte del parroco o da chi per lui una visione privata per apportarvi, se del caso, qualche correzione.¹⁶¹

Quest’ultima affermazione riporta inevitabilmente alla memoria la scena di *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore, in cui il protagonista adulto (interpretato da Jacques Perrin) rivede commosso l’antologia dei baci a loro tempo tagliati dal sacerdote del paese, e che suggellavano la conclusione di tanti film visti e rivisti durante l’infanzia.

Se, in quegli anni, sul piano di una propria produzione cinematografica i tentativi cattolici finiscono sempre, in qualche modo, delusi, il controllo censorio esercitato sulle pellicole appare invece come il vero e proprio fiore all’occhiello dell’attività cattolica in ambito cinematografico.

Come ci fa notare inoltre Brunetta, l’efficacia del sistema censorio cattolico deriva anche dall’intensa cooperazione tra vertici nazionali e organismi regionali e provinciali riscontrabile tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta nel mondo cattolico italiano¹⁶².

¹⁶⁰ Citato in Enzo Natta, *La moltiplicazione delle sale parrocchiali*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, p. 448.

¹⁶¹ C.C.C., citato in Enzo Natta, *La moltiplicazione delle sale parrocchiali*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., pp. 448-449.

¹⁶² Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 120.

Gli organismi cattolici di revisione provinciali sono infatti operativi fin dal 1949, attraverso un'organizzazione rigida e capillare che viene a colmare quei dettagli inevitabilmente trascurati, in sede nazionale, dal C.C.C..

Ed è per questo motivo che lo studio dell'operato della censura in scala locale porta alla luce elementi di rilevante interesse ai fini del nostro studio. Si prenda in considerazione, ad esempio, l'indagine condotta da Brunetta su una serie di interventi della commissione di Treviso. Dal presente studio trapelano diversi fatti inaspettati, quale innanzitutto una relativa indifferenza mostrata dai censori cattolici verso film ricolmi di scene di violenza. Viceversa, l'occhio e le forbici censorie cattoliche si dimostrano assai più sensibili verso «scollature», «gambe scoperte», «vasche da bagno», «baci più o meno lascivi», e «ragazze di colore»¹⁶³.

Ecco di seguito alcuni esempi di tagli suggeriti.

De *La battaglia di Maratona* (Bruno Vailati, 1959) si dispone quanto segue: «Ragazze in costume succinto (gambe scoperte) che giocano a palla in un prato e successivo colloquio con un giovane. Levare tutta la scena»¹⁶⁴.

De *Il boia* (*The Hangman*; Michael Curtiz, 1959) si segnala invece: «Poco dopo la metà: ragazza che si lava e si veste: da quando si vede la ragazza nella vasca da bagno (lasciarla vedere un istante) fino a quando si vedono un uomo e una donna davanti a una porta»¹⁶⁵.

Di *Ercole al centro della Terra* (Mario Bava, 1961), ecco invece una breve e lapidaria annotazione: «Alla fine: bacio. Accorciarlo»¹⁶⁶.

A proposito di *Odio mortale* (Francesco Montemurro, 1962): «Colloquio tra una ragazza molto scollata e un giovane sotto un'arcata. Levare il breve colloquio»¹⁶⁷.

Di *Geronimo!* (*Geronimo*; Arnold Laven, 1962), infine, si elencano alcune scene da tagliare: «A metà: levare il momento in cui Geronimo mette una mano sul ventre della ragazza. A tre quarti circa: levare il momento in cui la ragazza distesa si dimena e urla per le doglie del parto»¹⁶⁸.

Ecco allora che – rifacendoci alle suggestive parole di Livio Fantina –

cadono così, a colpi di forbice, brandelli di immagini dense di misteriose pulsioni, icone di una suggestione maligna altrimenti destinata a veleggiare nell'inconscio dello sprovveduto spettatore. Sono soprattutto schegge di seni emergenti da stretti corpetti, tessere di labbra aperte al bacio, gambe che si intravedono attraverso il sipario di lunghi spacchi.¹⁶⁹

¹⁶³ Cfr. *Ivi*, p. 121.

¹⁶⁴ Citato in Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., p. 639.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 640.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 639.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 640.

¹⁶⁹ Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, p. 80.

È sufficiente allora un piccolo “colpo di forbice” – come l’eliminazione di un fotogramma, o poco più – per trasformare un film da “osceno” a “moralmente accettabile”. È questo il caso, ad esempio, de *Il caimano del Piave* (1951) di Giorgio Bianchi, che potrà essere visto da tutti «quando vengano eliminati tutti i fotogrammi rappresentanti le ballerine da teatro»¹⁷⁰.

Analogamente, basterà cancellare una sola parola dalla banda sonora per ottenere lo stesso effetto di “purificazione” visto prima: *Pelle di rame* (*Jim Thorpe - All American*; 1951) di Michael Curtiz, «quando l’accento al divorzio venga in qualche modo eliminato, può essere classificato: per tutti»¹⁷¹.

Tale “cultura censoria” raggiunge livelli talvolta parossistici: come quando un parroco, denunciato per aver strappato un manifesto cinematografico autorizzato, viene assolto dal pretore di Verona «per aver agito in stato di necessità putativa»¹⁷².

Come già anticipato, inoltre, una classificazione sfavorevole del C.C.C. ha il potere di influire sulle valutazioni della censura amministrativa, portata per vari motivi a non scostarsi troppo dalla linea adottata dal fronte cattolico. Le due tipologie di censure risultano perciò quanto mai simili, come ci fa notare, con la sua solita arguzia, Argentieri: «Il censore, indossi la tonaca o vesta abiti borghesi, non ha caratteristiche diverse: la cecità è la sua divisa»¹⁷³.

È quanto trapela anche da alcune dichiarazioni di Andreotti, il quale, già nel 1952, poteva ritenersi soddisfatto del lavoro svolto sino ad allora, sia ai vertici del governo, sia grazie al concorso parallelo e periferico – ma non per questo secondario – dell’azione del C.C.C. e di

quegli eroici sacerdoti che impegnano tutte le loro risorse e sottraendo spesso il pane già scarso nella propria mensa, hanno moltiplicato il numero di sale in tutte le regioni [...] dobbiamo tutti sentirci mobilitati per questa vera e propria crociata dei tempi moderni, collegandoci anche tra coloro che egualmente pensano in tutte le nazioni, sì da creare un amplissimo mercato aperto per una cinematografia positiva.¹⁷⁴

Tra i censori cattolici, degna di nota è la figura di monsignor Galletto. Per farsi un’idea del tenore dei suoi interventi, risulta indicativo il suo atteggiamento critico nei confronti di un film quale *I giorni più belli* (Mario Mattoli, 1956). In tale occasione, Galletto dimostra una pignoleria che rasenta il ridicolo involontario, giungendo a proporre al regista di cambiare il nome di un cane – che

¹⁷⁰ *Il caimano del Piave* (di Giorgio Bianchi) - Adulti, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXIX, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1951, p. 139.

¹⁷¹ *Pelle di rame* (di Michael Curtiz) - A, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXI, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1952, p. 140.

¹⁷² Gino Gavuzzo, *Guida per la difesa della moralità. Indicazioni, legislazione, giurisprudenza*, Presidenza Generale dell’AC, Roma, 1952, p. 225.

¹⁷³ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 89.

¹⁷⁴ Giulio Andreotti, *Censura e censure*, «Rivista del Cinematografo», a. XXV, n. 12, dicembre 1952, p. 4.

si chiama Alessandro – in un altro nome quale Melampo o Fido, perché – come sentenzia lo stesso monsignore – «I cani devono portare nomi da cani»¹⁷⁵.

Il C.C.C., ben impersonato dalla figura di Galletto, svolge quindi uno zelante ruolo di vigilanza, a cui sovente si trovano a sottostare produttori e registi, costretti ad accantonare progetti di film che in qualche modo possano turbare i propri rapporti con la gerarchia ecclesiastica. Caso emblematico è quello di Mario Soldati, costretto a rinunciare alla realizzazione di *Viaggio a Lourdes*, che avrebbe dovuto mostrare la realtà dei miracolati.

Si giunge così agli anni Sessanta, che vedono Francesco Angelicchio (l'allora Consulente Ecclesiastico dell'Ufficio Nazionale delle Comunicazioni Sociali in seno alla CEI) avviare una consultazione con lo scopo di riformare l'istituto della revisione cinematografica. In quell'occasione, viene chiesto un parere anche a Ferdinando Lambruschini, allora docente di Teologia morale alla Lateranense e futuro arcivescovo di Perugia. Questi propone un'equiparazione tra le liste dei film esclusi e le liste dei libri proibiti. Come per i libri proibiti, anche per i film esclusi viene prevista la concessione di ampie deroghe, ma non per quelle opere la cui oscenità si presenta come inequivocabilmente pericolosa.

X.4. I cattolici e la censura amministrativa del cinema in Francia

X.4.1. «Les enfants du Cinématographe et d'Anastasie»: la censura amministrativa del cinema in Francia

Come ha modo di specificare Maxime Dury, «la censure est une instance de régulation culturelle et, pour être plus précis, une instance émanant du pouvoir exécutif, et non judiciaire, qui évalue à huis clos l'acceptabilité de productions culturelles préalablement à leur diffusion afin d'autoriser, de limiter ou d'interdire cette diffusion»¹⁷⁶.

In Francia, la censura – di qualsiasi forma o natura essa sia – si è vista affibbiare ormai già più di un secolo e mezzo fa il nomignolo di «Anastasie». Tale termine colloquiale si rifà al personaggio di Anastasie Pipelet nata Gallimard, ossia la portinaia de *I misteri di Parigi* (*Les Mystères de Paris*;

¹⁷⁵ Albino Galletto, citato in Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2002, p. 74.

¹⁷⁶ Maxime Dury, *Du droit à la métaphore: sur l'intérêt de la définition juridique de la censure*, in Pascal Ory (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Complexe, Bruxelles, 1997, pp. 13-14.

1843), di Eugène Sue¹⁷⁷. Nel corso di tutto il romanzo ella si sforza di proteggere suo marito Alfred dai dispetti e “monellerie” del pittore Cabrion.

Nel secolo successivo – come ci informa Laurent Garreau – il cinema si è appropriato del nome di «Anastasie» per indicare quella «censure chargée de couper, de recoudre et d’enfiler les rubans filmiques que l’on envoyait dans son atelier»¹⁷⁸.

Come ci fa notare ancora Garreau, «La fortune de cette allégorie doit beaucoup aux ciseaux qui symbolisent la principale arme de la censure. Anastasie peut couper à loisir mais elle a d’autres pouvoirs. Elle peut voiler, précipiter l’oubli, emprisonner, détourner l’attention, assourdir, cloîtrer, pulvériser, etc.»¹⁷⁹.

Come ampiamente documentatoci da Jean-Pierre Jeancolas, il cinema in Francia inizia a essere soggetto a un’attività censoria già a partire dal 1916¹⁸⁰.

Frédéric Hervé ci fa poi acutamente notare come la censura francese abbia notevolmente inficiato la produzione cinematografica, soprattutto poi nel periodo delle «Trente Glorieuses». A tal proposito, Hervé si spinge a parlare di vera e propria coproduzione cinematografica tra cineasti e censori, con l’apporto di questi ultimi non meno decisivo di quello dei primi.

Tale tesi viene poi corroborata dalle parole di Pascal Ory, il quale, a proposito dell’operato della censura amministrativa francese, ha modo di osservare: «une œuvre produite sous le contrôle d’une vraie censure est toujours, au fond, «coproduite» et, à la limite, coécrite avec le censeur»¹⁸¹.

A ben vedere – continua ancora Hervé – i film usciti nelle sale francesi tra il 1945 e il 1975, come pure gli spettatori che vi hanno assistito, possono quindi essere considerati a tutti gli effetti come «figli del Cinema e della Censura». In specie i giovani spettatori cinematografici delle Trente Glorieuses, infatti,

ont vu, sans le savoir, des centaines de films coupés, modifiés ou même rallongés. Ils ont lu des dizaines d’avertissements précédant les génériques en ignorant que ceux-ci étaient le fruit de négociations entre censeurs et auteurs. Surtout, les images qu’ils ont visionnées et les dialogues qu’ils ont entendus avaient toujours été évalués à l’aune de la jurisprudence censoriale. [...] On peut donc affirmer des films comme de leurs spectateurs qu’ils ont été les enfants du Cinématographe et d’Anastasie.¹⁸²

Si può poi notare come nel corso delle Trente Glorieuses la censura cinematografica sia divenuta uno strumento utile per un’operazione di moralizzazione della gioventù. Come confermatoci da

¹⁷⁷ Cfr. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Librairie Charles Gosselin, Paris, 1843.

¹⁷⁸ Laurent Garreau, *CENSURE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris, 2012, p. 137.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Cfr. Jean-Pierre Jeancolas, *Cinéma, censure, contrôle, classement*, in Pascal Ory (dir.), *La censure en France à l’ère démocratique (1848-...)*, cit., pp. 213-221.

¹⁸¹ Pascal Ory, *Préface*, in Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2015, p. 12.

¹⁸² Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 26.

Ory, la censura del trentennio in questione apparirebbe come «un régime [...] d'Ordre moral modernisé, donnant aux institutions régulatrices une mission inédite: la “protection de la jeunesse”»¹⁸³.

Un simile «regime censorio» non può non stupire, se solo si pensa che le Trente Glorieuses nascevano all'indomani di uno dei periodi più cupi della storia dell'umanità – la Seconda Guerra mondiale, appunto – durante cui ogni nazione in conflitto aveva dovuto soggiacere addirittura a un duplice sistema censorio: quello costituito dallo Stato di appartenenza e quello, ancor più tremendo, rappresentato dalla dittatura imperante. Tale atroce parentesi, come ci fa notare ancora Ory, «aurait dû entraîner, par compensation, une grande tolérance culturelle»¹⁸⁴. Viceversa, si è assistito invece all'instaurazione di un duro e piuttosto repressivo regime censorio che – seppure a fasi e intensità alterne – ha interessato la Francia fino almeno alla metà degli anni Settanta.

La censura amministrativa francese è stata portata avanti per diversi decenni dalla Commission de contrôle des films. Tanto che quest'ultima era appunto conosciuta anche con il nome di Commission de censure. È quanto ci fa notare lo stesso Ory: «La Commission de contrôle – en fait, en bon droit, Commission de censure puisque sans son visa d'exploitation aucun film ne peut être distribué en salle»¹⁸⁵.

La Commission de contrôle des films si presentava come un «areopago» presieduto da un consigliere di Stato e costituito, da un lato, da rappresentanti ministeriali e, dall'altro, da rappresentanti della professione cinematografica. Tale è almeno la situazione che si presenta nel 1945, poiché, come ci ricorda ancora Hervé, «le principe du paritarisme qui s'est imposé au législateur de la Libération a été écorné dès que se sont fait sentir les premières crispations engendrées par la guerre froide»¹⁸⁶.

Già nel 1961, infatti, i *gaullisti* ritornati al potere aggiungono alla Commission un collegio di esperti della protezione della gioventù, venendo così a porre in netta minoranza la rappresentanza dei professionisti cinematografici.

Frédéric Hervé è il primo ad aver svolto una minuziosa attività di ricerca a partire dagli archivi della Commission de contrôle des films. Il suo principale oggetto di indagine sono stati i cosiddetti «dossiers» della Commission de contrôle: esiste infatti un dossier per ciascuno dei film realizzati in Francia in quel trentennio. Si può quindi comprendere bene come il corpus dei dossiers della Commission costituiscano un immenso tesoro di informazioni e di curiosità per chi si accinga allo studio di tale tematica. Come ci informa Hervé, ciascun dossier è costituito da una «fiche

¹⁸³ Pascal Ory, *Préface*, in Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 12.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 11.

¹⁸⁶ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 26.

technique» compilata dal produttore del film, l'eventuale avviso di censura preventiva sulla sceneggiatura, un rapporto redatto dai funzionari che decidono, o meno, di rinviare il film al giudizio della commissione plenaria, l'avviso di censura redatto dal presidente alla fine della seduta plenaria, la corrispondenza scambiata tra gli aventi diritto e il presidente o il ministro riguardo eventuali tagli o richieste di revisione, il giudizio sul trailer del film, e, infine, delle preziose note scambiate tra censori e ministri¹⁸⁷.

Alla luce di ciò, si comprende bene come «Ces dossiers racontent l'histoire d'une œuvre dans son rapport à une société»¹⁸⁸.

Un'altra preziosa fonte di indagine è costituita dalle liste di film vietati ai minori che vengono pubblicate a destinazione degli esercenti nel bollettino d'informazione del Centre national du cinéma (CNC): bollettino comunemente chiamato «CNC Info»¹⁸⁹.

Nel periodo dal 1945 al 1975, gli studi condotti da Frédéric Hervé hanno appurato una tendenza generale all'aumento, e quindi anche all'inflazione, degli interventi censori: dato, questo, che testimonia inoltre la crescita della volontà di trasgressione dei vari cineasti.

All'epoca della fine della Seconda guerra mondiale, quasi la metà delle limitazioni censorie pronunciate dalla Commission de contrôle des films non sono motivate. Godendo di un potere discrezionale, il censore non era allora tenuto a spiegare alcunché al produttore e regista, i quali, dal canto loro, non desideravano altro che di conoscere ciò che gli era stato contestato.

In seguito, i censori divengono più espliciti nelle proprie censure.

Hervé individua ben 18 motivi ricorrenti, indicati nei dossiers della Commission come appunto la cagione di un provvedimento censorio ai danni di un determinato film. Tali 18 motivazioni vengono così a costituire la cosiddetta giurisprudenza censoriale. Essi possono essere raggruppati in quattro macrocategorie. La prima è costituita dalla politica la quale concerne l'11 % dei film analizzati. Tale categoria è a sua volta suddivisibile in quattro sottocategorie: «subversion, guerres, diplomaties, uniformes» (sovversione, guerra, diplomazia, uniformi). Vi è poi la categoria della violenza, presente come motivazione ufficiale nel 34 % dei dossiers analizzati. A sua volta essa è composta da quattro sottocategorie: «gangsters, méfaits, sadisme, terreur» (il gangsterismo, il reato, il sadismo e il terrore). Vi è poi la macrocategoria delle questioni sociali, che interessano il 18 % dei film censurati nel trentennio analizzato. A tale macrocategoria appartengono: «drogue, psychisme, mœurs, famille, jeunes» (i motivi della droga, della psiche, del buon costume, della famiglia e dei giovani). Troviamo infine la macrocategoria della sessualità, che compare in ben il 37 % dei provvedimenti censori della Commission. A tale categoria appartengono: «femmes, prostitution,

¹⁸⁷ Cfr. *Ivi*, p. 27.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Cfr. «CNC Info», bulletin d'information, Centre National de la cinématographie, trimestriel, n° 1, janvier 1947.

homosexualité, érotisme, pornographie» (i motivi delle donne, della prostituzione, dell'omosessualità, dell'eroticismo e della pornografia)¹⁹⁰.

X.4.2. I cattolici francesi e la censura amministrativa: dalla «logique normative» alla tentazione della trasgressione

Hervé individua poi tre periodi storici della censura cinematografica francese – ovvero «la période régaliennne, la période conflictuelle, la période obsidionale»¹⁹¹ –, rispettivamente contraddistinti da tre differenti logiche dominanti:

Une logique *normative* par laquelle les produits cinématographiques sont formatés en fonction de genres admis par la jurisprudence censoriale. Une logique *transgressive* qui voit les créateurs bousculer, plus ou moins consciemment et plus ou moins franchement, cette jurisprudence établie. Une logique de *banalisation* en vertu de laquelle le scandaleux devient fonds de commerce donc norme.¹⁹²

Il 3 luglio 1945, sul «Journal officiel de la République française» («JORF») – ovvero il corrispettivo della nostra «Gazzetta Ufficiale» – viene pubblicata la celebre ordinanza che istituisce ufficialmente la censura cinematografica, e che recita:

Le développement rapide de l'industrie cinématographique a fait apparaître, de bonne heure, dans la plupart des pays, la nécessité de subordonner la diffusion publique d'un film à l'obtention d'un visa officiel ayant principalement pour objet d'empêcher des publications contraires au respect des bonnes mœurs ou susceptibles de troubler l'ordre public.¹⁹³

Il trentennio in questione sarà poi segnato da diversi altri interventi legislativi sulla censura, come ad esempio la famosa legge del luglio 1949 sulle «publications destinées à la jeunesse», oggetto di analisi di uno studioso quale Thierry Crépin¹⁹⁴.

Dal 1945 al 1955 si dipana il periodo che Hervé ha battezzato «censure *régaliennne*», ovvero «censura sovrana».

In tale periodo non più del 10 % dei film realizzati viene mediamente almeno in parte censurato. Tale periodo vede infatti i censori muoversi con un po' di timore: di conseguenza, essi non si dimostrano particolarmente severi, anche se, in tale decennio, è assai frequente che essi non giustificano le proprie decisioni censorie.

¹⁹⁰ Cfr. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., pp. 33-34.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 499.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ordonnance du 3 juillet 1945*, «JORF», 4 juillet 1945.

¹⁹⁴ Cfr. Thierry Crépin, Thierry Groensteen (dir.), *On tue à chaque page: la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Éditions du Temps, Paris, 2000.

Nel decennio in questione spetta dunque ai realizzatori e produttori risalire da soli alla violazione giurisprudenziale da essi commessa. Tale stato di cose produce nei fatti una forte autocensura, a cui si aggiunge il fatto che gli stessi professionisti del cinema acconsentono in tale periodo piuttosto di buon grado al controllo della Commission, della quale peraltro essi detengono, attraverso i propri rappresentanti, la metà dei seggi.

Quale presidente della Commission troviamo, tra il 1945 e il 1949, Georges Huisman. A quest'ultimo succederanno, nel corso degli anni, Jean Savin (1949-1950), Maurice Delépine (1950-1953), Henry de Ségogne e Jean Hourticq (1953-1954), Gérard Frêche (1955-1961). In seguito il governo gaullista affiderà di nuovo la presidenza della Commission a Henry de Ségogne (1961-1971), che verrà affiancato da Robert Touzery (1959-1974). In seguito subentrerà Pierre Soudet (1971-1980), che verrà poi assistito da Jean-François Théry (1974-1980), il quale assumerà poi il comando della Commission.

George Huisman – anziano direttore generale delle Belle Arti del Fronte popolare, avvicinatosi nel dopoguerra al Partito Comunista Francese (PCF) – intrattiene delle relazioni cordiali con i sindacati rappresentati in seno alla sua Commission¹⁹⁵.

La «censure régaliennne» è strettamente legata a preoccupazioni di ordine politico: avvicinandosi, in questo, alla situazione italiana, che vede appunto la Commissione di censura statale assillata – tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta – prevalentemente da ragioni politiche e sociali.

La grande questione del decennio per la censura amministrativa francese è il trattamento riservato, da un lato, ai film hollywoodiani e, dall'altro, ai film sovietico-stalinisti. Da un lato troviamo quindi i professionisti cinematografici di fede comunista, che utilizzano le proprie funzioni di censori per combattere ciò che essi consideravano come un'invasione della filmografia americana. Dall'altro lato, troviamo invece film quali *La caduta di Berlino* (*Padenie Berlina*; Michail Čiureli, 1950), la cui interdizione scatena le dimissioni collettive dei professionisti cinematografici di sinistra dalla Commission de contrôle.

Gli studi condotti da Hervé hanno messo in luce come la rappresentazione della Seconda guerra mondiale e dei suoi corollari – l'Occupazione, la Resistenza e il collaborazionismo – abbiano costituito la maggiore preoccupazione da parte dei pubblici poteri francesi, divenendo quindi un motivo di censura sistematica nell'immediato dopoguerra¹⁹⁶.

Negli anni immediatamente successivi alla Liberazione, i censori emettono inoltre rare interdizioni ai minori, tanto che il ministro Pierre-Henri Teitgen finisce per rimproverare a tal proposito Georges Huisman, che dal canto suo proclama la vacuità di tale misura restrittiva.

¹⁹⁵ Cfr. Pascal Ory, *La belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Plon, Paris, 1994.

¹⁹⁶ Cfr. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 500.

Proprio un disaccordo sulla soglia d'età da attribuire a un film offre a Teitgen l'occasione di sbarazzarsi di Huisman. Il film in questione era *Plus de vacances pour le bon Dieu* (t.l.: Più vacanze per il buon Dio; Robert Vernay, 1950), che metteva in scena, tra le altre cose, dei furtarelli giovanili. In quegli anni, d'altronde, la maggior parte dei film in varia misura censurati toccano, più o meno da vicino, le rappresentazioni della gioventù. Mi riferisco in particolare a *Il diavolo in corpo*, *Quella certa età* (*Le blé en herbe*; Claude Autant-Lara, 1954) e *La neve era sporca* (t.l.: La neve era sporca; Luis Saslavsky, 1953).

L'interdizione cinematografica ai minori conosce in Francia una storia altalenante e variegata. Inizialmente rifiutata da coloro che istituiscono la censura cinematografica all'indomani della Prima guerra mondiale, ella viene introdotta – come ci informa Paul Leglise¹⁹⁷ – dal regime di Vichy nel 1941, per poi divenire, nel secondo dopoguerra, una valida giustificazione per l'esistenza della censura in generale.

Gli stessi professionisti cinematografici del secondo dopoguerra paiono consapevoli dell'esigenza dell'istituto della censura per i minori.

Nel 1968, i partecipanti agli États généraux du cinéma esigono invece «l'abolition de toute censure», specificando però il mantenimento, per certi film, del solo divieto ai minori di tredici anni.

La protezione dei minori vede quindi una continua fluttuazione della soglia di età per l'interdizione cinematografica: si va dalla soglia dei 16 anni istituita nel 1945, che poi si innalzerà a 18 anni nel 1959, per giungere infine alla soglia dei 13 anni nel 1961.

Istituita dal regime di Vichy e confermata dallo Stato repubblicano nel 1945, l'interdizione ai minori è rimasta quindi un elemento di dibattito nella Francia della seconda metà del Novecento. Da Georges Huisman a Pierre Juillet, in molti hanno denunciato come l'interdizione ai minori potesse costituire la migliore pubblicità possibile ai film in uscita.

Tuttavia, a partire dal 1954 l'interdizione ai minori costituisce il provvedimento maggiormente pronunciato dalla censura.

Negli anni '50, i motivi della censura si diversificano. La violenza e l'erotismo esistono ma restano circoscritti a due generi ben precisi e codificati: i film di gangsters e i film sulla prostituzione.

Come ci ricorda Hervé, «Drapée dans son silence souverain, la censure régalienne a su encadrer la production d'une main de fer»¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Cfr. Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, tome 2: *Le cinéma entre deux républiques : 1940-1946*, Filméditations, Paris, 1977.

¹⁹⁸ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 501.

Non si dimentichino inoltre – tra il 1950 e il 1955 – le filippiche pronunciate nel corso delle sedute parlamentari dall’allora deputato del Mouvement Républicain Populaire (MRP) abate Albert Gau contro appunto la dilagante “depravazione” cinematografica.

Il periodo che va dal 1956 al 1966 – come già anticipato – viene battezzato da Hervé come un «période conflictuelle»¹⁹⁹, in cui a darsi conflitto sono appunto la censura e i professionisti del mondo cinematografico.

Gli anni del «periodo conflittuale» sono contraddistinti dal fenomeno cinematografico della trasgressione, ben rappresentata dall’erotismo e dalla nudità. Non a caso, come ci fa notare ancora Hervé, il periodo in questione si apre «sur l’exhibition d’un corps contemporain et endogène à la société française, celui de Brigitte Bardot»²⁰⁰.

In particolare, il film a cui si fa riferimento è il celebre *Piace a troppi* (*Et Dieu créa la femme*; Roger Vadim, 1956), punto di partenza simbolico di una recrudescenza e di un rinnovamento della trasgressione cinematografica. Il film di Vadim – come messo bene in luce da Albert Montagne – assurge quindi a simbolo della politica di interdizione cinematografica operata su scala nazionale e locale in Francia per opera congiunta della Chiesa e dei poteri politici²⁰¹.

Nel 1956 sono poi addirittura i comunisti a proporre ufficialmente all’Assemblée nationale di abolire la censura, in quanto considerata inadatta, a causa del suo lassismo, a proteggere i giovani, in quanto «les partisans de la censure ne s’en prennent pas au cinéma immoral jugé bon et licite, mais au cinéma qui pose des problèmes d’ordre social aux spectateurs eu qui les amène à réfléchir»²⁰².

La media dei film censurati nel decennio in questione – secondo gli studi statistici effettuati da Hervé – supera ora il 10 %, mentre si installa il potere di de Gaulle e mentre iniziano a farsi sentire «les premières voix inquiètes de la montée en puissance d’une génération nombreuse et turbolente»²⁰³.

Ma la vera offensiva anticinematografica risale al 1959, quando viene richiesto ai prefetti di interdire le sale cinematografiche ai minori di 18 anni, in quanto tali luoghi si rivelano «de nature à exercer une influence nocive sur la santé ou la moralité de la jeunesse»²⁰⁴.

L’avvento della Nouvelle Vague come pure l’uscita quasi in contemporanea di tre film “incendiari” e “scandalosi” quali *La giumenta verde* (*La Jument verte*; Claude Autant-Lara, 1959), *Le relazioni*

¹⁹⁹ Ivi, p. 32.

²⁰⁰ Ivi, p. 502.

²⁰¹ Cfr. Albert Montagne, *Histoire juridique des interdits cinématographiques 1901-2001*, L’Harmattan, Paris, 2007, pp. 134-135.

²⁰² Proposition de loi tendant à supprimer la censure cinématographique, séance du 26 octobre 1956, «JORF», annexe n° 3065, pp. 311-312.

²⁰³ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 32.

²⁰⁴ Ordonnance 59-28 du 5 janvier 1959, «JORF», 6 janvier 1959.

pericolose (*Les Liaisons dangereuses*; Roger Vadim, 1959) e *Il colore della pelle* (*J'irai cracher sur vos tombes*; Michel Gast, 1959) colgono impreparata la critica come pure la censura, la quale però si riassetta, sfociando nella severa riforma del 1961.

I film citati contribuiscono quindi ad accelerare una riforma globale della censura, già da tempo in corso di maturazione. Tale riforma – firmata da Henry de Ségogne ma ideata da Maurice Herzog e Robert Touzery – mieterà tra le proprie vittime innanzitutto i film della Nouvelle Vague. Ma alcuni film di tale corrente – come pure una pellicola quale *La Religieuse* – dimostreranno come i cineasti francesi continuino fieramente a tenere testa all'operato repressivo dei censori.

Ha inizio così il decennio della presidenza – alla Commission de contrôle des films – del consigliere di Stato Henry de Ségogne – anziano commissario generale al Turismo del regime di Vichy – che viene affiancato da un alto funzionario del ministero dell'Informazione dal pugno di ferro: Robert Touzery.

Per qualche tempo, l'intimidazione sembra di nuovo fare colpo sulla massa dei professionisti del cinema. Anche se, al contempo, i temerari che sfidano la censura si fanno via via più numerosi. Tale conflittualità raggiunge aspetti parossistici nel 1966, con la prova di forza ingenerata dall'interdizione del già citato *La Religieuse*, a cui dedicheremo un approfondimento più avanti.

Una delle vittime più significative della censura amministrativa francese nei primi anni Sessanta è il cortometraggio *Secteur postal 89098* (1959) di Philippe Durand. La pellicola raccontava il difficile reinserimento nella vita civile di un soldato richiamato durante la guerra d'Algeria, e che qui era stato gravemente mutilato. Uno dei passaggi che aveva particolarmente scandalizzato i censori era stato «un vieux bidet siphoné au fond duquel étaient gravés ces mots: “Laissez venir à moi les petits enfants”»²⁰⁵.

Il miglior esempio di ingerenza cattolica nelle maglie della censura amministrativa francese è riscontrabile però nell'attività condotta dal padre gesuita Emmanuel Flipo.

Membro attivo dell'Office catholique français du cinéma (OCFC) – il corrispettivo, a partire dal 1959, dell'italiano C.C.C. – Flipo è infatti l'artefice della maggiore (seppur effimera) vittoria cattolica in campo cinematografico, ovvero un'alleanza “confessionale” con lo Stato francese.

Il ritorno al potere del generale Charles de Gaulle, nel 1958, aveva coinciso con il primo grande sviluppo della televisione in Francia (e di conseguenza con la prima grande crisi del cinema), oltre che con la nascita della Nouvelle Vague. Tra gli obiettivi dichiarati del nuovo governo – come già anticipato – vi era una riorganizzazione dell'apparato censorio cinematografico.

La crociata morale provocata dall'uscita del già citato film di Vadim *Le relazioni pericolose* costituisce un'opportunità strategica per l'OCFC. Il film – come ci informa Daniel Biltereyst –

²⁰⁵ Cfr. [rédaction], «Image et Son», n° 156, novembre 1962.

viene da subito ferocemente contestato dalle associazioni di famiglie, che invocano a gran voce (e spesso ottengono) il ritiro della pellicola in taluni circuiti cinematografici locali²⁰⁶.

Dal canto suo, il Ministero dell'Informazione francese, sollecitato dalla sollevazione degli ambienti di destra, intraprende un'ampia consultazione per la riforma della censura, rivolgendosi, tra gli altri, alla Chiesa cattolica. La risposta dell'OCFC alla commissione d'inchiesta messa in piedi dal Ministero porta la firma proprio di Flipo. Quest'ultimo tenta di operare una negoziazione tra la politica di divieto locale e una più ampia visione d'insieme della complessa pratica censoria. Nella presente risposta, Flipo manifesta la necessità di un controllo preventivo dei film, che tenda a salvaguardare sia la protezione del pubblico cattolico dalle pellicole nocive, sia però, al contempo, l'economia cinematografica da enormi perdite derivanti da film realizzati e poi, subito dopo, vietati²⁰⁷.

Flipo delinea così, a nome dell'OCFC, un iter censorio basato su una capillare regolamentazione (dai tagli alle fasce di età), che non convince però il Ministero. Di conseguenza, i primi mesi del 1960 vedono l'OCFC a fianco delle associazioni delle famiglie e della lotta da esse portata avanti. Nel frattempo continuano però i rapporti tra l'OCFC e il Ministero. Tanto da portare l'OCFC ad assumere, tra il 1960 e il 1961, un ruolo di tutto rilievo nella politica censoria statale, maggiore ancora di quello rivestito dai cattolici nel regime di Vichy.

In tale lasso di tempo – come ci informa Mélisande Leventopoulos – i cattolici francesi si trovano così inseriti in un'attività di censura preventiva, costituita da un servizio di rilettura delle sceneggiature e una consulenza in fase di riprese²⁰⁸.

Ciò consente al mondo cattolico di entrare in contatto diretto con diversi registi e produttori, desiderosi di una consulenza preventiva e in itinere da parte dei professionisti cattolici.

Così, a partire dal 1960, l'intervento della Chiesa in campo cinematografico viene normalizzato e istituzionalizzato, entrando a tutti gli effetti a far parte dell'apparato statale.

Tale sintonia tra l'OCFC e il governo gaullista trova conferma nel decreto del 18 gennaio 1961 sulla censura, che sembra appunto soddisfare le richieste dell'OCFC e del Comité catholique de l'enfance riguardo l'instaurazione di una censura cinematografica preventiva, ben calibrata sulle varie fasce d'età degli spettatori.

²⁰⁶ Cfr. Daniel Biltereyst, *Disciplining the Nouvelle Vague: Censoring À bout de soufflé and Other Early French New Wave Films (1956-1962)*, in Lucy Madzon, Catherine Wheatley (eds.), *Je t'aime... moi non plus. Franco-British Cinematic Relations*, Berghahn, New York/Oxford, 2010, p. 102.

²⁰⁷ Cfr. Emmanuel Flipo, *Réponse de l'OCFC à la commission d'enquête et d'études sur la réforme de la réglementation du contrôle des films cinématographiques*, Centre National des Archives de l'Église de France (CNAEF), 98 CE 25, décembre 1959.

²⁰⁸ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *An Alternative Way of Moralizing Cinema. Father Flipo's Remedy for the Catholic Church's Propaganda Failure in France (1945-1962)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, and Power*, Routledge, New York, 2015, p. 109.

La fine del «periodo conflittuale» è poi contrassegnato dall'incontro del pubblico francese con il primo western spaghetti, ovvero *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone. Il genere trova più difficoltà nei confronti della censura francese rispetto ai western hollywoodiani classici. Come ci ricorda Hervé, tale differenza di trattamento si spiega attraverso tre specificità tecniche che contraddistinguerebbero le opere di Leone: le inquadrature («focalisation sur la violence par le gros plan»²⁰⁹), il montaggio («soulignement de cette violence par l'étirement»²¹⁰) e la sceneggiatura («atténuation de la frontière entre le bien et le mal»²¹¹).

Dopo le dimissioni di Flipo dall'OCFC, infine, l'unica azione ufficiale della Chiesa in campo cinematografico si limita a essere quella all'interno della Commissione di censura, dove un sacerdote alquanto ristretto di vedute quale Jean Pihan si fa portatore di una nuova e ancora più rigorosa attività di educazione al cinema.

La Chiesa cattolica ritorna perciò ad essere piuttosto chiusa nei propri confini, senza più comunicare con i professionisti del cinema. Tale nuovo stato di cose è ben rappresentato dallo scandalo che accompagna un film quale *Suzanne Simonin, la religiosa* (*Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot*; Jacques Rivette, 1966), già prima ancora della sua realizzazione. Proprio con tale film – che ora ci accingiamo ad analizzare più nel dettaglio – ha fine idealmente il cosiddetto «periodo conflittuale» della storia della censura cinematografica francese.

X.4.3. «La guerra (sulla censura) è cominciata»: l'«affaire» de *La Religieuse*

Nel 1965 Jacques Rivette, giovane cineasta apparentato alla Nouvelle Vague, gira l'adattamento cinematografico de *La religiosa* (*La Religieuse*; 1796) di Denis Diderot²¹².

Il film di Rivette – come già il romanzo di Diderot – racconta la storia di una giovane donna nata da un'infedeltà della madre, e che viene rinchiusa in un convento, dove poi troverà il coraggio per ribellarsi. Dopo la morte di una madre superiore buona e comprensiva, la giovane protagonista subisce i sadici maltrattamenti della severa sostituta. Ottenuto il trasferimento in un altro convento, la giovane protagonista deve ora difendersi dagli assalti di una superiore invaghita di lei. La protagonista riesce a fuggire, grazie all'aiuto del suo cappellano, il quale a sua volta tenta di abusare di lei. La fuga disperata di Suzanne la conduce in una casa di appuntamenti, dove la giovane protagonista preferisce togliersi la vita piuttosto che concedersi a quegli uomini.

²⁰⁹ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 503.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Cfr. Denis Diderot, *La Religieuse*, Éditions de Dussart, Paris, 1796.

Va da subito ricordato come la stessa opera di origine di Diderot fosse stata all'epoca proibita dalle autorità francesi nel 1824.

Una sorte analogamente avversa tocca alla trasposizione cinematografica di Rivette, la quale, ancora in fase di ripresa, viene osteggiata da una feroce campagna di opposizione, soprattutto da parte cattolica.

Hervé inserisce *Suzanne Simonin, la religiosa* in quella categoria di film censurati per motivi di «subversion», in quanto cioè sovversivo rispetto all'autorità e allo status quo vigente. In particolare, il film di Rivette viene accusato di una particolare forma di sovversivismo, ovvero di anticlericalismo.

Lo stesso Hervé mette in luce come la campagna condotta contro il film di Rivette non sia stata però tanto il frutto di un sommovimento spontaneo nato tra i religiosi francesi dell'epoca – come studi più datati avevano invece sostenuto – quanto bensì l'effetto di una precisa orchestrazione portata avanti da parte delle più alte gerarchie ecclesiastiche francesi²¹³.

Pur essendo innumerevoli le lettere piene di sdegno indirizzate da diverse suore all'allora ministro dell'informazione Alain Peyrefitte, nei confronti de *La Religieuse* ci troviamo di fronte a una condanna già a monte del film, perpetrata dalle più alte cariche ecclesiastiche di Francia.

Probabilmente per la prima volta nella sua storia, l'OCFC intraprende così l'orchestrazione della censura definitiva di un'opera, dopo averla in un primo momento richiamata alla modifica in profondità del progetto attraverso il suo servizio di revisione delle sceneggiature.

Proprio a tale servizio di revisione – come pure alla Commission de contrôle statale – si rivolge Rivette in seguito alle dure critiche inflitte al suo film ancora in lavorazione, intendendo perorare la propria causa e rassicurando che «L'aspect essentiel n'est pas anticlérical, c'est le féminisme. C'est surtout une revendication de la liberté d'une jeune fille par rapport à sa famille, le droit à l'individu de disposer de lui-même vu en 1760»²¹⁴.

Giunto al servizio di revisione dell'OCFC – come ci informa Frédérique Berthet – il film di Rivette era passato poi sotto il controllo del padre francescano Motte²¹⁵.

Tuttavia tale opera di revisione non è sufficiente a placare la sete censoria dell'OCFC, il quale si attiva in un'abile campagna denigratoria ai danni del film di Rivette, ottenendone infine la censura governativa²¹⁶. Tale strategia portata avanti dall'OCFC testimonia la rinnovata posizione tutelare assunta da quest'ultimo nei confronti della produzione cinematografica.

²¹³ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 46.

²¹⁴ Jacques Rivette, *Entretien*, «Le Monde», 8 septembre 1963.

²¹⁵ Cfr. Frédérique Berthet, *L'interdiction de Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot. Aspects d'une affaire, mémoire de maîtrise*, Université Pierre Mendès-France-IEP de Grenoble, 1993, pp. 53-54.

²¹⁶ *Ivi*, p. 59.

Parallelamente alla revisione cinematografica operata dai cattolici in seno all'OCFC, il film di Rivette viene da subito sottoposto anche all'esaminazione di censura preventiva della Commission de contrôle statale. Anche in quest'ultima sede, tuttavia, la presenza cattolica appare quanto mai invadente e pressante.

Emblematica risulta, in tal senso, la presenza all'interno della Commission de contrôle di una figura quale l'abate Jean Pihan, la cui opinione sul film suona da subito come un'irrevocabile sentenza: «À travers un cas particulier, historique, anachronique et tout ce qu'on voudra, c'est toute l'institution monacale et toute la vie religieuse qui est diffamée, bafouée, traînée dans la boue»²¹⁷.

Per questi motivi, l'abate si appella ai suoi colleghi, caldeggiando la bocciatura della pellicola di Rivette: «Je ne puis séparer dans un tel cas ma qualité sacerdotale de mes fonctions de censeur. J'adjure solennellement mes collègues de la commission, quelle que soient leurs opinions religieuses et philosophiques, d'avoir l'esprit assez noble pour refuser une telle vilanie»²¹⁸.

Le richieste di Pihan vengono soddisfatte dalla Commission, e così il presidente-supplente Robert Touzery decreta l'interdizione totale della pellicola «en raison du caractère attentatoire au respect de la sensibilité d'une grande partie du public»²¹⁹.

È così che il film vede una riscrittura della propria sceneggiatura, affidata questa seconda volta a Georges de Beauregard. Ma anche la seconda versione trova forti opposizioni, come quella del solito Pihan, che esprime così la propria collera:

En déclenchant toute cette campagne contre ce film, j'ai agi par esprit chevaleresque. Je n'admettais pas que, sous prétexte de traiter une situation, hélas plus que vraisemblable, prétendument révélée par Diderot au beau temps du «Siècle des Lumières» (et qui n'était qu'un «canular» monté par les amis du trop naïf philosophe), on jetât le discrédit sur la vie religieuse en notre temps. Je ne voulais pas que le Français moyen, mal informé, prompt à écouter les ragots, puisse se dire que «c'est encore comme ça dans les couvents». Enfin, je demandais à la commission comment elle réagirait si l'on nous présentait un film du même acabit sur «le» rabbin, «le» franc-maçon, ou sur n'importe quelle profession globalisée par l'emploi de l'article «le»: l'instituteur, le notaire, etc.²²⁰

Assai rilevante è come, agli occhi di Pihan, uno degli elementi maggiormente scandalosi del film sia la «verosimiglianza» della situazione di Suzanne.

Proprio per evitare tale tipo di attacchi, il nuovo sceneggiatore Georges de Beauregard – fine conoscitore della censura – propende per ribattezzare il film *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot*, quasi a voler in qualche modo sancire una certa distanza rispetto al soggetto rappresentato. L'instancabile Pihan – come ci riferisce Mehdi El-Hadj – convoca poi una riunione, per far fronte appunto al film di Rivette. Alla riunione partecipano due membri della Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision – Pierre Goursat e il canonico Jean Dewavrin – oltre che

²¹⁷ Jean Pihan, *La Religieuse: avis de précensure*, 5 mai 1962.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Henry de Ségogne, *La Religieuse: rapport de précensure*, 21 mai 1962.

²²⁰ Jean Pihan, citato in Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, Paris, 2001, p. 151.

taluni responsabili dell'Action catholique française e, soprattutto, il cardinale Maurice Feltin. Personaggio di primo piano nella scena cattolica francese dell'epoca, Feltin, all'epoca ottantaduenne, era l'arcivescovo di Parigi. Sotto l'Occupation egli si era distinto per il suo convinto sostegno a Pétain, tanto da figurare tra gli ecclesiastici che il nuovo Governo della Libération intendeva destituire. Sennonché lo stesso Feltin, con abile mossa strategica, nel dopoguerra era entrato nella cerchia di Charles de Gaulle²²¹.

Proprio al generale il cardinale si rivolge per esigere l'interdizione del film ancor prima della sua realizzazione. Come ricordatoci dalla testimonianza di Bruno Chéramy, gli argomenti posti da Feltin a de Gaulle risultarono alquanto convincenti, facendo inoltre leva su minacce neanche troppo velate, e ricordando, a pochi mesi dalle elezioni presidenziali, che «Les catholiques sont aussi des électeurs»²²².

È così che de Gaulle in persona avrebbe ordinato al suo ministro Alain Peyrefitte di impedire in qualsiasi modo l'uscita del film, utilizzando le seguenti perentorie parole: «Vous vous débrouillez comme vous voulez mais ce film ne sort pas»²²³.

Lo stesso dossier prodotto su *La Religieuse* da parte della Commission de contrôle riferisce di forti pressioni cattoliche: «L'inquiétude gagne la Centrale catholique pour le cinéma qui demande expressément aux pouvoirs publics de prendre des mesures préventives et d'interdire le tournage du film»²²⁴.

La data dell'intervento del cardinale Feltin – settembre 1965 – smentisce quindi la tesi secondo cui la campagna contro il film di Rivette sarebbe stata mossa unicamente da religiosi e religiose del basso clero cattolico. Anche questi avrebbero fatto sentire, sì, la propria voce, ma solo successivamente alle petizioni mosse dalle alte gerarchie ecclesiastiche.

La corrispondenza del cardinale precede infatti di un mese la missiva spedita dalla presidentessa dell'Union des Supérieures majeures, dove si esige l'interdizione del film in quanto «blasphématoire»²²⁵.

È l'inizio di una vera e propria campagna contro il film, in cui si susseguono centinaia e centinaia di petizioni firmate da religiose di vario ordine e grado, e indirizzate al ministero dell'Information.

Il ministro Alain Peyrefitte in persona risponde a tutte le petizioni con un'unica lettera-tipo, che premurosamente viene fatta pubblicare dallo stesso ministro su «Le Figaro», non a caso pochi giorni prima dell'inizio della campagna elettorale per le presidenziali. Ecco il testo della lettera:

²²¹ Cfr. Benoît Lasserre, *Chronique du procès de Maurice Papon. 4: Le clergé avec Pétain*, «Sud-Ouest», 25 septembre 1997.

²²² Bruno Chéramy, citato in Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 51.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Mémoire*, 18 février 1966, citato in Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 51.

²²⁵ La présidente de l'Union des Supérieures majeures, *Courrier à Alain Peyrefitte*, 15 octobre 1965.

Je tiens à vous dire qu'en ce qui me concerne je partage entièrement les sentiments qui vous animent et que, d'une manière générale, les pouvoirs publics ne peuvent rester indifférents devant un projet qui porte atteinte à l'honneur et à la considération des religieuses françaises qui rendent par ailleurs tant de services à notre société. Aussi, je tiens à vous donner l'assurance que je n'hésiterai pas à utiliser dans leur plénitude les pouvoirs qui sont les miens en matière de contrôle cinématographique. Je vous précise au demeurant que le producteur du film a été d'ores et déjà avisé de cette position.²²⁶

Ai diversi religiosi che si rivolgono accaloratamente ad Alain Peyrefitte per ottenere il divieto del film di Rivette, il funzionario risponde quindi che avrebbe utilizzato tutti i poteri a lui concessi, «nella loro pienezza»²²⁷.

All'indomani della pubblicazione della lettera di Peyrefitte su «Le Figaro», un rassegnato Georges de Beauregard non può che notare che «C'est la première fois qu'un ministre annonce qu'un film a de fortes chances d'être interdit avant même que le film ait été réalisé»²²⁸.

Dopo una serie di ulteriori sedute della Commission, il film viene ufficialmente vietato il 31 marzo 1966, da parte del nuovo ministro dell'Information, ovvero Yvon Bourges. A tal proposito, Bruno Chéramy ci informa come in realtà «Bourges n'avait pas le choix. La décision avait été prise avant sa nomination et c'était un ordre du Général! Il l'exécutait ou il démissionnait»²²⁹.

Come ci fa notare Valérie Vignaux, la carica sovversiva de *La Religieuse* presenta una natura forse più politica che religiosa. In ciò risiederebbe – come ci fa notare la stessa Vignaux – il vero motivo dell'accanimento censorio nei confronti del film di Rivette:

Suzanne Simonin s'oppose aux instances normatives morale, familiale et religieuse, révélées mortifères car elles pratiquent l'oppression. Pour ne pas céder aux injonctions dont elle est l'objet, elle est conduite à se donner la mort et incarne cette figure emblématique qui pour la liberté associe le martyr et le révolutionnaire. Le scandale de *La Religieuse* annonce la fin d'une société que les événements de mai 68 stigmatiseront: un bouleversement où les individus, hommes et femmes, réclameront contre les figures tutélaires (patron, père ou mari) le droit à disposer d'eux-mêmes, se réappropriant leur corps en le distinguant du corps social.²³⁰

L'interdizione preventiva imposta al film di Rivette provoca però animate proteste²³¹. Emblematico risulta in tal senso il cosiddetto Manifeste des 1789, promosso dagli autori della Nouvelle Vague e dai critici dei «Cahiers du cinéma», nonché dalla FLECC (Fédération loisirs et culture cinématographique), contro il divieto in questione.

Tra le scandalizzate polemiche che seguono all'interdizione preventiva del film di Rivette spiccano quindi anche nomi illustri. Alla testa di tale controffensiva troviamo infatti, oltre allo stesso Georges

²²⁶ Alain Peyrefitte, *La Religieuse*, «Le Figaro», 25 novembre 1965.

²²⁷ Alain Peyrefitte, *Courrier à sœur Marie-Elie Charlin*, 23 novembre 1965.

²²⁸ Georges de Beauregard, citato in Chantal de Beauregard, *Georges de Beauregard, premier sourire de Belmondo, dernier de Bardot*, C. Lacour éditeur, Nîmes, 1991, p. 198.

²²⁹ Bruno Chéramy, citato in Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 54.

²³⁰ Valérie Vignaux, *Suzanne Simonin ou La Religieuse de Jacques Rivette*, Éditions du Céfal, Liège, 2005, p. 77.

²³¹ Cfr. [rédaction], *La Religieuse et ce qui s'en suit*, «Télé-ciné», mai 1966, p. 3.

de Beauregard, personalità del calibro di Jean-Luc Godard e Claude Chabrol. Sulle pagine di «Combat» essi pubblicano la propria strategia di contrattacco: «Recours contre la décision du ministre – Élargir le débat qui n'est déjà plus circonscrit au monde du cinéma – Multiplier les prises de position des syndicats, associations et organismes divers»²³².

Dal canto suo Jean-Luc Godard, in una celebre filippica apparsa sulle pagine di «Le Monde», formula il suo memorabile «J'accuse» contro la censura operata sul film di Rivette. Censura che Godard non esita a paragonare a quella del regime nazista:

Je ne connaissais donc le fascisme que dans les livres. «Ils ont emmené Danielle». «Ils ont arrêté Pierre». «Ils vont fusiller Étienne». Toutes ces phrases-types de la Résistance et de la Gestapo, elles m'atteignaient certes de plus en plus fort, mais jamais dans ma chair et dans mon sang, puisque j'avais eu la chance d'être né trop tard. Hier, brusquement, tout a changé: «Ils ont arrêté Suzanne». «Si, la police est venue chez Georges et au laboratoire. Ils ont saisi les copies».²³³

Non stupiscono ovviamente accuse contro la censura quali quelle lanciate dai suddetti autori, o da figure quali Henri Chapier, il quale denuncia «la venue du pire des racismes, celui de la bêtise, de l'impuissance et de la médiocrité repue»²³⁴.

A stupire sono semmai alcune prese di posizione assunte dagli stessi cattolici contro le misure censorie prese ai danni de *La Religieuse*.

Ricordiamo innanzitutto che diversi cattolici – tra cui José Peña, Jean Collet e Paule Sengissen – figurano tra i firmatari del citato Manifeste des 1789.

L'interdizione preventiva provoca inoltre il dissenso, ad esempio, di una testata “cattolicissima” quale «La Croix»²³⁵: giornale che d'altronde aveva da sempre rigettato ogni posizione categorica e intransigente.

Ciò che suscita la disapprovazione di molti cattolici è insomma il principio di un'interdizione posta prima ancora di poter giudicare il film finito. La lista delle *doléances* è a tal riguardo assai estesa. In prima linea in tale battaglia contro la censura cinematografica indiscriminata troviamo, ancora una volta, il domenicano Jean-Louis Tallenay²³⁶, ma anche personalità del calibro di François Bédarida, segretario generale del CCIF, e Jean-Louis Monneron, caporedattore di «Recherches et débats»²³⁷.

²³² Francis Leroi, *Plan de bataille sur trois fronts contre l'interdiction de La Religieuse*, «Combat», 5 avril 1966.

²³³ Jean-Luc Godard, *Ils ont arrêté Suzanne*, «Le Monde», 3 avril 1966.

²³⁴ Henri Chapier, *La Religieuse*, «Combat», 7 avril 1966.

²³⁵ Cfr. «La Croix», 7 avril 1966, p. 9; «La Croix», 17 avril 1966, p. 4; «La Croix», 19 avril 1966, p. 4.

²³⁶ Cfr. Jean-Louis Tallenay, *Lettre aux religieuses qui ont fait signer des pétitions pour que le gouvernement interdise la projection d'un film dont elles craignent qu'il ternisse leur honneur*, «Signes du temps», avril 1966, p. 3.

²³⁷ François Bédarida, Jean-Louis Monneron, *Une prise de position de deux animateurs du Centre catholique des intellectuels français*, «Le Monde», 4 mai 1966.

Emblematica in tal senso è poi la posizione dell'abate Marc Oraison²³⁸ – futuro membro della Commission – che parla a tal proposito di «scandale» poiché il film «n'est absolument pas une attaque contre la foi chrétienne ou contre le principe de la vie religieuse»²³⁹.

La stessa Centrale catholique si comporta in maniera piuttosto ambigua, classificando il film con la cote «4 B: à déconseiller», e non «5: à rejeter», malgrado appunto l'intensa attività oppositrice dei suoi massimi rappresentanti durante l'intero caso.

Ha inizio insomma una battaglia giuridica che durerà ben nove anni, e che avrà termine con l'annullamento definitivo dell'interdizione da parte del Consiglio di Stato francese, nel 1975.

Lungi dall'essere una semplice «dispute de ménage»²⁴⁰, si vede bene come l'«affaire» de *La Religieuse* si sia presentata come «un véritable choc de titans»²⁴¹.

I due fronti dello scontro vedono schierati da un lato le macrostrutture tradizionali della società francese, ovvero la parte della Chiesa più restia al Vaticano II – guidata da una figura quale appunto il cardinale Feltin – e la parte più conservatrice del gaullisme, incarnato da de Gaulle in persona.

Dall'altro lato troviamo invece dei giovani contestatori in via di radicalizzazione, a cominciare da un Godard assai attivo a partire dal 1962 e che, in seguito, non cesserà di evolversi «verso sinistra». L'analisi dei dossiers di censura sulle pellicole da egli realizzate dopo quella data dimostra come egli abbia voluto sfidare di petto la censura cinematografica.

La scelta di de Gaulle di farsi consigliare da un cardinale retrogrado e di propendere quindi per una «décision liberticide»²⁴² non si rivela però particolarmente azzeccata, come dimostrano le elezioni presidenziali del 1965, che vedono de Gaulle venire, sì, rieletto, ma solamente al secondo scrutinio anziché al primo.

Come ci ricorda Hervé, il provvedimento di interdizione operato nei confronti de *La Religieuse* rappresenta uno degli episodi maggiormente divisori e conflittuali nella storia della censura cinematografica francese: «L'affaire a, non seulement, légitimé, radicalisé et élargi le camp des adversaires de la censure mais elle a aussi divisé les gaullistes eux-mêmes»²⁴³.

A fotografare bene il panorama conflittuale venutosi a creare in occasione del caso de *La Religieuse* provvede un editoriale apparso sui «Cahiers du cinéma» nel maggio del 1966:

Ce film que certaines trouvent chrétien et d'autres antichrétien est donc un film complexe, et c'est dire intelligent: n'est-ce donc pas cette intelligence qu'on a jugé bon de censurer? Gageons qu'à l'inverse, on n'eût même pas songé à

²³⁸ Cfr. Sabine Rousseau, *L'affaire de la Religieuse de Rivette (1965-1967)*, «Cahiers d'études du religieux», 2012, Monothéisme et cinéma [http://cerri.revues.org/1067].

²³⁹ Marc Oraison, *La Religieuse*, «Le Monde», 4 avril 1966.

²⁴⁰ Jeanne Favret-Saada, *L'affaire Rivette, une dispute de ménage*, «Cinéma, rites et mythes contemporains», n° 16, École pratique des hautes études, 1993, p. 30.

²⁴¹ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 60.

²⁴² *Ivi*, p. 62.

²⁴³ *Ibidem*.

l'inquiéter s'il avait fait montre de ce sommaire cléricisme ou anticléricisme dont le cinéma français a – autrefois – été coutumier. Cinéma français qui n'eut jamais le droit (quand il en eut envie) de faire quoi que ce soit qui mît en cause qui que ce soit: être touche-à-tout mais sans jamais toucher à rien. Au moins cette interdiction aura eu le curieux effet de réunir contre elle des gens que tout divise; et, enfin, le geste du Censeur est toujours un aveu d'impuissance: autant s'en féliciter.²⁴⁴

Altrettanto emblematico risulta poi il titolo del presente editoriale, ovvero: «La guerre est commencée». Non a caso, l'affaire de *La Religieuse* costituisce una soglia tra quelli che Hervé ha battezzato come «temps conflictuel» e «temps obsidionaux». *La Religieuse* funge inoltre da apripista per la trasgressione cinematografica che avrà luogo nel corso degli anni successivi: «Désormais, la transgression ne sera plus affaire de francs-tireurs ou d'incoscients. Elle sera produite en flux continu»²⁴⁵.

Dopo il caso de *La Religieuse*, infatti, le maglie della censura si mostreranno assai più larghe e tolleranti pur di fronte al tema dell'anticlericalismo. Emblematico il caso de *La Monaca di Monza* (Eriprando Visconti, 1969), che racconta le scappatelle di una suora depravata del XVII° secolo. Illuminante a tal proposito il rapporto di Marcelle Dietsch in occasione della seduta della sous-commission de contrôle:

Ce film n'est qu'un salmigondis de fornication, d'érotisme, de vulgarité, de violence, de torture et de crimes. Bien entendu, la sous-commission a demandé à ce qu'il soit examiné en commission plénière – et notamment par les représentants ecclésiastiques – car il va sans dire que l'Église dont on connaît certaines mœurs violentes et dépravées à cette époque est bafouée dans ce film qui, par ailleurs, n'a aucune valeur artistique.²⁴⁶

Sebbene assai più eccessivo e spinto nelle rappresentazioni di erotismo e violenza rispetto a *La Religieuse*, il film di Eriprando Visconti non subisce neanche in minima parte il “processo” morale e censorio a cui fu sottoposto il film di Rivette. La commission si limita infatti a interdire *La Monaca di Monza* ai minori di 13 anni. La stessa interdizione verrà riservata anche a *Il prete sposato* (Marco Vicario, 1971), il quale, come *La Monaca di Monza*, non susciterà nessun particolare clamore o accanimento censorio. Durante la seduta della sous-commission de contrôle, Geneviève Letondot prevede che tale storia di un prete continuamente corteggiato sessualmente dalle sue parrocchiane «ne manquera pas de choquer certains, et probablement certains publics de province», anche se «sous les dehors d'une comédie légère, c'est une apologie de la pureté, pour ne pas dire de la sainteté»²⁴⁷.

Tuttavia, nei dossier della Commission de contrôle – come messo in luce da Hervé – non sono particolarmente frequenti i film a cui viene riservata una qualsiasi interdizione per il motivo di

²⁴⁴ [Rédaction], *La guerre est commencée*, «Cahiers du cinéma», n° 177, avril 1966, p. 3.

²⁴⁵ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 63.

²⁴⁶ Marcelle Dietsch, *La Religieuse de Monza: sous-commission*, 13 juin 1969.

²⁴⁷ Geneviève Letondot, *Le Prêtre marié: sous-commission*, 9 février 1971.

«anticlericalismo». Ciò anche perché la Chiesa era stata capace di costruire – per far fronte appunto alla sovversione anticlericale cinematografica – delle proprie linee difensive attraverso l’operato della Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision.

Forse però il maggior scandalo insito nella vicenda de *La Religieuse* proviene dal fatto che il film venga censurato dal potere esecutivo malgrado una prima proposta liberale della Commission de contrôle.

Si può concludere allora con Hervé, quando addita il film di Rivette come un ottimo esempio di vicenda censoria: «Comme dans toutes les bonnes histoires de censure, il y a un ministre imbécile et un auteur candide. Le premier s’adonne à l’excès de zèle tandis que le second est surpris dans sa bonne foi»²⁴⁸.

La Religieuse è d’altronde assai emblematica della propria epoca in quanto ne sa rappresentare tutta la modernità rivoluzionaria. È quanto ci fa notare ancora Hervé:

Rivette filme Anna Karina comme la Nouvelle Vague filme la jeunesse depuis une décennie, c’est-à-dire de façon subversive. Par son jeu, par les mouvements de son corps, par la façon dont son visage prend la lumière, par sa diction typique de la décennie, Anna Karina est une allégorie de la jeunesse de son temps engoncée dans le carcan normatif des pères.²⁴⁹

X.4.4. Dalla «vague» pornografica alla «loi X»: la censura amministrativa in Francia dal 1967 al 1975

Dal 1967 al 1975 ha infine luogo quello che Hervé definisce «une période *obsidionale*»²⁵⁰: letteralmente «periodo dell’assedio». Tale periodo vede infatti la censura «assediata» da più parti.

Ciò è testimoniato anche da un dato statistico che vede mediamente circa il 20 % dei film del 1967 essere oggetto di un provvedimento censorio.

Il cambiamento del panorama e della politica censoria nell’arco dei trent’anni analizzati viene così emblematicamente riassunto da Hervé: «Alors qu’à la Libération, la profession courait après la jurisprudence tacite de la censure régaliennne, à compter de 1966, c’est la jurisprudence censoriale qui court après l’évolution des mœurs et la transgression culmine avec la déferlante érotique et pornographique de 1974-1975»²⁵¹.

²⁴⁸ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 510.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 510-511.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 33.

²⁵¹ *Ibidem*.

Il periodo «dell'assedio» è contraddistinto sostanzialmente dalla sistematizzazione della banalizzazione. Ciascuna tendenza presente già nel periodo precedente trova infatti qui una sistematizzazione e una codificazione in generi e sottogeneri precisi.

All'alba degli anni '70 il presidente della Commission de contrôle des films Henry de Ségogne rifiuta il principio stesso della rappresentazione cinematografica della sessualità:

Il est bien évident que l'on ne peut pas admettre des scènes, disons jouées, et qui représentent un couple faisant purement et simplement l'amour, dans les grandes salles. Ce n'est pas le lieu d'offrir ce spectacle à toute personne qui est entrée, dès l'instant qu'elle a payé son billet et qui peuvent être des célibataires ou des ménages avec des enfants de 18, 19 ou 20 ans – je ne parle encore que des adultes c'est-à-dire des mineurs de plus de 18 ans – eh bien, vous devez admettre, surtout si vous êtes père de famille, qu'il n'est pas agréable pour une mère qui sort avec ses enfants de se trouver exposée à assister à certains spectacles en compagnie de son fils, plus encore de sa fille, et que cela peut être révoltant. Que voulez-vous? Nous vivons encore sur les principes d'une civilisation, d'une morale, qui se trouvent être acceptés par tous et dont il n'y a pas lieu de s'écarter, selon nous, tant qu'une modification profonde ne sera pas intervenue. Eh bien, nous protégeons cette morale traditionnelle.²⁵²

Le parole di Henry de Ségogne testimoniano il dilagare dell'erotismo e della pornografia sul grande schermo francese a partire dall'inizio degli anni Settanta.

La rappresentazione sessista ed erotizzata della violenza che si trova, per esempio, in un film quale *Emmanuelle* (*Id.*; Just Jaeckin, 1974), non si presenta come una novità, ma da allora diviene un luogo comune, rappresentando, inoltre, la testimonianza di un recupero delle rivendicazioni di liberazione sessuale e di liberazione femminile.

Il 27 maggio 1974 sale alla Presidenza della Repubblica francese Valéry Giscard d'Estaing, da subito animato dalla ferma volontà di abolire la censura: volontà che aveva per fondamento una fede irremovibile nel liberalismo tanto politico che economico.

«Plus de censure sur les films»²⁵³: ecco le parole pronunciate da Valéry Giscard d'Estaing tre mesi dopo la sua elezione.

Parole che – come testimoniato da Pierre Girard sulle pagine di «Le Film français» – «ont produit l'effet d'une bombe»²⁵⁴.

A mettere in pratica i propositi di d'Estaing viene chiamato Michel Guy, il cui operato intende appunto commutare le interdizioni totali della Commission de contrôle in semplici soglie d'età di riferimento.

I diciotto mesi di libertà assoluta compresi tra l'elezione di Valéry Giscard d'Estaing e la reazione parlamentare del dicembre del 1975 provocano un'ondata pornografica nel cinema francese,

²⁵² Henry de Ségogne, citato in Mehdi el-Hadj, *La censure: 1966, la Religieuse de Jacques Rivette est interdite*, «L'Histoire en direct», France Culture, 6 janvier 1997.

²⁵³ Valéry Giscard d'Estaing, citato in Pierre Girard, *Plus de censure sur les films*, «Le Film français», 30 août 1974.

²⁵⁴ Pierre Girard, *Plus de censure sur les films*, cit.

costituita in maggioranza da film mediocri e insulsi, con qualche eccezione a cui però spesso i censori non riservano una sorte di favore rispetto a tutte le altre produzioni correnti²⁵⁵.

Tali diciotto mesi di «libéralisme excessif» e lucrativo si rivelano, per i censori, «dix-huit mois de calvaire»²⁵⁶.

Tuttavia, già in quei diciotto mesi di totale libertà, i censori iniziano ad adottare nella propria opera due criteri ancora oggi decisivi riguardo all'accettazione o meno delle scene di sesso inserite nei film: ovvero l'«intenzione» e la «distanza»²⁵⁷.

Il 30 dicembre 1975 l'Assemblée nationale francese emana la celebre «loi X»²⁵⁸. Quest'ultima introduceva appunto il «classement X», con il quale si designavano quei film esclusi ai minori, e comunque fortemente sconsigliati anche agli adulti.

Con la legge del 1975, i film classificati «X» si trovavano di colpo privati del diritto di ogni sovvenzione pubblica. Al tempo stesso, la legge del 1975 confinava – o, secondo taluni, «ghettizzava» – i film classificati «X» in un apposito e specifico circuito di sale.

Il principale effetto della loi X è quello di provocare la diminuzione del «cinema pornografico» in Francia, come pure delle sale a esso preposte, il cui numero passa dalle 200 del 1975 alle 136 nel 1976 e alle 72 nel 1981²⁵⁹.

Attraverso la celebre «loi X» – stando alle pregnanti osservazioni di Hervé – «l'État privilégiait la censure par la taxation au détriment de la censure par l'interdit»²⁶⁰. Tuttavia, anche in questo nuovo assetto censorio, spettava comunque ai censori il compito di classificare i film, stabilendo quello sui quali avrebbe dovuto abbattersi la “stangata” fiscale.

La legge del 1975 si presenta inoltre come il primo intervento del potere legislativo del Parlamento in tale ambito dopo il 1945, venendo quindi in qualche modo a rompere quel monopolio censorio detenuto di fatto, nell'arco dei trent'anni in esame, dal Governo francese.

Secondo Laurent Martin, la repressione fiscale ai danni del cinema pornografico con la legge del 1975 sarebbe la principale responsabile della diffusa mediocrità artistica e stilistica del genere a partire da quella data:

La répression a des effets sur la pornographie, qu'elle contribue à construire comme genre [...]. Elle induit des éléments de structure formelle aussi bien que des comportements particuliers. Interdits de vente, *a fortiori* d'exposition, les “mauvais livres”, les “gravures maudites” sont fabriqués à la hâte, sans art, et débités à la sauvette.²⁶¹

²⁵⁵ Cfr. Daniel Borrillo, *Le droit des sexualités*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, p. 150.

²⁵⁶ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 505.

²⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 506.

²⁵⁸ *Loi de finances pour 1976*, n° 75-1278, du 30 décembre 1975, «JORF», 31 décembre 1975, art. 12.

²⁵⁹ Cfr. Philippe Chassaigne, *Les années 1970. Fin d'un monde et origine de notre modernité*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 67.

²⁶⁰ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 30.

²⁶¹ Laurent Martin, *Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident*, «Le Temps des médias», n° 1, 2003, p. 22.

Tuttavia – come ci dimostra Christophe Bier²⁶² – l’impoverimento qualitativo del genere sarebbe già anteriore alla famosa loi X, ovvero anche in quei «dix-huit mois de liberté absolue» che la precedono.

Gli studi di Bier mostrerebbero quindi come non sia stata la nuova regolamentazione a uccidere il genere comprimendone i budget. Questi ultimi erano infatti derisori già nei mesi precedenti l’instaurazione della legge, come ci ricorda anche Hervé: «Les producteurs n’ont pas attendu d’être surtaxés et ghettoïsés pour financer, au lance-pierre, des œuvres aussi dénuées d’intrigues, de dialogues et de scénario que d’ambitions, accroissant d’autant leurs profits»²⁶³.

Anche dal punto di vista economico – come attestato dagli studi di René Predal e Michel Marie – la loi X parrebbe piuttosto indolore per il genere, poichè la produzione pornografica continua a crescere almeno fino al 1978²⁶⁴.

Inoltre – come ci fa notare Jacques Zimmer²⁶⁵ – non tutta la produzione pornografica di quegli anni risulta qualitativamente scadente. Una delle rare eccezioni è costituita da un film quale *Le Sexe qui parle* (Frédéric Lansac, 1975).

Se la loi X del 1975 può almeno in parte essere considerata responsabile della rarefazione di originalità del genere pornografico, a contribuire in maniera ancora più consistente allo scadimento qualitativo del genere è stata soprattutto la pratica censoria su di esso perpetrata. Tutti i film pornografici – compresi quei rari esemplari di qualità – ricevono infatti indiscriminatamente lo stesso trattamento, parlando a proposito di «pauvreté du scénario» e di abbondanza di «onomatopées». Come conclude Hervé, «Cette égalité de traitement apportée à des œuvres si différentes n’était certainement pas de nature à encourager la créativité et l’originalité»²⁶⁶.

Lo stesso 1975 coincide inoltre con la prepotente entrata in scena, in ambito censorio, del potere giudiziario. Proprio a quell’anno data infatti la sentenza del Consiglio di Stato della Repubblica francese – il più alto organo di giurisdizione amministrativa, a metà strada tra le nostre Corte d’Appello e Corte di Cassazione – in cui si annulla l’interdizione de *La Religieuse*, stipulando che «Il n’y a aucune raison de soumettre le cinéma à une “Haute Police” où la volonté du prince doit pouvoir s’exercer avec un minimum de contrôle»²⁶⁷.

Con tale sentenza, per la prima volta la libertà di espressione cinematografica viene ufficialmente affermata.

²⁶² Christophe Bier, *Censure-moi! Histoire du classement X en France*, L’Esprit frappeur, Paris, 2000.

²⁶³ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 486.

²⁶⁴ René Predal, Michel Marie, *50 ans de cinéma français: 1945-1995*, A. Colin, Paris, 2005, p. 408.

²⁶⁵ Cfr. Jacques Zimmer (dir.), *Le Cinéma X*, La Musardine, Paris, 2002, p. 14.

²⁶⁶ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 497.

²⁶⁷ Citato in Philippe-Jean Maarek, *La censure cinématographique*, Litec, Paris, 1982, p. 24.

Il giurista Philippe-Jean Maarek scorge in tale sentenza giudiziaria «la fin, en droit sinon en fait, du caractère discrétionnaire du contrôle préalable»²⁶⁸.

L'operato della Commission de contrôle des films nell'arco dei trent'anni in esame è stato sovente dettata da criteri di pura discrezionalità e soggettività.

Criteri che peraltro permangono anche nell'odierna attività censoria dell'attuale Commission de classification, come risulta da un rapporto ufficiale della stessa:

À la différence de certaines pratiques étrangères, le cadre général dans lequel doit s'effectuer la classification ne renvoie, pour ce qui concerne l'exercice même du contrôle, ni à une méthodologie, ni à une grille d'évaluation qui permettrait de déterminer directement la tranche d'âge pour laquelle une œuvre cinématographique est appropriée, ni à des critères précis – à l'exception de l'interdiction aux moins de 18 ans – sur lesquels la commission peut d'appuyer. La classification comprend une part majeure de subjectivité [...].²⁶⁹

Oggi, al posto della Commission de contrôle des films, troviamo quindi la Commission de classification des œuvres cinématographiques. Quest'ultima si limita quasi esclusivamente a stabilire le soglie di età adatte per ciascun film. Tuttavia, l'interdizione totale non è mai stata abolita, figurando ancora oggi tra le armi possibili di cui dispone, almeno teoricamente, tale nuova commissione.

X.5. La revisione cinematografica dei cattolici francesi: non solo «cotation morale»

Gli ultimi decenni hanno visto accrescere notevolmente l'interesse degli storici del cinema nei confronti delle politiche e delle pratiche censorie cinematografiche operate dalla Chiesa e dai cattolici in Francia, come ci confermano diversi interventi apparsi sulla rivista di storia del cinema «1895»²⁷⁰.

La storia della censura cinematografica cattolica affonda le proprie radici già negli anni Dieci del Novecento. Già nel 1912, ad esempio, l'abate Le Floch della diocesi di Meaux e il direttore del nuovo servizio di locazione della casa Gaumont fondano il primo catalogo «Gaumont des patronages», che contiene, tra l'altro, tutti i film censurati ed emendati da un'equipe di ecclesiastici di variegata provenienza (Parigi, Versailles, Beauvais e Soissons): équipe coordinata dallo stesso abate Le Floch.

²⁶⁸ Ivi, p. 68.

²⁶⁹ Commission de classification des œuvres cinématographiques, *Rapport d'activité, mars 2004-mars 2005*, CNC, Paris, 2005, p. 28.

²⁷⁰ Cfr. Paul Ariès, *Visions policières du cinéma: la ligue, le maire et le préfet. La censure locale pendant l'entre-deux-guerres*, «1895», n° 16, 1994, pp. 86-115; David Duez, *Pour en finir avec une rumeur: du nouveau sur le scandale de l'Âge d'or*, «1895», n° 32, 2000, pp. 149-158.

Sarà proprio quest'ultimo a raccontare, anni dopo, questa prima esperienza di censura cattolica cinematografica:

Le travail [...] consistait à éliminer les films qui ne pouvaient pas nous convenir; à accepter les autres en notant, au besoin, les coupures qu'il importait d'y faire. Toutes les indications étaient données par écrit au service compétent, qui les reportait sur des fiches et faisait les coupures demandées.²⁷¹

Il catalogo Gaumont si indirizza agli ecclesiastici e ai direttori di sale laici, proponendo quindi un modello di censura "positivo", ovvero basato sulla manipolazione e sul riassettaggio attivo dei film di volta in volta esaminati e censurati.

Nel 1914 il catalogo Gaumont viene rilevato poi dall'Union des associations ouvrières catholiques (antenata dell'Union des œuvres catholiques de France), che raggruppa patronati, associazioni giovanili, circoli di studi, e associazioni professionali e sindacali.

A partire dal 1920 la Bonne Presse si lancia poi nel noleggio dei «beaux et bons films», di cui «Le Fascinateur» assicura la promozione. Tali film non vengono solamente visionati dal Service de distribution della Bonne Presse, ma anche «censurés et remaniés par plusieurs ecclésiastiques qualifiés qui veillent attentivement à la qualité morale du film»²⁷². L'abate Honoré, in suo rapporto del 1921, ha modo di precisare in cosa consiste più precisamente tale forma di censura: «Travail laborieux, délicat et souvent très compliqué. Ce sont des titres, des sous-titres à supprimer, d'autres à modifier, des images et même des scènes entières à couper, tout en ayant soin de ne rien enlever à l'intérêt du film»²⁷³.

A partire dalla prima metà degli anni Trenta, l'Office technique du cinéma familial (OTCF), diretto dall'abate Raymond Zoëte, si propone quale principale obiettivo quello di adattare i programmi alle pellicole, specificando eventualmente i tagli e gli emendamenti da effettuare.

Si tratta insomma di rendere il film conveniente agli occhi della morale cristiana, effettuando cioè in qualche modo il percorso inverso a quello della "cotation".

L'opera filmica diventa così malleabile a piacimento, come suggerisce il rendiconto dello stesso Zoëte sulla visione del film *Un fils d'Amérique* (*Il figlio della strada*; 1932) film di Carmine Gallone, di cui già *Le chant du marin* (t.l.: *Il canto del marinaio*; 1932) era stato contestato nel mondo cattolico francese.

Ecco le soppressioni proposte da Zoëte per espungere dall'intreccio gli elementi compromettenti:

²⁷¹ A. Le Floch, *Regards en arrière. Quelques mots d'histoire du cinéma catholique*, «L'Écran catholique», octobre 1935, pp. 10-11.

²⁷² Cfr. [rédaction], «Le Fascinateur», n° 157, juin 1921.

²⁷³ Abbé Honoré, «Le Fascinateur», n° 161, 1^{er} octobre 1921.

3e bobine: Supprimer dans l'entrevue de la chanteuse avec le père Mouchin, le geste de la femme de Mouchin où elle rabat la jupe. Chanson de Préjean près de l'asile de nuit. Il faut supprimer le premier couplet et rétablir pour le second: "Des millionnaires".

4e bobine: Arrivée du faux Pierre dans le bureau Berterin. Couper: Quand Dorette (Annabella) sort et que Mouchin et Pierre restent seuls. Rétablir: Quand Annabella ouvre la porte (seule sur l'écran).

5e bobine: On voit Pierre se regardant dans la glace. Appels de Dorette. Couper: dès que l'on voit Dorette dans la glace. (Couper toute la scène entre Dorette et Pierre). Rétablir: le moment où apparaît le clochard, Guy en motocyclette. Berterin descend l'escalier à l'arrivée de Maryse, dans l'entrevue supprimer les mots soulignés. Chanteuse "dans un beuglant quand j'ai connu Pierre". Plus loin, "je ne suis pas une intrigante qui vient pour cohabiter". Couper: aussitôt que Maryse a donné son acte de mariage à Berterin. Rétablir: au moment où on voit Pierre au téléphone. Ensuite, entrevue de Pierre et de Maryse, rien à supprimer. Conversation entre Pierre et Dorette, rien à supprimer.²⁷⁴

Ma le indicazioni sui tagli e sulle modifiche variano di regione in regione.

Si guardino ad esempio le indicazioni rilasciate sul medesimo film dall'abate Annéser:

Photo: belle. Son: Net (dialogue, orchestration, chansons). Un léger bruit de fond en certaines parties. Interprétation: Excellente et naturelle avec Albert Préjean, A. Dubosc, Annabella, Kerny, Simone Simon. Avis: quant à la trame aucune réserve grave à formuler. Le rôle de Maryse est traité assez librement (costume et dialogue). À noter: 6e bobine: un passage déplaisant: Maryse (en fort décolleté) entre avec son "mari" Pierre dans la chambre à coucher (déshabillé et dialogue libre). En éliminant ce passage jusqu'au moment où Pierre quitte la chambre pour faire les préparatifs de son départ, le film est présentable devant nos publics et sera une distraction très amusante et sans méchanceté.²⁷⁵

Preoccupato soprattutto di salvaguardare il buon svolgimento del film, Annéser non considera immorali le scene sottolineate da Zoëte.

Il maggior lassismo di Annéser conferma l'esistenza di una griglia di valori cinematografici variabile da regione a regione. In questo caso, il clero lorenese rappresentato da Annéser si dimostrerebbe più tollerante rispetto a quello di Lille impersonato da Zoëte.

Annéser si limiterebbe perciò a ridurre i tagli, allo scopo di preservare una miglior comprensibilità della trama cinematografica, a differenza di Zoëte, ispirato invece a un più severo rigorismo e a un rimaneggiamento più invadente del film.

Nel corso di vari congressi diocesani degli anni Trenta, l'abate Henri Caffarel presenta dal canto suo vari metodi d'intervento censorio contro i film giudicati blasfemi, sostenuto in questa iniziativa dalle associazioni per la moralità, dai sindaci e anche dalla stampa quotidiana.

Nel frattempo, a partire dal settembre 1927 è inoltre attivo il Comité catholique du cinématographe (CCC), corrispettivo (pur con le dovute differenze) dell'italiano Centro Cattolico Cinematografico.

Attraverso i suoi verdeti, il Comité – che dal dicembre del 1934 diviene Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) – svolge una vera e propria opera di censura cinematografica cattolica. Opera che si sistematizzerà ulteriormente a partire dal 1935, con la pubblicazione della classificazione morale («cotation morale») dei vari film in uscita nelle periodiche «Fiches du cinéma».

²⁷⁴ Raymond Zoëte, *Un fils d'Amérique*, «Le Cinéma partout et pour tous dans les œuvres», mai 1934, p. 4.

²⁷⁵ Abbé Annéser, *Un fils d'Amérique*, «Le Cinéma partout et pour tous dans les œuvres», mai 1934, p. 4.

La CCR si schiera inoltre da subito a favore di un intervento diretto dello Stato nelle questioni cinematografiche. Ciò è dimostrato anche dalla pubblicazione, nel giugno del 1935, del rapporto di Maurice Petsche. Quest'ultimo, desideroso di promuovere «les films présentant un intérêt culturel»²⁷⁶, invita il governo francese a studiare le misure di salvaguardia degli interessi morali e materiali dell'industria cinematografica in Francia.

Persuasa, come già Léon Poirier, che la regolamentazione della produzione avrebbe permesso la fortuna del «cinéma bienfaisant»²⁷⁷, la CCR sembra dunque pronta a mettere la sua opera classificatoria al servizio della riforma cinematografica francese. In tal senso va letto anche il progetto presentato da Guy de Carmoy nel luglio 1936: progetto, questo, di riorganizzazione corporativista della professione per vincere appunto la crisi cinematografica nazionale, sempre con un occhio di riguardo però anche alla moralizzazione della professione²⁷⁸.

Una parallela opera di censura cinematografica è svolta infine dai singoli membri del clero, a prescindere dalla posizione da essi occupata sulla scala gerarchica ecclesiastica. È quanto confermato, ad esempio, già all'alba degli anni Sessanta, da una gustosa testimonianza del critico René Guyonnet, il quale, riguardo all'imponderabilità dei giudizi critici intorno ad una determinata opera cinematografica, riporta un caso di censura impensabile eppure realmente accaduta: «Je connais une petite ville de province, en France, où le maire a interdit *Le Petit Monde de Don Camillo*, de Julien Duvivier, sur la demande de l'évêque qui y voyait un film antireligieux»²⁷⁹.

X.6. La censura nel dibattito teorico-critico dei cattolici francesi

Attraverso un suo comunicato ufficiale del 19 agosto 1940, l'Action catholique française espone, tra le altre cose, talune originali e innovative idee sulla censura:

4. Elle n'a jamais considéré que comme un pis-aller la confection de copies expurgées. On n'améliore pas un film, sauf cas assez rares, à coups de ciseaux. La censure ne doit pas intervenir seulement sur les films réalisés mais déjà sur les scénarios.

[...]

6. Elle demande que la censure ne soit pas confiée exclusivement à des hommes de lettres mais d'abord à des représentants des forces morales de la nation et notamment à des pères de famille.

²⁷⁶ Cfr. Maurice Petsche, *Rapport*, CCR, juin 1935.

²⁷⁷ Léon Poirier, *Les beaux résultats de L'appel du silence*, «Choisir», 19 juillet 1936, p. 20.

²⁷⁸ Cfr. Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français. Une histoire économique 1928-1939*, AFRHC-Institut Jean Vigo, Paris-Perpignan, 2007, pp. 262-263.

²⁷⁹ René Guyonnet, *Le Métier de critique*, «Esprit», n° 6, juin 1960.

7. Elle suggère l'insuffisance de la censure considérée comme un organe de contrôle purement négatif et prohibant. Il est beaucoup plus important de promouvoir un cinéma sain et constructif que de passer au crible une production inspirée uniquement par un opportunisme commercial.²⁸⁰

Da tali dichiarazioni emerge un preciso progetto di censura cattolica, concepita come processo globale di controllo della produzione, e in cui i tagli e gli emendamenti imposti sulla pellicola appaiono come una via emergenziale e non certo preferenziale.

Una posizione assai simile è quella assunta da un critico cattolico quale Henri Gail, il quale dal canto suo mette in guardia dalle versioni di film “migliorate” dai tagli e dagli emendamenti, soprattutto in caso di film classificati «5» o «6», e incita i direttori di sale cinematografiche a dirigere verso il buon cinema il proprio pubblico, anziché farsi spingere da quest'ultimo nei meandri dell'immoralità²⁸¹.

Anche il critico reazionario di estrema destra Lucien Rebatet – come ci ricorda Philippe d'Hugues²⁸² – è stato sempre particolarmente sensibile alle problematiche della censura, dell'educazione del pubblico e del futuro della televisione (già in un articolo del 1944, ovvero agli albori del mezzo televisivo).

Si approda così al secondo dopoguerra: periodo in cui il dibattito cattolico sulla censura conosce un'inusitata vitalità. È quanto testimonia, ad esempio, un articolo scritto nel 1947 da Nino Frank per le pagine de «La Revue du cinéma», in cui si riconosce ad ogni critico cinematografico che si rispetti il dovere di

accepter la contre-partie, c'est-à-dire que les représentants des familles nombreuses, du Ministère des Colonies, de la curie vaticane, des colonels en retraite, etc., fassent œuvre de critiques (choses qui ne les regarde nullement), par le truchement des comités de censure. La trahison capitale à l'égard du cinéma est le fait de ses critiques les plus éminents.²⁸³

Ma il dibattito teorico-critico sulla censura sviluppatosi nel secondo dopoguerra francese vede schierati in prima fila – ancora una volta – i *cinéphiles catholiques*.

²⁸⁰ Action catholique française, citato in Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, pp. 175-176.

²⁸¹ Henri Gail, *La censure*, «Les Nouvelles du mois», juillet 1942, p. 2.

²⁸² Cfr. Philippe d'Hugues, *Les années 30 et l'Occupation*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 53.

²⁸³ Nino Frank, *Bucéphale, bicéphale: notes sur l'exercice de la critique cinématographique*, «La Revue du cinéma», n° 8, automne 1947.

X.6.1. «La censure actuelle est une histoire de fous»: la censura secondo i *cinéphiles catholiques*

Come già anticipato nei capitoli precedenti, il padre domenicano Raymond Pichard ha saputo ergersi quale difensore della libertà artistica cinematografica. Non sorprende quindi affatto la posizione di «disgusto» che egli assume, nel corso degli anni, contro ogni forma di censura e di propaganda, di qualsiasi natura essa sia.

Unico valido baluardo individuato dal padre domenicano contro la faziosità e le manipolazioni operate dalla censura e dalla propaganda sarebbe però rappresentato dalla lucidità critica degli spettatori.

Tra i vari interventi di Pichard sulla tematica della censura, particolarmente significativo risulta quello apparso – nel luglio del 1950 – sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision». L'articolo in questione trae spunto dalla recente nomina – nella Commission de contrôle – di due rappresentanti governativi supplementari: fatto, questo, che aveva ulteriormente contribuito a un rafforzamento dell'ingerenza governativa all'interno della Commission, causandone inoltre le dimissioni – per protesta – di diversi suoi membri.

Tale nuovo assetto della Commission de censure offre dunque a Pichard l'occasione per evidenziare le storture e i limiti insiti in una censura esclusivamente governativa, la quale si risolverebbe sostanzialmente in una supina e acritica accettazione dello *status quo* socio-politico:

La censure est nécessaire et l'État doit y prendre part pour protéger le bien commun. [...] Mais une censure exclusivement d'État présente de terribles dangers. Les exigences de la morale religieuse et de la morale naturelle ne coïncident pas toujours avec le respect de l'ordre établi si et ordre est injuste. Le cinéma n'est-il pas, dès maintenant, le premier moyen dont nous disposons dans une libre démocratie pour éclairer les citoyens qui, par leur vote, peuvent détruire l'injustice des situations acquises? Une censure d'État faite par les gens en place protégera toujours d'instinct le «statu quo» et freinera le véritable progrès moral.²⁸⁴

A tal proposito, Pichard prende a esempio uno dei film maggiormente stroncati dalla censura nella storia del cinema francese: ovvero *Zero in condotta* (*Zéro de conduite*; Jean Vigo, 1933), che non a caso aveva ottenuto il nullaosta per uscire nelle sale solamente nel 1945.

L'oggetto dello “scandalo” contro cui si era scagliata la censura dell'epoca era stata la rappresentazione dell'ambiente austero del collegio, con la raffigurazione di insegnanti e tutori ottusi che infliggono punizioni severe ai ragazzini protagonisti, privandoli della loro libertà e creatività: «Vigo, avec *Zéro de Conduite*, avait évoqué le problème, dans le sens de la profondeur.

²⁸⁴ Raymond Pichard, *Censure. Avez-vous une solution à proposer au problème de la censure?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 26, 16 juillet 1950, p. 3.

Le corps de l'enseignement n'a vu que le danger immédiat d'indiscipline et il a protégé l'ordre établi en faisant jouer la censure. Le public y a perdu un important sujet de réflexion»²⁸⁵.

Appena tre anni dopo, la redazione della stessa «Radio Cinéma Télévision» torna prepotentemente sul tema della censura. In questo caso, lo spunto è offerto dal nullaosta amministrativo rilasciato alla circolazione del film *Au Diable la vertu* (t.l.: Al diavolo la virtù; Jean Laviro, 1953). Il presente nullaosta offre alla redazione della rivista domenicana l'occasione per puntare il dito contro l'eccessivo lassismo della censura amministrativa, più attenta in quel torno d'anni alla sfera politica che a quella del buon costume:

Ce n'est pas parce que ce journal est d'inspiration catholique qu'il se croit d'ordinaire obligé de dénoncer le libéralisme de la censure française. Outre que la «Commission de Contrôle des Films» est depuis quelques années bien davantage sourcilieuse sur le chapitre de la politique que sur celui des bonnes mœurs, les rédacteurs de *Radio-Cinéma* ne pensent nullement que l'existence d'une censure – au demeurant réservée au seul cinéma – n'ait que des avantages, même sur le plan de la morale, si elle a de multiples inconvénients sur celui de l'art.²⁸⁶

Il vero scandalo a cui si grida nel titolo dell'articolo consiste nel fatto che il film – pur vedendosi rifiutare il visto di censura da parte della «Commission de Contrôle des Films» – sia poi stato riammesso in circolazione da parte delle autorità governative francesi dell'epoca. Tale arbitrario sovvertimento operato dal Governo francese ai danni della decisione della Commission risultava ancor più scandaloso – agli occhi della redazione di «Radio Cinéma Télévision» – se si considerava il livello becero della pellicola, dove la «pornografia più vergognosa» si mescolava a «una realizzazione tecnicamente inqualificabile»:

Or, si l'on considère le libéralisme habituel de la Commission de Contrôle en dehors de la politique, il fallait vraiment que cet *Au Diable la vertu* dépassât les bornes de la bassesse intellectuelle et morale. Il n'est du reste que de voir le film pour admettre, fût-on absolument hostile au principe de la censure, que celle-ci rendrait pour une fois un évident service au cinéma français en empêchant la sortie de cette pâle ordure, où la pornographie honteuse du pire Palais-Royal se trouve multipliée par la laideur et la bêtise d'une réalisation techniquement inqualifiable.²⁸⁷

La questione posta sul tavolo dall'articolo – come si vede – va ben al di là del semplice giudizio di merito sul film in questione, estendendosi all'intera disciplina della censura amministrativa, e mettendo in luce talune anomalie come appunto quella descritta, in cui un ministro in persona viene a sovvertire il giudizio espresso dalla «Commission de Contrôle des Films». Ciò che l'editoriale invoca è, appunto, l'uniformità di un iter censorio che valga per qualsiasi film prodotto, e una «certezza della pena» per tutti quei film respinti dalla Commission:

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ [Rédaction], *Un scandale à la censure*, «Radio Cinéma Télévision», n° 185, 2 août 1953, p. 3.

²⁸⁷ *Ibidem*.

Pouvons-nous demander à M. le Ministre de l'Information pourquoi il a estimé devoir passer outre – et précisément à l'occasion d'un film plus indéfendable encore sur le plan artistique que sur le plan moral – à l'avis de la Commission de la Censure. [...] Nous aimerions être sûr que des productions qui déshonorent à ce point le cinéma français ne jouissent pas au gouvernement d'une protection invouable – cependant qu'on soumet impitoyablement à la torture des films dont tout le monde reconnaît la qualité et la noblesse d'inspiration!²⁸⁸

Anche Jean-Louis Tallenay – storica firma della *cinéphilie catholique* – ha modo di pronunciarsi, a metà anni Cinquanta, sul sistema censorio amministrativo vigente nell'ambito cinematografico francese.

Quella operata da Tallenay – come si può appurare già sin dall'emblematico titolo *La censure actuelle est une histoire de fous* – suona come una vera e propria requisitoria contro un apparato censorio giudicato totalmente inadatto a svolgere le funzioni che gli competono. La prima falla individuata nel sistema censorio amministrativo da Tallenay riguarda l'inefficacia e la vaghezza del testo legislativo di partenza che regola (o meglio, che dovrebbe regolare) appunto l'attività della censura:

il existe des lois et règlements pour interdire dans la rue les attentats à la pudeur et dans la presse l'exploitation de la pornographie, la diffamation ou l'appel au meurtre. Des tribunaux sont responsables du respect de ces lois. Il n'existe rien de semblable dans le domaine du cinéma. La commission de censure n'est pas, comme on pourrait le croire, un organisme chargé de décider si les films proposés au public violent les décisions du pouvoir législatif réglementant le cinéma. Ces lois n'existent pas. Le seul texte sur lequel s'appuie la censure l'a chargé de veiller au respect de l'«ordre public». Ce qui ne veut rien dire et veut tout dire.²⁸⁹

Tallenay denuncia poi la stretta quanto pericolosa commistione tra la Commission de contrôle e l'organo esecutivo (il Governo) francese. Il meccanismo allora vigente prevedeva infatti la nomina diretta da parte di ciascun ministro di un proprio rappresentante all'interno della Commissione di censura. Ciò – come mette bene in luce la requisitoria di Tallenay – non poteva che portare a indebite ingerenze e pressioni (politiche e decisionali) del potere esecutivo sull'attività dell'organo censorio:

La commission de censure est elle-même l'émanation directe du pouvoir exécutif. Un représentant y est nommé par chaque ministère pour veiller à ce que rien dans un film ne puisse attirer d'ennuis au ministre qu'il représente. Pour qu'un film ne cause aucun ennui à aucun ministre il ne doit poser aucune question et ne mettre en scène aucun personnage qui puisse déplaire. Un film sur la crise du logement causera des ennuis au ministère de la Reconstruction, un facteur malhonnête suscitera des protestations des P.T.T., etc.²⁹⁰

Tale anomalia non viene sanata neppure dalla presenza, nella Commissione di censura, di taluni rappresentanti dei professionisti cinematografici. La presenza di questa seconda categoria verrebbe sì a controbilanciare la presenza dei rappresentanti del ministero, ma allo stesso tempo

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ Jean-Louis Tallenay, *La censure actuelle est une histoire de fous*, «Radio Cinéma Télévision», n° 227, 23 mai 1954, p. 3.

²⁹⁰ *Ibidem*.

complicherebbe ulteriormente il già difficile quadro della situazione. All'interno della Commissione di censura verrebbe così a crearsi un cortocircuito che vede i rappresentanti del ministero propensi a censurare il più possibile, mentre i rappresentanti dei professionisti cinematografici inclinino invece a preservare la totale libertà espressiva e artistica delle pellicole: «Au sein de cette commission les uns veulent tout censurer, les autres ne rien censurer»²⁹¹.

Come ci fa notare ancora Tallenay, tale situazione a dir poco contorta produrrebbe due risultati deleteri. Il primo sarebbe la libera diffusione di film insulsi e moralmente assai licenziosi, i quali ottengono il nullaosta solo in quanto politicamente inoffensivi: «Les films à la fois les plus stupides et les plus basement licencieux passent à travers ses foudres sans aucune difficulté. Le libertinage le plus niais est sans doute ce qui causera le moins d'ennuis aux différents ministres»²⁹².

Il secondo effetto, complementare al primo e altrettanto deleterio, è invece il divieto di circolazione a tutti quei film di spessore e di sostanza, "colpevoli" solamente di affrontare temi di attualità: «tout film acqué, tout sujet fort et vrai touchant aux grandes préoccupations du public rencontrera les pires difficultés. Si la censure actuelle était toujours logique avec elle-même le cinéma français se bornerait à produire des opérettes et des comédies légères»²⁹³.

La soluzione invocata da Tallenay non può quindi che essere una nuova e precisa regolamentazione legislativa riguardante la pratica censoria, accompagnata da un affrancamento di quest'ultima da qualsiasi possibile ingerenza e invadenza del potere esecutivo:

la censure doit cesser d'être une émanation du pouvoir exécutif chargé de faire régner sur le cinéma une terreur administrative qui ne s'appuie sur aucun texte. C'est au Parlement qu'il appartient de voter un texte clair et bref *précisant* les domaines où doit s'exercer l'action de la censure et *limitant* son action pour empêcher qu'elle ne soit un instrument fantaisiste de stérilisation du pouvoir créateur. L'application de cette loi – comme celle de toutes les lois – doit relever d'un pouvoir de type judiciaire chargé d'apprécier si la loi est violée par tel film ou par tel passage de film. La liberté, en démocratie, ne peut être limitée que par la loi qui est l'expression de la majorité. Et la justice répressive – dont la censure est un cas particulier – ne peut être exercée, sans loi, selon le bon plaisir du pouvoir exécutif.²⁹⁴

Anche Henri Agel interviene in prima persona riguardo la spinosa problematica della censura, mettendo sotto accusa quella «conception pasteurisée du cinéma que j'avais rencontrée chez un certain nombre d'éducateurs de vieille observance»²⁹⁵.

Agel opera una riflessione sulle derive moralistiche imboccate assai spesso dai membri della Commission de la censure, i quali si dimostrano quasi esclusivamente preoccupati di offrire al pubblico un cinema rassicurante, conformistico, anodino, e capace – come l'oppio – di inebetire e

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ Henri Agel, *Les bonnes mœurs et le cinéma*, «Télérama», n° 564, 6 novembre 1960, p. 58.

intontire gli spettatori. Di conseguenza, a cadere vittima della censura amministrativa risultano – aprioristicamente – tutte quelle opere che si presentino con una certa originalità e carica innovativa:

La morale consiste-t-elle à accepter l'ordre des choses acquies, à se conformer à la morale établie, c'est-à-dire aux routines et aux préjugés en usage? [...] Voilà bien la sagesse des nations, qui condamne les originaux et bannirait volontiers du corps social Antigone et Polyeucte, tout comme don Quichotte. Les moralistes qui redoutent ces originaux, ces non-conformistes, doivent fuir comme la peste un cinéma qui pourrait susciter de telles vocations. Mieux vaut donc, à leur goût, que le septième art reste l'opium du peuple, instrument d'évasion anodin ou de catéchisation rassurante.²⁹⁶

Proprio in tale sistema censorio Agel vede il principale responsabile della diffusione e del successo di pellicole leggere, zuccherose e caratterizzate da un «académisme bien-pensant»²⁹⁷, quali le commedie di Frank Capra, la fortunata serie di Sissi – inaugurata da *La principessa Sissi* (Sissi; Ernst Marischka, 1955) – ma anche fim biblico-religiosi quali *I dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*; Cecil B. DeMille, 1956) e *Ben-Hur* (*Id.*; William Wyler, 1959).

I film citati vengono additati da Agel quali esempi di un cinema rasserenante, ansiolitico e «sédatif comme le pavot»²⁹⁸.

Negli anni Sessanta, d'altronde, anche una rivista militante quale «Image et Son» si dimostra assai sensibile alla questione della censura, a cui peraltro consacra un intero numero (il n° 140).

Facendosi portavoce delle preoccupazioni pedagogiche della Ligue de l'enseignement, «Image et Son» si distingue per una posizione alquanto polemica nei confronti della censura amministrativa, tanto da auspicarne addirittura l'abolizione.

Dal canto suo, anche la rivista «Positif» esprimerà in quegli anni il proprio rifiuto verso le istituzioni e verso la relativa censura attraverso una rubrica pressoché fissa, dal titolo «Les infortunes de la liberté».

Tornando ora al fronte dei *cinéphiles catholiques*, la problematica relativa ai criteri metodologici da utilizzare nella pratica censoria ritorna con prepotenza anche in ambito televisivo. È quanto testimonia un acceso editoriale pubblicato sulle pagine di «Télérama» il 9 maggio del 1965, significativamente intitolato *Couper, oui, mais, quoi?*. Nel presente intervento si prende atto di come l'Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) – organo attivo in Francia tra il 1964 e il 1974, e preposto alla diffusione e al controllo delle trasmissioni radiofoniche e televisive pubbliche – stesse attuando una politica di eccessiva e indiscriminata autocensura, che avrebbe causato al contempo un livellamento qualitativo verso il basso dei programmi televisivi. Tale ingiustificata industrializzazione e commercializzazione della televisione viene additata dal nostro editoriale come un temibile pericolo dagli effetti deleteri:

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ *Ibidem.*

À force de renvoyer des gens qui souvent plaisent au public, à force de malmenar ceux qui ont de la personnalité, à force d'éviter les problèmes brûlants de ce temps, on finit par avoir, qu'on le veuille ou non, une télévision sans saveur, des journalistes aux ordres, des réalisateurs sans génie, des émissions sans valeur et des programmes incohérents.²⁹⁹

X.6.2. «Censeurs, sachez censurer»: la censura secondo André Bazin

Nel marzo del 1954 si tengono a Parigi tre giornate di studi sui più stringenti problemi della professione cinematografica, indette dall'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision. Una delle tre giornate è interamente dedicata, appunto, al tema della censura.

Diversi sono gli intervenuti illustri, tra cui spicca il nome di André Bazin. Proprio l'intervento di quest'ultimo – prontamente riportato sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» – ci restituisce un ritratto efficace degli intenti programmatici che hanno informato la nascita della Commission de contrôle des films.

Innanzitutto Bazin sottolinea come la formula espressa dall'ordinanza del 3 luglio 1945 possa dare adito a un'interpretazione piuttosto ambigua: «J'entends bien que le «principalement» introduit une certaine marge d'imprécision, encore n'est-ce que dans les limites du sens de cet adverbe»³⁰⁰.

Come ci fa notare Bazin, la suddetta Commission si mostra, in quegli anni, assai più preoccupata della difesa dell'«ordine pubblico» rispetto alla salvaguardia della «decenza morale». In altre parole, mentre non sono rare le indulgenze verso certe licenze morali, si assiste invece a un'intransigenza – da parte della Commission – verso quei film che affrontano problemi sociali e politici:

Or il devient, hélas! de plus en plus évident que, pour certains ministères, la censure est «principalement» un moyen de veiller à la conformité des films avec les préoccupations gouvernementales. [...] Mais le prestige des gendarmes ou la vertu des femmes d'officiers n'est pas le plus dangereux souci de nos censeurs. Ils voudraient simplement interdire au cinéma d'aborder toutes questions sérieuses ayant quelque rapport avec l'actualité politique, dans le sens le plus général du mot. Cette phobie déborde très largement d'ailleurs la référence à tel ou tel parti; ce ne sont même pas spécialement les thèses de «droite» ou de «gauche» qui sont visées, mais simplement le fait d'énoncer cinématographiquement des vérités à incidences politiques, directes ou indirectes. [...] Je ne crois pas qu'on puisse sérieusement reprocher à la censure française actuelle une pudibonderie excessive. [...] Par contre, ce libéralisme, quant aux bonnes mœurs, est amplement compensé par une extension scandaleuse et abusive de la notion d'ordre public.³⁰¹

Un altro pericolo individuato, in quella stessa occasione, da Bazin è poi quello del probabile sviluppo di una censura preventiva:

²⁹⁹ Téléràma, *Couper, oui, mais, quoi?*, «Téléràma», n° 799, 9 mai 1965, p. 4.

³⁰⁰ André Bazin, citato in Paule Sengissen, *Les auteurs et les critiques posent le problème de la censure*, «Radio Cinéma Télévision», n° 218, 21 mars 1954, p. 2.

³⁰¹ *Ibidem*.

L'autre péril réside dans le développement de la précensure. Celle-ci est toujours facoltative, mais, en fait, la jurisprudence de la Commission d'autorisation de tournage tend à la conseiller de plus en plus impérativement dès que le sujet du film présente quelque danger de censure. La direction du Cinéma encourage cette pratique et, de son côté, le président de la Commission de censure, qui siège à la Commission d'agrément, insiste dans le même sens. En fait, nous allons vers une précensure, sinon absolument obligatoire, du moins pratiquement inévitable pour tout producteur de bon sens.³⁰²

Nella loro mozione finale, i rappresentanti delle Sociétés d'Auteurs avevano poi riaffermato «solennellement et catégoriquement qu'ils condamnent toute censure, quelque forme qu'elle revête, quelque appellation qu'elle se donne», ricordando inoltre che «la liberté d'expression dans tous les domaines de l'art et de la pensée est reconnue et garantie par la Constitution et la loi»³⁰³.

Di lì a poco, Bazin tornerà con rinnovato vigore ad affrontare la delicata questione della censura cinematografica. E lo farà traendo spunto da un testo capitale dato alle stampe nel 1956 da Joseph-Marie Lo Duca: ovvero *L'érotisme au cinéma*. In tale saggio, Lo Duca individuava la fonte dell'erotismo cinematografico nell'affinità tra lo spettacolo cinematografico e il sogno: «Le cinéma se rapproche du rêve, aux images achromatiques comme les images du film, ce qui explique en partie la moindre intensité érotique du cinéma en couleur qui échappe en quelque sorte aux règles du monde onirique»³⁰⁴.

La differenza cromatica tra cinema e sogno teorizzata da Lo Duca viene però apertamente contestata da Bazin. Quest'ultimo sottolinea poi come ogni sogno umano sia connotato da una densa carica erotica, la quale verrebbe però arginata da un "super-io" che dimora dentro ciascuno di noi, e che si ergerebbe quale inflessibile censore, ben più rigoroso di ogni censore cinematografico. Secondo Bazin, infatti, la "coscienza censoria" che vigila sui nostri sogni «est infiniment plus rigoureuse que toutes que toutes les Anastasies du monde. Le surmoi de chacun de nous est un M. Hays qui s'ignore. D'où tout l'extraordinaire répertoire de symboles généraux ou particuliers chargé de camoufler à notre propre esprit les impossibles scénarios de nos rêves»³⁰⁵.

Bazin continua poi la sua assertazione affermando la necessità della censura cinematografica come di quella "onirica": «Je vois bien aussi la différence de nature de la censure cinématographique, d'essence sociale et juridique, et de la censure onirique, mais je fais seulement remarquer que la fonction de censure est essentielle au rêve comme au cinéma. Elle en est dialectiquement constitutive»³⁰⁶.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Sociétés d'Auteurs, citato in Paule Sengissen, *Les auteurs et les critiques posent le problème de la censure*, cit., p. 2.

³⁰⁴ Joseph-Marie Lo Duca, *L'érotisme au cinéma*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1956, p. 43.

³⁰⁵ André Bazin, *En marge de «L'érotisme au cinéma»*, «Cahiers du Cinéma», avril 1957; poi in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, III. *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris, 1961, p. 70.

³⁰⁶ *Ibidem*.

In quello stesso intervento, Bazin trae spunto per attaccare il sistema censorio vigente nel panorama cinematografico in generale. Sistema basato su una bigotta chiusura mentale e su un'innegabile arbitrarietà, il tutto acuito da una forte componente di contraddittorietà: «C'est que les tabous sociaux et moraux des censeurs sont un cadre trop bête et trop arbitraire pour canaliser convenablement l'imagination. Bénéfiques dans la comédie ou le film-ballet par exemple, ils constituent une gêne stupide et insurmontable dans les genres réalistes»³⁰⁷.

Nel dicembre del 1957, infine, sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», ecco l'accurato appello che Bazin rivolge ai censori: «Censeurs, sachez censurer»³⁰⁸.

Nel presente articolo, Bazin formula talune precisazioni sugli intenti a cui ogni corretta operazione censoria – cinematografica e televisiva – dovrebbe mirare.

Innanzitutto, egli si oppone a coloro che invocano una televisione fatta solamente di programmi adatti a tutti, giacchè tale pretesa andrebbe inevitabilmente a compromettere ogni possibile sviluppo artistico del mezzo televisivo:

Je ne suis certes pas de ceux qui reprocheraient à la TV de ne pas offrir que des spectacles visible pour les enfants sous prétexte que le petit écran est à usage familial. Condamner la TV à cette servitude reviendrait à lui interdire tout développement artistique. Il est parfaitement normal et légitime de faire la part de la responsabilité des parents et de les prévenir que certains spectacles ne conviennent qu'aux adultes.³⁰⁹

Bazin esprime poi la propria disapprovazione nei confronti dei criteri arbitrari e indefiniti che regolano la censura televisiva. Ciò suona ancora più deplorabile se solo si pensa che la televisione, all'epoca in cui Bazin scrive il presente articolo, non è soggetta teoricamente ad alcuna censura legale:

Mais je trouve peut-être plus regrettable encore le vague et l'arbitraire des critères de censure appliqués à la T.V. [...] La T.V. a la chance de ne dépendre théoriquement d'aucune censure légale: elle devrait pouvoir exercer une autocensure plus souple et plus intelligente que celle qui s'applique au cinéma.³¹⁰

Bazin non riparmia poi neppure la censura cinematografica. Di quest'ultima, il nostro autore contesta in particolare il divieto – previsto per talune pellicole – ai minori di 16 anni, in quanto tale interdizione celerebbe in sé un grave errore metodologico di partenza:

Dans le domaine de la jeunesse, l'interdiction légale aux moins de 16 ans recèle une erreur psychologique: elle confond, en effet, les critères moraux, sensibles surtout à l'adolescence, avec les critères psychologiques touchant l'enfance proprement dite. Exemple: un film d'épouvante intolérable à un gamin de dix ans peut être vu sans danger par un

³⁰⁷ Ivi, p. 71.

³⁰⁸ André Bazin, *Censeurs, sachez censurer*, «Radio Cinéma Télévision», n° 411, 1^{er} décembre 1957, p. 8.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ibidem.

garçon de 15 ans, mais *Le blé en herbe* visible par un gosse qui n'y comprend rien n'est pas un spectacle pour jeunes gens.³¹¹

Per ovviare a tale errore, Bazin propone una maggiore responsabilizzazione delle figure genitoriali, nonché un utilizzo della censura più avvertito, più cauto, e meno inflazionato:

Il serait donc judicieux et opportun d'informer les parents (fût-ce par un système de code entendu une fois pour toutes), de la gravité et surtout de la nature de la contre-indication. Aussi laisserait-on aux chefs de famille le soin de décider de l'opportunité des mesures à prendre. Sans compter qu'il n'y a pas de plus sûr moyen de dévaloriser une censure que de l'appliquer sans raison et sans discernement.³¹²

X.7. La censura cattolica del “pericolo rosso”, tra Italia e Francia

X.7.1. «Il film bolscevico, prodotto anticattolico per eccellenza»: la censura cattolica del «cinema comunista» in Italia

La svolta elettorale del 1948 dà vita a quello che Gian Piero Brunetta definisce un «coprifuoco ideologico»³¹³: periodo in cui la censura – rin vigorita dall'involuzione politica della classe dirigente e dotata di armi sempre più potenti e micidiali – può agire a tutto campo, occupando tutti i settori dell'informazione e dello spettacolo, e in particolare il cinema.

Tale politica censoria – il cui maggior rappresentante è già dal 1947 il sottosegretario allo spettacolo Giulio Andreotti – si pone come principale obiettivo la moralizzazione del cinema, e l'assoggettamento di quest'ultimo alle direttive del governo e ai precetti del cattolicesimo.

«Nel “vento” della restaurazione centrista che soffia sempre più forte sulla società italiana,» come ci fa notare Franco Vigni, «il “pericolo rosso” diviene l'ossessione costante del potere e, di riflesso, della censura»³¹⁴.

Riflesso diretto della coeva “caccia alle streghe” maccartista, gli organi censori sono assai turbati dal comunismo e da tutto ciò che con esso viene identificato. Ecco allora che, come ci ricorda ancora Vigni,

“Rossi” sono i movimenti rivendicativi e le manifestazioni degli operai e dei contadini, occasione, spesso, di duri interventi dei corpi speciali di polizia, appositamente addestrati; “rossi” i panni sporchi che si vorrebbero nascondere per non diffamare il paese; “rosso” il tentativo di portare alla luce gli aspetti negativi della società italiana e di far

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 84.

³¹⁴ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 72.

prendere coscienza dei suoi grandi problemi; “rosso” il cinema neorealista e, più in generale, sono “rosse” l’arte e la cultura, ritenute d’opposizione.³¹⁵

Seppur sbandierando la tutela del «buon costume» e del «comune senso del pudore», la censura amministrativa è in realtà mossa – almeno nella prima metà degli anni Cinquanta – prevalentemente da intenti politici. I responsabili della censura vedono come principale nemico il comunismo, e tutto ciò che a esso viene comunemente associato.

Spesso si ha anche una vera e propria censura preventiva: tra gli anni ’40 e gli anni ’50 si moltiplicano infatti i progetti cinematografici abortiti, i “sogni nel cassetto” mai realizzati. Ai fini del nostro discorso, emblematico risulta un progetto, mai realizzato, di Giuseppe De Santis: *Noi che facciamo crescere il grano*. Quest’ultimo – che avrebbe dovuto essere «un grande film a carattere sociale sulle condizioni etico-politiche-sociali di una vasta categoria di lavoratori italiani»³¹⁶ – si trova appunto stroncato sul nascere dalla censura governativa.

«Se nei confronti del cinema nazionale si adotta l’assurda misura della mutilazione discrezionale» – come si aveva avuto modo di appurare in un nostro precedente studio –

una sorte ancora peggiore tocca alla cinematografia sovietica e dei Paesi dell’Est europeo. Quest’ultima diventa oggetto di un intervento discriminatorio di tipo ideologico, e nei suoi confronti il governo adotta spesso la drastica misura del divieto d’importazione. Tuttavia, proprio tale arbitrario embargo contribuirà paradossalmente ad alimentare, negli ambienti culturali della sinistra, il mito del cinema sovietico, reso possibile proprio grazie alla sua assenza.³¹⁷

L’ostracismo verso i film sovietici e dell’Europa orientale è pressoché totale: dati alla mano, sono appena una ventina le pellicole sovietiche – contro le oltre 1100 di produzione americana – ad ottenere nell’arco di un quinquennio il visto di ingresso temporaneo, e solo sette quelle a cui si concede il nullaosta.

Anche le più innocue vicende possono costituire, per i censori, una «minaccia per l’ordine pubblico» o «turbare i rapporti internazionali»³¹⁸: è con tale motivazione che, ad esempio, nel 1952 viene negato il nullaosta a *La caduta di Berlino* (*Padenie Berlina*; 1950) di Michail Čiaureli.

A una censura amministrativa e statale assai dura, si affianca una censura cattolica che sa essere ulteriormente dura e al tempo stesso abbastanza duttile sul piano morale, tenendo sempre d’occhio le possibili e convenienti alleanze politiche del momento³¹⁹.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Giuseppe De Santis, *Noi che facciamo crescere il grano*, «Cinema Nuovo», 18, 1 settembre 1953.

³¹⁷ Livio Lepratto, *Falce e martello su celluloidi italiani. La ricezione del realismo socialista sovietico nel panorama cinematografico italiano dal 1945 al 1955*, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all’URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, Skira, Milano, 2015, p. 208.

³¹⁸ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 74.

³¹⁹ Cfr. Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., pp. 80-92.

La censura esercitata dalla Chiesa cattolica – operante mediante il C.C.C. (Centro Cattolico Cinematografico) – poteva inoltre contare sull'appoggio determinante dello stesso Andreotti, il quale mette in pratica ogni tecnica di controllo, di boicottaggio e di disturbo, assecondando la clericalizzazione della società e dello Stato italiani da parte della Chiesa: quella stessa Chiesa che, dal canto suo, era giunta a scomunicare apertamente i comunisti.

Le “forbici” cattoliche, oltre a intervenire in difesa della morale e contro l'osceno, sono quindi azionate anche da forti spinte ideologiche e politiche.

Uno dei primi interventi da cui trapela la nuova offensiva cattolica appare il 15 marzo del 1931 sulle pagine de «L'Osservatore Romano»:

I bolscevichi devono alle pellicole il trionfo dei loro principî. Hanno capovolto le tradizioni, le consuetudini, le leggi, mediante l'azione sullo schermo. Lo sfacelo familiare, lo scempio di tutti i più nobili imperativi della natura, l'abbrutimento delle masse furono ottenuti attraverso il cinema [...] E questa azione non si attenua: trecentomila cittadini guardano sugli schermi di Mosca ogni giorno e imparano l'odio al borghese e a Dio, messi sullo stesso livello, mitragliati dalle stesse macchine infernali.³²⁰

Tali prese di posizione testimoniano, nel fronte cattolico, una sempre più crescente interferenza e sovrapposizione del discorso ideologico a quello etico, con toni sempre più violenti e apocalittici: «Se il film è veramente il portato più espressivo della cultura e della propaganda, perché tutto il mondo cristiano, tutta la universalità cattolica non provvede a tutelarsi dalle aggressioni del film bolscevico, prodotto anticattolico per eccellenza?»³²¹.

Una posizione cattolica maggiormente equilibrata ed obiettiva era invece quella acquisita, nel 1946, da Mario Milani sulle pagine de «L'Osservatore Romano»: «Se si prendesse per esempio l'URSS nei suoi diversi generi nessuno potrebbe citare una sola pellicola di carattere morboso e osceno [...] Seppur talvolta non abbiamo condiviso speciali condizioni ideologiche, mai abbiamo rivolto appunti alla sostanza perché negativa»³²².

Ma quella di Milani suona appunto come un'eccezione piuttosto isolata nel fronte cattolico italiano dell'epoca.

Soprattutto a partire dalla fatidica svolta elettorale del 1948, sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» si consuma infatti un fenomeno lampante quanto inarrestabile, ovvero la promozione sperticata del cinema americano, a danno invece del cinema dei Paesi dell'Est:

³²⁰ [Redazionale], *L'arma più efficace*, «L'Osservatore Romano», 15 marzo 1931.

³²¹ F. Manelli, *Azione cinematografica riparatrice nel campo della propaganda universale*, «Rivista del Cinematografo», a. IV, n. 8, agosto 1932, p. 198.

³²² Mario Milani, *Libertà*, «L'Osservatore Romano», 2 novembre 1946.

Recentemente, a Mosca, sotto il titolo *La scuola dell'odio*, è stato presentato un film che non sarebbe altro che una produzione tedesca girata nel 1941 dal realizzatore nazista Max Kimenich. [...] Il tono generale tendenzioso è nazista al cento per cento. Ciò dimostra, una volta di più, che gli estremi si toccano. E si identificano.³²³

Se, sul piano etico, i due nemici da sconfiggere sono il sesso e la violenza, sul piano ideologico il nemico maggiore diventa, già in questi anni, il comunismo, anticattolico e anticristiano per eccellenza. Contro il comunismo vengono da subito adottati una violenza polemica e un tono da crociata che resteranno quali modelli fondanti di un atteggiamento che continuerà a lungo, fino a tutto il periodo della guerra fredda.

Ciò risulta particolarmente evidente passando in rassegna i giudizi del C.C.C., in cui ci si può imbattere in numerosi esempi direttamente ubbidienti a mere logiche di strategia politica.

Nelle stesse «Segnalazioni Cinematografiche» si assiste inoltre a una politica cattolica di vero e proprio boicottaggio contro diversi film sovietici, accusati di propagandare l'ideologia comunista nelle menti ingenue degli spettatori.

È la sorte toccata ad esempio a *L'educazione dei sentimenti* (*Sel'skaja učitel'nica*; 1947), di Mark Donskoj, stroncato, nella valutazione delle «Segnalazioni Cinematografiche», con le seguenti parole: «la propaganda comunista, che spinge alla lotta di classe, è svolta con molta ingenuità ma in modo da impressionare lo spettatore ignorante. Il film risulta moralmente negativo e pericoloso per la sfacciata falsificazione della storia della rivoluzione russa e la sua evidente tendenziosità»³²⁴.

Riguardo invece a un film apertamente antisovietico quale *Il Danubio rosso* (*The Red Danube*; George Sidney, 1949), si scrive: «Il film è tendenziosamente positivo ed è ricco di motivi morali e religiosi altamente apprezzabili: il suicidio di Maria è compensato dal di lei pentimento in extremis»³²⁵.

Per i medesimi fini di strategia politica, un giudizio egualmente positivo viene espresso a proposito del film di propaganda americana *Rosso il cielo dei Balcani* (*Sofia*; John Reinhardt, 1949): «L'azione del servizio segreto americano è determinata da sentimenti e propositi moralmente apprezzabili: la tendenza è quindi positiva»³²⁶.

Altrettanto tendenzioso, seppur di segno opposto, è il giudizio morale espresso a proposito del film cecoslovacco *Sirena* (*Siréna*; Karel Steklý, 1947): «Questo film costituisce un incitamento alla ribellione, all'odio e alla lotta di classe; e contiene numerosi elementi negativi: vilipendio dei sentimenti religiosi, disprezzo dell'autorità, uccisioni, suicidi, brutalità, disonestà, adulterio, concubinaggi, atteggiamenti sensuali ecc.»³²⁷.

³²³ [Redazionale], *La scuola dell'odio*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1950, p. 7.

³²⁴ Guida 53. *Venti anni di disco rosso*, CCC, Roma, 1953, vol. XXV (1949), p. 214, E.

³²⁵ *Il Danubio rosso* (di George Sidney), «Segnalazioni Cinematografiche», Vol. XXVII, 1950, p. 284.

³²⁶ *Rosso il cielo dei Balcani* (di John Reinhardt), «Segnalazioni Cinematografiche», Vol. XXVI, 1949, p. 90.

³²⁷ *Sirena* (di Karel Steklý), «Segnalazioni Cinematografiche», Vol. XXVI, 1949, p. 56.

L'attività censoria del C.C.C. risente perciò in pieno del clima della guerra fredda, fungendo da perfetto barometro ideologico, sensibile a tutte le minime variazioni di pressione.

D'altronde, anche nell'editoriale di presentazione della rivista «Concretezza», Giulio Andreotti in persona ha modo di sostenere la necessità di porre attenzione a tutte «le grandi ed effettive premesse di ogni conseguenza politica e sociale», precisando come il compito dei democristiani fosse quello di arginare il «pericolo comunista», «in nome della libertà alla quale irrinunciabilmente crediamo»³²⁸.

Sul fronte opposto, le linee della politica culturale comunista dei primi anni '50 emergono invece in occasione della pubblicazione, da parte della Commissione culturale del PCI, di una relazione intitolata *Contro l'oscurantismo imperialista e clericale*. Già sin dal titolo, l'oscurantismo veniva individuato quale vero nemico della razionalità, della tradizione nazionale e della libertà di pensiero. Contro l'oscurantismo dovevano unirsi insieme tutte le forze sociali, a combattere una lotta comune «per il pane, la libertà, la pace»³²⁹. Il Partito comunista italiano si proponeva quindi come «un fronte unito della Cultura contro la Barbarie clericale»³³⁰.

L'attività censoria da parte del governo centrista e della Chiesa cattolica, particolarmente fervida in quegli anni, fa maturare, nelle organizzazioni e nelle strutture della sinistra, l'idea della costruzione di un sistema articolato di autogestione della produzione, della distribuzione e dell'esercizio, che permetta la libera realizzazione e visione di massa dei film. Proprio in tale direzione sembra andare l'esperienza della Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, sorta nel 1950 per iniziativa di un gruppo di sceneggiatori e registi. Grazie a una sottoscrizione popolare, la Cooperativa riesce a produrre due film di spessore, ancora nel solco del Neorealismo, girati entrambi da Carlo Lizzani: *Achtung! Banditi!* (1951), e *Cronache di poveri amanti* (1954). Ma la vicenda della Cooperativa, pur suscitando un grande entusiasmo, resterà un unicum nel suo genere. Sistematicamente osteggiata dal governo, essa sarà costretta a chiudere la sua attività per mancanza di fondi³³¹.

³²⁸ Giulio Andreotti, *Un nome impegnativo*, «Concretezza», I, 1955, 1, p. 1.

³²⁹ [Redazionale], *Contro l'oscurantismo imperialista e clericale*, «l'Unità», 12 agosto 1949.

³³⁰ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12/19 settembre 1974), Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974, p. 14.

³³¹ Cfr. Bruno Torri, *La Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., pp. 54-55.

X.7.2. «Io difendo Ciaureli»: tentativi di apertura ideologico-critica dei cattolici italiani verso il comunismo

Non mancano tuttavia tentativi di apertura, da parte dei cattolici italiani, nei confronti del comunismo e della sua cinematografia.

Non si può, a tal proposito, non partire citando l'esperienza della «sinistra cattolica» italiana, la quale inizia a fare sentire la propria voce già a partire dalla fine degli anni Trenta, con la nascita, a Roma, del gruppo della Sinistra cristiana³³². Quest'ultima pubblica, dal 1943 al 1945, il settimanale la «Voce operaia»³³³. Come ci fa notare Augusto Del Noce, siamo di fronte alla prima vera esperienza di sinistra cattolica nel nostro Paese. I giovani esponenti della Sinistra cristiana, nonché redattori della «Voce operaia» – tra i quali ricordiamo Franco Rodano, Adriano Ossicini, Paolo Pecoraro e Felice Balbo – erano infatti convinti che si potesse essere contemporaneamente cattolici e comunisti, ritenendo che l'adesione al PCI fosse giustificata dall'essere dalla parte dei lavoratori³³⁴. Costoro saranno quindi protagonisti di una felice stagione di riflessione e di progettazione culturale che animerà il dibattito negli anni Cinquanta.

Un luogo di confronto tra persone con posizioni politiche e ideologiche differenti è costituito invece dal periodico genovese «Il Gallo», diretto da Nando Fabro, e nato ufficialmente nel gennaio del 1946. La rivista – come ci fa notare Paolo Zanini – rappresentava un'assoluta novità nell'ambito della cultura cattolica di quel periodo, in quanto si proponeva di realizzare un punto di incontro tra credenti e non credenti e tra cattolici e marxisti³³⁵. Sul primo numero, non a caso, il direttore rispondeva a un appello lanciato da Elio Vittorini dalle pagine del «Politecnico» per la creazione di una nuova cultura, inviando un'adesione «spontanea» e «totale» – e, per l'epoca, anche sconcertante – alle proposte dell'intellettuale comunista.

Oltre alla «sinistra cattolica», si possono comunque individuare, nel panorama cattolico del secondo dopoguerra, altri segnali di una più generale «apertura a sinistra».

Un primo notevole segnale del fermento cattolico del secondo dopoguerra è ad esempio la nascita, nel 1950, della rivista «Aggiornamenti sociali», pubblicata dal «Centro studi sociali» dei padri Gesuiti del centro S. Fedele di Milano. Come ci fa notare Daniela Saresella, tale nuova rivista – che si affiancava idealmente alla centenaria pubblicazione dei gesuiti di Roma «La Civiltà Cattolica» –

³³² Cfr. Carlo Felice Casula, *Cattolici-comunisti e sinistra cristiana (1938-1945)*, il Mulino, Bologna, 1976.

³³³ Cfr. Francesco Malgeri, «Voce operaia». *Dai cattolici comunisti alla Sinistra cristiana (1943-1945)*, Studium, Roma, 1992.

³³⁴ Cfr. Augusto Del Noce, *Genesi e significato della prima sinistra cattolica italiana postfascista*, in Giuseppe Rossini (a cura di), *Modernismo, fascismo, comunismo. Aspetti e figure della cultura e della politica dei cattolici nel '900*, il Mulino, Bologna, 1972, pp. 415-504.

³³⁵ Cfr. Paolo Zanini, *La rivista «Il gallo». Dalla tradizione al dialogo (1946-1965)*, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano, 2012.

si caratterizza sin da subito per un preciso interesse verso i problemi dell'epoca contemporanea, e per un desiderio di apertura nei confronti delle correnti politiche del centro-sinistra³³⁶.

Un analogo tentativo di apertura a sinistra – sebbene, in questo caso, operando una distinzione fondamentale tra politica comunista e quella socialista – contraddistingue anche un'altra rivista cattolica: «Vita e Pensiero», fondata a Milano nel 1914, ma che a partire dal 1953 inaugura un'inedita politica di dialogo e di confronto, grazie soprattutto alle riflessioni di monsignor Carlo Colombo. Se in quello stesso 1953, sulle pagine de «La Civiltà cattolica», padre Antonio Messineo restava ancora fermo su un'austera e integralista posizione contro ogni possibile compromesso con le sinistre³³⁷, Colombo – docente della Facoltà teologica di Milano – sconsigliava la DC di allearsi con partiti che non avessero a cuore la risoluzione dei problemi sociali, in quanto «l'ispirazione cristiana più reale della vita politica» stava nell'attuazione del «programma evangelico fondamentale»: dar da mangiare agli affamati, vestire gli ignudi, offrire lavoro e una casa a chi non l'aveva. Dalle pagine di «Vita e Pensiero», Colombo auspicava dunque un'apertura della DC verso sinistra: «[...] non appare 'puerile' il tentativo di staccare dal comunismo un gruppo politico così numeroso ed omogeneo come il Psi, che in Italia è l'erede diretto del vecchio socialismo massimalista. È impresa non facile ma neanche del tutto impossibile sul piano politico»³³⁸.

Le posizioni dei Gesuiti milanesi e di monsignor Colombo documentano l'atmosfera che caratterizzava nella prima metà degli anni Cinquanta il nostro Paese e l'area lombarda in particolare: atmosfera all'interno della quale è da collocare la nascita dell'esperienza della Base. Il presente gruppo prende corpo per iniziativa di alcuni giovani provenienti dalla Resistenza i quali si riuniscono intorno al periodico «La Base»; dopo le elezioni del 1953 essi pongono il problema del coinvolgimento del Psi nell'area di governo ritenendo che l'apertura a sinistra significasse il ritorno a un'alleanza tra partiti popolari.

Gli storici sono concordi nell'indicare il XX° Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica (PCUS) del 1956 quale primo significativo passo verso la cosiddetta destalinizzazione. Destalinizzazione che interessa, appunto, anche il cinema, manifestandosi soprattutto attraverso un'esplicita condanna nei confronti di Andrej Ždanov e della sua cinematografica apologetica, pedagogica e tutta tesa all'esaltazione del regime stalinista.

³³⁶ Cfr. Daniela Saresella, *Circoli e riviste cattoliche a Milano negli anni Sessanta e l'apertura al centro-sinistra*, in Carlo G. Lacaita, Maurizio Punzo (a cura di), *Milano. Anni Sessanta. Dagli esordi del centro-sinistra alla contestazione*, Lacaita, Manduria-Bari-Roma 2008, pp. 81-103.

³³⁷ Cfr. Antonio Messineo, *Dopo le elezioni politiche del 7 giugno*, «La Civiltà cattolica», 104, 1953, 3, pp. 3-12.

³³⁸ Cfr. Carlo Colombo, *Giudizi teologico-politici sui risultati delle elezioni*, «Vita e pensiero», 36, 1953, 9, pp. 460-464.

Come da noi fatto notare in un precedente studio, «Tale panorama di rottura non poteva non avere ripercussioni in Italia, che in quel fatidico 1956 contava il più grande Partito Comunista d'Europa, nonché la più colta critica cinematografica di stampo marxista (e quindi filosovietico)»³³⁹.

A svolgere l'ingrato quanto indispensabile compito di "apripista" è un celebre articolo pubblicato da Renzo Renzi sulla rivista simbolo della critica cinematografica marxista italiana, ovvero «Cinema Nuovo».

Già fin dal titolo l'intervento assumeva un immediato valore emblematico di invito alla revisione e all'autocritica: *Sciolti dal "Giuramento"*³⁴⁰.

Il testo di Renzi approvava in pieno la recente sconfessione operata dalla «Gazzetta Letteraria» («Literaturnaja Gazeta») di Mosca nei confronti di film come *Il giuramento* (*Kljatva*; 1946) e *La caduta di Berlino* (*Padenie Berlina*; 1950), entrambi di Michail Čiaureli. Film-manifesto, questi, che «l'idolatria di Stalin aveva condotto ai monumenti di cartapesta»³⁴¹, e da sempre difesi anche in Italia: «poiché, nei primi anni della guerra fredda, appariva necessario che l'ideologia sostituisse sia l'estetica sia la critica»³⁴². Alla luce di ciò, Renzi metteva in piedi un vero e proprio "processo" contro la critica italiana di sinistra: in specie contro l'atteggiamento supino e compiacente di quest'ultima verso i film sovietici.

Se il riferimento formale era quello al film *Il giuramento*, tuttavia

il titolo (come lo stesso articolo) chiamava esplicitamente in causa anche quel tacito giuramento di subordinazione e obbedienza espresso a suo tempo dalla critica cinematografica italiana verso quel dettato ideologico, apologetico e pedagogico imposto da Ždanov. Con il suo articolo Renzi suggeriva che da quel giuramento era però giunto il momento – alla luce della svolta sopravvenuta in occasione del XX° Congresso – di potersi, e doversi, "sciogliere".³⁴³

Per il futuro della critica di sinistra, Renzi auspicava insomma un «autentico risveglio, grazie a cui abbandonare ogni forma di idolatria culturale e ideologica»³⁴⁴.

Sin dalla sua uscita, quel celebre articolo viene letto come un'esplicita accusa verso un'intera impostazione non solo cinematografica ma più in generale ideologica: suscitando, per questo, un

³³⁹ Livio Lepratto, *Falce e martello su celluloidi italiani. La ricezione del realismo socialista sovietico nel panorama cinematografico italiano dal 1945 al 1955*, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, cit., p. 212.

³⁴⁰ Cfr. Renzo Renzi, *Sciolti dal "Giuramento"*, «Cinema Nuovo», 84, 10 giugno 1956.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Livio Lepratto, *Falce e martello su celluloidi italiani. La ricezione del realismo socialista sovietico nel panorama cinematografico italiano dal 1945 al 1955*, in Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Ilaria Bignotti (a cura di), *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, cit., p. 215.

³⁴³ *Ivi*, p. 212.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 215.

ampio dibattito e uno scontro polemico, che si protrasse per diverso tempo, anche al di fuori delle pagine di «Cinema Nuovo»³⁴⁵.

Tale processo di autocritica avviato dal fronte comunista viene accolto con favore e plauso dal fronte nemico, ovvero quello dei cattolici: come dimostra un intervento del 1957 di padre Enrico Baragli, dall'emblematico titolo *Autocritica comunista*³⁴⁶.

Si giunse addirittura al paradosso di inaspettate e inverosimili prese di posizione da parte dei cattolici nei confronti di quelle pellicole di colpo ripudiate dal fronte comunista. È questo il caso di un articolo firmato da Riccardo Redi e apparso sulla cattolica «Cronache del cinema e della televisione», dall'eloquente titolo *Io difendo Ciaureli*³⁴⁷.

X.7.3. La ricezione della cinematografia sovietica da parte dei cattolici francesi

Anche il fronte cattolico francese ufficiale, come già quello italiano, si dimostra inizialmente assai diffidente e ostile nei confronti della cinematografia sovietica.

Così, se l'americano *Tempi moderni* (*Modern Times*; Charlie Chaplin, 1935) si vede classificato dalla Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) – proprio in quanto americano – tra gli spettacoli famigliari³⁴⁸ (nonostante la sua serpeggiante critica anticapitalista), all'opposto i film sovietici usciti in quegli anni in Francia – quali ad esempio *Junost' Maksima* (t.l.: La giovinezza di Maxim; Leonid Trauberg, Grigori Kozintsev, 1935) e *Noi di Kronstadt* (*My iz Kronshadta*; Efim Dzigan, 1936) – sono invece classificati «4bis» e considerati «strictement réservés», nonostante la loro innegabile dirittura morale³⁴⁹.

Gli anni tra il 1945 e il 1953 vedono poi la Chiesa cattolica francese sensibilmente interessata da un notevole avvicinamento al suo nemico storico: ovvero appunto il fronte comunista.

Come ha messo sapientemente in luce nei suoi studi Denis Pelletier, già durante l'Occupazione nazista si erano poste le basi di tale idedito avvicinamento, con numerosi cattolici uniti ai partigiani comunisti per combattere il nemico comune, ovvero l'invasore tedesco. Unione sfociata poi nel dopoguerra con l'affermazione di una vera e propria «gauche [chrétienne] sans domicile fixe»³⁵⁰, a

³⁴⁵ Per un quadro generale e completo di quel dibattito, cfr. Guido Aristarco, *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema degli anni Cinquanta*, Dedalo, Bari, 1981, pp. 72-80.

³⁴⁶ Cfr. Enrico Baragli, *Autocritica comunista*, «Rivista del Cinematografo», n. 1, 1957.

³⁴⁷ Cfr. Riccardo Redi, *Io difendo Ciaureli*, «Cronache del cinema e della televisione», n. 15, 1956.

³⁴⁸ Cfr. *Modern Times*, «Fiches du cinéma», mars 1936, p. 39.

³⁴⁹ Cfr. *My iz Kronshadta*, «Fiches du cinéma», juin 1936, p. 33.

³⁵⁰ Denis Pelletier, *Une gauche sans domicile fixe*, in Denis Pelletier, Jean-Louis Schlegel (dir.), *À la gauche du Christ. Les chrétiens de gauche en France de 1945 à nos jours*, Seuil, Paris, 2012, pp. 17-21.

cui aderiscono i cosiddetti «prêtres-ouvriers» della Mission de France, come pure i laici dell'Union des chrétiens progressistes (UCP).

Tale apertura cattolica sbocca poi su sperimentazioni diverse d'ordine teologico, liturgico e sociale, investendo perciò inevitabilmente anche il campo cinematografico.

Ciò si può riscontrare, ad esempio, nella difesa assunta dal giornale «La Croix» nei confronti di un film quale *È accaduto in Europa (Valahol europaban; Géza Radványi, 1949)* – film di guerra ungherese sull'infanzia abbandonata di chiara ideologia comunista – in nome di «son souffle de vie intense»³⁵¹.

Spesso, poi, sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» si assiste a uno strano fenomeno, che vede inizialmente attribuire a un film un giudizio morale negativo, per poi mitigarlo con un opposto apprezzamento estetico.

Tale tendenza appare particolarmente lampante a proposito del cinema sovietico d'anteguerra, letteralmente riscoperto nella rubrica «Le cinéma n'est pas né hier», inaugurata a partire dal marzo 1950, che volge uno sguardo erudito ma accessibile a tutti sulla storia del cinema, e che procede a un profondo capovolgimento dei parametri critici cinematografici.

Tale rivalutazione della cinematografia sovietica suona ancora più eccezionale se solo si pensa al generale ostracismo a cui la stessa produzione sovietica era stata condannata a partire dal 1947 in Francia³⁵².

Il principale iniziatore di tale svolta è un giornalista di origine protestante, Jean Queval, il quale si dimostra ammiratore incondizionato di classici sovietici quali *L'infanzia di Gorki (Detstvo Gor'kogo; Mark Donskoï, 1938)*³⁵³.

L'ammirazione critica verso la scuola sovietica è però condivisa anche da altri redattori della nostra rivista, tra cui in prima fila troviamo il filocomunista Jean d'Yvoire. Tra i film sovietici apprezzati da d'Yvoire troviamo, ad esempio, il già citato *Noi di Kronstadt*, elogiato per la sua rappresentazione di un «dévouement à une cause et non à un homme»³⁵⁴. L'elogio del film di Dzigan va perciò a cozzare contro il giudizio espresso, sul medesimo film, dalla CCR, che lo bolla con un piuttosto rigido «4 A».

³⁵¹ Cfr. «La Croix», 14 juin 1949, p. 4; «La Croix», 10 février 1949, p. 4.

³⁵² Cfr. Pauline Gallinari, *Une offensive cinématographique soviétique en France? Les enjeux du retour du cinéma soviétique sur les écrans français dans l'après-guerre*, «Relations internationales», n° 147, 2011, p. 58.

³⁵³ Cfr. Jean Quéval, *Peut-on vraiment parler d'un second âge d'or du cinéma russe?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 21, 11 juin 1950, pp. 8-9.

³⁵⁴ Jean D'Yvoire, *Une réussite épique*, «Radio Cinéma Télévision», n° 12, 9 avril 1950, p. 7.

Nel 1965 viene poi organizzata la diciassettesima settimana degli intellettuali cattolici, che il Centre catholique des intellectuels français (CCIF)³⁵⁵ consacra, contro tutto e tutti, al delicato tema dell'ateismo.

L'incontro principale della settimana è quello consacrato al dialogo tra i cattolici e i comunisti. Di tale incontro la redazione di «Témoignage chrétien» offre un ampio resoconto dall'eloquente titolo *Des marxistes et des chrétiens parlent de Dieu*³⁵⁶, che procura al settimanale cattolico il biasimo da parte delle alte gerarchie cattoliche³⁵⁷.

D'altronde, proprio il direttore storico di «Témoignage chrétien» Georges Montaron – forgiatosi nella Resistenza francese – si distingue per il suo rifiuto di ogni totalitarismo e dogmatismo, e per le sue simpatie verso il fronte politico della sinistra. In nome della fede e dei valori resistenziali, Montaron lotterà attivamente per cinquant'anni contro ogni forma di oppressione per la dignità dell'uomo.

Egli, «socialiste parce que chrétien»³⁵⁸, rappresenta così una figura di riferimento per i «cathos de gauche». La sua ferma opposizione all'occupazione francese in Indocina, Tunisia e Algeria e la sua denuncia delle torture perpetrate dai soldati francesi gli procureranno le antipatie del governo francese, e perfino talune aggressioni subite da parte dell'estrema destra. Egli prenderà inoltre le difese del popolo palestinese, organizzando, nel maggio 1970 a Beyrouth, la Conferenza mondiale dei cristiani per la Palestina.

³⁵⁵ Cfr. Claire Toupin-Guyot, *Les intellectuels catholiques dans la société française. Le Centre catholique des intellectuels français (1941-1976)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002, p. 241.

³⁵⁶ Cfr. [rédaction], *Des marxistes et des chrétiens parlent de Dieu*, «Témoignage chrétien», 18 mars 1965, p. 12.

³⁵⁷ Jean-Louis Schlegel, *Changer l'Église en changeant la politique*, in Denis Pelletier, Jean-Louis Schlegel (dir.), *À la gauche du Christ. Les chrétiens de gauche en France de 1945 à nos jours*, cit., pp. 267-271.

³⁵⁸ Cécile Hamsy, *Georges Montaron. Le roman d'une vie*, Editions Ramsay, Paris, 1^{er} octobre 1996, p. 24.

Capitolo XI

«Osceno», «tabù» e «pornografia» nel dibattito cinematografico cattolico tra Italia e Francia

XI.1. La problematica della rappresentabilità del male

XI.1.1. La rappresentabilità del male nel dibattito teorico-critico dei cattolici italiani

Strettamente interconnesso alla tematica della censura troviamo poi – come facilmente intuibile – la questione riguardante taluni controversi concetti quali l'«osceno», il «tabù» e la «pornografia».

Dopo aver ripercorso, nel capitolo precedente, le principali politiche censorie intraprese da Stato e Chiesa in Italia e Francia, ci accingiamo quindi ora alla ricostruzione del dibattito teorico-critico portato avanti dai cattolici italiani e francesi intorno ai concetti, appunto, di «osceno», «tabù» e «pornografia». Dibattito che affonda le proprie radici nella più generale discussione sulla rappresentazione, o meglio, sulla rappresentabilità cinematografica del male.

In Italia, già nel 1941 – dalle pagine della «Rivista del Cinematografo» – Antonio Covi ammetteva la rappresentazione cinematografica del male, a condizione però che quest'ultima servisse alla giusta causa di dimostrare la superiorità del «bene»:

E infine, 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. Attorno a queste tre idee madri, natura, popolo e vittoria del bene, altre più secondarie, ma non meno importanti, potranno avere il loro sviluppo.¹

Tuttavia, il fronte cattolico italiano si dimostra maggiormente preoccupato – nel corso di tutti gli anni Quaranta – del pericolo insito nell’“immoralità cinematografica”. Preoccupazione che spinge sovente i cattolici italiani a invocare un cinema “riposante” e “consolatore”, senza appunto spazio per alcuna rappresentazione del male che possa turbare lo spettatore. È quanto emerge da un articolo pubblicato – nel maggio del 1945 – sul quotidiano di curia «L'Italia», dove si afferma la necessità di moralizzare il cinema, poiché quest'ultimo

¹ Antonio Covi, *Nostro cinema*, «Rivista del Cinematografo», 6, giugno 1941, p. 85.

quando è immorale sovverte le idee e scalza la concezione della vita creata dalla civiltà cristiana [...] sia mediante il deprimente suggestivo pessimismo dei films francesi, o l'esportazione di ottimismo edonistico dei film americani, o il naturismo spesso spinto dei films tedeschi o la vuota inconsistenza di troppi films italiani». Il cinema invocato quale valido sostituto di tale cinema immorale viene illustrato nella chiusa dello stesso articolo: «Che se con la concordia degli sforzi otterremo che il cinema divenga un'arte riposante e consolatrice, avremo fatto un passo gigantesco verso una più degna umanità».²

Ma sono poi soprattutto gli anni Cinquanta a rappresentare il decennio per eccellenza del dibattito sulla rappresentazione (o meglio sulla "rappresentabilità") del male.

Ciò è riscontrabile in particolar modo in un periodico quale la già citata «Rivista del Cinematografo». Già nel 1949, ad esempio, Piero Regnoli avanza – riguardo alla problematica in esame – un modello che si potrebbe definire «manzoniano»³, proprio per il suo rifarsi alla morale de *I promessi sposi*: «[...] il Manzoni dipinge, da sommo artista, la sensualità di Don Rodrigo [...], ma non esiste nello scrittore, né si verifica in alcun lettore, ombra di concupiscenza»⁴.

Un anno dopo, Diego Fabbri rilancia audacemente la questione, quando, in occasione del Congresso-Pellegrinaggio mondiale dei Professionisti del Cinema a Roma organizzato dall'OCIC (cui la «Rivista del Cinematografo» dedica un interno numero), 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.⁵

Quelle di Regnoli e di Fabbri restano tuttavia posizioni piuttosto isolate. Il dilemma della rappresentazione del male viene infatti quasi unanimemente risolto, sul versante cattolico di quegli anni, attraverso una posizione di divieto. È quanto emerge ad esempio da un intervento di Renzo Di Graziano, il quale, dando conto di un Convegno del cinema organizzato dall'Azione Cattolica romana, ribadisce «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»⁶. Alla luce di ciò, «i fedeli debbono affidarsi alla direzione della Chiesa che per tutti ha sperimentato da secoli il male»⁷.

Dal canto suo Monsignor Ferdinando Prosperini – nel secondo numero del 1946 della «Rivista del Cinematografo», dedicato appunto al «problema della censura e della revisione morale dei film» – afferma la rappresentabilità cinematografica del male, ma solo a condizione che esso venga

² B.S., *Responsabilità del cinema: saper vedere*, «L'Italia», 12-13 maggio 1945.

³ Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 97.

⁴ Piero Regnoli, *Sintomi spirituali*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1949, p. 12.

⁵ Diego Fabbri, *I valori spirituali nella professione cinematografica*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1950, p. 4.

⁶ Renzo Di Graziano, *Campagne sul cinema*, «Rivista del Cinematografo», 9, 1947, p. 8.

⁷ *Ibidem*.

parallelamente condannato⁸. Si tratta, a ben vedere, di una posizione non certo nuova per la «Rivista del Cinematografo», come testimonia, tra gli altri, il già citato intervento di Covi datato 1941.

Posizione che, come vedremo, verrà del resto ribadita, nel 1955, da Pio XII nel suo *Secondo discorso sul film ideale*.

Nella realtà dei fatti, tuttavia, la «Rivista del Cinematografo» come pure il Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.) si adopereranno soprattutto «nello sforzo di [...] evitare che degli adolescenti conoscano, attraverso i fotogrammi, tutte le brutture della vita»⁹.

Nel 1950 – sul numero monografico della rivista parmigiana «Sequenze» dedicato appunto al Cinema e cattolicesimo – anche padre Vittorino Callisto Vanzin interviene sul tema, auspicando la realizzazione di film cristiani che, oltre al bene, sappiano tuttavia rappresentare anche il conflitto contro il male, il tutto però non toni edulcorati e inverosimili, bensì in termini realistici e convincenti¹⁰.

Quello stesso numero di «Sequenze» pubblica poi un estratto di Diego Fabbri, che ribadisce il concetto espresso da Vanzin: «Non c'è interesse al di fuori di un conflitto morale, cioè un conflitto tra bene e male»¹¹. La posizione di Fabbri è quanto mai chiara: egli afferma infatti non solo la possibilità bensì la necessità di rappresentare il male in conflitto con il bene.

Tale assunto è portato poi alle estreme conseguenze da Nino Ghelli, in un intervento ospitato ancora dal citato numero di «Sequenze». Qui Ghelli condanna sostanzialmente quelle pellicole che si limitano a una sterile e banale rappresentazione del bene, intrisa di un superficiale ottimismo. Per risolvere i mali della società Ghelli è convinto della necessità di un esame spietato di tali mali, anche da un punto di vista cinematografico. Per valutare correttamente la validità di un film, occorre indagarne la «vera essenza», spostando perciò il problema dall'opera all'artista, e valutando perciò la sincerità di quest'ultimo in rapporto alle sue convinzioni morali e religiose¹².

Il 1955 è poi contrassegnato dai due *Discorsi sul film ideale* pronunciati da Pio XII. È in particolare il *Secondo discorso* ad affrontare appunto a viso aperto la problematica della liceità e della dignità artistica della raffigurazione cinematografica del male. Parlando del genere cinematografico d'azione, il pontefice, animato dal fine superiore del «film ideale», esorta registi e sceneggiatori a una certa cautela e a una certa autolimitazione nel trattare alcuni argomenti:

Orbene, può un film ideale assumere come contenuto un tale oggetto [il male]? [...] Una risposta negativa a tale domanda è naturale, qualora la perversità e il male sono offerti in ragione di loro stessi; se il male rappresentato risulta,

⁸ Cfr. Ferdinando Prosperini, *Disco rosso*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1946, p. 2.

⁹ G. Piccione, *Non ce l'abbiamo con nessuno*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1950, p. 9.

¹⁰ Cfr. Vittorino Callisto Vanzin, *Prospettive del film cattolico*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

¹¹ Diego Fabbri, s.t. [estratto], in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

¹² Cfr. Nino Ghelli, *Censura*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

almeno di fatto, approvato; se esso è descritto in forme eccitanti, insidiose, corrompitrici; se è mostrato a coloro che non sono in grado di dominarlo e resistergli.¹³

Tuttavia, dopo tale preliminare avvertimento, lo stesso pontefice riconosce e ammette la possibilità di rappresentare anche il male:

Ma quando non si dà alcuno di questi motivi di esclusione; quando il conflitto col male ed anche la temporanea sua vittoria, in rapporto con tutto l'insieme, serve alla più profonda comprensione della vita, della retta sua direzione, del controllo della propria condotta, del chiarimento e consolidamento nel giudizio e nell'azione; allora una tale materia può essere scelta e intrecciata, come parziale contenuto, nell'intera vicenda del film stesso.¹⁴

Ad avvalorare le proprie convinzioni, Pio XII riporta poi l'esempio delle Sacre Scritture, anch'esse non immuni dalla rappresentazione del male:

Anche i Libri Sacri del Vecchio e del Nuovo Testamento, quale fedele specchio della vita reale, ospitano nelle loro pagine le narrazioni del male, della sua azione ed influsso nella vita dei singoli, come in quella delle stirpi e dei popoli. [...] Là il male e la colpa non sono dissimulati da ingannevoli veli, ma narrati come in realtà accaddero; [...] Lasciamo dunque che anche il film ideale possa rappresentare il male: colpa e caduta; ma che lo faccia con intenti seri e con forme convenienti, così che la sua visione aiuti ad approfondire la conoscenza della vita e degli uomini e a migliorare ed elevare lo spirito.¹⁵

Pio XII contempla quindi la possibilità della rappresentazione del male, ma con la ferma condizione di una parallela riprovazione e condanna di esso, la quale deve essere percepibile nel corso dell'intero film e non solamente nello scioglimento finale:

Rifugga dunque il film ideale da ogni forma di apologia, e tanto meno di apoteosi del male, e dimostri la sua riprovazione in tutto il corso della rappresentazione e non solo nella chiusa, che giungerebbe spesso troppo tardi, dopo cioè che lo spettatore è già stato adescato e sconvolto da cattivi incitamenti.¹⁶

Due sono gli elementi rilevanti da sottolineare nella citata parte del discorso, che confermano come il cinema sia analizzato con consapevolezza critico-teorica e con grande apertura verso le sue possibilità di svolgere una funzione morale alta. Infatti, da una parte si riconosce al cinema la capacità di rappresentare il reale e di poter aiutare gli uomini a capirlo in tutte le sue diverse sfaccettature, al fine di una maggiore crescita spirituale; e dall'altra parte si mette in guardia dalla semplicistica soluzione di posticci finali moraleggianti.

Un punto di svolta ancor più significativo si sarebbe però registrato con il decreto *Inter mirifica*, promulgato il 4 dicembre 1963 nell'ambito del Concilio Vaticano II. Dopo aver ribadito che «il primato dell'ordine morale oggettivo deve essere assolutamente rispettato da tutti, perché esso

¹³ Pio XII, *Secondo discorso sul film ideale*, in Dario E. Viganò, *Cinema e Chiesa: i documenti del magistero*, cit., p. 97.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 98.

¹⁶ *Ivi*, p. 99.

supera e armonizza tutti gli altri ordini di attività umane [...], non escluso quello dell'arte» il decreto precisava però che

la nozione, la descrizione e la rappresentazione del male morale possono, anche per il tramite degli strumenti della comunicazione sociale [i mass media], contribuire a una più approfondita conoscenza ed analisi dell'uomo, a manifestare ed esaltare lo splendore del vero e del bene, ottenendo del resto più felici effetti drammatici.¹⁷

Tali parole – come ci fa notare Virgilio Fantuzzi – rivelano però una visione dei rapporti tra la morale e il cinema (inteso come forma d'arte) ancora piuttosto «limitata»¹⁸, sottintendendo quasi una necessaria subordinazione dei registi alle direttive morali della Chiesa, il tutto con l'unico fine di esaltare appunto «lo splendore del vero e del bene».

XI.1.2. «Necesse est ut scandala veniant!»: il dibattito critico sulla rappresentazione del male ne *La dolce vita*

Una riprova della crucialità della tematica in esame è costituita poi dalla discordia interpretativa e valutativa sorta intorno a *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini. Tale “scontro” si gioca in buona parte, appunto, sulle modalità di rappresentazione del male ravvisabili nel film di Fellini.

Il Centro Cattolico Cinematografico, nella sua classificazione morale, bolla *La dolce vita* come «escluso per tutti», adducendo le seguenti motivazioni:

La condanna di una società che presenta evidenti sintomi di disfacimento e di insensibilità morale, dovrebbe risultare dalla rappresentazione spietata di tutti gli aspetti del male. Questa impostazione, moralmente inaccettabile, determina un giudizio negativo. La descrizione insistente dell'immoralità, le volgari espressioni che compaiono nel dialogo, nonché scene scabrose impongono l'esclusione del film per ogni genere di pubblico.¹⁹

Di un tenore simile risulta la recensione del film firmata nel marzo del 1960 sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» da Antonio Petrucci:

Che cos'è quest'affresco di costume [...] se non [...] cocaina. Stupefacente cioè per il pubblico che, identificandosi con l'autore, sfoga i suoi complessi nel compiacimento di constatare che, alla fin dei conti, questi aristocratici, che segretamente invidia e ammira, sono in realtà dei porci sfaccendati.²⁰

¹⁷ *Inter mirifica*, n. 6, n. 7, in *Documenti. Il Concilio Vaticano II*, a cura del Centro Dehoniano, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1967, pp. 103-104.

¹⁸ Virgilio Fantuzzi, *La religiosità e il cinema al tempo del Concilio*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001, p. 223.

¹⁹ Centro Cattolico Cinematografico, *La dolce vita (di Federico Fellini)*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XLVII, C.C.C., Roma, 1960, p. 120.

²⁰ Antonio Petrucci, *Angoscia d'un interrogativo*, «Rivista del Cinematografo», a. XXXIII, n. 3, marzo 1960, p. 76.

Ai giudizi del C.C.C. e di Petrucci si oppone quello di padre Angelo Arpa. Quanto mai interessanti e controcorrente appaiono infatti le parole di quest'ultimo, apparse su «Paese sera» alcuni giorni dopo la proiezione “incriminata”:

Dal punto di vista etico, *La dolce vita* non permette confusioni o debolezze di giudizio. Mai il cinema ha inserito nel peccato un senso così profondo di amarezza, di noia, di sventura e di desolazione. Non c'è istante in cui i personaggi così diversi e così affini non manifestino l'interiore tortura di un'anima e la infinita noia di una vita in cui si sono trovati ad agire e in cui sono stati travolti. È un film a mio parere che non può far male a nessuno e che può far bene a tanti.²¹

Su posizioni aloghe a quelle di Arpa si colloca poi l'intervento autorevole di Diego Fabbri che, in una coraggiosa intervista, dichiara:

Si parla di scandalo, e sia pure; ma si tratta sia ben chiaro, di quello scandalo salutare di cui parla il Vangelo: *Oportet ut scandala veniant*. [...] Il rumore che sta suscitando *La Dolce Vita* prova che molti bersagli sono stati toccati; e peggio per chi cerca di sottrarsi alla mira, o di arrestare o deviare le frecce dalla loro ineluttabile traiettoria.²²

A Fabbri – che avallava provocatoriamente lo scandalo suscitato da *La dolce vita* con il detto di Gesù «Necesse est ut scandala veniant!» – risponde piccato padre Enrico Baragli, il quale impartisce al proprio interlocutore una vera e propria lezione di esegesi, sottolineando come il detto evangelico fosse preceduto e seguito

da due terribili minacce: “Vae mundo a scandalis!” e “Veruntamen, vae homini illi per quem scandalum venit!», e precisando l'insegnamento dato da Gesù «ai suoi veri seguaci avanti agli scandali: “Se la tua mano, se il tuo piede, se il tuo occhio ti scandalizza: abscide, proice, erue: perché è meglio per te entrare nella Vita Eterna senza l'uso degli occhi che, usando male di essi, finire nella Geenna!”²³

Il bersaglio polemico di Baragli è costituito anche da un altro illustre difensore de *La dolce vita*, ovvero padre Nazareno Taddei.

L'insanabile conflitto tra quest'ultimo e Baragli verte sostanzialmente sulla questione se vi sia o meno, nel film, un'apertura alla speranza. Secondo Taddei, tale speranza sarebbe rappresentata da Paolina, incarnazione della Grazia che si dona:

Con quel suo sorriso in primo piano che chiude il film, Paolina sembra dire: “Io esisto, di fatto, al di fuori di te, anche quando mi rifiuti. Tu te ne vai col tuo branco; io resterò sempre qui. Tu te ne vai, al di là del fosso che ora ci separa, ma può darsi che dove tu vai, mi ritrovi ancora davanti. Io esisto”. E questi sono il sorriso, la tattica, la realtà della Grazia.²⁴

²¹ Angelo Arpa, in M. Liverani (a cura di), *Un sondaggio di Paese Sera sul polemico film di Fellini. Che ne pensate della Dolce vita?*, «Paese Sera», 12-13 febbraio, p. 10.

²² Diego Fabbri, *La dolce vita*, «Il Paese», 11 febbraio 1960.

²³ Enrico Baragli, *Dopo La Dolce Vita. Critici, registi e pubblico*, parte II, «La Civiltà Cattolica», a. 111, vol. IV, quad. 2648, 15 ottobre 1960, p. 176.

²⁴ Nazareno Taddei, *La dolce vita*, «Letture», a. XV, n. 3, marzo 1960, p. 210.

Al contrario Baragli – in un paragrafo del suo saggio intitolato *Dov'è la speranza?* – lamenta l'assenza di una prospettiva salvifica, come testimonierebbe l'«irresistibile e definitivo trionfo del male»²⁵ nel finale del film.

A ben vedere, si tratta di un finale quanto mai ambiguo, intorno al quale ancora oggi – a più di mezzo secolo da quella diatriba – la critica continua a discutere.

XI.1.3. «Le mal fait partie du domaine de l'œuvre cinématographique»: la rappresentazione del male nel dibattito dei cattolici francesi

La tematica della rappresentabilità del male tiene banco, come facilmente intuibile, anche presso i cattolici francesi.

Per quanto riguarda in particolare il trentennio da noi preso in esame, esso si apre idealmente con un'emblematica diatriba critica sorta intorno a un film quale *La conversa di Belfort* (*Les anges du péché*; 1943) di Robert Bresson: film religioso, non esente però dalla rappresentazione di soggetti scabrosi e sinistri.

Particolarmente significativa al riguardo risulta la ricezione critica del film operata dall'abate Georges Chassagne. Quest'ultimo, all'uscita del film, si affretta a fornirne un'esegesi dettagliata e ragionata, al fine di prevenire lo scandalo potenziale del soggetto (che vede ospitati in un convento dei vecchi delinquenti) e di spegnere in anticipo le possibili contestazioni:

Le film qui va être projeté sur cet écran a obtenu, vous le savez, le grand prix du cinéma français en 1943; c'est donc un film de valeur, nul je crois ne le contestera s'il se place du point de vue artistique ainsi qu'au point de vue cinématographique, mais peut-être qu'il va surprendre ou même choquer quelques-uns d'entre vous; afin que vous le compreniez bien, permettez-moi d'attirer votre attention sur quelques points.

1. Il se passe tout entier dans un couvent qui est bien un couvent réel, mais pourtant un couvent un peu spécial, puisque se trouvent mêlées sans que rien ne les distinguent, des jeunes filles qui par la simplicité de leur cœur et de leur dévouement veulent se consacrer totalement à Dieu et d'autres qui, à la sortie de la prison veulent racheter leurs fautes en quittant le monde et en se consacrant, elles aussi, au service de Dieu et des âmes. [...]

3. Mais il ne faut pas s'arrêter à ces petits côtés; il faut que nous sachions voir plus haut, plus loin, plus profond, il faut nous rendre compte de l'idée qui a été exprimée, cette lutte entre le bien et le mal, entre le démon et la grâce...

Suivez donc attentivement l'évolution du caractère de la jeune Anne-Marie opposé à celui de sœur Thérèse et vous comprendrez alors pleinement le sens véritable de ce film et la thèse profondément chrétienne que le père Bruckberger a voulu exposer devant vous.²⁶

Le parole di Chassagne ben testimoniano la linea di pensiero dell'Office familial de documentation artistique (OFDA) – diretto dallo stesso abate – e il relativo programma d'apertura spirituale fondato sull'approfondimento della ricezione cinematografica cattolica: come dimostra appunto la

²⁵ Enrico Baragli, *Dopo La Dolce Vita. Critici, registi e pubblico*, cit., p. 170.

²⁶ Georges Chassagne, *Les anges du péché*, «Films et lectures», juillet 1944, p. 146.

presa di posizione in favore di un film quale *Les anges du péché*, osteggiato invece dai redattori della Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR).

Forse ancor più emblematico risulta poi il vero e proprio *affaire* suscitato dall'uscita del film *Il diavolo in corpo* (*Le diable au corps*; Claude Autant-Lara, 1947).

Le gerarchie ecclesiastiche ufficiali si dimostrano assai duri nei confronti del suddetto film: la CCR lo classifica infatti «4 b», a cui fanno eco i sollevamenti di indignazione da parte di diverse associazioni cattoliche e famigliari francesi.

A scuotere notevole scalpore è però un articolo apparso il 25 luglio 1947 nella prima pagina di «Témoignage chrétien», dal titolo assai emblematico: *Le Diable au corps est-il un film immoral?*

A firmarlo è un giovanissimo Raymond Pichard, padre domenicano già più volte incontrato nel corso della nostra trattazione, tra i più rappresentativi esponenti di quella illuminata *cinéphilie catholique* del secondo dopoguerra francese. Proprio attraverso il suo intervento su *Le diable au corps*, Pichard «bouleverse cinquante ans de compromis axiologique catholique sur le cinéma»²⁷, per dirla con le parole di Mélisande Leventopoulos.

Nel suddetto articolo, Pichard propone d'interpretare il film di Autant-Lara secondo un alternativo approccio della morale. A detta del giovane padre domenicano, l'immoralità del film risiederebbe nel matrimonio forzato tra Marthe e suo marito, più che nell'unione clandestina dei due amanti François e Marthe, mentre il marito di quest'ultimo è al fronte.

Pur non potendo assolvere Marthe e François dal peccato commesso, il giovane padre domenicano li qualifica come personaggi sì «scandaleux»²⁸, ma allo stesso tempo «sympathiques»²⁹. Per di più, la moralità del film apparirebbe in tutta la sua evidenza nello scioglimento finale: ovvero il castigo divino che provoca la morte di Marthe e la pena inconsolabile di François.

Pichard si appropria quindi in chiave cattolica del film di Autant-Lara. Non si dimentichi, a tal proposito, il rapporto di amicizia esistente tra Pichard e Autant-Lara, nonché il ruolo di collaborazione svolto dal giovane domenicano all'interno del Comité de défense du cinéma.

Pichard si fa insomma convinto assertore di una nuova modalità di giudizio critico obiettivo, sempre illuminato dalla luce della fede.

Tale articolo apre la via a una nuova lettura morale del cinema, nella convinzione di una dialettica di purificazione catartica permessa appunto dalla visione dell'immoralità. Pichard, insomma, non solo ammette la rappresentabilità del male, ma ne esprime addirittura la necessità, al fine positivo

²⁷ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, cit., 2014, p. 211.

²⁸ Raymond Pichard, *Le Diable au corps est-il un film immoral?*, «Témoignage chrétien», 25 juillet 1947, p. 4.

²⁹ *Ibidem*.

dell'educazione dello spettatore: «Dieu a permis au péché de s'étaler dans la création afin qu'au spectacle des ravages qu'il cause les enfants prodiges reviennent vers le père»³⁰.

Pichard esprime insomma per la prima volta la necessità di una lettura cinematografica personale, al di fuori delle griglie moralizzatrici presenti in Francia in quel periodo.

Il citato articolo pichardiano ingenera dunque, come prevedibile, un acceso dibattito: se esso trova il sostegno della Provincia domenicana (ben rappresentata da padre Charles Avril), furono però assai più numerose le critiche e le opposizioni. L'articolo infatti – oltre a essere denunciato da un gruppo di lettori della stessa «Témoignage Chrétien»³¹ – è attaccato violentemente da differenti branche del militantismo cattolico, come la Ligue féminine d'Action catholique, che invoca il boicottaggio del film³². Una parte consistente del mondo cattolico vede dunque nell'anticonformismo di Pichard una devianza dal dogma.

Uno dei rarissimi cattolici che accorrono in difesa del discorso esegetico di Pichard è Jean Thevenot, che torna a più riprese sull'argomento, anche sulle pagine di «Jeunesse ouvrière», sostenendo che «les films bienfaisants ne sont pas nécessairement, et même rarement, ceux qui montrent le bien dilué dans un sirop de rose et pratiqué par des agneaux bêlants, mais, parfois et plus souvent [ceux] qui donnent à réfléchir en montrant le mal et ses séquelles»³³.

Ma, come già anticipato, si tratta di posizioni piuttosto isolate. La reazione dominante nel mondo cattolico francese è quella di condanna del film. È questo il caso della nota diffusa, a nome della CCR, dall'abate Chassagne, il quale, pur definendo *Le diable au corps* «un film de valeur», lo bolla come «hors de la règle morale»³⁴.

In quello stesso 1947, anche la pubblicazione domenicana «Radio loisirs» – una delle prime roccaforti della *cinéphilie catholique* – dedica, pur nella sua breve vita, una costante attenzione alla problematica della rappresentazione cinematografica del male. È quanto testimonia appunto il seguente intervento redazionale, pubblicato sul secondo numero della rivista, in cui tra le altre cose ci si interroga sul «significato dei film»:

On ne peut juger un film comme un livre car l'image se grave plus profondément dans l'esprit que le mot. L'expression "hypnose cinématographique" a pu être employée pour désigner l'état du spectateur envoûté par le film: pendant la projection, il est soumis à un rythme qui lui est imposé. Si le film est bon, il "vit" l'histoire et sa conscience critique est suspendue. Aussi les scènes troublantes ou les actes de violences ont par eux-mêmes une grande puissance de suggestion. Est-ce une raison pour jeter l'interdit sur tous les films qui comportent de pareilles images? Nous ne le pensons pas. À moins de condamner le cinéma à être un divertissement anodin et finalement abêtissant, il faut admettre que le film comme le roman peut traiter les grands problèmes humains dont le plus grand est peut être celui du bien et du mal. L'œuvre de Mauriac n'est pas "à mettre entre toutes les mains" et pourtant on ne peut suspecter son inspiration,

³⁰ Trad. it. nostra: «Dio ha permesso al peccato di avere luogo nella creazione affinché, davanti allo spettacolo di devastazioni che esso causa, i figliol prodighi ritornino verso il padre», *Ivi*, p. 5.

³¹ Monsieur Frichet, «Témoignage chrétien», 25 juillet 1947.

³² Cfr. J. Gallet, *Chronique de cinéma*: le Diable au corps, «L'Écho des françaises», décembre 1947.

³³ Jean Thevenot, *L'analyse de la semaine*: le Diable au corps, «Jeunesse ouvrière», 13-20 septembre 1947, p. 10.

³⁴ Georges Chassagne, *Le diable au corps*, CCR, 1947.

ou nier sa portée. Pour juger un film, nous essaierons toujours de dégager sa signification. Nous ne pensons pas qu'une œuvre puisse être irréprochable si elle est insignifiante. Toute œuvre de l'esprit doit élever le public et la bêtise l'abaisse même si elle n'est pas objectivement immorale. Il n'y a pas de procédé passe-partout pour choisir un film pour soi-même ou pour ceux dont on a la responsabilité. Même les considérations d'âge n'ont ici qu'une valeur relative. Ce qui compte, c'est le degré de culture et l'âge mental, ce qui importe c'est de savoir si tel spectateur est capable de saisir au-delà du détail des images, le sens et la portée d'un film.³⁵

Il suddetto intervento redazionale afferma quindi con fermezza la necessità della rappresentazione cinematografica del male come pure dei grandi problemi dell'uomo, pena il rischio di avere una cinematografia scialba e anodina, incapace di produrre alcuna valida meditazione nell'animo degli spettatori.

Su analoghe posizioni si attesterà anche la rivista che si pone quale discendente diretta di «Radio loisirs», ovvero «Radio Cinéma Télévision». Proprio uno degli più infaticabili redattori di quest'ultima, Jean-Pierre Chartier (alias Jean-Louis Tallenay), si dimostrerà particolarmente sensibile alla problematica in esame.

In un articolo pubblicato nel 1949 sulle pagine di «Revue internationale du cinéma», Chartier sgombra il campo da taluni equivoci che talvolta traggono in inganno sia gli spettatori che gli stessi critici, i quali spesso scambiano l'ottimismo con la buona morale, e il realismo con un'invasione dell'immoralità. A ben vedere invece, come fa notare Chartier,

Un film moralisateur est rarement valable dans la mesure où toute œuvre «à thèse» perd en vérité ce qu'elle semble gagner en signification: les exemples auxquels on ne croit pas n'ont jamais convaincu personne. D'autre part un film optimiste n'est pas nécessairement moral: s'il décrit un monde artificiel et faux, la vision édulcorée de la vie qu'il présente peut être aussi pernicieuse que le plus violent réalisme. Le préjugé inverse est d'ailleurs aussi dangereux: le «réalisme» n'est pas nécessairement vrai parce qu'il est «noir»; il existe, principalement en France, une tradition du «réalisme noir» dont l'interprétation de la vie est aussi fausse que celle des films roses inspirés d'un optimisme artificiel.³⁶

Chartier giunge così al punto nodale del dibattito sulla moralità dei film: ovvero l'ottimismo, il pessimismo, nonché la rappresentazione o, meglio, la rappresentabilità del male.

I due estremi che ogni opera cinematografica dovrebbe evitare sono – secondo Chartier – il realismo più disperato e il buonismo più “rosa” e artificioso:

Il est curieux qu'au nom du rationalisme (qui suppose l'homme naturellement bon) on défende le réalisme désespéré at qu'au nom de la morale chrétienne (qui reconnaît l'existence du mal dans la nature même de l'homme) on réclame des films roses qui ne mettent en scène que de personnages angéliques.³⁷

A proposito della rappresentabilità del male, Chartier ci fa notare come

³⁵ [Rédaction], *Signification d'un film*, «Radio loisirs», 9 février 1947, p. 12.

³⁶ Jean-Pierre Chartier, *Le critique, le FORMALISME et la morale*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 26.

³⁷ *Ibidem*.

Le drame est la forme privilégiée de la pensée chrétienne sur l'homme parce qu'il est l'illustration du grand thème de la lutte du bien et du mal. On ne peut guère concevoir une œuvre puissante et humaine qui décrive un monde où le mal n'aurait pas de place. Comment donner une image fidèle de la vie, comment toucher au plus profond de l'homme sans lui rappeler qu'une bête sommeille en lui et que sa vie est une lutte?

Le mal fait partie du monde et comme tel il fait partie du domaine de l'œuvre cinématographique.³⁸

La rappresentazione del male non è ammessa solamente quando essa presuppone un compiacimento del male stesso: «Il reste bien entendu qu'un film qui ferait du mal une peinture complaisante et qui substituerait à la lutte du bien et du mal une résignation pessimiste à l'absurde et à l'ignoble, relève d'une vision du monde qui s'oppose à la vision chrétienne»³⁹.

Alla luce di tali convinzioni, secondo Chartier spetta al critico il compito di discernere in un'opera cinematografica il suo autentico significato e la sua vera o presunta moralità e cristianità:

Mais le devoir du critique chrétien est de se situer à ce niveau et de ne pas juger la signification d'un film de l'extérieur. C'est après avoir dégagé le point de vue fondamental souvent implicite des auteurs, c'est après avoir essayé de donner au film sa véritable signification qu'il peut marquer s'il est nécessaire son opposition aux principes chrétiens. Mais il ne suffit pas qu'un film fasse allusion au problème du mal ou au péché pour qu'on doive le qualifier nécessairement d'immoral: des êtres qui luttent et qui cherchent, un film qui reste ouvert sur le dépassement de l'homme relèvent d'une sensibilité profondément chrétienne.⁴⁰

In un articolo apparso poi nel marzo 1954 sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», Jacques d'Heures ammette invece, disilluso, che «La peinture du mal n'en dégoûte pas toujours le spectateur»⁴¹.

D'Heures constata un malcostume diffuso tra i registi e produttori francesi dell'epoca, tutti intenti a somministrare pellicole ricolme di vizi e di brutture umane, con l'aggravante di spacciarle però da «studi scientifici di casi patologici»:

Nous assistons aujourd'hui à une floraison de peintures du vice que des producteurs déguisent en «cas pathologique» dans l'espoir d'agrandir leur clientèle et d'atteindre même le public difficile des salles familiales. [...] Le règlement élémentaire veut que le dénouement se produise soit sous l'absolution d'un prêtre, soit dans le cabinet d'un psychiatre. Seule cette fin justifie les moyens qui sont multiples et variés. Pour eux tout est permis. Plus les personnages seront dévoyés et leurs crimes crapuleux, plus leurs cas sera «pathologique». Certains de ces films ont dépassé la limite du jeu et le public n'en est pas dupe.⁴²

La sola presenza, nello scioglimento finale, di figure quali appunto il prete e lo psichiatra – che riportano il protagonista di turno nella giusta e retta via – non basterebbe quindi secondo d'Heures a giustificare qualsiasi indiscriminata rappresentazione cinematografica del male.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Jacques d'Heures, *La peinture du mal n'en dégoûte pas toujours le spectateur*, «Radio Cinéma Télévision», n° 216, 7 mars 1954, p. 3.

⁴² *Ibidem*.

Per di più, l'autore tiene a distinguere tra «rappresentazione del male» e «rappresentazione del reale»: concetti troppo spesso indiscriminatamente sovrapposti. A detta di d'Heures, le presenti tipologie rappresentative dovrebbero però ubbidire entrambe a un superiore «triomphe de l'esprit»⁴³.

Proprio tale «trionfo dello spirito» mancherebbe – secondo d'Heures – in un film allora da poco uscito nelle sale francesi, ovvero *La neige était sale* (t.l.: La neve era sporca; Luis Saslavsky, 1953), tratto dall'omonimo romanzo di Georges Simenon. Il film racconta la storia di Franck, che vive parte della sua giovinezza nella torbida atmosfera della casa d'appuntamenti gestita dalla madre. Durante l'Occupazione tedesca della Francia, Franck si trova a uccidere, rubare, rifiutando il tenero amore di Suzy, e sprofondando sempre più nell'abiezione. Egli si redimerà solo appena prima di morire.

Il film di Saslavsky viene contestato da d'Heures, non tanto per le brutture rappresentate, quanto per lo squilibrio esistente tra il male (rappresentato dalla sporcizia che contamina la neve) e la salvezza redentrice (simboleggiata dal candore della stessa neve), con quest'ultima confinata dal regista in una posizione di assoluta minoranza e inferiorità:

La Neige était sale contient plus de saleté que de neige. La neige existe pourtant, mais son symbole de pureté est constamment souillé par la crapulerie et la déchéance du personnage principal. Simenon l'avait volontairement rivé à l'état d'espérance, à l'attente d'une lueur finale. Dans le film il lui manque l'embrassement rédempteur. Il lui manque de crever l'écran. Ce manque profite à d'autres valeurs qui enchantent les amateurs de sordide.⁴⁴

XI.2. La battaglia dei cattolici italiani contro l'«osceno» cinematografico tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta

La problematica dell'«osceno» cinematografico viene sollevata già fin dal 1936 dall'enciclica papale *Vigilanti cura*.

In tale occasione, una volta affermata la potenziale positività del mezzo cinematografico come strumento di comunicazione, Pio XI aveva altresì constatato la diffusione di un utilizzo moralmente negativo del cinema. In particolare, il pontefice coglieva nei «film cattivi» un pericolo innanzitutto per la moralità: essi creano infatti «occasioni di peccato; inducono i giovani nelle vie del male, perché sono la glorificazione delle passioni; espongono sotto una falsa luce la vita; offuscano gli

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

ideali; distruggono il puro amore, il rispetto per il matrimonio, l'affetto per la famiglia»⁴⁵. In secondo luogo, inoltre, i «film cattivi» ingenererebbero discordie sociali: «Possono altresì [i film cattivi] creare facilmente pregiudizi fra gli individui e dissidi fra le nazioni, fra le classi sociali, fra le intere razze»⁴⁶.

Alla luce di ciò, il pontefice aveva affermato la necessità di vigilare e lavorare con l'obiettivo di trasformare il cinema da scuola di corruzione in uno strumento di educazione e di elevazione dell'umanità. Per conseguire tale obiettivo, sarebbe stato necessario far «valere come motivo di proibizione l'offesa al sentimento morale e religioso e tutto ciò che è contrario allo spirito cristiano ed ai suoi principi morali, non stancandosi di combattere quanto contribuisce ad attenuare nel popolo il senso della virtù e dell'onore»⁴⁷.

Nella direzione indicata da Pio XI si stava già muovendo da alcuni mesi il C.C.C. (Centro Cattolico Cinematografico), attraverso la sistematica schedatura di tutti i lungometraggi distribuiti sul territorio nazionale, su cui venivano stilati dei giudizi preventivi basati essenzialmente su categorie morali. I giudizi del C.C.C. – raccolti periodicamente nelle «Segnalazioni Cinematografiche» – si proponevano di consigliare, sconsigliare o escludere la visione di un film, non servendo certo come confronto o commento successivo alla sua visione.

A preoccupare maggiormente i redattori delle «Segnalazioni Cinematografiche» era l'effetto seducente esercitato da costumi e stili di vita sino ad allora sconosciuti sulla massa, minando le basi cristiane della società italiana: divorzi, atteggiamenti disinibiti, crimini, comportamenti fatui e relazioni illecite, presentati in un alone fascinatore e senza alcuna condanna.

Le schede del C.C.C. costituiscono perciò un corpus imponente, assai interessante da studiare ancora oggi, in quanto punta emergente di un atteggiamento di grande preoccupazione morale verso il cinema e verso la sua influenza esercitata sulla formazione dei giovani. Preoccupazione condivisa, peraltro, oltre che dalla Chiesa, anche dal regime fascista: per questo, come ha osservato Gian Piero Brunetta⁴⁸, spesso si ha una convergenza univoca fra censura del regime e giudizi del Centro Cattolico, entrambi preoccupati davanti a film stranieri raffiguranti nudità, adulteri, divorzi, e altre situazioni immorali. Da notare è poi la sostanziale omogeneità di giudizi fra le schede del C.C.C. e gli altri organi di stampa cattolici: basti pensare alla «Rivista del cinematografo», «L'Osservatore Romano» e «La Civiltà Cattolica».

⁴⁵ Pio XI, *Vigilanti cura*, 1936, in Dario E. Viganò, *Cinema e Chiesa: i documenti del magistero*, cit., p. 54.

⁴⁶ *Ivi*, p. 55.

⁴⁷ *Ivi*, p. 59.

⁴⁸ Cfr. Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume secondo: *Il cinema del regime. 1929-1945*, cit., pp. 63-75.

Quello mostrato dalla Chiesa, anche attraverso la stampa cinematografica, era quindi – in quella seconda metà degli anni Trenta – un atteggiamento prevalentemente difensivo e conservatore.

In quegli anni – come ci rammenta Elena Mosconi –, a essere condannate senza appello dalle «Segnalazioni Cinematografiche» del C.C.C. sono quelle pellicole «che giustificano errori di fede e colpe gravi, screditano la religione, contengono scene provocanti e immorali o principi contrari alle norme della convivenza civile»⁴⁹. In caso di “difetti” più lievi (come baci prolungati, scene considerate audaci, battute piccanti), i film potevano essere immessi nel circuito parrocchiale, non prima però di essere stati opportunamente emendati con le necessarie «correzioni», consistenti in tagli alle pellicole.

Ma vediamo ora alcuni esempi di pellicole additate appunto come «oscene» o «scandalose» dai membri del C.C.C., e i relativi capi d'accusa mossi contro di esse.

Tra i primi film (in ordine cronologico) irrimediabilmente “vietati” dalle autorità ecclesiastiche italiane, troviamo un film quale *Verdi pascoli* (*The Green Pastures*; Marc Connelly, William Keighley, 1936), già bloccato dalla censura governativa fascista. Si trattava di un'apparentemente innocua storia, derivata dalla poetica e fantasiosa commedia di Marc Connelly, premio Pulitzer 1935, interamente interpretata da attori neri. Proprio questo è il motivo che scatena il duplice rifiuto, anche quindi quello ecclesiastico, come ci fa notare giustamente Mino Argentieri: «Alcuni cardinali storsero il naso non appena sullo schermo videro un paradiso popolato di *colored-men*, i quali, felici e beati, mangiano tartine al miele, cantano *spirituals* e gustano piatti di pesce fritto»⁵⁰.

I censori del C.C.C. dimostrano poi una particolare severità – nella seconda metà degli anni Trenta – nei confronti di qualsiasi rappresentazione, diretta o indiretta, del divorzio o dell'adulterio, come testimoniano i seguenti giudizi, relativi a svariati film: «La relazione adulterina è presentata come una espressione ammissibile e corrente della vita sociale. Il film è da escludersi ad ogni genere di pubblico»⁵¹; «L'elemento divorzistico, presentato senza reazioni di carattere etico, e l'adulterio considerato come pacifica situazione nei rapporti coniugali rendono moralmente e socialmente pericoloso il film»⁵²; «Tutta l'impostazione divorzistica e la conseguente realizzazione del film lo rendono moralmente e socialmente inaccettabile»⁵³; «Lo spunto divorzistico, poi, rientra in quella

⁴⁹ Elena Mosconi, *La Chiesa cattolica e il cinema*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, cit., p. 78.

⁵⁰ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 47.

⁵¹ Centro Cattolico Cinematografico, *Il socio invisibile* (di Roberto Roberti), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XI, C.C.C., Roma, 1939-1940, p. 69.

⁵² Centro Cattolico Cinematografico, *L'avventura di Lady X* (di Tim Whelan), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. X, C.C.C., Roma, 1938-1939, p. 28.

⁵³ Centro Cattolico Cinematografico, *Le sorprese del divorzio* (di Guido Brignone), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. I, C.C.C., Roma, 1934, p. 17.

presentazione di queste istituzioni sovvertitrici della famiglia e della società che sono perniciosissime e pericolosissime»⁵⁴.

Memore dei solleciti papali, il mondo cattolico italiano intende quindi – attraverso il C.C.C. – perseguire quegli stessi risultati raggiunti dalla Legion of Decency statunitense nella sua crociata contro l'immoralità di Hollywood.

A ulteriore conferma si pensi alla *Promessa circa gli spettacoli cinematografici*, stilata appunto in quel periodo per seguire l'invito, contenuto nell'enciclica, a imitare i «confratelli americani». Come ci segnala Marco Vanelli, tale promessa ricorda molto da vicino le rinunce e le promesse battesimali, da far rinnovare ogni anno ai fedeli in una data fissa durante l'anno liturgico: «Nel testo, il cristiano si impegna a riprovare i film immorali, a non assistere alle loro proiezioni e comunque a non frequentare le sale cinematografiche che programmino spettacoli di varietà»⁵⁵.

L'assillo dell'«osceno» assume talvolta toni oscurantistici, come nel caso dei toni allarmistici utilizzati da un nutrito gruppo di cattolici italiani contro gli intermezzi di “varietà” tra un film e l'altro, giudicati già di per sé scandalosi e immorali. È quanto si evince chiaramente da un fascicoletto che Gerolamo Luzi dedica ai «pericoli del cinema», dall'inquietante titolo *Luce che uccide*, in cui si cita il caso del bombardamento della sala Chiarella di Torino, avvenuto il 21 novembre 1942, «con l'ecatombe degli spettatori, che stavano assistendo, a quanto si dice, a uno spettacolo di varietà»⁵⁶.

Dal canto suo la rubrica della «Rivista del Cinematografo» *Lettera aperta a...* – introdotta a partire dal 1938 – rintraccia proprio nel cinema una delle cause del progressivo allontanamento dei costumi popolari dalla morale cattolica. In particolare si denuncia un crescente cambiamento che investe la figura femminile e il suo ruolo tradizionale: e a tal proposito si guarda con sospetto alle pellicole d'evasione considerate «uno stupefacente per famiglia»⁵⁷, a causa appunto della pericolosa visione della vita che trasmettono in particolare al pubblico femminile.

Parallelamente, si lamenta la scomparsa, sia nelle pellicole sia nella stessa realtà sociale, delle virtù femminili della grazia e dell'intelligenza. A finire sotto accusa è ancora una volta l'industria culturale, colpevole di dare spazio a rappresentazioni femminili particolarmente distanti dalla morale cattolica⁵⁸.

⁵⁴ Centro Cattolico Cinematografico, *Il fanciullo di Kent*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. VI, C.C.C., Roma, 1936-1937, p. 93.

⁵⁵ Marco Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VI - 1940/1944, cit., p. 543.

⁵⁶ Gerolamo Luzi, *Luce che uccide*, Elle Di Ci, Colle Don Bosco (Asti), 1944, p. 28.

⁵⁷ L'Editore, *Lettera aperta a Mario Pannunzio*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1938, p. 108.

⁵⁸ Cfr. L'Editore, *Lettera aperta ad Anton Giulio Majano*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1938, p. 253.

Viene così stroncata sul nascere la scelta di realizzare una pellicola intorno alla controversa figura di Beatrice Cenci (progetto che poi si avvererà nell'omonima pellicola di Guido Brignone del 1941), così come viene rimproverata la superficialità e l'ilarità con cui diverse pellicole cinematografiche affrontano il tema del tradimento coniugale⁵⁹.

Di toni analoghi sarà poi la *Lettera aperta alla attrice pudica*, nel giugno del 1940⁶⁰.

La polemica investe anche il versante critico: come ben testimonia l'intervento livoroso con cui Paolo Salviucci redarguisce un recensore per la leggerezza morale con cui ha commentato l'uscita della pellicola *Ragazze sole (Club de femmes; Jacques Deval, 1936)*⁶¹.

Tali interventi anticipano i toni polemici che dal 1941 riecheggeranno su «La Civiltà Cattolica» e «L'Osservatore Romano», in quella «crociata della purezza» combattuta contro la nuova moda femminile, e sintomo di un profondo disagio nei confronti dell'incipiente secolarizzazione dei costumi sociali⁶².

De Mori, invece, traendo spunto da un articolo apparso su «Il popolo d'Italia»⁶³, nota con rammarico che

troppo spesso, pur troppo, nel testo, e più nelle illustrazioni, la stampa cinematografica dà la preferenza alla parte peggiore che ancora inquina il cinematografo, al suo nudismo e alla sua procacità, al suo divismo, e rasenta il campo della corruzione del pensiero, del sentimento, del costume, da cui la censura ha a mala pena salvato lo schermo, ma a cui sospinge la stampa e travolge la vita con le sue passioni e con le sue viltà.⁶⁴

Terminata la parentesi del secondo conflitto mondiale, la Chiesa e il mondo cattolico italiano tornano a occuparsi in maniera massiccia del problema dell'«osceno».

Già il triennio postbellico – in conseguenza anche della relativa liberalizzazione della stampa – vede i cattolici italiani letteralmente ossessionati dalla “pornografia” imperante e trionfante nei settimanali, nei periodici cinematografici, nei film, negli spettacoli teatrali, nel varietà, nei fumetti, e perfino nella condotta quotidiana.

Dal canto loro, le sinistre non dimostrano minori fremiti moralistici, pur non avendo al riguardo giustificazioni di tipo religioso.

Tra i primi a cadere vittima del rinnovato assillo cattolico dell'«osceno» troviamo i “vituperati” film francesi: un caso tra tutti, *Il diavolo in corpo (Le Diable au corps; 1947)* di Claude Autant-Lara, liquidato da «L'Osservatore Romano» con un indignatissimo «preferiamo non considerarlo»⁶⁵. Lo

⁵⁹ Cfr. L'Editore, *Lettera aperta a Beatrice Cenci*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1939, p. 145.

⁶⁰ Cfr. L'Editore, *Lettera aperta alla attrice cinematografica*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1940, p. 98.

⁶¹ Cfr. Paolo Salviucci, *La maschera e il volto*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1939, pp. 121-123.

⁶² Cfr. Mino Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, cit.

⁶³ Cfr. Gilberto Altichieri, *Per una critica seria*, «Il popolo d'Italia», 28 luglio 1938.

⁶⁴ G. De Mori, *Il cinema e la sua stampa*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1938, p. 155.

⁶⁵ Citato in Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., p. 426.

stesso film viene giudicato da monsignor Albino Galletto come esempio di immoralità filmica acclarata⁶⁶.

Anche la cinematografia italiana non subisce però una sorte migliore: nel 1948 è *Ladri di biciclette* (di Vittorio De Sica) a provocare una diatriba trascinatasi per più settimane. Accese proteste cattoliche si abbattano infatti sulla censura amministrativa che non aveva avuto il coraggio di stralciare dal film di De Sica la sequenza della messa del povero, ritenuta lesiva del prestigio dell'istituzione ideata da don Luigi Moresco, da poco scomparso.

In quegli stessi anni, inoltre, il «comune senso del pudore» inizia a reclamare le proprie ragioni: ed ecco allora che la censura inizia a nascondere «gli eccedenti centimetri di epidermide scoperta»⁶⁷, a tagliare le scene di violenza o ritenute blasfeme. Funzionali a tale attività censoria risultano anche i divieti apposti ai minori di sedici anni, le approvazioni «con riserva» e «a condizione» di tagli, o la negazione del nullaosta: come accade, ad esempio, a *Manon* (*Id.*; 1948) di Henri-Georges Clouzot, Leone d'oro alla Mostra veneziana, ma bloccato fino al 1950, quando la Commissione di censura statale si deciderà a permetterne la distribuzione dopo il taglio di una scena con un bacio in chiesa.

Particolarmente illuminante riguardo all'assillo dei cattolici nei confronti dell'osceno risulta poi senza dubbio l'episodio che vede Pio XII alquanto turbato da una foto di padre Félix Morlion disinvoltamente esposto al décolleté di Anna Magnani. Come riferitoci da Subini⁶⁸, è proprio a causa di questa foto che Pio XII avrebbe negato a Morlion il permesso di tornare a Venezia da giurato nel 1949 e nel 1950: «Il seno della Magnani è insomma per Pio XII un problema tanto quanto il comunismo»⁶⁹.

Un contributo importante alla causa della battaglia cattolica contro l'«osceno» è poi offerto, in quegli anni, da Giulio Andreotti.

Nell'esercizio delle sue funzioni ministeriali, tale «affabile e curialesco demagogo»⁷⁰ – come ce lo definisce Mino Argentieri – dichiara, nel 1952, che

la pericolosità morale di un film non va valutata soltanto per la presenza o meno di qualche gamba scoperta ma che con altrettanta preoccupazione vanno considerati quei film che volenti o no fanno l'apologia dell'odio, della violenza, della slealtà e di tanti altri coefficienti del volto “duro” di questi nostri tempi tormentati.⁷¹

⁶⁶ Cfr. Albino Galletto, *Moralità e spettacolo*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

⁶⁷ Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 74.

⁶⁸ Cfr. Tomaso Subini, *La doppia vita di Francesco giullare di Dio. Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, Milano, Libraccio, 2011; seconda edizione accresciuta 2013, pp. 176-183, la foto è riprodotta a p. 308.

⁶⁹ Tomaso Subini, *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 6, luglio-dicembre 2015, p. 65.

⁷⁰ Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., p. 432.

⁷¹ Giulio Andreotti, *Censura e censure*, «Rivista del Cinematografo», 12, dicembre 1952, p. 2.

Va infatti notato come, verso la componente erotica, Andreotti si riveli, almeno in certe occasioni, abbastanza indulgente, favorendo anzi la nascita di un nuovo immaginario cinematografico italiano che troverà appunto nell'erotismo delle «maggiorate fisiche» – protagoniste di un fortunato filone, adatto per l'esportazione come per l'evasione – il suo punto di forza, attraverso il quale si completerà l'opera di contenimento del neorealismo.

Ciò nonostante, le commissioni di revisione «si preoccupano di purgare di qualche innocente impertinenza»⁷² l'innocuo film di Mario Mattoli *Adamo ed Eva* (1949), ritirato dalla circolazione e richiamato in censura perché ritenuto dalle autorità cattoliche «offensivo per la fede»⁷³.

A *Persiane chiuse* (1950) di Luigi Comencini – che affronta il dramma della prostituzione postbellica – la Commissione di primo grado nega il visto sollevando obiezioni su talune scene, tra cui quella ambientata nel camerone dove sono rinchiusi appunto le prostitute.

Dal canto loro, film quali *Menzogna* (1952) di Ubaldo M. Del Colle, *La tratta delle bianche* (1952) dello stesso Comencini, *Il sacco di Roma* (1953) di Ferruccio Cerio, *Spartaco - Il gladiatore della Tracia* (1953) di Riccardo Freda e *I vinti* (1953) di Antonioni scandalizzano la censura per scene (poi puntualmente tagliate) contenenti, rispettivamente, “conturbanti” baci appassionati, ragazze discinte, avvenenti fanciulle con camicie da notte trasparenti, abiti che lasciano scoperte le gambe, e donne distese sull'erba.

La battaglia contro l'«osceno» vede quindi l'impegno congiunto di censura amministrativa e di censura cattolica, spinte molto sovente da analoghi intenti e premure.

La logica a cui si attengono, dal canto loro, i giudizi del Centro Cattolico Cinematografico, non è incentrata sul senso complessivo del film: «più del contesto è il particolare suggestivo a rappresentare il vero pericolo, proprio per la sua capacità di fissarsi nell'immaginario»⁷⁴. Ed è così che *Kon-Tiki* (*Id.*; 1950), ad esempio – girato dallo scienziato norvegese Thor Heyerdahl per documentare i legami tra gli antichi popoli del Perù e quelli della Polinesia –, viene «ammesso soltanto per adulti di piena maturità morale» a causa di «una sequenza con danze folkloristiche eseguite da donne in costumi succinti»⁷⁵.

Un solo frammento di pelle nuda contiene un peso specifico superiore a qualsiasi altra immagine o tematica rappresentata. Così, in *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (1951) di Giacomo Gentilomo, il «grande valore» rappresentato dall'affetto della madre e l'altrettanto nobile e casto

⁷² Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 75.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Livio Fantina, *I giudizi del CCC*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, cit., p. 81.

⁷⁵ Centro Cattolico Cinematografico, *Kon-Tiki (di Thor Heyerdahl)*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXI, C.C.C., Roma, 1952, p. 137.

amore dei due giovani protagonisti non mettono al sicuro dallo sguardo pignolo dei censori «due scollature femminili»⁷⁶ che si notano tra il pubblico del teatro.

Il giudizio del C.C.C. è poi sempre negativo quando la descrizione della miseria o dell'ingiustizia possa essere interpretata come situazione priva di alternative: in *Furore* (*The Grapes of Wrath*; 1940) di John Ford, «Il problema sociale della povertà, tracciato a forti tinte, sì da farne apparire demagogica la presentazione e la conclusione tragica, amara, che lascia insoluto il problema, danno adito a riserve»⁷⁷. In questi casi, ci troviamo spesso di fronte ad analisi esclusivamente contenutistiche, e che ignorano totalmente le modalità della rappresentazione: in *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*; 1952) di Fred Zinnemann, ecco che «gli atteggiamenti e i ragionamenti di autorevoli cittadini, quali un giudice e un pastore, rivelano una mentalità, un modo di considerare la giustizia, il dovere, l'onestà non accettabili»⁷⁸.

Come già anticipato in uno dei precedenti capitoli, una delle principali “oscenità” non tollerate dalle «Segnalazioni Cinematografiche» è costituita poi da una “distorta” raffigurazione del matrimonio. I giudizi, a tal proposito, avvertono come particolarmente pericoloso il modello familiare statunitense: pericoloso in quanto capace di evidenziare temi e problemi che possono mettere in pericolo la forte concezione della famiglia di stampo cattolico esistente in Italia.

A cadere sotto gli strali della censura cattolica troviamo in primis, ovviamente, la tematica del divorzio, la cui gravità morale ci viene spesso mostrata equivalente o addirittura superiore a quella di un efferato delitto: deprecabile risulta allora un film come *L'altro uomo* (o *Delitto per delitto*, *Strangers on a Train*; 1951) di Alfred Hitchcock, in quanto in esso «viene presentato come atto disonesto il rifiuto di concedere il divorzio, rifiuto attribuito ad una donna immorale ed a motivo di gretto interesse»⁷⁹.

Non solo la presenza del divorzio ma anche il solo pensiero della sua eventualità rende il film condannabile, come nel caso di *Peccatrici folli* (*Susan and God*; 1940) di George Cukor⁸⁰. Quando però si ritiene che un film sia, in generale, particolarmente positivo, si suggerisce alla distribuzione di modificare il particolare biasimevole mediante un intervento emendatore in sede di doppiaggio; come avviene nel caso di *E un'altra notte ancora* (*One More Tomorrow*; 1946) di Peter Godfrey:

⁷⁶ Centro Cattolico Cinematografico, *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (di Giacomo Gentilomo), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXI, C.C.C., Roma, 1952, p. 111.

⁷⁷ Centro Cattolico Cinematografico, *Furore* (di John Ford), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXI, C.C.C., Roma, 1952, p. 238.

⁷⁸ Centro Cattolico Cinematografico, *Mezzogiorno di fuoco* (di Fred Zinnemann), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXII, C.C.C., Roma, 1952, p. 113.

⁷⁹ Centro Cattolico Cinematografico, *L'altro uomo* (di Alfred Hitchcock) - E, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXI, C.C.C., Roma, 1952, p. 152.

⁸⁰ Centro Cattolico Cinematografico, *Peccatrici folli* (di George Cukor) - Ar, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXV, C.C.C., Roma, 1949, p. 266.

«se nel finale, al divorzio si sostituisce l'annullamento del matrimonio, il film può essere classificato per adulti»⁸¹.

A scatenare ancora più intensamente la “furia censoria” del C.C.C. sarà poi, come facilmente intuibile, la tematica dell'adulterio. Se la rappresentazione degli «amori peccaminosi» appare poi priva anche dello schermo sentimentale, essa viene allora avvertita quasi come una provocazione contro cui si suggerire perfino l'intervento delle autorità pubbliche. Esempio emblematico al riguardo risulta *Cronaca di un amore* (1950), di Antonioni, di cui viene scritto che «la produzione di simili lavori deve essere vivamente deplorata»⁸².

Il bigottismo dei censori assume talvolta connotazioni parossistiche sfocianti nel ridicolo involontario, come quando un innocuo documentario prodotto dalla Walt Disney – *L'isola delle foche* (*On Seal Island*; 1948) di James Algar – viene accusato di stuzzicare le fantasie erotiche e pruriginose dello spettatore: «Il lavoro che si ferma a lungo sulla vita sessuale delle foche e sul loro strano sistema familiare non costituisce uno spettacolo adatto ai giovani»⁸³.

Inoltre, è sufficiente che un film sia ambientato nel mondo del varietà per essere “censurabile”, in quanto vi si possono sempre scoprire «dialoghi scurrili, costumi succinti, danze sguaiate, primi piani licenziosi»⁸⁴, come si legge nel giudizio su *Luci del varietà* (1950) di Alberto Lattuada e Federico Fellini.

Si giunge così agli anni Cinquanta: uno dei decenni in cui la “furia” della censura amministrativa e della revisione cattolica si abbatte con maggior virulenza sul cinema.

Nel triennio 1954-1956 – come ci informa Franco Vigni – a cadere sotto i tagli delle “forbici censorie” amministrative troviamo soprattutto:

I baci troppo “arditi”, le sottovesti, i seni quasi scoperti o nudi, le ballerine in costumi succinti, i reggiseni trasparenti, le scollature generose, le camicette sbottonate, le gonne alzate, i calzoncini corti, gli abbracci passionali, le effusioni ardimentose, le gambe «scoperte e sconciamente divaricate», le relazioni tra ragazze di colore e italiani profittatori, gli accoppiamenti tra animali, i dipinti di donne nude.⁸⁵

Tale rigido clima da “inquisizione” investe anche il neonato mezzo televisivo. Apripista, in tal senso, può essere considerato Elio Giorgetti – funzionario della Rai-Tv, ed ex-collaboratore del Centro Cattolico Cinematografico – il quale opera a censurare e decurtare i film acquistati dall'ente

⁸¹ Centro Cattolico Cinematografico, *One More Tomorrow* (di Peter Godfrey) - Ar, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXVII, C.C.C., Roma, 1950, p. 166.

⁸² Centro Cattolico Cinematografico, *Cronaca di un amore* (di Michelangelo Antonioni) - E, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXVIII, C.C.C., Roma, 1950, p. 160.

⁸³ Centro Cattolico Cinematografico, *On Seal Island* (di James Algar) - A, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXVIII, C.C.C., Roma, 1950, p. 161.

⁸⁴ Centro Cattolico Cinematografico, *Luci del varietà* (di Federico Fellini) - E, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXVIII, C.C.C., Roma, 1950, p. 216.

⁸⁵ Franco Vigni, *Buon costume e pubblica morale*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume IX - 1954/1959, cit., pp. 66-67.

televisivo. In tale sua attività, Giorgetti si ispira a un regolamento stilato appositamente per la televisione e che non lascia possibilità di dubbi:

Il divorzio non deve essere trattato in maniera tale da indurre a ritenerlo come mezzo indispensabile per la soluzione dei contrasti tra coniugi. [...] Le relazioni adulterine costituiscono grave colpa [...] Non deve essere arrecato danno o discredito alle gerarchie ecclesiastiche e ai ministri del culto, a qualunque religione essi appartengano [...] Sono proibiti i riferimenti alle malattie veneree, alla prostituzione e ai luoghi ad essa destinati; vesti e indumenti non debbono consentire nudità immodeste [...] Le danze non debbono contenere atteggiamenti o pose particolari che sollecitino bassi istinti.⁸⁶

Oltre a Giorgetti, un altro alfiere della morale cattolica che si fa notare in quel periodo per il suo impegno zelante è Agostino Greggi, un ex-universitario cattolico educatosi nell'Azione cattolica, futuro assessore del Comune di Roma, nonché animatore della cosiddetta Associazione dei padri di famiglia. Il 23 aprile 1956, durante un'assemblea di cinquemila genitori romani tenutasi nella sala del Teatro Adriano, Greggi tiene una relazione dal titolo *Stato, cinema e morale*, che a tratti assume toni involontariamente esilaranti:

Quando penso che si spendono tanti quattrini per fare le strade, e su queste strade passano certi film! Ci si domanda se ne vale la pena! [...] Sia ben chiaro, non siamo contro i film. Possiamo anche arrivare a considerarlo come arte; siamo contro il film italiano, in cui non c'è né arte né morale. [...] Ma non hanno figli i produttori, i cineasti e i critici? Ma ci credono costoro alla morale? Credono o no che l'uomo ha bisogno di essere educato? Sono cristiani o no? Hanno pudore o no? Per esempio, il critico del *Messaggero*, Ermanno Contini, ha moglie o no? Sua moglie va in giro con le vesti alzate o no? E sua figlia? [...] L'Inghilterra era un paese forte perché morale; nei film americani le attrici che devono scendere dal letto lo fanno con compostezza e pudore stringendosi addosso la vestaglia, ma nei film italiani? L'attrice scende davanti alla macchina da presa, mostrando molte cose!⁸⁷

La severa atmosfera censoria degli anni '50 la troviamo poi rispecchiata in un libretto edito dal Centro di Vita Italiana e dal titolo *Cinema rosso*, dove si legge: «I nuovi miti che cercano di imporre (gli autori cinematografici di sinistra) alle ultime generazioni sono spregevoli, le nuove strade che indicano sono letami. Nulla si salva, se non il letto, la *garçonnière*, la *lolita* e il sol dell'avvenire. Tutto il resto è desolazione, miseria spirituale e materiale»⁸⁸.

Ma con *Cinema rosso* siamo già approdati agli anni Sessanta.

⁸⁶ Elio Giorgetti, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 144.

⁸⁷ Agostino Greggi, *Stato, cinema e morale*, 23 aprile 1956, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 145.

⁸⁸ C. Quarantotti, *Cinema "rosso". Rapporto sui comunisti e il cinema italiano*, Centro di Vita Italiana, Roma, 1962.

XI.3. Il «porcellino al guinzaglio»: la pornografia cinematografica nel dibattito teorico-critico dei cattolici italiani dagli anni Sessanta agli anni Ottanta

Nella «rivoluzione sessuale» degli anni Sessanta – come sapientemente messo in luce da David Forgacs e Stephen Gundle⁸⁹ – i media hanno esercitato un ruolo significativo. Mai come nel cambiamento socio-culturale avviato negli anni Sessanta, quindi, il cinema ha saputo farsi specchio della società. È quanto ha avuto modo di confermare, tra gli altri, anche Dario E. Viganò:

[il cinema] anticipa gli eventi, propone spettacoli giudicati trasgressivi e scandalosi, andando incontro non solo agli strali della censura, ma a una risposta estremamente variegata tanto del pubblico come degli stessi protagonisti e degli addetti ai lavori. La settima arte, dunque, non solo accompagna le evoluzioni del paese, ma in alcuni frangenti – e i costumi sessuali ne sono un caso emblematico – indica addirittura il percorso incentivando gli stessi cambiamenti sociali. Questo si registra sia a causa dell'influenza sul grande schermo, e di riflesso sulla società, di realtà maggiormente emancipate da quelle correnti, come quelle nordeuropee e quella statunitense, sia in virtù della sensibilità artistica di autori che si concedono, non senza incorrere in opposizioni e censure, d'osare andando oltre quella che era la morale comune.⁹⁰

Gli fa eco Peppino Ortoleva:

Nell'arco di pochissimi anni, tra il 1965-66 e l'inizio del decennio successivo, la concezione nazionale della decenza, se così si può dire, subì uno smottamento clamoroso: fino alla metà degli anni Sessanta il nostro era rimasto in termini di morale sessuale e di perseguimento dell'osceno uno dei più restrittivi dei paesi industrializzati; cinque anni dopo era diventato uno dei più permissivi dell'intero pianeta, almeno dal punto di vista della circolazione di stampa e di film esplicitamente erotici.⁹¹

I casi più rappresentativi a cui si riferiscono Viganò e Ortoleva sono costituiti da alcuni di quelli che oggi sono considerati fra i massimi maestri della cinematografia italiana, quali Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, ma anche Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni. Tutti autori, questi, che si sono imposti sulla scena nazionale e internazionale per le aspre polemiche suscitate e per lo scalpore mediatico causato dalle proprie opere.

La battaglia antipornografica portata avanti dal mondo cattolico italiano tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta affonda però le proprie radici già negli ultimi anni Cinquanta, quando la diffusione di un'inedita componente erotica nel cinema italiano porta i cattolici a intraprendere una nuova crociata moralizzatrice.

La campagna per la moralizzazione del cinema investe anche la sfera delle locandine e dei manifesti pubblicitari dei film. Tra l'aneddoto e la leggenda appare oggi l'episodio, riportato da Argentieri, secondo cui fu lo stesso Pio XII a scandalizzarsi davanti alla procacità carnale di Marisa Allasio in

⁸⁹ Cfr. David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 22.

⁹⁰ Dario E. Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit.

⁹¹ Peppino Ortoleva, *Mediastoria*, Loescher, Torino, 1991, p. 136.

un manifesto di *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957), provocandone così il sequestro⁹². Vero o fantasioso che sia il suddetto aneddoto, resta innegabile che il periodo tra fine anni '50 e inizio anni '60 furono contrassegnati da quella che Argentieri ha battezzato «la guerra dei manifesti»⁹³.

Si assiste così al sequestro di quei manifesti contenenti immagini femminili ritenute troppo «provocanti» e per questo lesive del «buon costume»: oltre che le rotondità di Marisa Allasio nelle locandine di *Poveri, ma belli* (1957) di Dino Risi, si prendono provvedimenti contro la silhouette sinuosa di Brigitte Bardot nelle locandine di *Miss spogliarello (En Effeuillant la marguerite)* (1956) di Marc Allégret, e le esuberanti grazie di Anita Ekberg contenute da costumi troppo succinti in *Nel segno di Roma* (1959) di Guido Brignone.

In tale frangente, un ruolo di tutto rilievo è ricoperto ancora dall'infaticabile Agostino Greggi, che per l'occasione costituisce un'associazione specializzata in denunce all'autorità giudiziaria e in raccolte di petizioni, riguardanti appunto presunte immoralità cinematografiche.

Di fronte alle proteste cattoliche, lo Stato si mostra ancora una volta sostanzialmente in linea con esse, pur tentando talvolta di mitigare (maldestramente) le polemiche e le richieste d'intervento; come testimonia la sentenza di un giudice del tribunale penale di Catania riguardo al manifesto del film *Zarak Khan (Zarak)* (Terence Young, 1957), dove campeggiava l'immagine erotica e seducente della protagonista Anita Ekberg:

Così guardato, il disegno incriminato mostra anzitutto delle nudità ben limitate e comunque per niente invereconde; gli atteggiamenti dei due attori ivi ritratti non vanno al di là del necessario riserbo. L'uomo, che si avvicina e parla alla donna amata, non offre alcun particolare spunto da suscitare ripugnanza, che equivalga ad ogni immaginabile scostumatezza o sconcezza. Nella specie non può certo ritenersi che l'atto di abbracciare da tergo la donna del sultano (con abiti da odaliska), la quale con la mano dovrà accarezzare l'ammiratore, vestito con abiti orientali e turbante in testa, verso il quale ella rivolge lo sguardo, abbia i caratteri di eccitamento pericoloso che incidono sullo spirito e sfasciano l'organismo, pregiudicando la vita morale e fisica e comunque che importi offesa al sentimento comune e alla opinione della media della nostra popolazione circa la moralità e la scurrilità.⁹⁴

Si giunge così all'alba del nuovo decennio, contrassegnata dall'approvazione della legge del 12 dicembre 1960, la quale, su proposta del democristiano Giovanni Battista Migliori, conteneva appunto le «Disposizioni concernenti l'affissione al pubblico di manifesti, immagini, oggetti contrari al pudore e alla decenza», in base alla quale verranno ulteriormente sequestrati molteplici cartelloni pubblicitari di film.

Particolarmente illuminante riguardo al dibattito cattolico italiano sull'«osceno pornografico» nei primi anni Sessanta risulta una suggestiva similitudine figurativa proposta nel 1961 dall'allora vescovo di Vittorio Veneto – e futuro papa Giovanni Paolo I – monsignor Albino Luciani:

⁹² Cfr. Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 145.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Citato in *Ivi*, pp. 145-146.

Causa il peccato originale, noi siamo, tutti, gente che deve viaggiare tenendo al guinzaglio un porcellino. Ora, volete vedere i tiri che gioca un maialetto al contadino che lo tiene legato alla cordicella? Passano vicino a un cespito di ciclamini o di garofani, il porcellino nemmeno vede quei fiori; passano vicino a un fossatello e il porcellino vi si butta, grugnendo allegramente e, se il contadino non dà dei potenti strattoni alla corda, la bestiola gli ritorna infangata e sporca. [...] Voglio dire semplicemente questo: la nostra anima ha talvolta le tendenze del porcellino: non vede le cose alte, belle; si butta, invece, con desiderio, verso cose non buone ed occorrono gli energici strattoni della volontà, per frenarla e tenerla pulita. Nel caso del cinema: occorre saper fare un sacrificio e stare a casa, quando si sa che si tratta di un “fossatello”, da cui si ritorna infangati nell’anima.⁹⁵

Il riconoscimento – da parte di monsignor Luciani – della centralità dell’«eros» nella natura umana non può non richiamare alla mente la celebre allegoria *Pornocrates* (1878) con cui l’artista belga Félicien Rops riconosceva la posizione dominante ormai stabilmente conquistata dall’erotismo nel sistema delle arti, alla vigilia della nascita del cinema e dello sviluppo della psicoanalisi.

La “crociata” cattolica dei primi anni Sessanta in nome della “salvaguardia della decenza” trova poi un valido alleato, ancora una volta, nell’apparato censorio amministrativo. Nella prima metà degli anni Sessanta, quest’ultimo – come ci fa notare Vigni – interviene in particolare contro quelle scene contenenti

mutandine, *guêpières*, gonne sfilate, reggiseni, sottovesti, vestiti slacciati, carezze lascive, sospiri ardenti, intrighi passionali, slanci sensuali, veemenze erotiche, baccanali, «partorienti con le gambe aperte che gridano tra le doglie», succinte camicie da notte, divani galeotti su cui si sdraiano amanti concupiscenti, schiene o spalle denudate, palpamenti o effusioni audaci, vestagliette aperte, camicette sbottonate.⁹⁶

Leggendo le motivazioni ufficiali verbalizzate in occasione di revisioni, tagli censori e sequestri, ci si imbatte soprattutto nelle seguenti allocuzioni: «congressi carnali», «eccitanti e oscene figurazioni attinenti strettamente alla sfera sessuale», «preliminari d’accoppiamento», «donne pervase da erotico furore e in abbigliamento scomposto»⁹⁷.

A essere presi di mira dall’offensiva censoria, sono soprattutto quei film che presentano, oltre a un presunto “scandalo” di natura morale, anche un punto di vista critico nei confronti della società borghese e dello status quo politico: «vieppiù impercettibile e labile diviene così la linea di confine tra la (presunta) difesa della morale e della pubblica decenza e il fine politico e ideologico, che sovente si confondono, assumendo valenze intercambiabili»⁹⁸.

Così, un film come *La giornata balorda* (1960) di Mauro Bolognini (con sceneggiatura di Pasolini e Moravia) viene sequestrato, in quanto bollato come una «piccola storia di quattro congressi carnali»⁹⁹.

⁹⁵ Albino Luciani, *Paterne esortazioni dei nostri vescovi*, «Informazioni della Commissione Regionale dello Spettacolo per le Diocesi Venete», anno IV, n. 1, gennaio 1961.

⁹⁶ Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 519.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 520.

⁹⁹ Citato in *Ibidem*.

Ma uno dei casi censori più eclatanti è costituito da *I dolci inganni* (1960) di Alberto Lattuada. Il film – incentrato sulla storia dell'educazione sentimentale e della maturazione sessuale della sedicenne Francesca/Catherine Spaak – risulta una delle opere più tartassate in questo scorcio iniziale degli anni '60, oggetto di critiche feroci, rasentanti l'insulto, da parte della stampa cattolica. Il procuratore della Repubblica di Milano Carmelo Spagnuolo legge il film di Lattuada come la vicenda di una fanciulla dalle conturbanti fattezze che, «scopertasi improvvisamente donna, viene sopraffatta da un incontenibile istinto erotico suscitato da un inverecondo sogno», giungendo a immolare «volontariamente e deliberatamente il suo candore», non prima di aver assistito a «un congresso carnale tra una principessa e il giovane mantenuto»¹⁰⁰.

Rifacendoci ai dati raccolti da Alfredo Baldi¹⁰¹, si può notare come oltre il 60% degli interventi censori operati alle pellicole da parte delle commissioni di revisione nell'arco del 1961 siano dettati appunto dalla volontà di contenimento degli elementi erotici: «seni generosi e scollature audaci, ragazze in mutandine e reggiseno e danzatrici che ballano seminude, mani che si insinuano maliziose sotto le camicette e corpi femminili sotto la doccia o che escono dall'acqua, bocche che si incontrano, natiche, prostitute e omosessuali»¹⁰².

Il 1961 – secondo i cattolici italiani – non si inaugura infatti sotto i migliori auspici, come dimostra il seguente articolo pubblicato su «L'Osservatore Romano»:

C'è un fatto nuovo. Ai filmetti di pessimo gusto e di ignobile fattura si sono aggiunti alcuni film che per l'autorevole firma di noti registi hanno normalmente richiamato l'attenzione di un grande pubblico, anche quello che non si lascia incantare dalla produzione semi-pornografica. È un sintomo grave.¹⁰³

Dal canto suo, padre Baragli, sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», rimprovera il governo:

Qualche freno allo scadere dello spettacolo verso il turpiloquio, la pornografia e l'orrido, poteva e doveva porlo la revisione governativa, e non escludiamo che qualche cosa abbia tentato di fare; tuttavia, stando anche a quanto abbiamo visto con i nostri occhi, giudichiamo la sua azione praticamente quasi inesistente.¹⁰⁴

Anche la Conferenza episcopale italiana, trovandosi a tirare le somme sulla moralità nel cinema italiano, non può che esprimere tutte le riserve del caso:

Chi guarda alla produzione cinematografica attuale, non può non sentirsi preso da profondo sgomento per uno stato di cose che va quotidianamente peggiorando. I dati che si riferiscono agli anni 1959 e 1960 indicano che la percentuale dei

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Cfr. Alfredo Baldi, *Lo sguardo punito. Film censurati 1947-1962*, Bulzoni, Roma, 1994, pp. 73-89.

¹⁰² Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 522.

¹⁰³ Citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 152.

¹⁰⁴ Enrico Baragli, *Ancora lontani dal film ideale*, «Rivista del Cinematografo», 1961, p. 354.

film moralmente inaccettabili è salita in maniera impressionante. Nel quadro della produzione mondiale, l'Italia, purtroppo, sembra avviarsi a un triste primato per il numero di film moralmente negativi [...].¹⁰⁵

Le preoccupazioni e gli allarmismi di natura cattolica si appuntano soprattutto sulla diffusione, nella cinematografia italiana, di un'inedita componente erotica e sessuale.

Tra le maglie allargate del controllo censorio inizia infatti a farsi strada – in quegli anni – il motivo del sesso, con la diffusione del *sexy movie*. Rifacendoci ancora a Vigni, l'industria cinematografica di quel periodo si fa insomma più spregiudicata, e la sessualità irrompe e dilaga sugli schermi, proponendo

le sinuose nudità di provocanti femmes le quali [...] sembrano condurre per mano lo spettatore, mosso da un istinto voyeuristico e da un desiderio morboso, quanto vergognato di peccato, in un universo "proibito", [...] attraverso una lunghissima serie di sottoprodotti privi di qualsiasi requisito estetico.¹⁰⁶

Un film quale *La parmigiana* (Antonio Pietrangeli, 1963), ad esempio, suscita grande scalpore e «scandalo» già sin dall'apparire del suo flano pubblicitario, dove, sopra una casta foto di Catherine Spaak dormiente con il capo appoggiato sulla spalla di un indistinguibile giovanotto, anch'egli assopito dopo presumibili fatiche d'amore, comparivano le seguenti scritte: «Chi è a letto con La Parmigiana? Il seminarista? Il fotografo? Il suonatore di clarinetto? Il poliziotto siciliano?»¹⁰⁷.

Nel 1963 viene poi accusato di vilipendio alla religione *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini, episodio di *Ro.Go.Pa.G.* (Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Ugo Gregoretti, 1963), a cui faranno seguito molti altri casi giudiziari analoghi riguardanti film successivi, quali: *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni (la cui denuncia sarà poi archiviata), *Teorema* (1968) di Pasolini (assolto in doppia istanza), *Nostra Signora dei Turchi* (1968) di Carmelo Bene (prosciolto), *Satyricon* (1969) di Gian Luigi Polidoro (condannato alla confisca di sette scene, con per di più l'imputazione agli autori di essersi avvalsi delle prestazioni di minorenni in scene erotiche), *Nel labirinto del sesso* (1969) di Alfonso Brescia (poi dissequestrato), *L'altra faccia del peccato* (1968) di Marcello Avallone (dissequestrato con tagli), *Una sull'altra* (1969) di Lucio Fulci (dissequestro con tagli), *La caduta degli dei* (1969) di Luchino Visconti (poi prosciolto), *Metti una sera a cena* (1969) di Giuseppe Patroni Griffi (poi dissequestrato), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri (poi prosciolto), *Intimità proibita di una giovane sposa* (1970) di Oscar Brazzi (poi assolto), *La califfa* (1970) di Alberto Bevilacqua (poi assolto), *Bella di giorno, moglie di notte* (1971) di Nello Rossati (condannato), *Conoscenza carnale* (*Carnal Knowledge*; 1971) di

¹⁰⁵ CEI, *Rapporto*, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 153.

¹⁰⁶ Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 525.

¹⁰⁷ Cfr. Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999, p. 213.

Mike Nichols (poi dissequestrato), *I racconti di Canterbury* (1972) di Pasolini (assolto in Cassazione) e, naturalmente, *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci (condannato alla confisca del film).

A partire dagli anni Sessanta, il cinema commerciale inizia quindi a essere colonizzato dall'erotismo, il quale – come suggestivamente rievocatoci da Argentieri – veniva “sommministrato” allo spettatore sotto diverse forme:

con coloritura ginecologica (i film pseudo-divulgativi di educazione sessuale, parascientifici), esotica (i film sulle vergini delle foreste), turistica (le capitali notturne dello spogliarello, dei clubs dei travestiti, delle saune promiscue, dei bagni in tenuta adamitica, della prostituzione femminile, dei nights, ecc.), perversa (i film sugli amori irregolari), ridanciana (i film che di boccaccesco hanno sì e no le trame), patetico-drammatica (i film sulle passioni che le minorenni suscitano nei quarantenni).¹⁰⁸

Nel frattempo, in quegli stessi anni, la «Rivista del Cinematografo» è interessata da notevoli cambiamenti nel proprio organigramma dirigenziale e redazionale. Nel 1969, Claudio Sorgi viene ufficialmente nominato coordinatore del comitato di redazione. Proprio Sorgi, in quello stesso anno, e quindi ancora in piena ondata contestatoria, scrive le seguenti emblematiche parole:

Per noi “contestazione” è una parola astratta; né buona né cattiva. Dipende da quello che significa in realtà e a che cosa si riferisce. Voglio dire che la contestazione non assume un significato positivo o negativo per il semplice fatto di essere contestazione. Se c'è un settore, però, che sicuramente deve essere contestato e non solo con cartelli e slogan, ma con i fatti e le proposte, è proprio quello del cinema. [...] Nel cinema tutto va male; il sistema di mercato: produzione, distribuzione, esercizio, industria pubblica e privata. Va male la qualità: basta ricordare i titoli-vertici del 1968: da *Escalation* a *Il sesso degli angeli* a *Grazie zia* a *Partner*. Va malissimo il livello morale. Anzi, sembra che i cineasti italiani (si fa per dire) non abbiano trovato strada migliore per contestare che quella di far vedere violenze, perversioni sessuali, squallore e monotonia di letti, di stanze da bagno, di indumenti, di anatomia circoscritta ai sistemi escretori o riproduttivi. [...] È chiaro allora che per noi contestare nel cinema e con il cinema significa trovare la via per distruggere un sistema (quello del cinema così come è adesso) che è ingiusto, mistificante, degradante e immorale, sotto tutti gli aspetti. E inoltre, come abbiamo sempre coerentemente sostenuto, contestare per noi significa proporre un modo nuovo di intendere il cinema, soprattutto il rapporto spettatore-cinema, che in fondo è la cosa che ci interessa maggiormente come cristiani e come uomini di cinema. Sulla necessità di far dipendere l'esistenza stessa e il modo di esistere del cinema dal rapporto con lo spettatore e quindi sull'urgenza di favorire negli spettatori la presa di coscienza del ruolo decisivo e non delegabile che essi hanno o dovranno avere nel cinema di domani, noi siamo disposti a giocarci tutto. Perché siamo convinti che è qui e solo qui che si può sostenere e offrire una testimonianza cristiana nel cinema e siamo altrettanto convinti che solo qui, nel riconoscimento del ruolo dello spettatore e nella battaglia per il suo potenziamento, per la sua valorizzazione il cinema si perde o si salva. Perché, siamo sinceri, così com'è il cinema ha la vita corta.¹⁰⁹

Proprio a cavallo degli anni Sessanta e Settanta, d'altronde, la pornografia cinematografica appare agli occhi dei cattolici come una questione prioritaria ormai irrimandabile. A dimostrazione di ciò, basti pensare all'attenzione sempre maggiore che le riviste cattoliche italiane dedicano all'argomento in quegli anni¹¹⁰.

¹⁰⁸ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 215.

¹⁰⁹ Claudio Sorgi, *Un cinema tutto da rifare*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1969, pp. 7-8.

¹¹⁰ Cfr. Francesco Dorico, *Erotismo di massa*, «Ciemme», 2, 1971, pp. 75-78.

Restando sulla «Rivista del Cinematografo», sotto certi aspetti stupefacente risulta l'approccio di quest'ultima al delicato tema della censura, in specie considerando il ruolo rilevante attribuito proprio alla pratica censoria dalla nostra rivista nei decenni precedenti. Il mutato clima del periodico in questione vede infatti ora la censura come un elemento da condannare, come ben registrato dal seguente intervento dello stesso Sorgi, il quale si dimostra contrario ai provvedimenti giudiziari intrapresi dalla magistratura contro *Ultimo tango a Parigi*:

[...] diciamo subito che non approviamo e non simpatizziamo con la sentenza della Corte d'appello di Bologna e, quindi, neanche con quella della Corte di Cassazione che l'ha confermata. Non l'approviamo perché è grottesca, inutile, provocatoria. *Ultimo tango* è stato visto in tutto il mondo, è entrato a far parte, in negativo o in positivo, della nostra storia culturale, piaccia o non piaccia ai giudici. Non approviamo la sentenza contro *Ultimo tango* perché siamo sempre stati contrari alle censure [sic], alle condanne, ai sequestri, alle repressioni, anche se conosciamo il rischio che corriamo di difendere malauguratamente così anche la pornografia autentica.¹¹¹

Anche su riviste quali «Cineforum»¹¹² e «La Civiltà Cattolica» la problematica della pornografia assume in quel torno di anni un ruolo prioritario, divenendo oggetto di indagine di numerosi articoli.

Uno degli interventi maggiormente significativi è firmato a inizio 1976 da padre Baragli sulle pagine de «La Civiltà Cattolica». In tale occasione, il padre gesuita denuncia allarmato il dilagare di film pornografici e di violenza in Francia. Fenomeno che egli imputa totalmente alla “scellerata” decisione del presidente della Repubblica Francese neoeletto, Valéry Giscard d'Estaing, di abolire la censura cinematografica preventiva¹¹³.

Un segnale incoraggiante lo stesso Baragli lo individua poi però nei provvedimenti intrapresi dal governo e dall'Assemblea Nazionale francesi a partire dal maggio 1975, e che sarebbero appunto sfociati nella «loi X», con cui si privavano i film pornografici delle sovvenzioni statali, riservandoli inoltre a un circuito di sale specializzate.

A tal proposito, Baragli ci offre il rendiconto di un dibattito promosso dal settimanale degli esercenti cinematografici italiani «Cinema d'oggi», in cui giuristi, magistrati, docenti universitari, avvocati e personalità della cinematografia si esprimono riguardo appunto alla censura dei film pornografici e di violenza.

Baragli si felicita del fatto che all'unanimità i partecipanti al dibattito abbiano denunciato allarmati l'escalation, in atto in Francia, dei film pornografici e di violenza.

Baragli si dimostra poi concorde con gli intervenuti al dibattito quando propongono, a gran voce, l'abolizione, così in Francia come in Italia, dell'abolizione della censura preventivo-amministrativa

¹¹¹ Claudio Sorgi, *Il rogo isterico e il tango del pompiere*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1970, pp. 85-86.

¹¹² Cfr. Francesco Dorigo, *Sesso e libertà. Il macabro trionfo dei 'voyeurs'*, in «Cineforum», 70, 1967, pp. 777-787; Vittorio Giacci, *Il falso concetto di 'pornografia'*, in «Cineforum», 133, 1974, pp. 409-421.

¹¹³ Cfr. Enrico Baragli, *Dibattito sulla censura dei film pornografici e di violenza*, «La Civiltà Cattolica», I, 1976, p. 474.

dei «film per gli adulti». Ecco come Baragli motiva il suo consenso all'abolizione della censura amministrativa preventiva:

la vigente Legge n. 161 del 21 aprile 1962, per come fu congegnata e, peggio, per come in questi dieci anni è stata applicata, ci sembra che, non solo non abbia arginato l'ondata dei film pornografici (e di violenza), ma che – critici cinematografici aiutando – abbia offerto loro una lucrosa pubblicità gratuita, per giunta discreditando i pochi magistrati che hanno tentato di arginarla.¹¹⁴

Baragli ha anche modo di contestare il «logoro luogo comune usato dalla critica contro ogni intervento preventivo o repressivo sui film, che cioè l'incertezza del diritto perdura se non si definiscono inequivocabilmente i concetti di pornografia e di violenza, di osceno, di buon costume, di pudore e di comune sentimento»¹¹⁵.

A tale luogo comune, Baragli ribatte sposando le affermazioni di Antonio Brancaccio, Presidente della Suprema Corte di Cassazione, nonché Capo Gabinetto del ministro di Grazia e Giustizia. Ecco le parole di Brancaccio sottoscritte da Baragli:

Tutti gli ordinamenti giuridici fanno continuamente ricorso ad espressioni che, per non essere definite, né definibili, in termini di diritto positivo, hanno suscitato e susciteranno sempre discussioni sul loro esatto contenuto, a scapito di quei valori. Ciò accade anche e soprattutto per le Costituzioni, così com'è, per esempio, per la nostra, quando si riferisce ai «diritti inviolabili dell'uomo» (art. 2), alla «pari dignità sociale» (art. 3), al «buon costume» (art. 21), ecc. E nessuno può seriamente pensare che queste espressioni non stiano a base di istituti giuridici irrinunciabili. La verità è che incertezza del diritto e mancanza di uniformità nella sua applicazione sono costi necessari della regolamentazione giuridica, costi che, lungi dall'indurre il legislatore o l'interprete ad assurde rinunzie, debbono sollecitare dall'uno e dall'altro attenta opera rivolta alla riduzione di essi al minimo. E in questa direzione è doveroso muoversi con particolare cura nella disciplina della censura cinematografica – ove si ritenga di doverla introdurre –, e solo in questi limiti può trovare ingresso la tutela di quegli interessi, che vengono invocati per rifiutarla aprioristicamente.¹¹⁶

Baragli si scaglia invece contro le osservazioni sollevate dall'avvocato Giampiero Barbieri, il quale, dopo aver constatato come «il pudore sia una premessa innaturale sotto ogni punto di vista per affrontare un problema quanto mai naturale»¹¹⁷, nota quanto segue: «Il popolo più pacifico sono i Murias, che vivono a sud di Nuova Delhi, in India. [...] Dallo svezzamento al giorno delle nozze i bambini e i giovani di ogni età, maschi e femmine, dormono tutti insieme in una grande casa proibita agli adulti. Lì compiono le loro esperienze sessuali in piena libertà»¹¹⁸. Ecco, al riguardo, la replica sdegnata di Baragli: «No comment!»¹¹⁹.

¹¹⁴ Ivi, pp. 477-478.

¹¹⁵ Ivi, p. 479.

¹¹⁶ Antonio Brancaccio, citato in Enrico Baragli, *Dibattito sulla censura dei film pornografici e di violenza*, cit., pp. 479-480.

¹¹⁷ Giampiero Barbieri, citato in Enrico Baragli, *Dibattito sulla censura dei film pornografici e di violenza*, cit., p. 481.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Enrico Baragli, *Dibattito sulla censura dei film pornografici e di violenza*, cit., p. 481.

Lo stesso padre gesuita ha poi modo di concludere sulla questione augurandosi vivamente che tale dibattito sortisca i propri effetti, smuovendo in tal senso la legislatura italiana verso una regolamentazione legislativa della pornografia e della violenze cinematografiche:

Concludendo: esclusa, per le ragioni altrove addotte, ogni probabilità di autodisciplina dei cineasti e dei cinematografari; abolita, per come oggi opera in Italia, ogni censura preventiva; se il contributo di questo dibattito al legislatore italiano si ridurrà a lasciar via libera, di fatto e di diritto, alla pornografia e alla violenza: ebbene, sarebbe proprio un dibattito... all'italiana.¹²⁰

Il dibattito portato avanti dalle riviste cattoliche italiane sul tema della «pornografia cinematografica» si protrarrà per tutti gli anni Settanta e oltre, come dimostra uno degli interventi maggiormente emblematici al riguardo, firmato nell'ottobre del '79 su «Cineforum» da Gualtiero De Marinis. Quest'ultimo ci offre un irresistibile contributo dall'emblematico titolo *Il cinema delle luci rosse. Il senso del peccato: un senso in meno*, in cui viene operato un interessante parallelismo tra la mancata “morte” del genere pornografico e la mancata rivoluzione compiuta dal cinema politico degli anni Settanta:

Non passano giorni che profezie necrofile non si accavallino a dichiarazioni di morte accettata. (Parliamo di cinema, è ovvio). Quanti, ad esempio, hanno da anni argutamente previsto l'esaurirsi del filone porno? [...] Si parla di finzione didatticamente negativa sui giovani... Si potrebbe a buon diritto affermare che le cattedre di cinema politico irresponsabilmente rovesciate sullo spettatore (in particolare italiano) hanno insegnato, spinto, reso edotto lo spettatore stesso su come fare la rivoluzione. Fatto sta che la rivoluzione, poi, non si è fatta. [...] Il cinema è morto? Poco male, era già morto prima della sua nascita, potrà ugualmente continuare dopo la sua morte.¹²¹

Neppure per le altre riviste cattoliche l'attenzione al fenomeno è destinato a esaurirsi negli anni Settanta, come attestano infatti diversi interventi degli anni Ottanta¹²².

Negli stessi anni Ottanta, la «Rivista del Cinematografo» dedica a temi quali la pornografia e la violenza nel cinema specifici dossier di approfondimento.

Su «pornografia e violenza nei moderni mezzi di comunicazione» si pronuncerà poi ufficialmente anche la Chiesa, alla fine degli anni Ottanta, con l'Istruzione pastorale del Pontificio Consiglio delle Comunicazioni Sociali del 7 maggio 1989¹²³.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Gualtiero De Marinis, *Il cinema delle luci rosse. Il senso del peccato: un senso in meno*, «Cineforum», n° 188, ottobre 1979, p. 573.

¹²² Cfr. Enrico Baragli, *Abolire la censura dei film?*, «La Civiltà Cattolica», III, 1983, pp. 64-71; Francesco Cavalla, *Pornografia: violenza e crisi di valori*, «Ciemme», 42, 1981, pp. 39-42; Francesco Dorigo, *Aspetti culturali e sociologici del pornofilm*, «Ciemme», 37, 1980, pp. 27-30.

¹²³ Cfr. Camillo Ruini, *La dignità e il valore della persona umana*, «Rivista del Cinematografo», 7-8, 1989, p. 7.

XI.4. La «sconcia vita»? Il dibattito dei cattolici italiani sull'«osceno» ne *La dolce vita*

Ancora una volta, quale esempio chiarificatore del nostro discorso, conviene rifarci al caso de *La dolce vita* (1960) di Fellini, analizzando in questo caso il dibattito che si consumò intorno alla sua presunta natura oscena e pornografica.

Come già più volte rievocato, l'uscita de *La dolce vita* provoca un vero e proprio terremoto sociale, destinato a incidere addirittura sulla storia del costume italiano. Come osserva Vigni, il film felliniano «agita le stagnanti, asessuate acque del cinema nazionale»¹²⁴, provocando accese reazioni, soprattutto negli ambienti cattolici ed ecclesiastici più ufficiali e conservatori, e scatenando una vera e propria campagna denigratoria, «tra anatemi lanciati dalla stampa clerico-destrorsa, interrogazioni parlamentari e vari episodi di natura inquisitoriale»¹²⁵. Tale imponente crociata non riesce tuttavia ad arginare il successo della pellicola, inarrestabile e travolgente, che fa desistere lo stesso ministro dello Spettacolo Umberto Tupini da interventi censori successivi, in quanto molto probabilmente impopolari.

Stando alle parole di Argentieri, *La dolce vita* scatena un'autentica «bolgia inscenata da una masnada di rabbiosi, morsi dalla tarantola del fanatismo»¹²⁶.

La «tempesta» intorno a *La dolce vita* viene alimentata dal Vaticano e dal suo organo di stampa, «L'Osservatore Romano», che interviene al riguardo attraverso una serie di articoli polemici.

Il primo di essi definisce un «pretesto ipocrita» l'appellarsi ai «diritti dell'arte» e già stigmatizza quella critica cattolica che agitando «i suoi turiboli» «ha veduto [nel film] valori trascendentali»¹²⁷.

Lo stesso articolo si scaglia poi contro l'immoralità e la sconcezza del film di Fellini:

Bisogna, è tempo che quel *basta* finalmente gridato dagli spettatori si indirizzi ai pubblici poteri cui compete e la sanità del costume, e il rispetto al buon nome di un popolo. Cioè provvedano i consoli, provvedano le autorità a far ritirare la pellicola, a far cessare lo sconcio di un film che permette di riflettere in forma d'arte una realtà, ben individuabile, ben reale, della vita delle classi dominanti.¹²⁸

Nei giorni successivi, peraltro, l'organo del Vaticano rincarerà la dose storpiando il titolo del film in «sconcia» e «schifosa vita»¹²⁹.

Ai suddetti interventi fa eco, qualche giorno dopo, un solerte lettore dello stesso quotidiano vaticano che, Codice Penale alla mano, elenca le sequenze denunciabili penalmente: cita gli artt. 402/405 che

¹²⁴ Franco Vigni, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, cit., p. 517.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 153.

¹²⁷ [Redazionale], *Basta!*, «L'Osservatore Romano», 8-9 febbraio 1960, p. 2.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ [Redazionale], *Domande e dilemmi*, «L'Osservatore Romano», 12 febbraio 1960, p. 2.

puniscono «i reati di offesa o derisione del culto Cattolico» in riferimento all'accostamento della statua del Cristo con «alcune donne pressoché svestite», nonché alla falsa apparizione della Madonna, e soprattutto l'art. 498 che «punisce chi veste abusivamente l'abito talare», in riferimento al costume della Ekberg in visita a San Pietro definito «di un gusto nauseante»¹³⁰.

Un altro episodio significativo lo si registra in occasione di un comunicato del Centro Cattolico Cinematografico, dove si biasima pubblicamente il critico Mario Verdone, “reo” di aver apprezzato il film di Fellini:

Secondo Mario Verdone il CCC avrebbe classificato il film *La dolce vita* sconsigliato, “nella certezza che la moralità, le sue conclusioni in materia così scottante, non saranno accessibili ai più”. In verità il giudizio negativo è determinato dall'impostazione del lavoro, che è la presentazione di ambienti e di personaggi, dove la dissolutezza è norma di vita. Non si intende fare il processo alle intenzioni dell'Autore, se abbia voluto, o meno, presentare la caricatura con conseguente condanna, di una “società” in putrefazione. Constatiamo però che ne *La dolce vita* non c'è speranza, non rimorso, non possibilità di redenzione. La trascrizione minuziosa di tanto putridume, gli stridenti accostamenti tra il sacro e il libertinaggio, il frasario di alcuni personaggi, che una persona educata non solo non usa, ma evita per proprio decoro, di sentire, sono i motivi obiettivi che hanno determinato il giudizio negativo.¹³¹

Verdone peraltro si troverà sconfessato dal suo stesso giornale, «Il Quotidiano», che rilascerà la seguente dichiarazione: «Il nostro giornale pienamente condivide la giusta preoccupazione che ha indotto il CCC ad aggravare il giudizio morale sul film in questione e si associa alla protesta espressa da molte parti contro questa opera tanto più pericolosa e deplorevole quanto più intensa nei suoi valori espressivi»¹³².

A rincarare la dose troviamo, tra gli altri, Nelson Page, direttore de «Lo Specchio»:

Quel tale rappresentante dell'Azione Cattolica che una volta frequentava ad autorevole titolo abusivo le segretissime riunioni delle commissioni di censura, è sempre presente alle riunioni stesse? E se presente è, non riesce più a far pervenire in tempo utile agli ormai distesi membri delle commissioni o ai responsabili amministrativi dello spettacolo qualche segnalazione sulle schifezze in preparazione per il pubblico?¹³³

Si giunge infine anche a opinioni estreme e assurde, quale quella espressa dal gesuita padre Trapani, collaboratore della rivista «La settimana del clero», il quale propone di «far celebrare messe di espiatione e di riparazione per i peccati commessi da tanti che hanno visto il film *La dolce vita*»¹³⁴. L'onda lunga de *La dolce vita* si riverserà poi sulla *Proposta di aggiornamento della legge sulla revisione degli spettacoli cinematografici*, lanciata nel 1964 dai cattolici al fine dell'eliminazione della censura. In tale *Proposta* si legge come appunto il film di Fellini sia riuscito a sdoganare

¹³⁰ [Redazionale], *Voci ed echi*, «L'Osservatore Romano», 5 marzo 1960, p. 2.

¹³¹ Centro Cattolico Cinematografico, *Comunicato*, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., pp. 153-154.

¹³² Citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 154.

¹³³ Nelson Page, citato in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 154.

¹³⁴ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 155.

tematiche fino ad allora escluse dalla rappresentazione, e che d'ora in poi saranno avallate dal visto di censura.

La gran parte dei cattolici italiani vede insomma ne *La dolce vita* l'apripista di un cinema italiano «impegnato oggi come non mai in una [...] gara a sollecitare gli istinti più bassi dell'uomo e a rappresentare situazioni erotiche sempre più spinte»¹³⁵.

XI.5. Le battaglie dei cattolici francesi contro l'«osceno» cinematografico: dalle origini agli anni Sessanta

Come ci ricorda Frédéric Hervé, in Francia «La pornographie cinématographique a une histoire et même une archéologie»¹³⁶.

Dal canto suo, Baptiste Coulmont ci rammenta come già a partire dall'invenzione del cinematografo e fino al 1974, i film pornografici siano circolati – seppur clandestinamente – nelle sale cinematografiche di Francia¹³⁷.

Parallelamente a tale precoce «presenza pornografica» nel cinema francese, si è però da subito assistito anche a una controffensiva protesa alla difesa della morale e della decenza.

I primi a muoversi contro la pornografia in Francia non sono tuttavia i cattolici bensì i protestanti, che già nel 1883 fondano la Ligue pour le relèvement de la moralité publique (LRMP), per opporsi contro la regolamentazione della prostituzione che in quel periodo stava per essere disciplinata dal governo francese.

Nel 1905 – in occasione del primo congresso antipornografico organizzato a Bordeaux da varie associazioni sotto la supervisione di Ferdinand Buisson e dell'abate Lemire – viene poi creata la Fédération française des sociétés antipornographiques, la cui presidenza viene affidata al senatore René Bérenger¹³⁸.

Nel 1911 la Fédération si dota anche di un proprio organo di stampa, «Le bulletin d'informations antipornographiques», animato da Emile Pourésy, già agente generale della LRMP.

Questi anni vedono però scendere attivamente in campo contro la pornografia anche i cattolici. A dimostrazione di ciò, intervengono le cronache relative al terzo congresso contro la pornografia organizzato nel 1922 a Lione dalla Fédération française des sociétés antipornographiques, che –

¹³⁵ Progetto allegato a: Angelo Dell'Acqua, *Lettera a Francesco Angelicchio*, 22 aprile 1964.

¹³⁶ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, cit., p. 478.

¹³⁷ Cfr. Baptiste Coulmont, *L'affaire Olesniak*, «Genre, sexualité & société», n° 2, automne 2009 [<http://gss.revues.org/index1189.html>].

¹³⁸ Cfr. *Compte rendu du congrès*, «Le Relèvement social», 15 mars - 1er avril 1905.

come ci fa notare Jean-Yves Le Naour – vede i cattolici (ecclesiastici e laici) largamente rappresentati¹³⁹.

I primi anni del Novecento vedono ancora, in Francia, le campagne antipornografiche scagliarsi soprattutto contro le opere letterarie e teatrali considerate oscene, come pure contro “malcostumi” sociali o legislazioni considerate inadeguate.

Tuttavia, già nel primo decennio del '900, anche il cinematografo inizia a essere annoverato tra i potenziali veicoli di pornografia. Esemplare, in tal senso, la campagna avviata tra il 1905 e il 1907 dai cattolici francesi contro i film giudicati immorali: campagna ampiamente documentata dal periodico «Le Fascinateur»¹⁴⁰.

Le crociate anti-pornografiche si trovano però affiancate sin da subito da una *pars construens*.

Consci del potenziale voyeuristico insito nella natura stessa del mezzo cinematografico, i cattolici francesi non tardano infatti ad appropriarsi dello stesso cinematografo a fini moralizzatori, come messo in luce da Pascal Manuel Heu:

au demeurant, c'est bien la pulsion voyeuriste qui fonde le cinéma et explique qu'il ne pourrait être exonéré de toute responsabilité. Pour autant, les critiques [catholiques] du cinéma n'ont pas seulement incité à l'encadrer, mais aussi à s'emparer du nouveau médium pour lui conférer une visée morale (ce fut le cas du curé Edmond Loutil, alias Pierre L'Hermite, dans les années 1920) et culturelle.¹⁴¹

Anche uno dei pionieri cattolici del cinema quale Guillaume-Michel Coissac ha modo più volte di esprimersi riguardo ai film che esibiscono il crimine e la violenza:

Si l'ensemble des films respecte la morale, il en est trop qui laissent à désirer. Les scènes réalistes, les orgies se déroulant dans les établissements que fréquentent les viveurs de tous pays, n'ont aucune portée éducative, bien au contraire; elles donnent à l'étranger une fausse idée de la France et, ainsi, elles constituent une propagande déplorable. Il y a des drames boueux, destinés – dit la publicité – à prémunir du vice la jeune fille ou le jeune homme, et qui sont bons tout au plus à les y entraîner. Nous ferons les mêmes réserves sur la plupart des histoires de crimes: histoires policières où le protagoniste est un bandit, élégant et sympathique, ou reconstitution de crimes réels. Nous pensons que devant ces spectacles, le public jeune, chez qui sommeille l'instinct du vice, pourra difficilement résister à la tentation.¹⁴²

Uno degli episodi più eclatanti, ai fini della nostra indagine, lo si registra poi sicuramente in occasione della contestatissima uscita di *Le rosier de Madame Husson* (t.l.: Il ragazzo virtuoso della signora Husson; 1932), di Dominique Bernard-Deschamps.

¹³⁹ Cfr. Jean-Yves Le Naour, *Un mouvement antipornographique: la Ligue pour le relèvement de la moralité publique (1883-1946)*, «Histoire, économie et société», 2003, n° 3, pp. 385-394.

¹⁴⁰ Cfr. *Contre le cinéma immoral*, «Le Fascinateur», juillet 1907, pp. 215-216.

¹⁴¹ Pascal Manuel Heu, *CINÉPHOBIE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris, 2012, p. 161.

¹⁴² Guillaume-Michel Coissac, citato in Claude Beylie, 1895-1930, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 14.

Il primo a muoversi in tal senso è il quotidiano «La Croix», che il 10 febbraio 1932 bolla la pellicola come «un film à conspuer et à interdire»¹⁴³.

La segue a ruota la «Revue des lectures», che ben individua gli elementi da stigmatizzare:

Je n'ai point présente à la mémoire la nouvelle de Maupassant dont le film fut tiré, mais je suis convaincu que, si libre fût-elle, elle n'avait pas ce ton de basse pornographie pour militaires en goguette... La scène se passe à Veules-les-roses. Les premiers tableaux déroulent de très jolis paysages de convention, stylisés, plus normands que nature. Par ailleurs tout ce village est ridiculisé, sinon vilipendé. Au sortir de l'église, au marché, par les rues et par les places, ne passent que des silhouettes ridicules, d'hommes et surtout de femmes. Les femmes, caricatures ambulantes, véritables commères, ne font que caqueter, dire du mal du voisin, ne voir que le mal, supposer le pire; odieusement prudes, elles personnifient la sottise et l'hypocrisie. Les vieilles s'entend, car les jeunes... Pas une jeune fille qui n'ait... franchi le pas. Et voilà précisément autour de quoi le sujet de ce film commence à se broder. Une riche veuve du pays, Madame Husson a mis une somme de 500 francs à la disposition de la municipalité, pour doter une rosière. La municipalité a accepté. Mais, quand il a fallu trouver une jeune fille digne du titre et de la dot, bernique! Alors avec l'assentiment de la généreuse donatrice on décide de couronner, faute de rosière, un rosier. On juge digne de l'emploi un certain Isidore, garçon de pharmacie, sur lequel les auteurs des images et les auteurs du texte se sont plu à accumuler tous les ridicules: un jeune homme resté chaste, à 18 ans, quoi de plus benêt, en effet, aux yeux de tout un certain monde!... Le soir venu toute la jeunesse court les lieux de plaisir. De nombreuses jeunes filles aguichent le "rosier". Mais, celui-ci, tout de blanc vêtu, et son diadème de roses blanches sur le crâne, se dérobe à leurs avances et court à la ville voisine. Il descend dans un établissement que je ne puis désigner plus clairement. Là se déroulent les scènes d'initiation cyniquement évocatrices que vous pouvez supposer...¹⁴⁴

L'accusa al film come offesa al buon costume costituisce una prova del rinverdito attaccamento dimostrato proprio in quegli anni dai cattolici francesi verso i valori morali, al fine di arginare qualsiasi episodio di «osceno» cinematografico¹⁴⁵.

Non a caso, le citate accuse mosse da «La Croix» e dalla «Revue des lectures» danno il via a quella che a tutt'oggi viene considerata come una delle prime crociate cattoliche contro la pornografia cinematografica.

Altre pellicole subiranno nel corso dei decenni successivi un'analoga "persecuzione". È questo il caso, ad esempio, de *La garçonne* (Jean de Limur, 1936), film tratto dal romanzo omonimo di Victor Margueritte.

La Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) bolla il film con la *cote* più severa possibile, ovvero la «6» («à proscrire»), vedendo nei riferimenti all'omosessualità femminile presenti nella pellicola una valida ragione per «une intervention des ligues de moralité et des associations de pères de famille pour en exiger l'interdiction»¹⁴⁶.

Il secondo grande *affaire* a mobilitare (e a dividere) la critica cattolica francese è poi quello relativo a *Il diavolo in corpo* (di Claude Autant-Lara), presentato a Venezia nel 1947.

¹⁴³ [Rédaction], *Le rosier de Madame Husson*, «La Croix», 10 février 1932.

¹⁴⁴ [Rédaction], *Le rosier de Madame Husson*, «Revue des lectures», 15 février 1932.

¹⁴⁵ Cfr. Damien De Blic, Cyril Lemieux, *Le scandale comme épreuve. Éléments de sociologie pragmatique*, «Politix», n° 71, 2005, pp. 9-38.

¹⁴⁶ Paul Ariès, *Visions policières du cinéma: la ligue, le maire et le préfet. La censure locale pendant l'entre-deux-guerres*, «1895», n° 16, 1994, p. 99.

Alla ricezione critica cattolica del film di Autant-Lara si è già dato precedentemente ampio spazio. Come già visto, con l'eccezione del padre domenicano Raymond Pichard e di altri cronisti di «Témoignage chrétien», il fronte cattolico francese si strova schierato in sostanziale compattezza contro il film, in quanto giudicato appunto «osceno» e totalmente «immorale».

Ora ci preme invece riportare talune interessanti posizioni assunte dalla stampa non cattolica, dove vengono appunto sconfessate le accuse cattoliche di oscenità e pornografia.

In molti, nella stampa laica, prendono infatti le difese del film, anche nella stampa conservatrice. È questo il caso di René Jeanne, che sulle colonne de «La France hebdomadaire» scrive:

Un scandale, en un mot, comme on n'en avait pas vu depuis *Le Corbeau*. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que les titres de ces deux films se trouvent rapprochés dans cet article – comme les deux œuvres se trouvent actuellement rapprochées sur les écrans parisiens. Tartuffe ne laisse pas le choix, n'admet pas l'alternative ni même que, pour des raisons n'ayant rien à voir avec la morale, on puisse admirer, aimer *Le Corbeau* ou *Le Diable au corps*. Eh bien, tant pis pur moi et pour les lecteurs de «La France au combat», *Le Diable au corps* est un beau, un très beau film. Un chef-d'œuvre? Peut-être. En tout cas une œuvre à laquelle il est juste qu'ait été attribué à Bruxelles, à côté des récompenses officielles en quelque sorte académiques, ce "Prix international de la critique cinématographique", qu'ont reçu, avant elle, *Ferrabique* et *Brève Rencontre*.¹⁴⁷

Contemporaneamente, sulle pagine di «Carrefour» si leva, sempre in difesa del film di Autant-Lara, la voce di François Chalais:

MM. Autant-Lara, Aurenche et Bost s'effondrent sous les embrassements. Leur film est entré du même coup dans la petite histoire du cinéma, et dans la grande. Il nous manquait, et justement à cette heure précise où tant de choses font défaut. On est heureux d'être son contemporain. On est soulagé surtout de ce qu'un tel sujet ait été traité. Nous avons été, à cause de lui, un peu vengés de la guerre, d'une certaine guerre en marge de la guerre.¹⁴⁸

Sulle colonne de «L'Écran français», lo scrittore Roger Vailland iscrive il film in un culto dell'adolescenza che egli giudica, «au lendemain de l'autre guerre, plus significatif socialement et moralement que littérairement»¹⁴⁹. Vailland poi conclude:

C'est parce que *Le Diable au corps* est un film historique qu'il serait injuste de lui faire des griefs d'ordre moral. Soit qu'on se place du point de vue de la morale bourgeoise qui, justement se trouva, à ce moment-là, ébranlée et précisément de cette manière-là; elle en a vu d'autres depuis. Ce chapitre ne me regarde d'ailleurs pas. Ou du point de vue d'une morale combattante qui reprocherait au héros du *Diable au corps* de rester si résolument à l'écart des conflits de son époque. C'était justement toute la misère tragique des fils de petits-bourgeois, à cette époque-là, que de se sentir à l'écart des vrais conflits de leur époque, que de se sentir exclus. C'est pourquoi ils avaient ce diable dans le corps qui les poussait à toutes les folies. Aussi bien, Radiguet n'y a pas survécu. Reste que, tout comme le roman, le film a du style. C'est le propre des œuvres réussies et qui dureront, qu'elles soient d'actualité ou historiques, quelles que soient leurs "circonstances". Je parie pour la durée des deux *Diable au corps*, le roman et le film.¹⁵⁰

¹⁴⁷ René Jeanne, *Le diable au corps*, «La France hebdomadaire», 17 septembre 1947.

¹⁴⁸ François Chalais, *Les films nouveaux*, «Carrefour», 17 septembre 1947.

¹⁴⁹ Roger Vailland, *Quand les grands garçons avaient "Le Diable au corps"*, «L'Écran français», n. 116, 16 septembre 1947, p. 3.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

A tali lusinghieri giudizi avrà poi occasione di ribattere, nel 1954, il cattolico François Truffaut, il quale ravviserà proprio nel film di Autant-Lara «un goût très marqué pour la profanation et le blasphème»¹⁵¹.

In quello stesso 1954, d'altronde, lo stesso Autant-Lara suscita una nuova e altrettanto irruente ondata contestatrice con *Quella certa età* (*Le blé en herbe*; 1954).

Ancora una volta, sono soprattutto i cattolici a gridare allo scandalo, individuando nel film una raffigurazione deleteria dell'adolescenza. Non a caso, tra i più violenti contestatori del film troviamo alcune associazioni dalla gioventù cattolica di diverse località.

La protesta cattolica sortisce i suoi effetti, convincendo diversi prefetti locali a vietare il film ai minori di sedici anni.

Dal canto suo, la classificazione morale della CCR non lascia spazio a dubbi, bollando il film con la severa cote «5» («à proscrire»). Tale *cotation* trova d'accordo pressochè all'unanimità i critici cattolici francesi dell'epoca, con l'eccezione della recensione di Jean Collet apparsa su «Télé-ciné»¹⁵².

Ancora una volta, però, nella classificazione morale della CCR si assiste a una notevole discrepanza tra apprezzamento estetico e valutazione morale. Dal punto di vista tecnico, infatti, i redattori delle «Fiches du cinéma» non possono che ammettere che «Autant-Lara connaît bien son métier et son œuvre est réalisée avec soin»¹⁵³.

Dal punto di vista morale, invece, il giudizio è impietoso. Anche le pochissime scene moralmente “accettabili” sono infatti compromesse da

des scènes et un thème intolérables. Le principe même de cette initiation présentée comme une éducation nécessaire, la complaisance, ou plutôt la complicité d'une mère sans aucune notion du devoir, l'amoralité, le vice qui s'étalent sont à rejeter. La caméra a grossi démesurément ce qui n'était qu'évoqué chez Colette. Il s'y ajoute des images purement gratuites, telles que celles où l'on voit Phil tout nu pendant près de 10 minutes, qui viennent accentuer le caractère malsain de cette œuvre.¹⁵⁴

Il fenomeno dell'erotismo cinematografico diventa in quegli anni viepiù consistente nel panorama cinematografico francese. È quanto testimoniato d'altronde dalla fioritura di studi che al fenomeno vengono appunto dedicati già a partire dagli anni Cinquanta.

In tal senso, Joseph-Marie Lo Duca è a tuttoggi considerato – nell'ambito della storia della critica cinematografica francese – l'indiscusso specialista di «érotologie»: fama che egli si conquista a partire da un'opera in tal senso pionieristica quale *L'Érotisme au cinéma*¹⁵⁵.

¹⁵¹ François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du cinéma», n° 31, janvier 1954, p. 19.

¹⁵² Cfr. Jean Collet, *Le Blé en herbe*, «Télé-ciné», août 1954, fiche n° 222.

¹⁵³ Centrale catholique du cinéma et de la radio, *Le blé en herbe* - 5, «Fiches du cinéma», n° 87, mars 1954, p. 1802.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Cfr. Joseph-Marie Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma*, Pauvert, Paris, 1957.

Quello stesso anno registra anche un secondo interessante studio, di un altro autore da subito assai sensibile alla tematica in questione. Il saggio in questione è *Amour, érotisme et cinéma*¹⁵⁶, e il suo autore è Ado Kyrou.

Nella sua attività di critico, quest'ultimo consacra infatti una rilevante attenzione alle «belles sorcières qui affolent les hommes»¹⁵⁷, ovvero Louise Brooks, Marlène Dietrich e Marilyn Monroe: sempre indagate attraverso una prospettiva da lui stessa definita «du parfait petit spectateur»¹⁵⁸. L'oggetto particolare della sua analisi è costituito quindi dalla presenza dell'erotismo nel cinema, senza alcuna discriminazione tra i vari generi e i vari autori, come sottolinea d'altronde anche Claude Beylie: «En «*parfait petit spectateur*», qui se place toujours au premier rang (myopie oblige), il [Kyrou] traque l'insolite et l'érotisme aussi bien chez *Mademoiselle Julie* que dans un porno clandestin de dixième ordre»¹⁵⁹.

Il 1958 è poi segnato dalla turbolenta accoglienza riservata a *Gli amanti* (*Les amants*; Louis Malle, 1958).

La pubblica difesa assunta in favore del film da Amédée Ayfre – su cui torneremo fra poco – dà il la a un acceso dibattito tra i cattolici francesi. Il disagio scatenato nel mondo cattolico dalla presa di posizione di Ayfre lo si può spiegare ancor meglio se si considerano le principali ragioni per cui diversi altri cattolici si erano scagliati contro *Les amants*.

Tra i detrattori del film di Malle troviamo Jean Rochereau, il quale si dice profondamente scandalizzato dalla pellicola, sia dal punto di vista del soggetto (giudicato quantomeno licenzioso), sia da un punto di vista formale¹⁶⁰.

Diverso è il caso della CCRT (Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision), la quale, pur condannando il film di Malle con la *cote* «5», sembra in qualche modo ammetterne le qualità estetiche:

Louis Malle, qui a déjà fait preuve de ses capacités dans *Ascenseur pour l'échafaud* [1958] confirme ici tout son talent. Sous son apparente simplicité, ce second film est une oeuvre rigoureuse et concertée dont aucun élément n'est dû au hasard. Tout converge vers la nuit d'amour et tout en repart pour l'encadrer, la magnifier, en faire ressortir le caractère unique. Mais le contexte de ce « coup de foudre » est tel que l'instinct à l'état pur, ni dirigé, ni maîtrisé, l'instinct subi prévaut sur tout le reste... sur ce reste qui fait la différence entre l'homme et la bête. Et c'est sans beaucoup plus de retenue que s'il avait observé des insectes que l'auteur décortique les gestes auxquels cet instinct pousse les personnages. Renonçant à la pudeur authentique qui eût été un signe de respect plus valable et pour ses personnages et pour les spectateurs, il a choisi d'idéaliser l'instant par la musique de Brahms, le romantisme de la nuit, des éclairages et des cadrages savants. Interprétation de premier ordre.¹⁶¹

¹⁵⁶ Cfr. Ado Kyrou, *Amour, érotisme et cinéma*, Losfeld, Paris, 1957.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

¹⁵⁸ Ado Kyrou, *Manuel du parfait petit spectateur*, Losfeld, Paris, 1958.

¹⁵⁹ Claude Beylie, KYROU Ado, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 348.

¹⁶⁰ Cfr. Jean Rochereau, *À propos d'un film de Louis Malle. Corps sans âmes*, «La Croix», 15 novembre 1958, p. 6.

¹⁶¹ Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision, *Les amants* - 5, «Fiches du cinéma», 1 décembre 1958, fiche 3107.

Diversa ancora la posizione assunta da «Radio Cinéma Télévision», che classifica il film con un quadrato grigio, il che significa che il film non è degno d'interesse, denunciandone inoltre l'accademismo formale¹⁶².

Dal canto suo André Bessègues, critico de «La France catholique», mette in guardia da facili pregiudizi ed «exécutions sommaires» a danno di *Les amants*. Secondo Bessègues, infatti, è da rimettere in discussione la condanna di impudicizia imputata troppo superficialmente al film di Malle. Il personaggio di Jeanne, infatti, sarebbe stato incompreso: secondo Bessègues Malle non raffigurerebbe una donna assetata di desiderio sessuale, ma semmai una moglie trascurata dal marito: perciò il film non risulterebbe né libertino né erotico¹⁶³.

La ricezione critica di *Les Amants* proposta da Ayfre e da Bessègues può essere dunque considerata come un momento di messa in discussione del concetto di morale e di «buon costume» portato avanti dalla Chiesa cattolica francese nei decenni precedenti.

L'anno successivo si assiste invece all'altrettanto tribolata uscita de *Le relations pericolose* (*Les liaisons dangereuses*; Roger Vadim, 1959). L'accoglienza critica del film di Vadim è a dir poco burrascosa, con l'immediata proscrizione lanciata dall'Office catholique français du cinéma (OCFC).

La ricezione del film di Vadim crea inoltre le condizioni per la nascita di un movimento cattolico rivendicativo nei confronti del governo gaullista. La stessa «Radio Cinéma Télévision», nella persona di Jean-Louis Tallenay, giudica il film uno «scandale médiocre»¹⁶⁴.

Les liaisons dangereuses, come pure altre coetanee pellicole quali *La giumenta verde* (*La jument verte*; Claude Autant-Lara, 1959) e *Il colore della pelle* (*J'irai cracher sur vos tombes*; Michel Gast, 1959) – tutti e tre classificati dall'OCFC con la cote «5» – scatenano la forte reazione delle gerarchie ecclesiastiche, indignate dal dilagante abbassamento del valore morale del cinema francese.

A cavallo tra anni Cinquanta e anni Sessanta si registra poi un'ulteriore sensibilizzazione da parte di critici e studiosi nei confronti della diffusione dell'erotismo cinematografico.

È il caso di René Guyonnet che, sulle pagine di «Esprit», si sofferma sui possibili effetti provocati sullo spettatore cinematografico dalle presenze dei corpi femminili delle star cinematografiche:

Quant au trouble que peut provoquer, chez les spectateurs normaux et anormaux, le spectacle de creature telles que Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Elisabeth Taylor, Anita Ekberg, Rita Hayworth, Cyd Charisse, Janet Leigh ou Ava Gardner, mimant, dans une salle obscure, le plaisir, comme pour chacun et chacune en particulier, des pages fort perspicaces ont déjà été écrites sur ce sujet, notamment par Pierre Kast. On ne comprend pourquoi certaines réactions

¹⁶² Cfr. Jacques Siclier, *Les Amants, verroterie de clair de lune*, «Radio Cinéma Télévision», 23 novembre 1958, p. 47.

¹⁶³ Cfr. André Bessègues, *Les Amants, Un film condamnable non sans franchises explications*, «La France catholique», 4 décembre 1958, p. 2.

¹⁶⁴ Jean-Louis Tallenay, *Les Liaisons dangereuses*, «Radio Cinéma Télévision», 27 septembre 1959, p. 55.

ne sont pas facilement avouables. Il en va d'un film comme d'un coup de foudre: un détail peut mettre le feu aux poudres, et l'on voit pourtant le critique expliquer l'incendie par un enchaînement de causes très plausibles qui n'ont rien à voir avec cette étincelle.¹⁶⁵

Assai rilevante ai fini della nostra ricerca risulta inoltre l'intervento di Raymond Barkan dall'emblematico titolo *De la pornographie pratiquée comme un des Beaux-Arts*, pubblicato sul n° 47 di «Cinéma 60». In tale occasione, Barkan constata come la «cuisse, le nichon et la fesse» sono «offerts en libre contemplation sur les écrans»¹⁶⁶. Tuttavia, egli opera una fondamentale distinzione tra «gauloiserie» e «obsenité»¹⁶⁷ e, ripudiando qualsiasi forma di censura esistente, giunge alla conclusione che «on ne transformera pas le cinéma si l'homme ne consent pas à se transformer un peu lui-même».

Un'altra tappa fondamentale nella ricezione dell'«osceno cinematografico» la si registra in occasione dell'uscita de *Il disprezzo (Le mépris)*; 1963) di Jean-Luc Godard.

Anche in questo caso, come facilmente intuibile, i cattolici si trovano in prima linea a protestare contro la presunta immoralità del film, ravvisata in particolare nelle sconce e procaci nudità esibite da Brigitte Bardot.

Ancora più interessante risultano però le letture operate dal fronte critico non cattolico, spesso sfocianti nella sfrontatezza e nell'irriverenza, in aperto e polemico dissidio nei confronti appunto della stampa confessionale e moralista.

Michel Mohrt, ad esempio, si dimostra accondiscendente verso le tanto controverse nudità mostrate nel film da Brigitte Bardot: «Quant aux fesses controversées de Brigitte Bardot... la plus belle fille du monde doit montrer ce qu'elle a»¹⁶⁸. In modo ancora più “cafone” e maschilista interviene Claude Garson: «On ne lui demande point de jouer un rôle, mais seulement d'entrouvrir sa robe tantôt à droite, tantôt à gauche. Elle y réussit à merveille»¹⁶⁹. In questo caso, siamo di fronte a interventi critici che intendono gareggiare con il testo filmico di riferimento nella sfida al «comune senso del pudore». Come dimostra ulteriormente la recensione di Georges Charensol, che scivola in una volontaria e spudorata lubricità: «Il ne reste d'elle [Brigitte Bardot] qu'un corps charmant abondamment dévêtu comme à l'ordinaire. Je vous recommande tout particulièrement le plan où sa nudité n'est voilée que par la couverture d'un roman de la Série noire»¹⁷⁰.

¹⁶⁵ René Guyonnet, *Le Métier de critique*, «Esprit», n° 6, juin 1960, p. 162.

¹⁶⁶ Raymond Barkan, *De la pornographie pratiquée comme un des Beaux-Arts*, «Cinéma 60», n° 47, p. 81.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 83.

¹⁶⁸ Michel Mohrt, *Le mépris*, «Carrefour», 1 janvier 1964.

¹⁶⁹ Claude Garson, *Le mépris*, «L'Aurore», 21 décembre 1963.

¹⁷⁰ Georges Charensol, *Le mépris*, «Les Nouvelles littéraires», 26 décembre 1963.

XI.6. «Saisis par un étrange virus, les Français vont voir, par millions, des films érotiques exécrables»: il dibattito dei cattolici francesi sulla «pornografia» dopo il '68

L'ondata contestatoria culminante nel Maggio francese genera una vera e propria marea pornografica, che raggiungerà il suo apogeo tra il 1978 e la metà degli anni '80. Il genere pornografico – come ci fa notare Valérie Planchez – si pone esso stesso come atto di contestazione: «Le cinéma pornographique se revendique contestataire, il rejette la morale bourgeoise qui avait prévalu»¹⁷¹.

La proliferazione dei film pornografici suscita da subito – come vedremo – la reazione dei cattolici e delle associazioni morali, come pure degli stessi organi censori dello Stato.

Il '68 si apre però con il singolare caso cinematografico costituito da due pellicole tedesche che, in rapida successione l'una dall'altra, si ponevano come vere e proprie lezioni di educazione sessuale: mi riferisco a *Helga* (*Id.*; Erich Bender, 1968) ed *Helga e Michael* (*Helga und Michael*; Erich Bender, 1969).

Entrambi grandi successi di pubblico del Ministero tedesco della sanità, il primo film descriveva la sessualità di una giovane donna attraverso l'esperienza della gravidanza, mentre il secondo era invece incentrato sul tema della coppia.

Assai significativa risulta in particolare la ricezione critica cattolica delle due pellicole.

Entrambi vengono classificati dall'OCFC «pour adultes et adolescents». *Helga e Michael*, in particolare, viene apprezzato dalla stampa cattolica per la sua «densité humaine»¹⁷².

Proprio in quel periodo era stato chiamato a presiedere alla Commission de contrôle – peraltro assai scossa dal movimento del Maggio francese – il prete psicoterapeuta Marc Oraison, particolarmente sensibile alle problematiche trattate dai due film tedeschi. Questi ultimi conoscono perciò una vasta promozione nel mondo confessionale francese, raccogliendo però i pareri sfavorevoli dei soli *cinéphiles catholiques*¹⁷³.

Il successo raccolto presso le gerarchie ecclesiastiche dai due film tedeschi era da leggersi anche alla luce dell'enciclica papale *Humanae vitae*, promulgata da Paolo VI nell'estate del 1968. L'enciclica, in particolare, aveva posto il divieto ad ogni metodo contraccettivo¹⁷⁴.

I due film tedeschi sembravano quindi proprio assecondare i dettami papali.

¹⁷¹ Valérie Planchez, *PORNOGRAPHIE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris, 2012, p. 557.

¹⁷² Odette Thibault, *Helga et Michael*, «Témoignage chrétien», 13 février 1969, p. 20; cfr. anche Yves Desormière, *Helga et Michael, la vie intime du couple*, «La Croix», 9 février 1969, p. 17.

¹⁷³ Cfr. Jean Collet, *Helga et Michael*, «Télérama», 2 mars 1969, pp. 64-65.

¹⁷⁴ Cfr. Martine Sevegrand, *Les enfants du bon Dieu. Les catholiques français et la procréation au XXe siècle*, Albin Michel, Paris, 1995.

L'accoglienza favorevole da parte cattolica dei due film tedeschi attesta il rigetto formale di tabù cinematografici quali appunto il tema della contraccezione.

Su «Témoignage chrétien» compare poi – a firma della giornalista Odette Thibault – un articolo con un rendiconto della bibliografia recente sulla tematica stessa della contraccezione¹⁷⁵.

Quelli sono però anche gli anni dell'uscita nelle sale francesi di *Intolleranza: Simon del deserto* (*Simón del desierto*; 1965) e di *Tristana* (*Id.*; 1970), realizzati entrambi da Luis Buñuel. I soggetti rappresentati dai due film – come facilmente intuibile – fanno urlare i cattolici francesi allo «scandalo», alla «blasfemia» e alla «pornografia».

Anche in questo caso, però, risulta utile rifarsi all'interpretazione critica che di quegli stessi film forniscono taluni critici francesi non cattolici, che vedono nell'erotismo e nella sessualità portata in scena da Buñuel qualcosa di molto più complesso e profondo.

Come ci ricorda Ado Kyrou, è necessario distinguere i due aspetti della religione cristiana che interessano Buñuel. Il primo è

l'aspect quotidien, le côté fonctionnaire d'une société capitaliste. Ici, la verve est au vitriol. Ce fut cet aspect qui prédomina dans la première partie de l'œuvre de Buñuel qui [...] faisait de l'anticléricalisme. Cette attitude trouve son apogée dans la discussion entre le curé, le militaire et le flic de *La Vie criminelle d'Archibal de la Cruz*: la religion est bêtise, crasse, fonction aliénante, gag brulesque.¹⁷⁶

Il secondo aspetto buñueliano della religione,

celui qui a de lointains rapports, ou même de mauvais rapports avec l'Eglise officielle, apparaît nettement en 1952 dans *El*. Il s'agit d'une folie, d'une monstruosité de laquelle Buñuel ne se moque pas. Dans *Nazarin*, le thème se complète. Buñuel face à ces hommes et à l'encontre de l'Eglise, essaient la sainteté totale et absolue, perd son anticléricalisme et retournant aux «textes», analyse la folie monstrueuse pour atteindre à un athéisme total.¹⁷⁷

Un altro aspetto dell'irriverenza buñueliana su cui Kyrou riporta la nostra attenzione è «la jubilation, le rire. [...] L'ultra-rire face à un miracle saint-sulpicien de la Vierge, est un blasphème beaucoup plus essentiel que le simple (et par ailleurs toujours tonifiant) anticléricalisme»¹⁷⁸.

Della produzione buñueliana, ad attirare l'attenzione di Kyrou è in particolare il mediometraggio *Intolleranza: Simon del deserto* (1965): «Les gestes inutiles prennent ici une importance qu'on ne leur soupçonnait, ils sont la masturbation de la sainteté. Simon est un masturbateur qui engage les autres à faire comme lui»¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Cfr. Odette Thibault, *Sexualité et éducation. Le monde du silence*, «Témoignage chrétien», 13 février 1969, pp. 19-20.

¹⁷⁶ Ado Kyrou, *Simon du désert*, «Positif», n° 106, juin 1969, p. 56.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Riguardo poi alla cruciale quanto “scandalosa” sequenza onanistica davanti alla Santa Vergine in *Tristana*, lo stesso Bunuel aveva avuto modo di confessare a Kyrou di essere rimasto

très impressionné par la façon dont les Jésuites canalisent les élans sexuels des jeunes garçons, en les rendant réellement (physiquement) amoureux de la Vierge Marie. Ainsi les gosses se masturbaient devant des statues saint sulpiciennes de la Mère du Christ et ne pensaient pas à “courir” les filles en chair et en os.¹⁸⁰

Marcel Oms, dal canto suo, mette in guardia da possibili distorte letture del film di Buñuel: «Ne cherchons pas ailleurs l’univers métaphysique de la culpabilité érotique qui sous-tend cette œuvre de génie dont l’exégèse regardée en face pourrait faire crouler tout notre univers judéo-chrétien dans ses pompes et dans ses œuvres»¹⁸¹.

Ma il ’68, come si diceva, è appunto indelebilmente segnato dal fenomeno socio-politico del Maggio francese. Proprio da quest’ultimo fenomeno prende le mosse quella “rivoluzione” cinematografica che avrà luogo negli anni Settanta, e che vedrà il dilagare del genere pornografico. Come ci ricorda Laurent Martin, la produzione pornografica avviata a partire da inizio anni ’70 incontra infatti «l’adhésion d’une frange croissante des populations occidentales, jeune, éduquée, sensible aux thèses de la “libération sexuelle”, qui accède à la maîtrise de sa procréation et réclame le droit au plaisir»¹⁸².

In quello stesso 1968, padre René Berthier viene nominato segretario dell’Office catholique français du cinéma (OCFC). Conscio dei profondi cambiamenti socio-culturali prodotti dalla “rivoluzione” del Maggio del ’68, poi, Berthier si dimostra da subito consapevole della necessità di un ammodernamento del sistema di classificazione morale cattolica.

Dopo la “rivoluzione” del ’68 suonava infatti alquanto assurdo imporre proibizioni di ogni sorta alla comunità cristiana, la quale aveva avuto oltre tutto un ruolo attivo nel movimento sociale e studentesco¹⁸³.

Così Berthier dà vita a una riforma del sistema di classificazione dei film, con l’aiuto del padre gesuita Emmanuel Flipo¹⁸⁴.

Già a partire dal settembre 1973, tuttavia, il clima d’inquietudine crescente di fronte alle rappresentazioni dell’erotismo e della violenza blocca quella tendenza di apertura intrapresa dai cattolici dopo il ’68, convogliandola in una tradizionale e conservatrice politica di difesa della

¹⁸⁰ Ado Kyrou, *Luis Bunuel*, Seghers, Paris, 1962, p. 12.

¹⁸¹ Marcel Oms, *Pour une lecture thématique du cinéma*, «Les Cahiers de la cinémathèque», n° 3, été 1971, p. 31.

¹⁸² Laurent Martin, *Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident*, «Le Temps des médias», n° 1, 2003, p. 12.

¹⁸³ Cfr. Denis Pelletier, *La crise catholique*, Payot, Paris, 2002.

¹⁸⁴ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *An Alternative Way of Moralizing Cinema. Father Flipo’s Remedy for the Catholic Church’s Propaganda Failure in France (1945-1962)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, and Power*, cit., p. 111.

qualità, basata sul binomio oppositivo promozione/astensione già in voga, nel mondo cattolico, nel periodo tra le due guerre.

Tale stato di cose riporta alla luce i dubbi esistenziali dell'apostolato cinematografico, conducendo certi autori cattolici – quale lo stesso presidente dell'OCFC, Georges Rosetti – a un cupo pessimismo riguardo alla società cristiana, e ai religiosi e laici che la compongono:

Qui, si nous disparaissions demain, ressentirait notre absence? Une hiérarchie chrétienne submergée par ses problèmes quotidiens (qui ne sont pas minces, nous en sommes bien conscients!) ne voyant presque jamais ces films appâtant pourtant chaque semaine, comme des croissants chauds, leurs millions de fidèles? Puis, ils s'étonnent du changement des consciences, de la modification des mœurs, des explosions de violence... Nos pasteurs connaissent-ils, au fond, nos problèmes? Se les imaginent-ils même? Quelle miraculeuse force pourrait se développer pourtant à partir d'une volonté commune – pasteurs et fidèles rassemblés – de modifier l'état actuel des choses! Mais cela supposerait – pour que l'objectif soit clairement défini et que l'action ne soit pas désordonnée comme cela arrive trop souvent dans nos sociétés chrétiennes – une profonde et dynamique prise de conscience. Mais les journées sont si courtes, les priorités sont si nombreuses, les tragédies si vastes et si diverses qu'on n'arrive même plus à marcher au rythme journalier d'une époque qui se fuit elle-même et se perd de vue chaque jour davantage. Et pourtant le cinéma n'est-il pas le reflet de tout cela? Oui, si nous disparaissions demain?... S'en apercevrait-il seulement ce public chrétien diffus, apathique, peu motivé, trop souvent incapable de se sentir membre ACTIF d'une vaste communauté lorsqu'il s'agit de défendre des valeurs essentielles? Sur un plan limité incapable d'assurer le succès commercial d'un film (les chrétiens ou simplement les hommes attirés par autre chose que l'ordure sont-ils donc si peu nombreux dans le monde?) et par là, incapables d'infléchir le toboggan de notre production de plus en plus inclinée vers le sexe, la violence, le scandale? Car – nous ne cessons de le dire – la seule justification de notre existence, le seul aboutissement de notre action est que les films de valeur, les films «vrais», puissent trouver une clientèle suffisamment nombreuse pour assurer leur rentabilité. Comment se fait-il, par exemple, que le merveilleux *Sunder* [Martin Ritt, 1973] soit à peine resté quelques jours sur les écrans? Qui d'entre vous en a entendu parler? Combien d'entre vous l'ont vu? Comment se fait-il que *L'influence des rayons gamma* [*the Effect of gamma rays on man-in-the-moon marigolds*, Paul Newman, 1973] qui n'est pas un film particulièrement chrétien mais simplement un beau film draine un nombre si confidentiel de spectateurs? [...] La réponse à cette question me paraît simple: nous, chrétiens, sommes inconscients, intellectuellement paresseux et, en ce qui concerne le choix de nos nourritures, moutonniers. [...] Comprendons donc – quand? – que le jour où nous saurons assurer l'équilibre économique des bons films les autres disparaîtront d'eux-mêmes de nos écrans.¹⁸⁵

Pur mettendo in allerta i vescovi (ai quali l'articolo è rivolto), il grido disperato lanciato da Rosetti sulle «Fiches du cinéma et télécinéma» contiene ciò nonostante la profonda speranza in un rinnovamento apostolico. Rinnovamento in cui Rosetti crede, pur in un tempo di crescente liberalizzazione della censura cinematografica e di crescita del cinema pornografico a seguito dell'avvento di Valéry Giscard d'Estaing alla presidenza della Repubblica¹⁸⁶.

L'OCFC si trova così in quegli anni a operare per il mantenimento di un'unità di condotta all'interno della Chiesa cattolica in ambito cinematografico, pur prendendo fermamente le distanze dalle riforme giscardiane¹⁸⁷.

Nonostante il dilagare della violenza, del sadismo e della pornografia sullo schermo, l'OCFC resta un convinto sostenitore di un cinema inteso «encore plus que jamais, [...] véritable moyen de communication sociale»¹⁸⁸, e quindi in grado di migliorare gli uomini.

¹⁸⁵ Georges Rosetti, *Éditorial*, «Fiches du cinéma et télécinéma», 15 septembre 1973, pp. 1-2.

¹⁸⁶ Cfr. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trentes Glorieuses*, cit., p. 493.

¹⁸⁷ Cfr. René Berthier, *Le temps de l'escargot est terminé*, «Fiches du cinéma et télécinéma», 1 avril 1975, p. 3.

Tale posizione di apertura perseguita dall'OCFC sembra interrompersi però nell'autunno 1975 quando, in un clima di agitazione dell'opinione cattolica come pure della sinistra marxista¹⁸⁹, irrompe nella sfera pubblica il progetto di legge che attuava una liberalizzazione cinematografica ma prevedendo il ritiro dell'aiuto ai film pornografici e la loro tassazione dissuasiva accompagnata dall'interdizione ai minori.

Nel maggio del 1974 l'ascesa alla Presidenza della Repubblica francese di Valéry Giscard d'Estaing segna una netta svolta nella storia della censura cinematografica francese. D'Estaing si propone infatti sin da subito quale convinto sostenitore dell'abolizione di ogni forma di interdizione cinematografica. A tal fine egli affida a Michel Guy¹⁹⁰, già a partire dal 1974, il compito di approntare una legge indirizzata verso una sostanziale abolizione della censura in favore di semplici soglie d'età preferenziali per i singoli film.

La legge proposta da Guy – assai progressista – viene però emendata dai deputati più conservatori, per giungere poi, nel dicembre del 1975, a un risultato finale costituito dalla cosiddetta «loi X» – di cui abbiamo già dato ampiamente conto – la quale istituisce la «classificazione X». Quest'ultima confina i film giudicati pornografici in un apposito circuito di sale, le quali si trovano però a non disporre di alcuna sovvenzione¹⁹¹.

Tale legge, se da un lato sfavoriva visibilmente le pellicole pornografiche negando loro qualsiasi tipo di sostegno finanziario, dall'altro lato garantiva però a queste ultime un'inedita libertà di circolazione.

Soprattutto nei fatidici «diciotto mesi» che intercorrono dal primo disegno di legge fino poi alla definizione finale di quest'ultima, si assiste nella cinematografia francese a una vera e propria «ondata pornografica», la quale comporta inevitabilmente precise ripercussioni nel mondo cattolico francese. Come messo in luce da Mélisande Leventopoulos, l'«alleggerimento» della censura (attraverso il progetto di legge del 1974-'75) e la parallela ondata pornografica di metà anni Settanta provocano il ritiro della Chiesa cattolica da ogni possibile forma di compromesso, ponendo in qualche modo fine all'utopia cattolica della moralizzazione cinematografica francese.¹⁹²

¹⁸⁸ René Berthier, *Quel cinéma faut-il sauver?*, «Fiches du cinéma et du télécinéma», 15 février 1975, p. 3.

¹⁸⁹ Cfr. Danielle Tartakowsky, *La gauche marxiste, le libéralisme politique et la libéralisation des mœurs*, in Michel Margairaz, Danielle Tartakowsky (dir.), *1968 entre libération et libéralisation. La grande bifurcation*, PUR, Rennes, 2010, pp. 326-331.

¹⁹⁰ Cfr. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trentes Glorieuses*, cit., p. 493.

¹⁹¹ Cfr. Valérie Planchez, *PORNOGRAPHIE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 558.

¹⁹² Cfr. Mélisande Leventopoulos, *An Alternative Way of Moralizing Cinema. Father Flipo's Remedy for the Catholic Church's Propaganda Failure in France (1945-1962)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, and Power*, cit., p. 111.

A metà anni Settanta si assiste insomma a un fenomeno ben fotografato dall'eloquente titolazione di una prima pagina de «Le Nouvel Observateur»: «Saisis par un étrange virus, les Français vont voir, par millions, des films érotiques exécrales»¹⁹³.

Il nuovo scenario della politica cinematografica viene accolto severamente da «La Croix», che apre le sue colonne alle reazioni dei lettori denunciando lo scandalo¹⁹⁴.

Attraverso i comunicati ufficiali dell'OCFC e dell'arcivescovo di Parigi François Marty, il rifiuto della «loi x» fa emergere il malessere della Chiesa, e il suo contraddittorio equilibrio tra condanna del principio censoriale e il rifiuto di un liberalismo ad oltranza giudicato deleterio¹⁹⁵.

Lo stesso OCFC si dimostra particolarmente assillato dalla “marea pornografica” e dall'ondata di violenza che in quel periodo si erano riversate nelle sale cinematografiche francesi¹⁹⁶.

Iniziano tuttavia anche a verificarsi casi di distruzioni di negativi stabilite da tribunali preposti: come nel caso de *L'essayeuse* (t.l.: La costumista; Serge Korber, 1976), film “condannato” per pornografia l'8 novembre 1976, con conseguente distruzione dei suoi negativi¹⁹⁷.

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta si assiste inoltre, in Francia, al fiorire di studi sul fenomeno cinematografico della pornografia, la quale diviene oggetto d'interesse di studiosi quali Gérard Lenne¹⁹⁸, Jean-Pierre Bouyxou¹⁹⁹, Daniel Sauvaget²⁰⁰ e Jacques Zimmer²⁰¹.

Persino gli anni Ottanta sono poi “funestati” da talune polemiche e contestazioni, sorte appunto intorno ad alcuni “scandalosi” casi cinematografici.

Emblematiche, in tal senso, le crociate mosse dalle alte gerarchie ecclesiastiche e da diverse riviste cattoliche francesi contro pellicole quali *Je vous salue, Marie* (*Id.*; Jean-Luc Godard, 1985)²⁰² e di *L'ultima tentazione di Cristo* (*The Last Temptation of Christ*; Martin Scorsese, 1988)²⁰³, giudicati scandalosi per la loro eterodossia e “blasfemia”.

¹⁹³ Cfr. [Rédaction], *Saisis par un étrange virus, les Français vont voir, par millions, des films érotiques exécrales*, «Le Nouvel Observateur», 15 septembre 1975, p. 1.

¹⁹⁴ Cfr. *Boîte aux lettres*, «La Croix», 6 novembre 1975, p. 6.

¹⁹⁵ Cfr. François Marty, *Cinéma et liberté*, «Présence et dialogue», 18 septembre 1975, p. 3; François Marty, *Déclaration de l'OCFC. Cinéma et liberté*, «Présence et dialogue», 18 septembre 1975, p. 4; Georges Rosetti, *Commentaires*, «Le Film français», 19 septembre 1975, p. 60.

¹⁹⁶ Cfr. Christophe Triollet, *Dieu, le sexe, le cinéma*, «Cinémaction», mai 1996, p. 22.

¹⁹⁷ Cfr. *Pornographie: le tribunal de Paris ordonne la destruction d'un film*, «La Croix», 10 novembre 1976, p. 12.

¹⁹⁸ Cfr. Gérard Lenne, *Le Sexe à l'écran*, Veyrier, Paris, 1978; Gérard Lenne, *Le Sexe à l'écran dans les années 80*, Veyrier, Paris, 1989.

¹⁹⁹ Cfr. Jean-Pierre Bouyxou (dir.), *La Grande Encyclopédie de la Sexualité*, Edilec, Paris, 1980-1981.

²⁰⁰ Cfr. Daniel Sauvaget, *Le Cinéma érotique*, Edilig, Paris, 1982.

²⁰¹ Cfr. Jacques Zimmer, *Le Cinéma érotique*, Edilig, Paris, 1982; Jacques Zimmer, *Le Cinéma érotique*, J'ai lu, Paris, 1988.

²⁰² Cfr. Pierre d'André, *Assez! Assez! Assez!*, «ROC», 2 février 1985, p. 1.

²⁰³ Cfr. Pierre d'André, *Non au sacrilège*, «Famille chrétienne», 2 février 1985, p. 21; Pierre d'André, *C'est maintenant qu'il faut agir*, «ROC», 2 février 1985, pp. 3 e 6; Pierre d'André, *Le Christ recrucifié*, «ROC», 9 février 1985, pp. 1 e 8; Pierre d'André, *Un peu de clarté, s'il vous plaît*, «ROC», 9 mars 1985, pp. 1 e 8.

Spetterà ancora a riviste “illuminate” quali «Témoignage chrétien» e «Télérama» ergersi – in una posizione del tutto minoritaria – a difesa dei due film, e della libertà artistica e cinematografica in generale²⁰⁴.

Il dibattito teorico-critico intorno ai concetti di «osceno» e «pornografia» non si spegnerà poi, in Francia, neppure negli anni Novanta.

È quanto testimonia un articolo del 1994, in cui Michel Chion lamenta una tendenza sempre più in voga nella critica cinematografica francese, “colpevole” di basare i propri giudizi critici sempre più su un cosiddetto «détail qui tue»²⁰⁵.

Quale esempio di tale deriva, Chion si avvale della ricezione critica di un film allora da poco uscito nelle sale, ovvero *Schindler's List* - *La lista di Schindler* (*Schindler's List*; 1993), di Steven Spielberg. Come ci rivela Chion, oggetto di condanna di certa critica francese risulta l'ormai celeberrimo dettaglio del cappottino rosso della bambina ebrea, in mezzo al cupo bianco e nero della tragedia dell'olocausto: «On s'est insurgé contre ce manteau, employant même à son propos (dans la tradition issue d'une certaine tendance des *Cahiers* qui parle alors souvent d'«*obsenité*», articulante ainsi sexe, morale et procédé technique) le terme de pornographie»²⁰⁶.

Ciò contro cui insorge Chion è allora tale “malsana” metodologia critica in voga all'epoca in Francia, capace di distorcere il significato complessivo di una determinata pellicola in nome della presunta significazione di un dettaglio, peraltro spesso interpretato in modo fazioso e strumentale: come nel caso appunto – in *Schindler's List* – del cappottino rosso della bambina, giudicato addirittura “osceno” e “pornografico”. Così, restando ancora alla ricezione critica del capolavoro di Spielberg, Chion avanza perplessità quanto mai legittime:

On a cru même comprendre que, à ce détail près, le film serait à peu près correct, esthétiquement et moralement. Mais s'il l'est de toute façon, en faut-il aussi peu pour le faire basculer dans l'autre sens? Comment alors ne pas dire que cette attitude consistant à traquer le symptôme sans prendre en considération la globalité du film reproduit un système de pensée obsessionnel (rien ne doit faire tache), qui est souvent celui-là même reproché aux films ainsi critiqués [...] ? Au-delà de son thème et de son enjeu considérables, plus généralement, le cas du film de Spielberg vient donc poser de manière aiguë une question critique bien actuelle: faut-il s'obstiner à appliquer une critique fétichisante à des film qui ont parfois pour intérêt et beauté de ne pas l'être? [...] Et enfin, en dépit de la formule de Rivette aujourd'hui évoquée ou paraphrasée – que je cite en l'inversant –, la morale d'un film est-elle vraiment fonction d'un travelling isolé, d'un détail de dialogue ou de filmage, d'un effet ponctuel de colorisation? En écrivant sur le travelling de *Kapo*, de Gillo Pontecorvo, [...] Jacques Rivette ne se doutait certainement pas qu'il créait la référence absolue pour cette critique moderne du détail qui tue, une critique à mon sens morcelante et arbitraire, qui peut aujourd'hui masquer, dans certains cas, une perte d'intérêt pour le tout des films.²⁰⁷

²⁰⁴ Cfr. *Les flammes de l'intégrisme*, «Témoignage chrétien», 31 octobre 1988, p. 12; *Les critiques pour la liberté*, «Télérama», 2 novembre 1988, p. 5.

²⁰⁵ Michel Chion, *Le détail qui tue la critique de cinéma*, «Libération», 22 avril 1994.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

Nella sua arringa, Chion estende le proprie accuse anche a quell'ossessione censoria, colpevole, soprattutto in passato, di aver commesso – in nome di una presunta quanto risibile “perfezione” estetica e morale – diverse e irrimediabili mutilazioni a danno di molteplici capolavori cinematografici:

On a pu ironiser sur la critique normative classique, celle qui cherche les faiblesses et les longueurs, voire celle des obsédés de la coupure, qui vous retireraient bien cinq minutes ici et quinze minutes là. Et il est vrai que, trop souvent, en se référant à des normes trop générales de perfection ou de juste milieu, il lui est arrivé de rater le plus beau, le plus personnel, le plus secret.²⁰⁸

Proseguendo nella sua disamina, Chion ravvisa tra i critici francesi a lui coevi un sempre più frequente

désintéret pour l'œuvre-spectacle cinématographique comme elle se présente, c'est-à-dire comme une totalité unique et individuée». Disinteresse che si manifesterebbe a pieno appunto «dans le cas de plus en plus fréquent des œuvres interprétées comme des «symptômes» de l'état de la société où elles sont nées, à partir de ce critère somme toute très arbitraire qui est le nombre d'entrées à leur sortie (la critique d'esprit marxiste était tout de même un peu plus subtile...). Ainsi, lorsque *Télérama* ou *Le Monde* glosent sur la signification du succès du *Cercle des poètes disparus* ou de *Jurassic Park*, à partir de quelques micro-trottoirs et de quelques généralisations faciles, en oubliant tout simplement le film dont on parle, expédié en dix lignes. Le film que l'on nie ainsi en tant qu'œuvre pour le ravalier au rang de «produits» – une catégorisation haïssable et chosifiante.²⁰⁹

XI.7. «Osceno» e «pornografia» nel dibattito teorico-critico dei *cinéphiles catholiques*

XI.7.1. «Erotismo» e «pornografia» nelle riflessioni di André Bazin

La questione sull'«osceno» e sul «pornografico» nel cinema non lascia indifferenti neppure i *cinéphiles catholiques*, che nel corso degli anni offrono diversi e preziosi contributi alla riflessione teorico-critica in esame.

Uno dei più attivi, in tal senso, è senza dubbio l'immane André Bazin.

Già nel dicembre del 1946 egli interveniva nel presente dibattito, con un articolo dal titolo *Entomologie de la pin-up girl*, in cui si invitava innanzitutto a «ne pas confondre la pin-up girl avec l'imagerie pornographique ou galante qui remonte à la nuit des temps. La pin-up girl est un phénomène érotique très précis, quant à la forme et à la fonction»²¹⁰.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ André Bazin, *Entomologie de la pin-up girl*, «L'Écran Français», 17 décembre 1946, poi in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, III. *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris, 1961, p. 45.

Secondo Bazin, la “ragazza pin-up” si era imposta nella società americana già durante la seconda guerra mondiale, diventandone così un *must*, analogamente a quanto avvenuto già per altri simboli degli U.S.A. quali il burro di arachidi, il chewing-gum e la jeep²¹¹.

In particolare, Bazin si cimenta poi in un confronto tra l’erotismo insito nei modelli di bellezza americani rispetto ai suoi corrispettivi europei: «Physiquement, cette Vénus américaine est une grande fille jeune et vigoureuse, au corps long et fuselé, magnifique exemplaire ethnique d’une race de grande taille. Très différente de l’idéal grec aux jambes et au torse plus courts, elle se distingue ainsi nettement des Vénus européennes»²¹².

Passando poi al contesto più strettamente cinematografico, Bazin individua una certa evoluzione nell’immaginario erotico americano, con uno slittamento «de la jambe au sein»²¹³.

Il passaggio dalle gambe di Marlène Dietrich al seno scandaloso di una Rita Hayworth o della Jane Russell di *The Outlaw* di Howard Hughes ben illustra «ce vaste déplacement dans la géographie du sex-appeal, ou plutôt, car le terme est déjà désuet, du man-appeal»²¹⁴.

Tuttavia, come precisa subito dopo Bazin, un’adeguata proporzione anatomica, un corpo giovane e armonioso e un seno provocante non bastano a definire adeguatamente la pin-up.

Il più efficace meccanismo erotico negli occhi del pubblico maschile verrebbe infatti innescato – solo in apparenza paradossalmente – da un sapiente nascondimento dell’oggetto del desiderio, poiché, stando alle acute osservazioni di Bazin, «une habile censure vestimentaire est peut-être plus essentielle encore que les plus sûres affirmations anatomiques»²¹⁵.

Le vesti con cui le dive hollywoodiane celano il proprio corpo risponderebbero dunque a un duplice scopo: «satisfaire à la censure sociale d’un pays protestant qui n’aurait pas permis le développement à l’échelle industrielle et quasi officielle de la pin-up; mais en même temps spéculer sur cette censure et l’utiliser comme un excitant supplémentaire»²¹⁶.

L’erotismo cinematografico riuscirebbe dunque a volgere a proprio vantaggio la presenza della censura, muovendosi sul labile filo che separa il comune senso del pudore e la pornografia:

l’exact équilibre entre les exigences de la censure et le maximum d’avantages qu’on peut en tirer, sans retomber dans une impudeur trop provocante pour l’opinion publique, définit l’existence de la pin-up girl et la distingue très précisément de la carte postale galante grivoise ou pornographique.²¹⁷

²¹¹ Cfr. *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ivi*, p. 46.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

Il suscitamento di erotismo attraverso il nascondimento del corpo della diva permette poi anche l'efficacia erotica del procedimento inverso, ovvero l'atto dello spogliarsi, che deve a sua volta essere ben calibrato e adeguatamente somministrato agli spettatori. Per lo stesso principio del procedimento precedente, quindi, in Gilda, «il suffit [...] à Rita Hayworth de se dogante pout tirer d'une salle américaine des sifflets admiratifs»²¹⁸.

La figura della pin-up – esplosa presso le truppe americane durante il secondo conflitto mondiale – viene recuperata nel dopoguerra, e smembrata nei suoi due elementi costitutivi che risultano peraltro sociologicamente assai indicativi: «l'érotisme et la morale. D'une part, la pin-up girl tend à retourner à l'imagerie galante avec toutes ses hypocrites complications vestimentaires, d'autre part, aux vertus familiales consécutives à la démobilisation»²¹⁹.

Alquanto significative risultano poi le conclusioni a cui perviene Bazin riguardo all'erotismo cinematografico delle dive hollywoodiane di quel periodo:

l'idéal féminin de la pin-up girl, en dépit de son apparente vigueur anatomique, est en définitive très artificiel, équivoque et sans profondeur. Fruit d'une sociologie accidentelle, celle de la guerre, elle n'est rien de plus qu'une sorte de chewing-gum de l'imagination. Produite en série, standardisée [...], aseptisée par la censure, la pin-up girl représente certainement une régression qualitative de l'érotisme cinématographique. Lilian Gish, du Lys brisé; Dietrich de L'Ange bleu; Garbo, aujourd'hui Ingrid Bergman, c'est tout de même autre chose que Rita Hayworth!²²⁰

La perniciosità veicolata dalle dive di tanto cinema americano del dopoguerra non risiederebbe dunque – secondo Bazin – nella loro carica erotica o nella loro presenza più o meno provocante e “scandalosa”, bensì nella loro artificiosità, ipocrisia e, in una sola parola, «inauthenticité»²²¹.

Un altro fondamentale contributo al dibattito Bazin lo offrirà circa dieci anni dopo, quando egli si troverà a commentare il già citato saggio del 1956 di Joseph-Marie Lo Duca dal titolo *L'Érotisme au cinéma*. Nel suo saggio, Lo Duca aveva sottolineato come l'erotismo rappresentasse una costante del cinema, assai più marcatamente di quanto non succedesse in altre forme d'arte quali letteratura o teatro: «Le drap des écrans porte en filigrane depuis un demi-siècle un motif fondamental: l'érotisme»²²².

Trovandosi appunto a commentare il saggio di Lo Duca, Bazin interviene polemicamente sulla stessa metodologia di studio della problematica in questione, osservando come una corretta analisi della censura cinematografica non possa non contemplare l'esame delle sequenze cinematografiche

²¹⁸ Ivi, pp. 46-47.

²¹⁹ Ivi, p. 48.

²²⁰ Ivi, p. 49.

²²¹ Ivi, p. 50.

²²² Cfr. Joseph-Marie Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma*, cit., p. 5.

sacrificate sotto i colpi dei tagli censori: «Il s'agirait bien plutôt de nous montrer ce que la censure coupe habituellement dans les films que ce qu'elle y laisse subsister»²²³.

Bazin si sofferma sulla celeberrima sequenza di *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*; Billy Wilder, 1955), in cui la gonna della Marilyn Monroe viene sollevata dal soffio d'aria proveniente dalla grata della metropolitana: «Cette idée géniale ne pouvait naître que dans le cadre d'un cinéma possédant une longue, une riche, une byzantine culture de la censure. De telles trouvailles supposent un raffinement extraordinaire de l'imagination acquis à lutter contre la rigoureuse bêtise d'un code puritain»²²⁴.

L'erotismo cinematografico degli anni Cinquanta, come ci fa notare Bazin, si fa quindi strada attraverso nuovi e sempre più raffinati canali, sopravvivendo alla censura imperante attraverso un'evoluzione che potremmo quasi definire “darwiniana”.

Bazin ci fa inoltre notare come la stessa censura – paradossalmente – sia proprio la maggiore responsabile della sopravvivenza della “specie” erotica cinematografica: «Le fait est que Hollywood, en dépit et à cause de tous les interdits qui y règnent, demeure la capitale de l'érotisme cinématographique»²²⁵.

Bazin opera poi un'illuminante distinzione tra l'erotismo percepito da uno spettatore a uno spettacolo teatrale, a un'esibizione di spogliarello, o durante una proiezione cinematografica.

Per quanto riguarda il teatro, secondo Bazin «tout ce qui, en scène, touche à la physique de l'amour, relève également du paradoxe du comédien. Personne ne s'est jamais excité au Palais-Royal, ni sur la scène, ni dans la salle»²²⁶.

Passando invece ora all'esibizione spogliarellistica,

l'on notera comme essentiel que la femme s'y déshabille elle-même. Elle ne saurait l'être par un partenaire sous peine de provoquer la jalousie de tous les mâles de la salle. En réalité, le strip-tease est fondé sur la polarisation et l'excitation du désir des spectateurs, chacun possédant virtuellement la femme feignant de s'offrir, mais si quelqu'un se précipitait sur la scène, il se ferait lyncher, car son désir viendrait en concurrence et en opposition.²²⁷

Un caso ancora differente e totalmente a sè stante è costituito poi dalla fruizione dell'erotismo cinematografico:

Au cinéma, au contraire, la femme, même nue, peut être approchée par un partenaire, expressément désirée et réellement caressée, parce qu'à la différence du théâtre – lieu concret d'un jeu fondé sur la conscience et l'opposition – le cinéma se déroule dans un espace imaginaire qui appelle la participation et l'identification. L'acteur triomphant de la

²²³ André Bazin, *En marge de «L'érotisme au cinéma»*, «Cahiers du Cinéma», avril 1957; poi in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, III. *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris, 1961, p. 71.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ivi*, p. 73.

²²⁷ *Ibidem*.

femme me comble par procuration. Sa séduction, sa beauté, son audace, n'entrent pas en concurrence avec mes désirs, elles les réalisent.²²⁸

L'appagamento erotico dello spettatore cinematografico – secondo Bazin – si compierebbe dunque “per procura”.

Perché una pellicola cinematografica non scada nella pornografia, come puntualizza ancora Bazin, la componente sessuale deve mantenersi nell'immaginario, nell'evocato e nel non-rappresentato:

Je dois pouvoir considérer ce qui se passe sur l'écran comme un simple récit, une évocation qui ne passe jamais sur le plan de la réalité [...]. Ce qui signifie que le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer. Il n'est pas de situations sexuelles, morales ou non, scandaleuses ou banales, normales ou pathologiques, dont l'expression soit interdite à priori à l'écran, mais à condition de recourir aux possibilités d'abstraction du langage cinématographique de telle sorte que l'image ne puisse jamais prendre valeur documentaire.²²⁹

Ubbidendo a questo stesso procedimento critico, Bazin non può far altro che condannare un film quale *Piace a troppi* (*Et Dieu crèa la femme*; Roger Vadim, 1956) – allora appena uscito nelle sale –, da lui bollato come «un film partiellement détestable»²³⁰, a dispetto di talune innegabili qualità artistiche da lui stesso riconosciutegli.

XI.7.2. «Cinéma des voyeurs» o «amour triste»? Percorsi interpretativi del cinema erotico-pornografico presso i *cinéphiles catholiques*

Tra gli altri *cinéphiles catholiques* particolarmente sensibili al dibattito sull'«osceno» e sulla «pornografia» troviamo sin da subito Henri Agel. Di particolare rilevanza ai fini della nostra analisi risulta, ad esempio, un vivace scambio di opinioni intercorso tra lo studioso francese e la redazione di «Positif», a proposito del film *Lui* (*Él*; 1952) di Luis Buñuel e della relativa lettura morale.

Memorabile la lettera aperta scritta da Agel al direttore della rivista Bernard Chardère:

Je veux seulement vous dire ma grande tristesse de voir une équipe de votre qualité défendre le beau film de Luis Buñuel, *El*, que j'admire très profondément, d'une façon si singulière. Parler de la religion comme vous le faites, témoigne d'un infantilisme spirituel que je ne m'attendais à trouver ni chez vous ni chez Jacques Demeure (je n'ai pas l'honneur de connaître les autres membres de l'équipe). Cet athéisme de quatre sous, cet anticléricalisme de vespasienne sont aussi démodés, aussi d'arrière-garde que les “audaces” de certains films d'amateurs faussement expressionnistes. [...].²³¹

La lettera appena citata non tarda ad ottenere la risposta della redazione di «Positif»:

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ivi*, p. 74.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Henri Agel, *Positif a-t-il une âme?* «Positif», n. 11, septembre-octobre 1954, pp. 82-83.

Peu importe que Henri Agel nous trouve démodés (le cléricalisme restant, lui, toujours à la mode). Nous ne cherchons pas à plaire partout et à tout concilier, mais à dire ce que nous pensons. Nous savons bien qu'une position anticléricale et athée sera automatiquement qualifiée de "primaire, sectaire, puérile" etc. Le seul cléricalisme étant bien entendu brevet des vertus contraires. Henri Agel peut en somme exécrer un anticléricalisme qui, jugé irrécupérable, sera obligatoirement "de vespasienne": nous devons toujours trouver hautement spirituel son cléricalisme. Mais notre but n'est pas du tout d'être anticléricaux suivant le goût des cléricaux, ni athées suivant celui des croyants.²³²

Ad Agel risponde anche lo stesso Bernard Chardère:

[...] Cher Henri Agel, chaque fois qu'un producteur consulte la *Centrale catholique du cinéma* sur un projet de scénario, c'est vous et vos amis qui portez la responsabilité de la sortie d'un film de sacristie. Et les cotes de la C.C.C. que publie *Radio-Cinéma-Télévision* demandent de "s'abstenir par discipline d'apporter l'appui de votre présence et de votre argent" à tels films que vous savez bons. Figurez-vous que je suis assez moral pour trouver cela fort lourd. [...] Entre nous, vous pensez bien que tout ça, c'est parce que je compte sur le truc de la récupération: on dit qu'on n'y croit pas, et ça signifie donc qu'on y croit. *Ergo* je serai sauvé, c.q.f.d. D'ici là, permettez-moi une subjectivité et un parti pris à l'image des vôtres: l'athéisme vous semble infantile, moi rien ne me paraît plus déprimant qu'un homme vêtu de noir avec de petits boutons de haut en bas – sinon une femme qui n'aime pas faire l'amour.²³³

Non meno sensibile alla questione dell'«osceno» cinematografico risulta poi Amédée Ayfre.

Particolarmente significativa, a tal riguardo, risulta la sua valutazione critica de *Gli amanti* (*Amants*; Louis Malle, 1958). Nel proprio resoconto del festival di Venezia per «Télé-ciné», il nostro abate sulpiziano prende pubblicamente le difese del film di Malle:

L'audace des images, et plus encore la philosophie de l'amour qui leur est sous-jacente (en deçà d'une conclusion volontairement ambiguë) sont évidemment très loin d'une vision de l'homme et des rapports inter-humains inspirés de l'Évangile. Il est vrai que cette fièvre de passion absolue est au moins aussi loin de Marx et de Sartre puisqu'elle s'inspire très consciemment de ce XVIII^e siècle dont l'indifférence élégante savait seulement, en marge de l'histoire, monnayer l'éternité dans l'éclat des satins et la fulgurance des plaisirs. Mais ceci dit, sur une inspiration qui n'est pas la nôtre, un critique n'est pas dispensé d'être juste et de reconnaître la valeur là où elle est. C'est un voeu pieux de souhaiter que tous les chefs d'oeuvre soient chrétiens, c'est un fait que beaucoup d'entre eux ne le sont pas. Nos bibliothèques et nos musées, y compris celui du Vatican, sont pleins de livres et d'oeuvres d'art dont on doit bien reconnaître que l'inspiration païenne, antique ou moderne, est en désaccord plus ou moins formel avec l'esprit du Discours sur la Montagne. À toutes les époques d'ailleurs, des âmes faibles ou des esprits extrêmes en ont souhaité l'extermination. Les papes les plus saints s'y sont toujours sagement refusés. Tout en prenant des mesures pour éviter le scandale, ils ont préféré encourager positivement les études littéraires et archéologiques, faisant confiance à l'esprit plus qu'à la contrainte pour réfuter l'erreur, dévaloriser le mythe, transformer l'idole en statue et l'esprit léger en poème. Il resterait à montrer que *les Amants* de Louis Malle, s'ils ne sont pas tout à fait un chef d'oeuvre, méritent pourtant d'être traités par le critique avec certainement plus d'attention qu'un conte de Boccace ou un tableau de Fragonard et avec presque autant d'intérêt que le Baiser de Rodin [...] Une analyse approfondie montrerait sans peine que le film en a l'audace mais aussi la poésie, l'harmonie et la beauté. Rien de moins érotique au sens où l'entendent ceux qui veulent faire de Vadim un grand homme et d'Autant-Lara un génie. À plus forte raison rien de cette quasi-pornographie qu'ont semblé y voir certains critiques italiens insensibles sans doute à la finesse suraiguë de l'admirable dialogue dû à Louise de Vilmorin et à la transposition poétique dont témoignent le rythme et les images, mêmes les plus hardies.²³⁴

Ayfre – pur riconoscendo la fondatezza delle riserve vaticane espresse nei confronti di *Les amants*, e pur avendo disprezzato pubblicamente l'erotismo di *Et Dieu crea la femme* di Roger Vadim –

²³² [Rédaction], *Réponse à Henri Agel*, «Positif», n. 12, novembre 1954, p. 4.

²³³ Bernard Chardère, *Réponse du directeur*, «Positif», n. 12, novembre 1954, p. 6.

²³⁴ Amédée Ayfre, *Venise 1958*, «Télé-ciné», octobre 1958, pp. 3-4.

mette in guardia da certe prese di posizione quali quelle assunte da molti inviati francesi, come Rochereau, desolato di aver visto a Venezia tante opere «à proscrire»²³⁵. Esortando il lettore a un «jugement vraiment personnel»²³⁶ in nome dell'arte, Ayfre assume una posizione di rilevante apertura critica, prendendo le distanze anche dall'imperante atteggiamento moralistico di allora che non aveva risparmiato neppure una rivista "illuminata" quale «Radio, cinéma, télévision», sulle cui pagine Jean-Pierre Chartier aveva condannato *Les Amants* (come pure diversa produzione francese dell'epoca) per il soggetto "adulterino"²³⁷.

Con il suo posizionamento critico fondato su un punto di vista strettamente estetico, Ayfre scombina dunque – ancor più brutalmente di quanto non avesse fatto Raymond Pichard con la sua difesa di *Le diable au corps* – la metodologia critica cattolica francese dell'epoca.

Di lì a poco è poi ancora Agel a inserirsi nel dibattito sull'«osceno» cinematografico. In un articolo pubblicato nel novembre del 1960 sulle pagine di «Télérama», dall'emblematico titolo *Les bonnes mœurs et le cinéma*, Agel si interroga appunto sui concetti di «morale» e di «buon costume», giungendo a definirli non come entità fisse e imm modificabili, bensì come corpi vivi in continuo movimento, capaci di evolversi di pari passo al progresso della società:

l'histoire nous apprend que toute société qui cesse de s'accroître, par un progrès soutenu dans le sens spirituel, est destinée à s'ankyloser et peut-être à pourrir. La morale, ce n'est pas un bloc figé de lois, de coutumes et d'interdictions destinées à jouer un rôle prophylactique. La morale n'est pas un «en soi» fermé sur un mythe définitif de l'hygiène sociale: c'est un mouvement frais et vivant, une poussée collective qui ne peut se développer que grâce à la participation consciente et chalereuse de tous ses membres.²³⁸

Agel individua quindi, quale esempio positivo a cui guardare, una cinematografia capace di scuotere – e financo di "dilaniare" – gli animi degli spettatori: «Ce qui fait la dignité du cinéma, c'est précisément cette recherche, souvent anxieuse et déchirée»²³⁹.

Quali esempi di tale categoria cinematografica, Agel individua autori quali Max Ophüls e Michelangelo Antonioni, dei quali cita in particolare talune opere quali *I gioielli di Madame de...* (*Madame de...*; Max Ophüls, 1953), *Lola Montès* (*Id.*; Max Ophüls, 1955), *La signora senza camelie* (Michelangelo Antonioni, 1953), *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957) e *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960).

Secondo Agel, ciascuno di questi film «pose des questions et, au lieu de nous incliner à une béate somnolence, nous oblige à répondre, à ouvrir les yeux. Ils nous conduisent à faire usage de notre liberté de spectateurs vivants et doués d'une âme»²⁴⁰.

²³⁵ Jean Rochereau, *Au XIXe festival de Venise, la morale était absente et l'art souvent défaillant*, «La Croix», 13 septembre 1958, p. 4.

²³⁶ Amédée Ayfre, *Venise 1958*, cit., p. 14.

²³⁷ Cfr. Jean-Louis Tallenay, *Un concours sans gagnants*, «Radio Cinéma Télévision», 21 septembre 1958, p. 4.

²³⁸ Henri Agel, *Les bonnes mœurs et le cinéma*, «Télérama», n° 564, 6 novembre 1960, p. 58.

²³⁹ *Ibidem*.

L'uscita de *La prigioniera* (*La prisonnière*; 1968) di Henri-Georges Clouzot offre invece a Jean Collet l'occasione di scagliarsi contro quello che egli definisce «Un cinéma des voyeurs»²⁴¹.

Dalle pagine di «Télérama», lo scontento Collet riconosce innanzitutto che

Le voyeurisme est à la mode. On n'avait pas attendu Clouzot et son ignoble *Prisonnière* pour s'en apercevoir. Il faudrait être aveugle... Et censure ou pas, il est bien évident que le dernier tabou du cinéma ne tardera pas à tomber, qu'il n'est déjà plus qu'une ombre de tabou: filmer l'acte sexuel semble être l'unique préoccupation de l'industrie du film.²⁴²

L'analisi del film di Clouzot offre poi a Collet lo spunto per una più generale disamina delle derive spettatoriali e sociali della Francia dell'epoca: «Le voyeurisme dans lequel baigne tout le cinéma n'est qu'un symptôme. Il indique sans doute que pour la masse du public, comme pour Clouzot, la sexualité tend à être vécue désormais comme spectacle, par les yeux»²⁴³.

Di fronte a un panorama tanto desolato, Collet ripone però le sue uniche speranze nei grandi autori cinematografici francesi, gli unici capaci di risollevare le sorti – anche morali – del cinema francese. Jean-Luc Godard è uno degli autori investiti da Collet a demiurghi del cinema francese: come dimostra anche il fatto che «on chercherait en vain dans les quinze films de Godard un seul plan de baiser sur la bouche»²⁴⁴. Lo stesso Collet riporta poi una dichiarazione rilasciata dallo stesso Godard:

Le seul film que j'aie vraiment envie de faire je ne le ferai jamais parce qu'il est impossible. C'est un film sur l'amour, ou de l'amour, ou avec l'amour. Parler dans la bouche, toucher la poitrine, imaginer et voir le corps, caresser une épaule, choses aussi difficiles à montrer et à entendre que l'horreur, et la maladie. Je ne comprends pas pourquoi et j'en souffre.²⁴⁵

Proprio tale capacità di «fermarsi in tempo», mista a una notevole intelligenza autoriale e a una lodevole onestà intellettuale, fanno di Godard – agli occhi di Collet – un esempio da applaudire e a cui guardare: «Dans cet aveu, on va au bout de l'honnêteté. Et il y a plus d'intelligence à s'arrêter ainsi devant «l'impossible» que dans tout le cinéma à la mode qui confond l'amour avec la peau»²⁴⁶.

Quella effettuata da Collet risuona però come un'investitura alquanto singolare e atipica, se solo si pensa, ad esempio, alla burrascosa ricezione²⁴⁷ che gli stessi cattolici francesi avevano

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Jean Collet, *Un cinéma des voyeurs*, «Télérama», n° 990, 5 janvier 1969, p. 54.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 55.

²⁴⁵ Jean-Luc Godard, citato in Jean Collet, *Un cinéma des voyeurs*, cit., p. 55.

²⁴⁶ Jean Collet, *Un cinéma des voyeurs*, cit., p. 55.

²⁴⁷ Cfr. Pierre D'André, *Assez! Assez! Assez!*, «ROC», 2 février 1985.

precedentemente serbato al godardiano *Le mépris* (*Il disprezzo*, 1963), e che serberanno al suo successivo *Je vous salue, Marie* (*Id.*, 1985).

A finire sotto gli strali di Collet vi è anche un altro film, uscito nelle sale francesi nel 1968: *L'astragalo* (*L'Astragale*) di Guy Casaril.

Il film di Casaril offre a Collet il destro per precisare che l'ostentazione della nudità non è garanzia né di sentimento né di erotismo: «Comme s'il suffisait de filmer bêtement des corps nus qui s'étreignent pour emporter le spectateur dans le vaste océan de l'Eros»²⁴⁸.

Collet ribadisce poi la stretta interconnessione esistente tra erotismo e sfera artistico-formale:

Avant d'être un problème de censure, l'érotisme est une question d'art, de goût. Et il faut que le goût du public ait été savamment, consciencieusement, dégradé par les stratégies parallèles des magazines, de la publicité, de la censure et d'une débauche audio-visuelle pour que l'escalade du voyeurisme atteigne les sommets où nous sommes.²⁴⁹

Collet passa poi a individuare una disfunzione che coinvolge a un livello più generale l'intero sistema sociale francese, spaziando ben oltre la sfera cinematografica:

[...] si l'œil est malade, c'est que toute une société conspire à repandre l'épidémie. Ceux qui s'indignent contre l'érotisme envahissant ne voient ou ne veulent voir que la moitié du problème, confondant le fin et les moyens. Car cet érotisme pour les yeux n'est qu'un artifice entre les mains de quelques spéculateurs malins : il est tout simplement un moyen de gagner de l'argent. Donc, il ne doit pas apporter de satisfaction par lui-même.²⁵⁰

Per uscire una volta per tutte da tale pericolosa deriva di erotismo e voyeurismo cinematografico, Collet invoca infine un'unione compatta tra le tre componenti che sempre dovrebbero guidare all'unisono, oltre che il cinema, l'intera società: «c'est ici que l'art, la morale et la politique devaient se rencontrer»²⁵¹.

In un articolo apparso, sempre sulle pagine di «Télérama», il 17 settembre 1975, Francis Mayor – allora caporedattore della rivista – tenta poi di indagare sulle cause reali che stanno alla base del rilevante successo del cinema erotico nella Francia di quegli anni.

Il primo fattore a cui Mayor imputa l'origine del fenomeno erotico è l'aspetto economico: «L'ensemble de ce que recouvre l'étiquette «films érotiques» représente, pour 1974, 16 % des entrées au cinéma (en 1975, probablement 20 %). C'est un beau chiffre. Et beaucoup d'argent»²⁵².

Mayor passa poi ad affrontare la questione del cinema erotico e pornografico, precidando subito la fiera libertà di pensiero che ispira «Télérama», lontana sia dagli «inquisiteurs» che combattono per partito preso contro ogni più piccola nudità mostrata sullo schermo, sia, dall'altro lato, da quegli

²⁴⁸ Jean Collet, *Un cinéma des voyeurs*, cit., p. 55.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Francis Mayor, *Le cinéma érotique. L'amour triste*, «Télérama», n° 1340, 17 septembre 1975, p. 10.

ultraliberali che, ancora imbibiti del clima sessantottesco, invocano in modo altrettanto aprioristico la libertà totale di rappresentazione cinematografica. In tale panorama di forti contrasti, «Télérama» propone una propria personale linea di condotta morale e critica, fieramente ribadita da Mayor: «Nous marchons à notre pas de liberté»²⁵³.

Dopo tale preliminare presa di posizione, il caporedattore di «Télérama» passa poi a considerare ciascuno dei due fronti integralisti che si danno battaglia intorno al cinema erotico-pornografico, per smontarli entrambi, e per metterne in luce tutte le storture e incoerenze di pensiero.

Il primo versante affrontato da Mayor è quello dei “bigotti inquisitori”:

Il règne à propos de l'èrotisme au cinéma une intolérance de fer. C'est l'étau, les tenailles. [...] [Ils] ne supportent aucun spectacle de nudité, aucune allusion directe à cette parte de la vie réelle qu'on appelle la sexualité. C'est pour eux la domaine des ténèbres et du laid. Une part de création honteuse et qu'il faut cacher [...]. Comme le firent ces prélats plus mondains que religieux, moins soucieux des désordres de l'Église et des misères de leur temps, plus païens que croyants, qui firent ordonner à ce peintre qu'on a surnommé «*le braghetton*» de recouvrir de slips et de pagnes ces héros superbes, saints, prophètes ou damnés que Michel-Ange avait peints dans l'innocence de leur nudité primordiale.²⁵⁴

Mayor puntualizza però come la fonte di “scandalo” sia da cercarsi – ai tempi di Michelangelo come ai tempi del cinema erotico – non già nelle opere artistiche bensì negli occhi dei censori bigotti e ossessionati dalla morale: «C'était leur œil qui les scandalisait, mais au lieu de se l'arracher et de le jeter loin d'eux, ils ont préféré dénaturer avec l'impudeur de leur fausse pudeur l'œuvre toute saine d'un génie qui offrait “*le visage irritant d'une raison de vivre et de croire, libre de toute entrave*”»²⁵⁵.

Proseguendo nell'analisi compiuta da Mayor, l'aspetto erotico e sessuale – in quanto componente della vita umana alla pari di tanti altri – non dovrebbe perciò essere bandito a priori, in quanto si tratterebbe di un'operazione scorretta, nonché arbitraria e ipocrita:

le cinéma, s'il est un art, c'est-à-dire une réponse à la mort, doit interroger toute la vie. Comment accepter qu'il témoigne de tout le réel, sauf de la sexualité? Déchirure en pleine chair qui témoigne sans doute de nos propres déchirements. On ne saurait faire passer tous les films sous la petite toise de ceux qui peut être vu par les enfants. Il faut admettre qu'il y a un cinéma destiné à des adultes dotés d'une colonne vertébrale. Et que certains scandales ou effarouchements ne tiennent pas au cinéma mais à l'immaturité sexuelle de certains spectateurs.²⁵⁶

Procedendo nella sua analisi, Mayor considererà però altrettanto pericolosa e infida la deriva opposta, ovvero quella degli ultraliberali, sempre pronti a tacciare di moralismo ogni più piccola critica rivolta a un film erotico:

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 10-11.

Mais voici l'autre mâchoire de l'étau. Voici cette dictature nouvelle tout aussi oppressive que l'autre. On vous accorde le droit d'être réservé devant le dernier Truffaut ou Antonioni, de juger raté un film d'aventure ou de western, de contester la vision politique de John Ford. Mais que la caméra s'arrête à un sexe ou à deux seins, gare à vous si boudez le film. «*C'est ça qui vous gêne, hein?*». Vous n'êtes qu'un refoulé, un ignare, un curiaillon, un rétrograde dangereux. Pour tout dire, vous entravez la révolution sexuelle en marche, vous serrez les freins de la libération. Attitude dogmatique et confuse. Ce n'est plus de cinéma qu'on se préoccupe, mais du sujet qu'il traite et de ce qu'il montre: les débats et les ébats sexuels. Un travelling est affaire de morale, disait-on. Et c'est évident: entre les nus de Michel-Ange et les photos cochon qu'on fourgue à la sauvette autour des Folies-Bergères, il n'y a pas que la distance entre le culturel reconnu et l'œuvre d'amateur, il y a une différence du regard et de ce qu'on en fait.²⁵⁷

La stortura critica in cui incappa il fronte degli ultraliberali risulta allora quanto mai evidente, giungendo a ubbidire a un mero e acritico contenutismo dell'immagine: «Les laudateurs de tout bord du cinéma érotique nous imposent de ne plus y voir que ce dénominateur commun, très commun: les images du sexe. Elles y sont, donc le film est libérateur»²⁵⁸.

Sillogismo contenutistico, questo, non molto dissimile da quell'altro sillogismo – seppure situato al polo critico opposto – portato avanti da diversi cattolici francesi, sempre pronti a esaltare e incensare qualsiasi pellicola che tratti della vita di Gesù o dei santi, solo, appunto, per il fatto che tratti simili argomenti:

Ainsi – c'est exactement la même attitude étrangère à l'œuvre cinématographique – certains dévots gobaien-ils, et voulaient-ils qu'on encense, «*parce quen ça fait du bien*», n'importe quelle vie filmée de sainte Thérèse de Lisieux ou du curé d'Ars, comme une œuvre «religieuse» sous prétexte que leur histoire l'était.²⁵⁹

Mayor osserva infine come il cinema, per sua stessa natura, si presenti come un prolungamento della componente sessuale umana:

Depuis qu'il existe, le cinéma, par toutes sortes de biais, évoque la sexualité. Et l'on peut dire même que tous les films sont aussi des dérivatifs sexuels (d'où le succès du star-system) pour attirer le spectateur et faire dévier son désir vers une situation idyllique et sublimée: le baiser hollywoodien sur fond de soleil couchant, le mariage accompagné de la marche nuptiale...²⁶⁰

XI.7.3. Dalla «violence libératrice» alla «violence comme habitude»: la violenza sullo schermo nel dibattito dei *cinéphiles catholiques*

In un articolo apparso nel 1953 su «Radio Cinéma Télévision», dall'emblematico titolo *La violence authentique peut être libératrice*, Paule Sengissen si pone una domanda basilare riguardo al tema della rappresentazione cinematografica della violenza: «On s'insurge avec juste raison contre les

²⁵⁷ Ivi, p. 11.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem.

images de violence gratuite dont les films de gangsters, et autres, sont fréquemment saturés. Mais est-ce une raison pour interdire la violence? Et la violence n'était-elle pas quelquefois nécessaire?»²⁶¹.

Per rispondere a tali domande retoriche, l'autrice si rifà a taluni esempi di film da poco usciti nelle sale francesi: in particolare *Rashomon* (*Rashōmon*; Akira Kurosawa, 1950) e *Il bruto* (*El bruto*; Luis Buñuel, 1953). A differenza delle innumerevoli pellicole gansteristiche che propinano allo spettatore scene di violenza gratuite, artificiose e talvolta compiaciute, i film di Kurosawa e di Buñuel offrirebbero del medesimo fenomeno una rappresentazione autentica e disincantata, capace di far riflettere, di educare e financo di purificare l'animo dello spettatore:

Mais que l'on ne s'y trompe pas. Il s'agit ici de violence vraie, naturelle, opposée aux recettes et procédés de fabrication de films de gangsters. Cette violence met le public en présence de sentiments qui existent en lui, même s'il les ignore. Un tel spectacle est un spectacle lucide, donc moral. On trouvera peut-être le raisonnement spécieux, mais il est certain – et nos auteurs classiques ne se sont pas faits faute de le répéter maintes fois – que tout spectacle qui ne *triche pas* avec les sentiments ou les passions exposées, qui en montre les inévitables conséquences, est un spectacle sain. L'identification du spectateur aux scènes de violences pendant la projection du film le libère dans la vie. C'est pourquoi, s'il faut combattre la violence gratuite qui éveille les âmes simples sans les libérer, il faut reconnaître la valeur de la violence authentique.²⁶²

Dal canto suo, nel 1957, anche Bazin interviene nella discussione.

Emblematica risultano talune sue osservazioni sulla delicata questione della rappresentazione cinematografica della morte violenta.

In particolare, a proposito di una sequenza d'attualità tratta da un cinegiornale a cui gli era capitato d'assistere – in cui si assisteva all'esecuzione, in una strada di Shanghai, di alcune spie comuniste da parte degli ufficiali di Chiang Kai-shek – Bazin osserva come «l'obscurité de l'image était du même ordre que celui d'une bande pornographique. Une pornographie ontologique. La mort est ici l'équivalent négatif de la jouissance sexuelle, laquelle n'est pas pour rien qualifiée de “petite mort”»²⁶³.

Le riviste cattoliche francesi oggetto della nostra ricerca non mancano poi, nel corso degli anni, di lanciare accorati appelli contro il dilagare della violenza al cinema e in TV²⁶⁴. Numerosi tra i suddetti appelli sono mossi dall'intento di preservare le vittime potenzialmente più sensibili alla violenza cinematografica, ovvero i bambini²⁶⁵.

²⁶¹ Paule Sengissen, *La violence authentique peut être libératrice*, «Radio Cinéma Télévision», n° 193, 27 septembre 1953, p. 3.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ André Bazin, *En marge de «L'érotisme au cinéma»*, cit., p. 73.

²⁶⁴ Cfr. R. C., *Trop de sang*, «Radio Cinéma Télévision», n° 424, 2 mars 1958, p. 2; [Rédaction], *Halte à la violence*, «Radio Cinéma Télévision», n° 788, 21 février 1965, pp. 4-5.

²⁶⁵ Cfr. Jean-Pierre Dubois-Dumée, *Pitié pour nos enfants!*, «Télérama», n° 638, 8 avril 1962, p. 3; [Rédaction], *Les enfants et la violence*, «Télérama», n° 732, 26 janvier 1964, p. 6.

Tra i vari interventi sulla rappresentazione cinematografica della violenza apparsi nelle riviste francesi da noi analizzate, alcuni si distinguono per la profondità e l'originalità della riflessione teorico-critica portata condotta sull'argomento in questione.

È il caso, ad esempio, di un articolo firmato nel febbraio del 1968 dal direttore della redazione di «Télérama», Francis Mayor. Lo spunto dell'articolo proviene dalla recente uscita nelle sale francesi del film *Gangster Story (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967)* e, in particolare, dalla didascalia presente nelle locandine del film distribuite in Francia, che recitava: «Ils sont jeunes, ils sont beaux, ils vivent dangereusement, ils tuent...».

Mayor si interroga, a tal proposito, sulle ragioni che spingono i pubblicitari cinematografici a puntare appunto sul fenomeno della violenza quale elemento di attrazione per il pubblico:

Pourquoi l'annonce publicitaire cherche-t-elle à vendre de la violence, et même à exciter les sens là dessus (jeunes, beaux, danger, tuerie) alors que le film est *aussi* une ballade douce-amère, et *surtout* la tragédie de deux gosses qui n'ont rien de héros classiques, une serveuse et un bon à rien, deux voyous frères qui blaguent, s'attendrissent, ont des fous-rires, volent parce qu'ils rêvent de belle vie, tuent, d'abord par hasard, et puis, pour se protéger de la meute, qui les criblera de balles à l'hallali.²⁶⁶

L'amara conclusione a cui perviene Mayor consiste nel potere fascinatorio che la violenza eserciterebbe nei confronti della società dell'epoca, e soprattutto nei confronti delle giovani generazioni:

Parce que cette violence fait saliver notre génération occidentale de guerriers au repos, qui ne se font plus la guerre que par procuration, en Asie ou en Afrique. Nous avons cessé la guerre mais nous ne sommes pas devenus pacifiques. Comme ces abstinents qui ne sont pas chastes de leur plein gré et que le sexe obsède, nous sommes démobilisés de la violence mais elle nous fascine d'autant plus, puisque nous ne savons pas la brûler dans les œuvres de paix.²⁶⁷

Nel 1976, sempre dalle pagine di «Télérama», anche Stanislas Gregeois interviene sulla delicata questione, partendo dall'inconfutabile constatazione del dilagare della violenza sul grande schermo: «Dans le drame à la mode, les scènes fortes occupent, non plus les coulisses de l'action, mais le devant de l'écran. On abandonne le sens de l'ellipse au profit du goût de la violence, une violence détaillée, exhibée, prolongée, imposée au regard jusqu'à provoquer le malaise, voire la nausée»²⁶⁸. Di fronte a tale innegabile di fatto, Gregeois pone sul tavolo due possibili interpretazioni del fenomeno cinematografico della violenza. La prima vede la violenza sullo schermo come un'inevitabile e salutare registrazione della realtà:

²⁶⁶ Francis Mayor, *La violence, c'est le vent, la passion, la vitalité*, «Télérama», n° 944, 18 février 1968, p. 5.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Stanislas Gregeois, *La violence au cinéma on finira par s'y habituer*, «Télérama», n° 1379, 16 juin 1976, p. 70.

La représentation de la violence à l'écran est une victoire sur l'hypocrisie et sur la pusillanimité. L'art est le reflet de la réalité et puisque la réalité contemporaine est fondée sur l'agressivité, la férocité, l'exploitation, la répression et le crime, les auteurs de film sont appelés à en témoigner le plus fidèlement possible.²⁶⁹

La seconda tesi considera invece la violenza sullo schermo come una pericolosa presenza capace di sconvolgere la coscienza degli spettatori e di inoculare in questi ultimi una vocazione alla criminalità: «Argument retourné: les mass media – inconscience ou perversité – propagent les messages les plus répugnants et par là même jettent le trouble dans les consciences quand ils ne sont pas ouvertement responsables de vocations criminelles. La nature imite l'art»²⁷⁰.

Pur non prendendo un'esplicita posizione in favore di una delle due tesi, Gregeois avanza talune innegabili osservazioni. In particolare, egli si sofferma su alcuni film di recente uscita, in cui la violenza gioca un ruolo predominante. A richiamare l'attenzione del nostro autore è innanzitutto *Taxi Driver* (*Id.*; Martin Scorsese, 1976). Di fronte al film di Scorsese, Gregeois non intende entrare nel merito dell'intenzione del regista. Sia che quest'ultimo sia stato mosso da una certa compiacenza, sia invece che egli abbia voluto presentare e condannare un aberrante caso negativamente esemplare, «Dans ces deux hypothèses, un fait demeure: la longue scène de massacre est un morceau de bravoure insupportable, un bain de sang que l'on est contraint de subir dans son interminable durée»²⁷¹.

Secondo Gregeois, nel cinema moderno la violenza sarebbe assurta al rango di prerogativa stilistica, di cui i cineasti degli anni Settanta sembrano non poter più fare a meno: «Cet insistance, ce délire répétitif n'est malheureusement pas une exception dans le cinéma moderne. L'agression visuelle et sonore est devenue un tic, une clause de style»²⁷².

Gregeois individua tale tendenza anche in una certa cinematografia italiana, in particolare nella reinterpretazione del genere western operata da Sergio Leone: «Le bon vieux western de notre enfance, après avoir subi un étrange traitement en Italie, a perdu son innocence, en tout cas sa rigueur abstraite et ses conventions familières, pour devenir un borbier sanglant»²⁷³.

Ma il film in cui Gregeois individua, in tal senso, la maggior fonte di riflessione e di dibattito è senza dubbio *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*; Stanley Kubrick, 1971). Oltre che insuperabile esempio dell'ondata di violenza tipica del cinema anni Settanta, il film di Kubrick viene letto da Gregeois come un'«inquiétante parabole»²⁷⁴ del rapporto tra uomo e violenza. L'atroce esperienza vissuta in prima persona dal brutale e “diabolico” protagonista confermerebbe

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ivi*, p. 71.

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

infatti la funzione al contempo di sfogo, di *transfert* e di esorcizzazione che la rappresentazione cinematografica della violenza ingenererebbe negli spettatori:

La nature humaine serait, dans sa complexité, travaillée par des pulsions tantôt sadiques, tantôt masochistes. Ce goût de la souffrance, subie ou infligée, trouverait dans la représentation fictive de la violence un exutoire inoffensif. Autre explication: le spectacle de la violence inspire le dégoût de la violence. Donc, c'est tout bon.²⁷⁵

Tuttavia, secondo Gregeois, la riflessione portata avanti da Kubrick nel suo film lascerebbe insoluta una questione basilare: «Le cinéma est-il responsable des mœurs ou simple miroir?»²⁷⁶.

Aniché abbracciare una delle due suddette ipotesi, Gregeois conclude individuando quello che a sua detta costituirebbe il più temibile rischio insito nella violenza cinematografica, ovvero l'assuefazione al male, con la conseguente totale indifferenza del pubblico verso tali rappresentazioni:

L'escalade des films de violence, la concurrence commerciale que ce phénomène implique, finiront, si ce n'est déjà fait, d'engendrer non pas une réaction de dégoût (pour ne rien dire de la jouissance complaisante), non pas de rejet, mais, pire, de saturation et d'indifférence. D'accoutumance. Bientôt le spectateur conditionné ne crierait plus «assez», il murmurerait: «bof!»²⁷⁷.

Nell'aprile del 1978, ancora sulle pagine di «Télérama», uno scontento Jean-Luc Douin non può che ammettere con lucida obiettività che «Dans un cinéma qui n'a jamais cessé de cacher sa misogynie sous des arabesques plus ou moins subtiles, les scènes de viol ont tout naturellement été utilisées comme éléments destinés à pimenter le spectacle: pour le faire progresser ou provoquer un orgasme visuel chez le spectateur»²⁷⁸.

Douin rivolge innanzitutto la sua attenzione a un film svedese allora appena uscito nelle sale francesi, *L'immagine allo specchio* (*Ansikte mot ansikte*; 1976) di Ingmar Bergman. La protagonista del film, la dottoressa Jenny Isaksson (Liv Ullmann), è appunto vittima di un tentativo di stupro non andato a buon fine.

Sul film di Bergman era già intervenuta pochi mesi prima la femminista Michèle Perrein, con un libro incentrato sulla preoccupante piaga sociale della violenza e degli abusi sessuali sulle donne.

Il giudizio che la Perrein esprime riguardo al film di Bergman suona quanto mai severo, andando a colpire le stesse intenzioni del regista svedese:

Bergman sait que sa Jenny, pas tout à fait violée dans l'histoire qu'il nous raconte, est en réalité violée par lui lorsqu'il nous la définit comme ratée parce qu'incapable de se donner ou de se prêter à la force. [...] Admettre qu'il est dans la vocation fondamentale de la femme d'être violée me semble aussi saugrenu, aussi révoltant que de décréter le Noir

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Jean-Luc Douin, *Qui filme un viol viole deux fois*, «Télérama», n° 1475, 19 avril 1978, p. 99.

définitivement voué à l'esclavage, le Juif définitivement bouc émissaire [...] Jenny, prétend Bergman, voudrait se faire violer, mais elle ne le peut pas. Ce bât me blesse.²⁷⁹

Douin ritorna sul giudizio espresso dalla Perrein, inizialmente rigettandolo, ma poi, al contempo, finendo per abbracciarlo. Secondo Douin, infatti, una tematica estremamente delicata quale appunto lo stupro, se rappresentata cinematograficamente non può che aprire ad ambigue ed equivocate interpretazioni e derive:

Bergman, sans nul doute, n'a voulu humilier ni son héroïne en proie à la névrose, ni les représentants du sexe féminin que cette dernière symbolise. Il l'ai fait, pourtant. Eternel problème de l'ambiguïté. Même lorsqu'un réalisateur est sincère, même lorsqu'il croit défendre une cause juste, il ne peut éviter que les spectateurs se projettent dans son film d'une façon qu'il n'avait pas prévue. Il n'échappe pas lui-même à ses propres contradictions.²⁸⁰

Il film su cui Douin concentra in particolare la propria attenzione è però *L'Amour violé* (t.l.: *L'amore violato*; 1978) di Yannick Bellon. Pur riconoscendo alla regista l'indubbia buona fede e il lodevole intento di denuncia sociale, Douin ravvisa nel film le stesse ambiguità e insidie già riscontrate nel film di Bergman. Il maggior rischio deriverebbe dallo stesso particolare meccanismo di visione spettatoriale cinematografica, che nel caso specifico della rappresentazione realistica di uno stupro – quale appunto quello messo in scena da *L'Amour violé* –, può ingenerare un perverso processo di immedesimazione e complicità:

Dans sa sympathique fougue dénonciatrice (nous savons bien que ses intentions ne peuvent absolument pas être mises en doute), Yannick Bellon a oublié qu'avant d'être un discours, le cinéma était un spectacle, que la caméra pouvait elle-même être un outil de viol. Yannick Bellon semble enregistrer le viol à l'insu de la victime. Et le spectateur, observateur muet bien calé dans son fauteuil, devient un complice voyeur du viol, pour ne pas dire qu'il risque de s'identifier au violeur.²⁸¹

Douin rimprovera poi alla Bellon di non aver mostrato quella sensibilità e quella delicatezza che che la delicatezza del tema rappresentato avrebbe richiesto:

C'est ce manque d'hyper-sensibilité que nous reprochons à Yannick Bellon. [...] Mais elle a manqué de délicatesse et donné la possibilité au spectateur qui, de son fauteuil, est censé voir le viol comme d'un autre monde, de déchirer le voile de gaze que représente le regard du metteur en scène, pour mieux y participer.²⁸²

Le osservazioni di Douin chiamano inevitabilmente in causa il più generale dilemma sull'opportunità della rappresentazione realistica del male. Proprio l'iper-realismo dello "stupro" messo in scena ne *L'Amour violé* costituisce il principale capo d'accusa rivolto alla Bellon da Douin: «un viol, vu de l'intérieur, ne peut plus être réaliste mais fantastique. Il est déchirure de la

²⁷⁹ Cfr. Michèle Perrein, *Entre chienne et louve*, Grasset, Paris, 1978, p. 43.

²⁸⁰ Jean-Luc Douin, *Qui filme un viol viole deux fois*, «Télérama», n° 1475, 19 avril 1978, p. 100.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ivi*, p. 101.

chair, du cœur et de l'esprit. Le viol, c'est la mort. Nous savons bien que toutes les femmes violées veulent d'abord mourir. Et pour tragique que soit cette scène de *L'Amour violé*, elle est trop pleine de vie»²⁸³.

L'iper-realismo del film troverebbe conferma dalla testimonianza rilasciata dalla stessa Nathalie Nell, l'attrice che nel film aveva impersonato appunto la ragazza stuprata. La Nell ricorda infatti quell'interpretazione come un momento quanto mai provante e traumatico:

Cette scène du viol a d'abord été un vrai supplice physique. J'étais comme un tapis et, en plus, on me disait: «Allez, vas-y, pleure, hurle». Entre deux raccords, j'étais allongée, un des violeurs était debout devant moi et j'ai vu brusquement un électricien (entre les jambes du type) qui réparait un spot. C'était comme s'il voyait le tréfond de moi-même. Après, il y a eu la scène chez le gynécologue, et c'est pareil ; je demandais tout le temps: «Vous êtes sûr qu'on ne voit rien?» Je ressentais une analogie entre le viol d'une femme et le viol de l'actrice par le metteur en scène.²⁸⁴

Il dilagare della violenza nel cinema diventerà poi – soprattutto a partire dall'inizio degli anni Ottanta e proseguendo poi negli anni Novanta – oggetto di diverse indagini approfondite e sistematiche: esemplari, a tal riguardo, gli studi condotti da Michel Ciment²⁸⁵.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Nathalie Nell, *L'Amour violé*, «Femmes en mouvement», n° 2, février 1978, p. 32.

²⁸⁵ Cfr. Michel Ciment, *Le Crime à l'écran*, Gallimard, Paris, 1992.

Capitolo XII

Il neorealismo nel dibattito teorico-critico dei cattolici tra Italia e Francia

XII.1. Il neorealismo e i cattolici in Italia: per una premessa

Nell'immediato secondo dopoguerra la strategia cattolica nei confronti del cinema continua nel solco tracciato dalla *Vigilanti Cura*.

Come risaputo, sono quegli anni in cui sboccia il fenomeno cinematografico del «neorealismo»: fenomeno attorno a cui si anima un vivace (e spesso violento) dibattito critico.

Il versante della critica cattolica si contraddistingue sin da subito per una preponderante opposizione al neorealismo: opposizione che emerge a pieno dalle schede del Centro Cattolico Cinematografico o dalle recensioni de «L'Osservatore Romano», scritte da critici quali Mario Meneghini e Piero Regnoli, sui film neorealisti del periodo 1945-1948.

Si tratta di recensioni contraddistinte pressoché unanimemente dall'aperta denuncia di rappresentare situazioni immorali, prive di sentimenti positivi e di speranze. In tali interventi critici, a prevalere è evidentemente, ancora una volta, la preoccupazione moralistica, unita alla convinzione di evitare una rappresentazione troppo dura della realtà.

E dire che il programma moralizzatore cattolico del secondo dopoguerra – come ci fa notare giustamente Aldo Bernardini – era venuto inizialmente a coincidere con la «rivoluzione neorealista».

Maturato come rifiuto dei valori fasulli imposti dal ventennio fascista, e sfociato poi, per reazione, in una diffusa esigenza di verità, di autenticità, di aderenza del cinema ai problemi e ai personaggi della vita reale, il neorealismo delle origini corrispondeva in effetti alle nuove esigenze espressive dei cattolici: «non solo per la contemporaneità cronologica di queste due tendenze, ma anche e soprattutto perché fu proprio agli alfieri del neorealismo, registi e sceneggiatori, che i produttori cattolici affidarono il compito di dare corpo alla loro utopia di un cinema migliore»¹.

D'altra parte, i valori della solidarietà, della giustizia sociale, della pace e della libertà, alla base dei fermenti che animavano la cultura laica e marxista del neorealismo, ben si prestavano ad appagare pure l'esigenza di un cinema eticamente valido sostenuto dai cattolici:

¹ Cfr. Aldo Bernardini, *Un cinema "cattolico"?*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., pp. 290-291.

l'alleanza e la comunanza di valori e di interessi che aveva unito nella lotta partigiana cattolici, laici liberali e marxisti, sembrava a quel punto poter proseguire anche nell'arte, nel cinema del dopoguerra, a dispetto delle contrapposizioni che a livello politico si erano invece subito manifestate tra gli opposti schieramenti.²

Ma ciò non risulterà più possibile dopo le elezioni del 1948, quando rivalità e reciproche diffidenze finiranno inevitabilmente per prevalere.

A partire dal 1948, infatti, la critica italiana di sinistra si appropria in modo quasi “deterministico” del fenomeno neorealista, avocandosene a sé la paternità culturale e artistica. Tale determinismo trova forse in Umberto Barbaro il suo più strenuo e dogmatico difensore. Si veda, a tal proposito, il suo articolo dedicato al Convegno di Perugia, tenutosi nel 1949 su *Il cinema e l'uomo moderno*: «[...] nessuna idea sana, nessuna teoria coerente, nessun gusto è giustificabile nel mondo del cinema come arte, che non possa definirsi di sinistra [...] ogni fatto, moralmente, culturalmente e artisticamente valido, viene a prendere un carattere spiccatamente di sinistra»³.

Stando a quanto osservato anche da Sandro Petraglia e Stefano Rulli, la vera battaglia critica intorno al fenomeno neorealista inizierebbe quindi a combattersi solo in seguito all'evento spartiacque costituito dalle elezioni dell'aprile del '48. Prima di allora, i vari fronti critico-culturali italiani – tra cui i «comunisti», i «post-crociani» e, appunto, i «cattolici»⁴ – si limiterebbero a un disaccordo sulla natura del neorealismo, senza però mai sfociare in un vero e proprio scontro o conflitto.

I primissimi anni del dopoguerra vedrebbero quindi i toni del dibattito sul neorealismo non andare mai oltre quelle che Glauco Viazzi definisce – ancora nel 1949 – semplici «polemichette primaverili»⁵.

Come confermato poi da Raffaele De Berti, solo una volta superato definitivamente il delicato e tumultuoso momento storico delle elezioni dell'aprile 1948 si potrà assistere a un'apertura cattolica verso il neorealismo. Se nel frangente elettorale e negli anni immediatamente successivi «la battaglia ideologica era a tutto campo e investiva anche il cinema, con semplificazioni che vedevano nelle denunce sociali dei film neorealisti il rischio di una propaganda politica a favore dello schieramento del fronte popolare»⁶, una volta invece decantato e introiettato l'episodio elettorale potrà finalmente prendere avvio nel versante della critica cinematografica cattolica «una

² Ivi, p. 291.

³ Umberto Barbaro, *Il Convegno cinematografico di Perugia*, «Rinascita», n. 10, 1949.

⁴ Cfr. Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12/19 settembre 1974), Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974, p. 10.

⁵ Glauco Viazzi, *Polemichette primaverili su La terra trema*, «Cinema», n. 12, 1949.

⁶ Raffaele De Berti, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 92.

riflessione meno difensivistica e più aperta alle istanze problematiche e poetiche poste dalle opere neorealiste»⁷.

Rifacendoci ancora a Petraglia e Rulli, inoltre, presso il mondo cattolico

la coscienza del neorealismo diviene accettabilmente compiuta solo alla fine degli anni '40 e più specificamente si fa analisi interna negli anni che vanno dal 1950 al 1956, cioè esattamente nel periodo in cui il movimento appare in chiara crisi e già si iniziano le sue degenerazioni commerciali.⁸

Come si diceva, gli anni tra il '48 e il '53 vedono quindi inasprirsi lo scontro tra le sinistre e il fronte clericale, cattolico e conservatore.

In quel torno di anni, il fronte cattolico si contraddistingue per una posizione non poco contraddittoria nei confronti del neorealismo, come ci fanno osservare ancora Petraglia e Rulli: «il massimo sforzo di incanalare il neorealismo entro alvei in qualche modo conciliabili con l'esigenza cattolica e il contemporaneo sforzo di condannarlo al rogo nelle sue manifestazioni di sovversivismo "rosso" costituisce il reale contributo storico vaticano al fenomeno»⁹.

Tuttavia, soprattutto di fronte al complesso quanto delicato rapporto esistente tra il mondo cattolico e il neorealismo – come ci fa notare giustamente Tomaso Subini –, «dire cattolici significa fare una generalizzazione»¹⁰.

Di fronte all'ambizioso tentativo di ricostruire le politiche cattoliche italiane nei confronti del fenomeno neorealista, Subini ha modo di individuare tre diversi gruppi all'interno della galassia cattolica italiana: «i cattolici di governo», «i cattolici operanti nell'ambito delle istituzioni ecclesiastiche» e «i cattolici non integrati nelle istituzioni (dello Stato o della Chiesa) perché dissidenti» (anche chiamati «cattolici a sinistra»)¹¹.

La differenza tra i tre suddetti gruppi di cattolici emerge infatti in tutta la sua evidenza nella complessa e tribolata accoglienza da essi riservata al fenomeno neorealista.

Si può quindi convenire con Subini quando sostiene che

Il neorealismo è una di quelle macro-questioni che rinserra le fila dei gruppi e fa emergere il conflitto tra le diverse anime del cattolicesimo italiano impegnato nell'ambito del cinema: i cattolici di governo (per i quali è un problema politico); i cattolici operanti nell'ambito delle istituzioni ecclesiastiche (per i quali è soprattutto un problema morale); i cattolici operanti al di fuori delle istituzioni della Stato e della Chiesa (per i quali è esclusivamente un problema religioso).¹²

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 10.

⁹ *Ivi*, p. 12.

¹⁰ Tomaso Subini, *I cattolici e il neorealismo*, intervento al convegno *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, cit., p. 1.

¹¹ Cfr. *Ivi*.

¹² *Ivi*, pp. 8-9.

XII.2. «Neorealismo ricetta per infingardi?»: la «crociata» antineorealista dei cattolici italiani

I tormentati rapporti tra i cattolici italiani e il neorealismo vanno ricondotti all'interno del più ampio dibattito cattolico riguardo al tema della rappresentazione (o, meglio, rappresentabilità) cinematografica del male.

Infatti, proprio in quanto estetica realista (contemplante perciò anche il male e le sue degenerazioni), il fenomeno neorealista viene da subito avvertito dai cattolici come alquanto pericoloso e scomodo.

A suscitare lo sdegno e lo scandalo nelle file dei critici cattolici italiani sono quindi innanzitutto le crudeltà mostrate dal cinema neorealista, il quale aveva completamente abbandonato quel sentimentalismo, quel romanticismo e quella retorica che avevano imperversato nella cinematografia (e nella società) italiana sino al 1943.

Il secco rifiuto espresso nei confronti del neorealismo da parte di testate quali «L'Osservatore Romano» e da parte del fronte cattolico in generale – come ci fa suggestivamente notare Mino Argentieri – «non era dissimile da quello di una piccola e media borghesia perbenista e sdolcinata, incline a gonfiarsi il petto, che nel fascismo aveva trovato la propria anima gemella e che con gioia aveva condiviso le avventure e i sogni di gloria della dittatura»¹³.

Come già anticipato, la campagna anti-neorealista trova da subito particolarmente attivo l'organo ufficiale vaticano, «L'Osservatore Romano», che già nell'aprile del '46, alla deplorazione del fenomeno neorealista affianca l'augurio che gli «agenti del male» vengano presto debellati: «Auguriamoci che la campagna moralizzatrice in corso faccia rinsavire i caparbi sostenitori dell'estetica cosiddetta verista e rientrare nei giusti binari del buon senso e del buon gusto»¹⁴.

Come ben testimonia il citato intervento (datato aprile 1946), ci troviamo ancora in una fase di scontro piuttosto moderato: lo stato delle cose non tarderà però a precipitare, seguendo l'andamento progressivo dell'acuirsi della battaglia politica.

Negli anni successivi, il fronte cattolico italiano si fa infatti protagonista di una vera e propria «mobilitazione antineorealista», che, sbandierando la difesa della morale dagli spettacoli immorali, intende piuttosto colpire ogni forma di rappresentazione critica dei problemi sociali del tempo.

In tale crociata antineorealista ovviamente non manca, in prima fila, l'infaticabile «Osservatore Romano», dalle cui pagine capita spesso che ci si rivolga direttamente ai giovani, spingendoli a manifestare contro gli spettacoli immorali, come testimonia il seguente appello di Mario Milani:

¹³ Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., p. 428.

¹⁴ «L'Osservatore Romano», 5 aprile 1946.

Ogni dopoguerra ha promosso lo slittamento nel campo dello spettacolo. Questo slittamento è provocato da tre fattori: abbondanza di denaro in circolazione, smania di svago, cupidigia d'incassi [...] Curioso è un fatto: l'iniziativa di opporsi al dilagare degli spettacoli malsani non è partita dalle capitali, dove logicamente dovrebbero esistere nuclei ben organizzati, bensì dalla provincia [...] come ai tempi di *Ossessione* Ferrara diede esempio di civica dignità [...] Si tratta di gruppi di giovani, non di vecchi barbogi [...] Conforta perciò apprendere che dei giovani siano scesi in lizza per sostenere il giusto enunciato: facciamo appello a tutti i giovani per reagire, ogniqualvolta sarà necessario, contro le pellicole degradanti.¹⁵

A scandalizzare il quotidiano vaticano vi erano poi quella venatura pessimistica tipica dei film neorealisti, nonché il loro particolare modo di trattare la componente carnale e sessuale, «relativamente più disinibita rispetto alla *pruderie* dei film accollacciati e imbevuti di ipocrisia e di timidissime allusioni»¹⁶.

A contrariare i critici cattolici era infine la (presunta) assenza, nei film neorealisti, dell'anelito a Dio e alla fede cristiana: una tesi, questa, del tutto opinabile, come dimostrano le numerosi voci di critici cattolici francesi che, contrariamente a quelli italiani, avevano scorto nel neorealismo le radici di un «umanesimo cristiano».

Attraverso il rifiuto del neorealismo, la Chiesa e la stampa cattolica italiana si fanno perciò interpreti (o per lo meno hanno la pretesa di farlo) della volontà del popolo italiano di abbandonare al più presto la coscienza critica del presente e dell'immediato passato.

Ma è soprattutto nel maggiore periodico cattolico specificamente dedicato al cinema – la «Rivista del Cinematografo» – che la crociata contro il neorealismo viene condotta in modo organico e sistematico, come testimonia il presente intervento di Paolo Salviucci:

Misuriamo il male e l'autodenigrazione apportati in casa nostra (e presso gli altri, quel che è peggio) da quelle pellicole, purtroppo oggi in voga, che si definiscono *veriste* [...] Tale tendenza sorta come atteggiamento scolastico trenta e più anni fa non era nostra allora, figuriamoci oggi. O se lo era allora non lo è oggi, dopo tanti anni di lacrime sangue e fango [...] Si richiamano gli artefici del cinema italiano ad una maggiore consapevolezza delle proprie responsabilità [...] Il popolo vuole dimenticare Cefalonia, Salerno, le Fosse Ardeatine, le tremende cose che non devono essere cinematografate.¹⁷

La condanna antineorealista da parte del mondo cattolico italiano si presenta insomma come un'operazione congiunta e unanime, coinvolgendo indiscriminatamente alte figure del magistero (quali ad esempio monsignor Luigi Civardi), l'organo della Santa Sede («L'Osservatore Romano», nella persona del suo critico di fiducia Mario Meneghini), per essere infine recepita e fatta propria dalla maggiore rivista cattolica specializzata, appunto la «Rivista del Cinematografo».

Nello stesso 1946 tocca ad esempio al già citato Salviucci lanciare indignate accuse, come quella qui di seguito riportata:

¹⁵ Mario Milani, *Licenze e reazioni*, «L'Osservatore Romano», 12 gennaio 1946.

¹⁶ Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, cit., p. 428.

¹⁷ Piesse [Paolo Salviucci], *La rassegna mensile di "piesse"*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1946, p. 7.

Ma siamo in Italia o tra i bonzi dell'India? E poi piangiamo lacrima di coccodrillo contro l'incomprensione degli stranieri. Non ho mai visto [...] un paese autodenigrarsi avanti al mondo con documenti così formidabili quali sono quelli cinematografici, come vanno facendo da qualche tempo i nostri eccelsi "artisti" e "finanziari" dello schermo.¹⁸

Sulle pagine della «Rivista del Cinematografo» si consuma insomma, già sin dal 1946, un vero e proprio attacco contro pellicole neorealiste e contro i loro, seppur cattolici, autori. Assai significativo è il diario di Marcello Vazio, tenuto appunto sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», durante la Mostra del cinema di Venezia nel 1946, dove viene attaccato ferocemente *Paisà*¹⁹.

Un esempio lampante della ferma posizione antineorealista tenuta dai cattolici è individuabile inoltre, ad esempio, nel testo del 1946 di Luigi Civardi, dal rigoroso titolo *Cinema e morale*. Proprio trovandosi a recensire tale testo, Mario Meneghini coglie l'occasione per esternare tutto il proprio biasimo verso il neonato neorealismo: «La pubblicazione [...] giunge oltremodo tempestiva: può servire di guida e ammonimento; far riflettere e meditare. Auguriamoci faccia altresì rinsavire i caparbi sostenitori dell'estetica cosiddetta verista e rientrare nel giusto binario i noncuranti del buon senso e buon gusto»²⁰.

Tale crociata antineorealista si inasprisce, se possibile, l'anno successivo, in quel 1947 che vede quale cronista inviato al Festival di Venezia da parte dell'«L'Osservatore Romano» il critico Piero Regnoli. Quest'ultimo si rende protagonista di un vero e proprio attacco frontale verso il fenomeno cinematografico neorealista, stigmatizzandolo come segue:

Si è fatta strada nelle menti malate di alcuni pazzoidi del cinema che l'ultima meta possibile dei tempi attuali sia il più crudo verismo e che verismo significa gettare in volto ai propri simili le più laide brutture, purtroppo evidenti nella vita [...] Si sbaglia due volte, primo perché ci si ostina a presentare solo un lato dell'umanità e solo una parte di essa, ignorando volutamente quanto di buono e semplice c'è, nonostante tutto, in ciò che ci circonda, secondo perché le loro nefandezze mancano proprio di verità e di spontaneità e appaiono alla lunga per quello che sono: semplici acrobazie cerebrali.²¹

Assai dure risultano poi le esternazioni del Redattore Capo della «Rivista del Cinematografo» Turi Vasile, nel suo resoconto della stessa rassegna veneziana del '47. A destare scalpore risulta il fatto che proprio in quel festival film quali *Roma città aperta* e *Paisà* avessero raccolto entusiasti consensi dai critici esteri. All'opposto, invece, Vasile urla tutto il proprio disappunto: «L'Italia non ha per noi una sua cinematografia; e benché i critici stranieri parlino insistentemente di una nuova

¹⁸ P[aolo] S[alviucci], *La rassegna mensile di "pievese"*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1946, p. 13.

¹⁹ Marcello Vazio, *Venezia ogni giorno*, «Rivista del Cinematografo», a. XIX, n. 3, giugno 1946.

²⁰ M[ario] M[eneghini], recensione a L. Civardi, *Cinema e morale*, A.V.E., Roma 1946; poi in «L'Osservatore Romano», 5 aprile 1946; poi in «Rivista del Cinematografo», 1, 1946, p. 5.

²¹ Piero Regnoli, *Festival di Venezia*, «L'Osservatore Romano», 3 settembre 1947.

scuola italiana, quella per intendersi del documentario romanzato, non ci pare che questa esista sostanzialmente, ma solo in alcune facili apparenze»²².

L'ostilità verso il neorealismo raggiunge, alla fine del 1947, un livello inaudito, tanto da informare la Campagna della Gioventù di Azione Cattolica 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»²³.

Tali polemiche prese di posizione trovano poi man forte, dopo la vittoria democristiana del 18 aprile 1948, da alcuni interventi governativi tesi a scoraggiare i cineasti italiani dal proseguire l'esplorazione e la denuncia di problemi sociali che lo Stato ritiene preferibile non far conoscere, soprattutto all'estero. Tuttavia l'insieme di tali provvedimenti – come acutamente messo in luce da Aldo Bernardini – sortisce l'effetto contrario, «contribuendo così a indirizzare i migliori cineasti del nuovo cinema italiano verso una cultura di sinistra che a quel punto poteva facilmente identificare la battaglia per il neorealismo con la difesa della democrazia e della libertà di espressione finalmente ritrovate dopo il ventennio fascista»²⁴.

Anche dopo la svolta elettorale, il versante dei critici cattolici italiani resta quanto mai ancorato su rigide posizioni concettuali e ideologiche, accomunate sostanzialmente da una forte avversione al neorealismo. Schierata in prima fila troviamo l'immane «Rivista del Cinematografo», non disposta a scendere a compromessi, impostando il discorso ancora su toni ideologici e politici, come quando segnala «la dabbenaggine e la semplicità di quanti si sono prestati al gioco comunista firmando l'appello, credendo di non essere strumento di propaganda di partito»²⁵.

Sulla stessa rivista si segnala poi, ad esempio, un intervento del 1948 di Marcello Vazio:

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 completezza di una pellicola possono sì assurgere al valore di un messaggio polemico, di una bruciante requisitoria, ma che nell'ambito dello spettacolo cinematografico, nella suggestione cioè delle immagini, valgono per lo spettatore adolescente come un allettante richiamo di sequenze brutali e spesso pornografiche.²⁶

Tra il 1948 e il 1949 si assiste insomma a una recrudescenza dell'attacco cattolico antineorealista, che assumerà toni viepiù violenti. Ecco, a conferma di ciò, come viene bollato – sulle pagine ancora de «L'Osservatore Romano» – un film che pure rientra solo assai tangenzialmente nell'alveo

²² Turi Vasile, *Venezia 1947*, «Rivista del Cinematografo», 10-11, 1947, p. 8.

²³ [Redazionale], *La Campagna della Gioventù di Azione Cattolica*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1947, p. 9.

²⁴ Aldo Bernardini, *Un cinema "cattolico"?*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 296.

²⁵ [Redazionale], *Un manifesto giusto, ma tendenzioso*, «Rivista del Cinematografo», a. XXI, n. 3, marzo 1948, p. 5.

²⁶ Marcello Vazio, *Ritagli*, «Rivista del Cinematografo», 8-9, 1948, p. 36.

neorealista, ovvero *Molti sogni per le strade* (Mario Camerini, 1948): «Anche questo film è contagiato dal male veristico che ha più o meno influenzato tre quarti dei registi italiani»²⁷.

Giudizi analoghi verranno riservati dallo stesso quotidiano vaticano a film quali *Gioventù perduta* (Pietro Germi, 1947) e *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948).

Ecco il giudizio espresso su *Gioventù perduta*: «Purtroppo la scuola verista italiana ha [...] abbracciato saldamente il più disperato pessimismo, s'è lanciata nella descrizione di un mondo spiritualmente marcio»²⁸.

Senza pietà subirà, quello stesso anno, una sorte ancora peggiore:

Le nobili intenzioni di una fratellanza universale al di sopra delle nazioni e delle razze [...] si sono mescolate in un ibrido convenzionalismo che ha spostato l'interesse più sui valori esteriori che interiori della vicenda. Ad aggravare le cose ha poi contribuito quel falso amore per la verità che si chiama "verismo", che con tanta facilità diventa compiacenza per l'immoralità.²⁹

I toni di tale "crociata anti-neorealista" emergono con forza anche nelle «Segnalazioni Cinematografiche» del Centro Cattolico Cinematografico, in cui si può «toccare con mano la sottocultura e il fervore messianico con cui il neorealismo viene attaccato [dai cattolici] sul piano estetico e, sottilmente, su quello politico»³⁰.

Alla fine degli anni Quaranta, la tendenza generale dei giudizi del C.C.C. nei confronti del neorealismo è infatti assestata su toni assai duri e intransigenti.

È soprattutto a partire dal '48 che emergono con maggiore evidenza le pesanti riserve nei confronti del neorealismo: come si può constatare dai giudizi che le «Segnalazioni Cinematografiche» riservano a film quali *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948) e *Non c'è pace tra gli ulivi* (Giuseppe De Santis, 1950), classificati tutti con «Ar: visibile agli adulti di piena maturità morale».

Le «Segnalazioni Cinematografiche» bollano come particolarmente pericoloso il genere "sociale", a cui molti film neorealisti, in diversa misura, appartengono.

La "pericolosità" di tale genere gli deriva dalla riconoscibilità delle situazioni e dalle istanze di ribellione che spesso contiene. Così, ad esempio, *Il mulino del Po* (Alberto Lattuada, 1949) «descrive le lotte che caratterizzarono i periodi di trasformazione sociale. L'argomento stesso rende il lavoro non adatto ad un pubblico giovanile»³¹.

²⁷ *Molti sogni per le strade*, «L'Osservatore Romano», 16 gennaio 1948.

²⁸ *Gioventù perduta*, «L'Osservatore Romano», 10 marzo 1948.

²⁹ *Senza pietà*, «L'Osservatore Romano», 19 novembre 1948.

³⁰ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 13.

³¹ Centro Cattolico Cinematografico, *Il mulino del Po* (di Alberto Lattuada) - Ar, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXVI, C.C.C., Roma, 1949, p. 28.

A inquietare maggiormente i compilatori delle «Segnalazioni Cinematografiche» sono però «le vicende che presentano uno scatenarsi violento di passioni selvagge e delittuose, di fronte alle quali la giustizia umana appare impotente e la religione è assente o assume i caratteri del fanatismo superstizioso»³²: è questo il caso di *Non c'è pace tra gli ulivi*, di De Santis.

Come altrettanto insidiosi sono quei film che denunciano colpe istituzionali: «Sconsigliabile» viene giudicato *Roma, ore 11* (Giuseppe De Santis, 1952) perché «La vicenda, desunta obiettivamente nella sua materiale realtà da un fatto di cronaca, serve di pretesto a un'azione propagandistica, volta a precisare, secondo particolari criteri, le colpe della società attuale. L'impostazione tendenziosa e la presentazione di situazioni delicate impongono ampie riserve»³³.

Stessa sorte subisce il film “impegnato” *Processo alla città* (Luigi Zampa, 1952) che, a causa della sua descrizione della piovra camorristica, viene giudicato «lavoro nobile, misurato e coraggioso», ma inadatto ai giovani, appunto, «per l'indole dell'argomento»³⁴.

Petraglia e Rulli ci fanno notare come «Non esiste in realtà nessuna diversificazione tra le posizioni cattoliche e quelle scopertamente conservatrici che muovono all'assalto della nuova scuola cinematografica»³⁵.

Il comune denominatore tra il fronte della critica di destra e quello della critica cattolica è la preoccupazione per l'impatto politico del neorealismo: «probabilmente esagerando il peso stesso dei film che in quegli anni venivano proiettati, e continuamente scorrendo in essi [...] lo spettro avanzante del comunismo internazionale»³⁶.

Tale preoccupazione apparirebbe però più scoperta e «ingenua» nei critici di destra – quali Fausto Gianfranceschi³⁷ e Pino Rauti – mentre risulterebbe più subdolamente nascosta «nelle sottigliezze e nei meandri dei falsi sillogismi»³⁸ della critica cattolica portata avanti da figure quali Gian Luigi Rondi, Félix A. Morlion, Mario Verdone, Giorgio Santarelli e Ugo Spirito³⁹.

La stessa critica cinematografica di destra sembra poi affidarsi al fronte cattolico, in tale battaglia critico-ideologica contro il neorealismo e il fronte delle sinistre. Dal mondo cattolico italiano –

³² Centro Cattolico Cinematografico, *Non c'è pace tra gli ulivi* (di Giuseppe De Santis) - E, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXVII, C.C.C., Roma, 1950, p. 176.

³³ Centro Cattolico Cinematografico, *Roma, ore 11* (di Giuseppe De Santis) - S, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXI, C.C.C., Roma, 1952, p. 118.

³⁴ Centro Cattolico Cinematografico, *Processo alla città* (di Luigi Zampa) - A, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXII, C.C.C., Roma, 1952, p. 36.

³⁵ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 12.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. Fausto Gianfranceschi, *Il neorealismo*, Centro di vita italiana, Roma, 1955.

³⁸ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 12.

³⁹ Cfr. Ugo Spirito, *Il neorealismo del cinema italiano*, «Bianco e nero», n. 10, 1948.

come osservano ancora Petraglia e Rulli – «si leveranno voci dichiaratamente fasciste accanto ad altre falsamente ecumeniche e tutte intente ad abbracciare la nuova scuola cinematografica»⁴⁰.

La «Rivista del Cinematografo» mantiene toni aspramente antineorealistici fino alla fine del decennio. Il culmine della polemica antineorealista – sia per «rozzezza di argomentazione»⁴¹ che per «ottusità dell'attacco»⁴² – lo si tocca proprio sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», in un articolo dell'ottobre del 1948, siglato G. F. L., e dall'eloquente titolo *Neorealismo ricetta per infingardi?*:

In fondo noi sappiamo che l'affazzonamento del primo vero che capita è la risposta dell'infingardaggine con cui si cerca di praticare l'arte, con la massima fretta e la minima energia [...] Molti equivoci e molti compromessi di questi ultimi decenni in tutte le branche dell'arte sono sortiti da questa fretta e conseguente mancanza di volontà discriminante [...] neorealismo = autolesionismo.⁴³

Proprio alla luce di posizioni come quelle appena citate, non risulterà quindi affatto strano che il fronte cattolico accolga poi con soddisfazione e gaudio i primi segnali di una crisi neorealistica, come emerge dalle seguenti parole pronunciate nel novembre del 1949 da un compiaciuto Turi Vasile:

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 [della crisi del neorealismo], 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.⁴⁴

In tal modo, Vasile opta quindi – anziché per l'insulto e la deprecazione verso il neorealismo – per un'ottusa negazione dell'identità del movimento in questione.

Nel luglio del 1950, poi, rientrata l'emergenza e definitivamente scongiurato il “pericolo neorealista”, Paolo Vales può infine decretare con sollievo la *Crisi del neorealismo*⁴⁵.

Anche in tale nuova fase, tuttavia, non mancheranno ulteriori aspri attacchi ai danni delle pellicole neorealiste. Basti pensare alla beffarda storpiatura a cui Piero Regnoli sottopone il capolavoro di

⁴⁰ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 12.

⁴¹ Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., p. 107.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ G. F. L., *Neorealismo ricetta per infingardi?*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1948, pp. 13-14.

⁴⁴ Turi Vasile, *Non esiste una scuola neorealista italiana, esiste il cinema italiano*, «Rivista del Cinematografo», a. XXII, n. 11, 1949, pp. 7-8.

⁴⁵ Paolo Vales, *Crisi del neorealismo*, «Rivista del Cinematografo», 7-8, 1950, p. 10.

Giuseppe De Santis, *Riso amaro* (1949), che diventerà così – in un articolo del critico cattolico – «Ghigno amaro»⁴⁶.

Dal canto suo, all'alba ormai degli anni Cinquanta, padre Vittorino Callisto Vanzin rimprovera ai film europei la mancanza di un'ispirazione matura. In particolare, a finire nel mirino polemico di Vanzin sono film quali *Sciuscìà* (Vittorio De Sica, 1946) *Stromboli, terra di Dio* (Roberto Rossellini, 1950) e *I bambini ci guardano* (Vittorio De Sica, 1943)⁴⁷.

Nella prima metà degli anni '50 – come ci fa sapientemente notare Cristina Bragaglia – la «Rivista del Cinematografo» si trova «schierata su posizioni di acceso anticomunismo e di reiterata difesa di certi principi in nome della moralità e dell'onore nazionali. Se da un lato si tenta di recuperare il movimento nell'ambito cattolico sottolineandone i momenti di spiritualità [...], prevale l'equazione neorealismo = marxismo»⁴⁸.

L'opposizione cattolica al neorealismo si colora quindi in quegli anni di tinte fortemente ideologiche, rispecchiando – come si legge nella pregnante ricostruzione di Petraglia e Rulli – quell'«atteggiamento escatologico (nel senso che da un giorno all'altro i comunisti sarebbero scesi nelle piazze a violentare fanciulle e a sacrificare bambini a Stalin) che, nel periodo, informa di sé anche la DC nella fase della sua prepotente ascesa economico-politica»⁴⁹.

In tale periodo, l'atteggiamento delle gerarchie e della critica cattolica si trova inoltre più che mai a coincidere con la linea governativa, condividendone la battaglia in favore dell'ottimismo e contro i famigerati «panni sporchi» tanto deprecati da Giulio Andreotti.

Non a caso, un ruolo assolutamente primario è giocato in quegli anni da quelli che Subini definisce «i cattolici di governo» – tra cui spiccano i nomi di Andreotti, Oscar Luigi Scalfaro, Floris Ammannati e Gian Luigi Rondi. Per questi ultimi il neorealismo si rivela soprattutto «un problema politico»⁵⁰.

Un cinema come quello neorealista, che pone l'accento su problematiche e malesseri sociali, non può che risultare pericoloso, in specie quando esso si colora di tinte ideologicamente «sinistroidi», «quando divenne cioè una bandiera per una lotta politica che, inquadrata nel clima della guerra fredda, assumeva toni minacciosi»⁵¹.

⁴⁶ Piero Regnoli, *Ghigno amaro*, «L'Osservatore Romano», 7 dicembre 1949.

⁴⁷ Callisto Vittorino Vanzin, *Prospettive del film cattolico*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

⁴⁸ Cristina Bragaglia, *Critica e critiche*, Cooperativa Libreria I.U.L.M., Milano, 1987, p. 149.

⁴⁹ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., pp. 12-13.

⁵⁰ Tomaso Subini, *I cattolici e il neorealismo*, intervento al convegno *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, p. 2.

⁵¹ Aldo Bernardini, *Cattolici e cinema italiano*, in Gianfranco Gori e Stefano Pivano (a cura di), *Bianco e nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Maggioli, Rimini 1981, p. 64.

Ma le tattiche adottate nei confronti del neorealismo dai tre diversi gruppi cattolici italiani individuati da Subini appaiono quanto mai differenti e discordanti tra loro.

Il maggior rappresentante dei «cattolici di governo», Andreotti, sceglie avvedutamente di muovere una guerra subdola e sotterranea contro il neorealismo. Come ci fa notare ancora Subini, Andreotti, conscio della notevole fama internazionale assunta negli anni dell'immediato dopoguerra dal neorealismo, e ben consapevole che

uno scontro frontale potrebbe essere mediaticamente controproducente», con prudenza «attende un buon quinquennio prima di dichiarare ufficialmente guerra. Nel 1948 la strategia adottata è quella di sottoporre il neorealismo a un lento logoramento. Il neorealismo è prudentemente blandito cioè per essere sovvertito dall'interno.⁵²

Ecco come lo stesso Andreotti ha modo di pronunciarsi rispondendo a un'interrogazione parlamentare nel novembre del '48:

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.⁵³

L'azione dei cattolici di governo si dimostra quindi inizialmente piuttosto ambigua, alternando a censure e intimidazioni una serie di tentativi volti a convertire il fenomeno neorealista a istanze spiritualiste. In tal senso va letta la collaborazione tra padre Félix Morlion e Roberto Rossellini, in occasione della cosiddetta «trilogia della solitudine» tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50.

Solo nel 1952 Andreotti prenderà finalmente esplicita posizione in difesa dell'Italia contro il neorealismo, con la celebre reprimenda rivolta a De Sica per «aver reso un pessimo servizio alla Patria» inducendo il «mondo [...] a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del secolo ventesimo»⁵⁴.

Andreotti sceglie quindi astutamente – quale momento di discesa in campo – il periodo a lui politicamente più favorevole: quando cioè il neorealismo ha ormai già perso la propria forza propulsiva. Attraverso la sua celebre filippica, Andreotti non fa altro che tradurre in termini politici taluni pensieri già da tempo ampiamente circolanti presso il secondo gruppo di cattolici, ovvero quelli operanti nell'ambito delle istituzioni ecclesiastiche.

Tra i tanti esempi, basti pensare all'invettiva firmata da Carlo Trabucco contro *Ladri di biciclette* di De Sica:

⁵² Tomaso Subini, *I cattolici e il neorealismo*, intervento al convegno *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, cit., p. 3.

⁵³ Giulio Andreotti, *I film italiani nella polemica parlamentare*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 10, dicembre 1948, pp. 62-63.

⁵⁴ Giulio Andreotti, *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, «Libertas», n. 7, 28 febbraio 1952, p. 5.

L'America che manda dei films ottimistici ha le sue buone ragioni, perché ci fa sapere che in casa sua si sta bene, forse anche quando si sta male. Ma consci della verità che i panni sporchi si lavano in casa, noi dovremmo fare altrettanto: provvedere a migliorare all'interno, ma tenere per noi certe cose poco belle.⁵⁵

La primaria preoccupazione che anima tale secondo gruppo di cattolici italiani non è politica, bensì morale.

La lettera aperta di Andreotti a De Sica viene accolta con gratitudine da diversi cattolici del secondo gruppo, quali Mario Milani (tra i responsabili del consorzio delle sale parrocchiali lombarde), che pubblica su «Il Nuovo Cittadino» – il quotidiano della diocesi di Genova – un articolo dall'eloquente titolo *Cinema italiano nemico della Patria*:

Qui non si parla di film più o meno pregevoli dal punto di vista estetico, più o meno fortunati dal punto di vista spettacolare. Si deve parlare, invece, di contenuto; e bisogna dire, senza peli sulla lingua che, fino ad oggi, il contenuto di un film italiano qualificato neorealista è stato decisamente sporco. Sembra, anzi, ogni giorno di più che tale qualifica costituisca l'elemento essenziale, insostituibile del neorealismo. Siamo arrivati a tal punto, da poter concludere [...] che neorealismo equivale a "misericordia italiana", a "straccioneria italiana", a "malavita italiana", a "luridume italiano".⁵⁶

Nella sua demolizione del neorealismo, la critica cattolica italiana si avvale di diverse chiavi di lettura filosofiche e critiche, appoggiandosi «di volta in volta all'idealismo, a un sociologismo di pessima fattura, a un fenomenologismo d'accatto, quando addirittura non si rifugia nelle citazioni dei padri della Chiesa e in atteggiamenti di spiccato carattere censorio»⁵⁷.

Secondo il duro quanto evocativo giudizio espresso da Petraglia e Rulli riguardo all'attività svolta in quegli anni (grosso modo dal 1948 al 1953) dalla critica cattolica, quest'ultima si sarebbe opposta al neorealismo con toni «da inquisizione spagnola»⁵⁸, incitando «più spesso alla lapidazione che alla comprensione»⁵⁹.

È in tal senso che la critica cinematografica cattolica di allora «incarna il più lucido reazionarismo, e insieme, quello più incolto e strapaesano»⁶⁰.

Secondo Petraglia e Rulli, in definitiva, «La sostanziale serietà di teorici come Morlion non è sufficiente a superare questa ondata di barbarie antiprogressista e volta al passato che è il lascito storico della critica cattolica ai suoi futuri studiosi»⁶¹ Seppur dettata da una visione politicamente e ideologicamente schierata, l'analisi di Petraglia e Rulli riesce tuttavia a disvelarci piuttosto

⁵⁵ Carlo Trabucco, *Se ci rubano la bicicletta la colpa è di De Gasperi*, «L'Eco di Bergamo», 20 maggio 1950.

⁵⁶ Mario Milani, *Cinema italiano nemico della Patria*, «Il Nuovo Cittadino», 8 aprile 1952; poi in «L'Ordine», 28 maggio 1952.

⁵⁷ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 12.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 13.

fedelmente l'essenza del pensiero e della concezione critica che animava il fronte cattolico di quegli anni.

Ma la cinematografia neorealista non è l'unica vittima della "persecuzione" cattolica. Un trattamento assai simile verrà infatti riservato anche – ormai in pieni anni Cinquanta – alla cosiddetta letteratura neorealista. In questo caso, gli attacchi verranno sferrati soprattutto dalle pagine de «La Civiltà Cattolica», soprattutto per mano di critici quali Domenico Mondrone, il quale non esiterà ad attaccare anche opere cardinali della letteratura italiana quale, ad esempio, *Uomini e no* di Elio Vittorini, accusato, «col suo succedersi di odi e congiure, di vendette e violenze, di amori e omicidi»⁶², di far «gelare lo spirito dinnanzi alla bancarotta della bontà e della virtù, cui sono contrapposti i programmi e il beneaugurante garrir della bandiera comunista»⁶³.

Analogamente, il mondo descritto da Pavese «è un mondo senza Dio, che non ha senso, come non ha più senso la vita [...] e tutto si riduce alla lotta di nullità contro altre nullità»⁶⁴.

Neppure Antonio Gramsci sfuggirà alla mannaia cattolica, come si legge nella seguente recensione a *Letteratura e vita nazionale*, giudicato come «un insieme di pagine buttate giù in fretta e senza ingegno»⁶⁵.

Sulle pagine di questa stessa rivista, ad occuparsi di cinema sarà per diversi anni l'infaticabile padre Enrico Baragli, che sebbene non manchi in certe occasioni di spendere alcune parole positive nei confronti del fenomeno neorealista (come quando, a proposito del film americano *Fronte del porto*, egli lo inserisce «nella scia d'arte e di missione spirituale dei migliori film del neorealismo italiano»⁶⁶), si contraddistinguerà soprattutto per i suoi toni di accesa crociata antineorealista e anticomunista. Emblematica risulta, a tal proposito, la sua recensione al volume *Cinema italiano* di Carlo Lizzani:

Carlo Lizzani non è uno sconosciuto nel mondo del cinema [...] scrive anche chiaro e liscio e circa l'arte cinematografica non ragiona tanto malaccio [...] Avrebbe quindi molti numeri per riuscire. Peccato che sia marxista. Direte che le idee politiche non hanno niente a che fare con l'arte e il cinema in particolare. Niente, se restassero al loro posto come i capelli rossi e l'essere mancino, che non giovano né nuocciono alla saggistica. Ma se un critico [...] vedesse tutto e scrivesse in funzione dei suoi capelli rossi e della sua perizia sinistrorsa? Farebbe comizi e non storia e critica. E questo fa Lizzani.⁶⁷

⁶² Domenico Mondrone, *I giovani e la letteratura narrativa*, «La Civiltà Cattolica», vol. IV, 1949, p. 460.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Domenico Mondrone, *Sguardo su Cesare Pavese*, «La Civiltà Cattolica», vol. I, 1953, p. 185.

⁶⁵ Domenico Mondrone, *Letteratura e vita nazionale di Gramsci*, «La Civiltà Cattolica», vol. II, 1951, p. 172.

⁶⁶ Enrico Baragli, *Valori artistici e morali alla XV Mostra Cinematografica*, «La Civiltà Cattolica», vol. IV, 1954, p. 60.

⁶⁷ Enrico Baragli, *Cinema italiano*, «La Civiltà Cattolica», vol. II, 1955.

Dal canto loro, con l'ingresso negli anni Cinquanta, i redattori della «Rivista del Cinematografo» intimano al cinema di attenersi dalla rappresentazione delle «brutture della vita»⁶⁸.

Con la dicitura «brutture», i redattori della «Rivista del Cinematografo» intendono unanimemente, per tutto il corso degli anni Cinquanta, «quei due motivi che sembrano ormai essere divenuti le direttive obbligate del cinema nazionale: il sesso e la politica»⁶⁹.

La responsabilità di avere introdotto tali due oscenità nel cinema italiano viene addossata, dai redattori della «Rivista del Cinematografo», al neorealismo. E così, ad esempio, Lattuada e De Santis vengono definiti da Nino Ghelli i «due grandi consulenti sessuali del cinema italiano [...] messaggeri all'estero delle proporzioni anatomiche del neo-realismo»⁷⁰.

A nulla valgono – a posteriori, quando cioè l'esperienza neorealista può dirsi conclusa – alcuni interventi “riparatori” e “mitigatori” di Monsignor Galletto, in cui si tenta diplomaticamente di precisare la posizione dei cattolici rispetto al neorealismo:

Non ci si accusi di [...] anti-neorealismo. È una trovata comoda, quest'accusa, per definirci nemici dell'arte. Abbiamo stima del neorealismo che è, almeno potenzialmente, una ricerca della verità. Non possiamo invece accettare le forme deteriori di descrizioni morbose e il compiacimento sulle bassezze umane.⁷¹

D'altronde, ancora a metà anni Cinquanta, non mancheranno ulteriori attacchi – più o meno velati – al neorealismo, come testimoniato da un intervento di Guido Bezzola, dove si invoca a gran voce la reintroduzione nel cinema italiano di «gente senza pezze sul fondo dei calzoni»⁷².

In un editoriale del 1953 emblematicamente intitolato *Sesso e politica*, Sala trasforma poi la storia del neorealismo in «un cimitero di appestati»⁷³, malati di «materialismo» e «pansessualismo»⁷⁴.

Ma le posizioni più faziosamente reazionarie le si riscontra forse sulle pagine di «Filmcritica», dove la penna oltranzista del cattolico Narducci tenta una liquidazione sommaria dell'intero fenomeno neorealista:

Il neorealismo è amorale sempre, immorale spesso, ma non perché parla della nostra miseria materiale, bensì perché esso stesso è miserabile spiritualmente. Nei suoi personaggi il problema del pane quotidiano è l'unico, mai in esso si coglie un momento di spiritualità, un anelito verso Dio, che so io, una favilla di Fede. Il loro tormento è fatto di pasta e patate, la pancia piena è il termine ideale della loro esistenza [...]. Il neorealismo non è morto, è nato morto.⁷⁵

⁶⁸ G. Piccione, *Non ce l'abbiamo con nessuno*, «Rivista del Cinematografo», 10, 1950, p. 9.

⁶⁹ Nino Ghelli, *Responsabilità della censura*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1954, p. 5.

⁷⁰ Nino Ghelli, *Prima visione*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1954, p. 25.

⁷¹ [Redazionale], *Il cinema allo specchio*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1954, p. 4.

⁷² Guido Bezzola, *Parliamo ancora del neorealismo*, «Ferrania», n. 5, 1954.

⁷³ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 17.

⁷⁴ Giuseppe Sala, *Sesso e politica*, «Bianco e Nero», n. 12, 1953.

⁷⁵ G. Narducci, *Discorso sul neorealismo*, «Filmcritica», n. 22/23, 1953.

Tale intervento, come pure il suo seguito⁷⁶, risultano particolarmente rappresentativi dei «deliri della restaurazione»⁷⁷ di quel periodo.

Più che gli interventi in sé – scritti da un critico quale Narducci giudicato da Petraglia e Rulli «uno scribacchino innamorato della camicia nera»⁷⁸ – a destare scalpore è il fatto che essi siano ospitati in una rivista «democratica»⁷⁹ quale appunto «Filmcritica».

XII.3. Per un «neorealismo cristiano»: recuperi e rivalutazioni del neorealismo nel mondo cattolico italiano

Nel panorama cattolico italiano – così fortemente improntato a un rifiuto del neorealismo – non mancano tuttavia posizioni e idee alternative.

Si consideri, ad esempio, un articolo apparso già nel 1941 sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», in cui Antonio Covi interveniva con vigore a favore di una produzione cattolica.

A rileggerlo oggi, il manifesto di intenti delineato da Covi – come ci fa argutamente notare Marco Vanelli⁸⁰ – appare assai in sintonia con le basi estetiche del neorealismo, che proprio in quegli stessi anni iniziavano ad essere poste:

Ci viene subito da dire che il nostro cinema ha bisogno d'aria, vuole cioè uscire quando può dal clima incandescente dei teatri di posa, scrollare i fondalini dipinti e rincorrere le scene vere e incantevoli della “*natura*”. [...] Ansiosi di mantenere il nostro racconto sul piano della “veridicità” dell’arte, e cioè di una autenticità sia pure frutto di ricostruzione e di rielaborazione, sentiamo che è urgente porre dietro e accanto al dramma dell’uomo tutto il sinfonico commento del paesaggio, colto appunto non nella sua documentaria freddezza ma animato e fuso nello spirito dell’azione rappresentata. Ne uscirà come una cosa sola, viva e vibrante; l’uomo avrà infine il “suo” paesaggio, che non è se non un ideale prolungamento di sé, del suo spirito, del suo carattere, e di una nota lirica più alta s’arricchirà il nostro racconto cinematografico. È allora, su questo sfondo, che faremo sorgere il conflitto, la tesi, il dramma. Non era difficile prevedere che per “protagonista” noi vogliamo il “*popolo*”, il popolo che crede e lavora, ama e combatte, il semplice e santo popolo che vive in sobrietà e letizia la sua giornata avuta da Dio. Siamo stupefatti di veder portati a esemplari della nostra civiltà i soliti ragazzoni sfaccendati eleganti e superficiali; vogliamo vedere volti rudi e forti di lavoratori, mani callose, caratteri semplici ma franchi e generosi, in una parola il nostro popolo autentico, in tutte le sue genuine espressioni d’amore alla Chiesa, alla Patria, al lavoro, alla famiglia.⁸¹

L’appello di Covi risulta ancor più significativo se si considera che nello stesso numero della rivista appena una pagina prima, viene pubblicato uno stralcio di discorso del ministro Alessandro

⁷⁶ Cfr. G. Narducci, *Difesa di un discorso*, «Filmcritica», n. 29, 1953.

⁷⁷ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 17.

⁷⁸ *Ivi*, p. 16.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. Marco Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VI - 1940/1944, cit., p. 547.

⁸¹ Antonio Covi, *Nostro cinema*, «Rivista del Cinematografo», 6, giugno 1941, p. 85.

Pavolini, il quale ammette l'ipotesi di un cinema realistico italiano, «ma senza l'equivoco che il realismo debba per forza riflettere gli aspetti deteriori di una società»⁸².

Un afflato realista è presente altresì in un'altra figura cattolica del periodo, ovvero lo storico direttore della rivista milanese «L'Uomo» Mario Apollonio. Proprio in quest'ultimo Adriano D'Aloia individua l'anticipatore «di una prospettiva cattolica del neorealismo»⁸³.

Come ci fa notare poi Massimo Marcocchi, per Apollonio – come pure per diversi autori e animatori del neorealismo – «il passaggio alla Resistenza fu il necessario esito di un iter intellettuale e morale»⁸⁴.

Vero e proprio precursore di un'inedita linea di pensiero cattolico riguardo al neorealismo si rivela poi Mario Verdone, il primo a spingersi addirittura a ipotizzare un cinema realista cattolico. Nel dicembre 1947, con un articolo dall'eloquente titolo *Per un cinema realista cristiano*, Verdone auspica la produzione di film realisti che trattino le stesse problematiche sociali del neorealismo, quali appunto le condizioni dei vari sciucsià, banditi o bambini, proponendo però al contempo una prospettiva di risoluzione finale in chiave di speranza cristiana:

Spetta ai cattolici di iniziare un film realistico, anch'esso destinato al popolo, agli operai, agli analfabeti, agli ammutinati possibili che con la stessa convinzione, ingenerata da una fede che non è materialista, sappia trattare gli stessi problemi e infiniti altri, dandone l'unica risoluzione possibile: quella cristiana [...]. Il cinema non deve imporre un'opinione, ma aiutare a cercarla [...]. Una rivoluzione vera, umana, cristiana si fa necessaria. [...] Nulla è più efficace del cinema realistico che osserva e analizza ciò che è la realtà: tale film, per essere accettato, deve potersi rivolgere a tutti [...] vedere la società, la fabbrica, la casa, vedere che i bambini ci guardano, vedere gli sciucsià, i banditi, i paisà, frutto di questa guerra, ricavandone un ragionamento cristiano [...] Vedere, giudicare, agire.⁸⁵

Tali parole risultano quanto mai insolite e stridenti rispetto al coevo panorama della critica cinematografica cattolica italiana. Stridore che risuona in tutta la sua evidenza se all'appena citato stralcio di Verdone si accosta, ad esempio, un articolo di Turi Vasile pubblicato proprio in quella stessa rivista appena un numero prima, in cui il neorealismo era addirittura rimosso dal lessico tanto era considerato ancora un tabù: «L'Italia non ha per noi una sua cinematografia, e benché i critici stranieri parlino di una nuova scuola, quella per intenderci del documento romanzato, non ci pare che essa esista sostanzialmente, ma solo in alcune facili apparenze»⁸⁶.

⁸² Alessandro Pavolini, «Rivista del Cinematografo», 6, giugno 1941, p. 83.

⁸³ Adriano D'Aloia, Ruggero Eugeni, *Un'arte corale. Il neorealismo e le politiche culturali dei cattolici in Italia: Mario Apollonio e la Scuola di Milano*, in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, cit., p. 177.

⁸⁴ Massimo Marcocchi, *La vita religiosa a Brescia nella prima metà del Novecento*, in C. Annoni (a cura di), *Istituzione letteraria e drammaturgia*, Atti del Convegno Mario Apollonio: *I giorni e le opere*, Vita e Pensiero, Milano, 2003, p. 100.

⁸⁵ Mario Verdone, *Per un cinema realista cristiano*, «Rivista del Cinematografo», 12, dicembre 1947, pp. 7-8.

⁸⁶ Turi Vasile, *Cinema italiano*, «Rivista del Cinematografo», a. XX, n. 10-11, ottobre 1947.

Tuttavia – seppure la linea generale tenuta da molti cattolici nei confronti del neorealismo rimanga assestata su posizioni non molto dissimili da quelle di Vasile – va detto che l'articolo di Verdone funge in qualche modo da apripista ad un'alternativa della critica cattolica. Si tratta di quelli che Aldo Bernardini definisce «cattolici non inquadrati»⁸⁷, ovvero voci isolate di intellettuali cattolici non ecclesiastici in qualche modo “dissidenti” dalla critica cattolica dominante, la cui azione risulta sparsa e incapace di produrre frutti immediati, ma tuttavia foriera di modifiche profonde su tempi lunghi.

Voci, queste, che si rifanno anche a quelle di numerosi critici cattolici stranieri, ben più pronti a recepire la straordinaria portata innovatrice del neorealismo e «la prodigiosa abilità degli sceneggiatori e dei registi italiani a cogliere a volo la realtà e trasportarla sullo schermo senza perdere nulla della sua attualità»⁸⁸.

Come si è già detto, però, si tratta appunto di voci ancora sostanzialmente isolate. Le direttive ufficiali cattoliche continuano a utilizzare il cinema come arma ideologica e anticomunista.

Tale operazione di apertura e di ripensamento generale del rapporto tra cinema (non solo neorealista) e cattolici è proseguita poi nel giugno 1948 – non a caso proprio nella temperie politica post-elezioni – con un lungo articolo di padre Félix A. Morlion, *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, di per sé quanto mai significativo in quanto segna innanzitutto un'inedita incursione della critica cattolica nelle pagine di una rivista per niente cattolica quale «Bianco e Nero».

Interessante risulta la provenienza e la formazione culturale di tale personaggio (Morlion), domenicano belga giunto a Roma nel 1944, molto attento all'influenza dei mass-media nella società contemporanea, convinto della necessità del loro utilizzo da parte della Chiesa e della formazione di una nuova classe di professionisti cattolici in questo settore. Nel 1947 egli aveva fondato a Roma l'Università Internazionale di Scienze Sociali «Pro Deo», oggi LUISS, dove il cinema viene ampiamente studiato come strumento di comunicazione. Emblematico, a tal proposito, il fatto che l'unico cattolico (o uno degli unici) in Italia a difendere il neorealismo non abbia origine italiane (Morlion era infatti belga), e che l'articolo di quest'ultimo non sia ospitato sulle pagine della «Rivista del Cinematografo», bensì in quelle di «Bianco e Nero».

Nel suo memorabile intervento, Morlion riconosce da una parte la rilevanza e l'innovazione dei film neorealisti, e dall'altra parte punta a superare le contrapposizioni ideologiche fra destra e sinistra per sottolineare l'appartenenza etica del neorealismo al cristianesimo, che è in grado di dare anche

⁸⁷ Aldo Bernardini, *Cattolici e cinema italiano*, in Gianfranco Gori, Stefano Pivato (a cura di), *Bianco e nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, cit., p. 75.

⁸⁸ A. Ruszowski, *I film italiani del festival del 1947*, «Rivista del Cinematografo», a. XXI, n. 1, gennaio 1948.

una prospettiva di riscatto materiale e spirituale dal male e dalla triste e tragica realtà terrena: «Il fondo di ogni grande arte non è quello che uno pensa sulla realtà ma quello che è la realtà. [...] La scuola neorealista italiana ha compiuto un passo coraggioso, ha rinunciato a molte vanità per correre verso il vero scopo della cinematografia: esprimere il reale. [...]»⁸⁹.

Proseguendo nel proprio intervento, Morlion mette poi in guardia la «scuola neorealista italiana» dal seguente rischio:

Non c'è che un pericolo per la scuola neorealista italiana: essa potrebbe perdere il contatto con le sorgenti profonde della realtà umana che in Italia o è cristiana o non è. La realtà umana, anche se per l'italiano non praticante o non disciplinabile è una realtà spirituale, ed è così che il cinema italiano non avrà le sue *Bêtes humaines*, i suoi *Quai des brumes*.⁹⁰

Continua poi Morlion:

io non esito a ripetere in pubblico che nell'arte italiana come nell'anima italiana non c'è ancora divisione fra sinistra e destra, o meglio (per evitare espressioni divenute nocive a forza di cattiva interpretazione) fra tendenze materialistiche e spiritualistiche. La realtà umana anche per l'italiano non praticante o non disciplinabile è una realtà spirituale. [...] «Il sole sorge ancora» in Italia perché al disopra della triste realtà della perversità umana, della tirannia e dell'ingiustizia sociale, si leverà sempre questa anima del popolo italiano che sa e crede che la realtà è eterna, della medesima famiglia di questo Padre che è nei cieli e che sempre è presente per aiutare l'uomo a liberarsi dal suo male.⁹¹

Come testimoniano eloquentemente tali parole, in quei mesi cruciali si era aperta ormai una nuova stagione di riflessione critica sui film da parte del mondo cattolico e che avrebbe avuto nella nascente pratica dei cineforum, istituiti dallo stesso padre Morlion, il suo motore di propulsione. Attraverso tale testo, Morlion dimostra di essere l'unico cattolico in Italia ad affrontare il cinema anche da un punto di vista prettamente teorico, elaborando un sistema, a suo dire «filosofico», che non solo ne sostiene la bontà, ma che finisce addirittura per eleggerlo ad arte di primaria e di «strategica» importanza. Sfuggendo alle rigide griglie e ai ristretti orizzonti culturali nei quali si trova impastoiato in quegli anni l'Ente dello Spettacolo, l'idea di cinema di Morlion è semmai in sintonia con le esperienze innovative dei critici cattolici francesi, in particolare Amédée Ayfre e André Bazin, con i quali Morlion collabora alla rivista dell'O.C.I.C., «Revue Internationale du Cinéma», condividendone gusti e battaglie estetiche⁹².

La vicinanza del pensiero di Morlion a quello di Bazin è convalidata in particolare da affermazioni come questa:

⁸⁹ Félix A. Morlion, *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 4, giugno 1948, p. 26.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Cfr. Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 259.

La scuola neorealista italiana non ha che una tesi, opposta alle tesi formalistiche che fanno del cinema un giuoco d'ombre, di parole, di situazioni e complicazioni inventate. La tesi è questa: lo schermo è una finestra magica che s'apre sul reale, l'arte cinematografica è l'arte di ricreare per mezzo ella scelta la più libera nella immensa creazione materiale, la visione più intensa di questa realtà invisibile: i movimenti dell'anima invisibile. Il fondo di ogni grande arte non è quello che uno pensa sulla realtà ma quello che è la realtà.⁹³

Ciò che stupisce è notare come Morlion, dopo aver guidato sulla citata «L'ora dell'azione» una campagna anticomunista fra le più accanite, sostenga un cinema decisamente lontano da quello auspicato negli stessi anni dalle gerarchie ecclesiastiche e assuma così apertamente le difese del neorealismo, considerato negli ambienti cattolici in odore di marxismo.

Quanto mai significativo, infine, il riferimento all'accoglienza critica internazionale del fenomeno neorealistico:

Ora accade che nella critica internazionale sono forse proprio i cattolici, quei cattolici che sì sovente fanno delle riserva ideologiche, a prendere una decisa difesa di quella che essi chiamano: la scuola neorealista italiana. Io non conosco nessun critico cattolico, sia in Europa sia in America, che non abbia reagito con istintiva simpatia dinanzi a *Roma città aperta*, *Paisà*, di Rossellini.⁹⁴

L'operazione critica avviata da Morlion per mezzo del presente articolo si situa in una più generale politica cinematografica pro-neorealistica perseguita dal nostro autore.

Come ci fa notare a ragione Elena Dagrada, «adoperandosi su più fronti, Morlion insegue il sogno di un neorealismo cattolico non solo impegnandosi nella battaglia del Cineforum, ma anche prestandosi come consigliere religioso nella realizzazione di pellicole neorealiste degne di esservi programmate»⁹⁵.

L'intenzione di promuovere il neorealismo a modello estetico da ricondurre alle «sorgenti cristiane» nasce in Morlion anche in seguito all'incontro con Roberto Rossellini.

Proprio tra il '47 e il '50 lo stesso Morlion si farà infatti promotore di una politica culturale volta a fare di Rossellini il «pioniere [...] del neorealismo cattolico, correttivo dell'altro che non sembrava abbastanza cristiano»⁹⁶.

A Morlion si deve quindi il primo sistematico riconoscimento cattolico del neorealismo: tema a cui egli dedicherà, in quegli anni, ulteriori saggi⁹⁷.

⁹³ Félix A. Morlion, *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, cit., p. 25.

⁹⁴ Ivi, p. 49.

⁹⁵ Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 271.

⁹⁶ G. B. Cavallaro, *Bilancio di un Festival*, «Rivista del Cinematografo», a. XXV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1952, p. 6.

⁹⁷ Cfr. Félix A. Morlion, *Crisi e prospettive del realismo cinematografico*, «Bianco e Nero», anno X, n. 6, giugno 1949; Id., *Dialettica dall'uomo al film cattolico*, «Anteprima», n. 29, settembre 1948; Id., *Gli insegnamenti del neo-realismo italiano*, in *Primato dello spirito*, «Scenario», anno XVIII, n. 1 (nuova serie), dicembre 1949, pp. 11-15; Id., *Le debat*

In mezzo al generale panorama cattolico italiano – completamente contrario e refrattario al fenomeno neorealista – la voce di Morlion si erge visibilmente fuori dal coro, attraverso una vera e propria arringa in difesa del neorealismo, «pronunciata allo scopo di scuotere le coscienze dei critici cattolici italiani, portando loro l'esempio della "critica internazionale"»⁹⁸.

Proprio tali aperture verso il neorealismo fruttano a Morlion – nel settembre del 1948, dopo la collaborazione con il Centro Sperimentale e «Bianco e nero» – un posto nella composita giuria della mostra di Venezia guidata da Chiarini. È indubbiamente un momento di importante visibilità per il domenicano, che in questo modo si propone di fronte alla società laica come uno dei principali referenti della critica d'ambito cattolico.

Mentre gli organi di stampa della Chiesa non perdono occasione per «sollecitare, in maniera unanime, un intervento repressivo [...] nei confronti del cinema italiano»⁹⁹, il 20 febbraio 1949 troviamo nuovamente il «battitore libero» Morlion schierato con il Comitato per la difesa del cinema italiano (ovvero del neorealismo), che manifesta a Roma con un comizio in piazza del Popolo¹⁰⁰. Il 10 marzo 1949 «L'ora dell'azione» pubblica un'intervista rilasciata da Morlion, le cui precise dichiarazioni contraddicono l'azione del governo e delle gerarchie ecclesiastiche:

Sono scandalizzato di vedere in tutte le città che i film italiani sono quasi introvabili nelle programmazioni mentre vi formicolano film americani di terz'ordine. All'estero le opere di Rossellini, Blasetti, De Sica, Visconti sono la grande rivelazione del dopoguerra. Ma in Italia i film di Totò, di Nino Taranto sono quasi i soli ad attirare le masse. [...] non è concepibile che un popolo intelligente lasci detronizzare nel suo paese la scuola neorealista che ha dato vita a grandi opere. [...] I migliori film educativi non sono i film predicatori o apertamente moralisti, [...] sono i film semplici, appassionanti che non hanno l'aria di volere insegnare qualcosa ma che fanno penetrare dei temi profondamente umani nel cuore delle masse. La scuola neorealista italiana trattando dei problemi reali di gente semplice che deve lavorare per guadagnare la vita, rappresenta una delle prime grandi vittorie contro la banalità commerciale che presenta generalmente una classe di uomini che non hanno altra occupazione che di circuire fino al bacio finale qualche bella donna poco intelligente tanto più interessante se ella è già moglie legittima del vicino.¹⁰¹

Anche il già più volte citato n. 7 di «Sequenze» ospita al suo interno un intervento di Morlion, dal titolo *Presupposti cristiani nel realismo italiano*.

Nel presente intervento Morlion opera una netta distinzione tra «produzione cinematografica fatta soltanto per produrre denaro» e «i grandi talenti creativi»¹⁰².

réalisateur-scenariste. L'expérience italienne dans la crise mondiale du scénario, «Revue Internationale du Cinéma», n. 4, 1949.

⁹⁸ Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 260.

⁹⁹ Gian Piero Brunetta, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit., p. 97.

¹⁰⁰ Cfr. Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 260.

¹⁰¹ [Redazionale], *Battaglia del cinema italiano*, «L'ora dell'azione», a. III, n. 10, marzo 1949.

¹⁰² Félix A. Morlion, *Presupposti cristiani nel realismo italiano*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

Un merito indiscusso che Morlion riconosce al neorealismo è la rinuncia agli artifici formali esteriori in favore della dimensione interiore. Grazie a tale suo carattere, il neorealismo si erge come esempio di cinema capace di commuovere in profondità lo spettatore, contrapponendosi perciò a quel cinema inteso come mero divertimento. Rifacendosi ai classici principi latini della misura, dell'equilibrio e dell'armonia, il neorealismo tocca vertici tragici che, dal reale umano, conducono all'infinito e al divino:

L'esperienza dell'Italia ci prova che non è la perfezione del mestiere o della materia ma la perfezione dello spirito creatore che decide in ultima analisi: vedremo se i cristiani saranno capaci del grande sforzo dell'atto creatore, partecipazione di una potenza veramente divina che si incarna nelle immagini e nei suoni della nostra terra inquieta.¹⁰³

Verdone e Morlion indicano insomma una nuova prospettiva cattolica del neorealismo, che anche altri cattolici italiani da lì in poi percorreranno.

Quella critica cattolica italiana che d'ora in avanti accoglierà favorevolmente il neorealismo sarà spinta, in questo, da talune caratteristiche «positive» che essa ravvisa appunto nel nuovo fenomeno cinematografico italiano, e che ci vengono elencate da Petraglia e Rulli: «1) la semplicità 2) la capacità di commuovere gli uomini ponendoli a contatto con la realtà della vita 3) l'umiltà 4) il movimento interiore delle anime 5) la misura, l'equilibrio, l'armonia 6) la possibilità di non fermarsi al *reale umano* ma di attingere il *reale divino*»¹⁰⁴.

Il presente recupero del neorealismo da parte cattolica proseguirà anche per mano di altri critici – come Gian Luigi Rondi – e sulle pagine anche di altre riviste – quali «La Fiera Letteraria», «Filmcritica» e altre ancora – facendo propria la lezione di critici in prevalenza francesi: un nome fra tutti, Amédée Ayfre.

La stessa «Rivista del Cinematografo» inizia ad ospitare sulle proprie pagine, a partire dai primi anni Cinquanta, la regolare collaborazione del pedagogo padovano Giuseppe Flores D'Arcais, che in alcuni suoi interventi detterà ai critici cattolici la strada maestra da seguire: «La critica cattolica del cinema è responsabilità dei cattolici, cioè dell'uomo nella totalità dei suoi aspetti»¹⁰⁵.

In quegli stessi anni, troviamo poi anche una figura quale Diego Fabbri destreggiarsi in un'opera di riappropriazione del movimento neorealista.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 12.

¹⁰⁵ Giuseppe Flores D'Arcais, *Note per una critica cattolica del cinema*, «Rivista del Cinematografo», a. XXV, n. 11, novembre 1952, p. 2.

Già nel 1949, con il proprio *Neorealismo italiano, segno di contraddizione*, Fabbri dava segno di propendere per «tutte quelle opere che, pur rappresentando la realtà, ne dessero un giudizio – cioè una interpretazione secondo il superiore criterio della verità»¹⁰⁶.

Riferendosi a chi «volle far vedere che la realtà non era solamente squallida e triste, ma anche piena di motivi di speranza e di fiducia (*L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa, *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani)»¹⁰⁷, Fabbri connette la verità al marchio cristiano.

Non senza un certo atteggiamento negazionista, Fabbri ha modo poi di sostenere quanto segue: «Sembra fuor di proposito l'accusa che viene mossa ai cattolici dagli uomini di sinistra circa una pretesa ostilità nei confronti della nuova scuola cinematografica»¹⁰⁸.

Nello stesso articolo, Fabbri tenta di argomentare le proprie teorie, ricordando quanto segue:

Come se proprio da società cattoliche non fossero stati tenuti a battesimo i primi film neorealisti prima ancora che questa etichetta fosse stata scoperta [...] Dovrei dire che c'è tutto un movimento culturale in seno ai cattolici, propenso a trovare pezze d'appoggio teoriche, anzi, addirittura filosofiche (e la filosofia è niente di meno che quella tomista o neotomista) per dimostrare che questa forma di rappresentazione che parte dalla realtà così com'è per ricavarne una morale o una idea o una tesi, risponde proprio alla tradizione del «realismo cattolico». Per cui, a parte certi eccessi e certi errori, i film che in questo modo riproducono la realtà – o una parte di essa, o un aspetto di essa – sarebbero, comunque, moralmente più efficaci dei molti film falsamente o volutamente ottimisti, che mentono di fronte alla vita e ai suoi ideali.¹⁰⁹

Le parole di Fabbri dimostrano che, all'intransigenza antimarxista dei vertici ecclesiastici e ai toni cattolici da «crociata» in voga dal '48 e per tutta la guerra fredda, cominciano ad opporsi nuove voci più aperte e più disponibili al dialogo.

Sulla *vexata questio* del neorealismo e delle sue “potenzialità cristiane” Fabbri ritorna poi in un articolo pubblicato sul numero 7 di «Sequenze»:

Quanto più un'opera cinematografica propone al pubblico una verità autentica tanto più l'interesse è profondo e continuo. Le poche opere cinematografiche che hanno la possibilità di cogliere e rappresentare l'essenza della verità, come per esempio *Germania anno zero* di Rossellini, sfuggono a un giudizio propriamente estetico e morale per situarsi su un piano più alto di valori. Il valore di questi film è, come dire, un fatto ontologico.¹¹⁰

Secondo Fabbri, il neorealismo sfuggirebbe quindi a un giudizio propriamente estetico e morale.

L'estratto di Fabbri pubblicato su «Sequenze» offre perciò una testimonianza esemplare del conflitto interno al cattolicesimo di quegli anni, relativo alla metodologia e alla strategia cattolica da adottare in campo cinematografico, sia da un punto di vista critico che da quello produttivo.

¹⁰⁶ Diego Fabbri, *Neorealismo italiano segno di contraddizione*, «Rivista del Cinematografo», anno XXII, n. 1, gennaio 1949, p. 10.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Diego Fabbri, s.t. [estratto], in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

Seppur inconsapevolmente, anche un critico quale Luigi Chiarini – nel suo *Discorso sul neorealismo* tenuto nell'aprile del 1950 alla Conferenza di Bari per Cineclub e Amici della Cultura – fornisce un ulteriore puntello alle teorie “spiritualiste” affermando – in polemica con gli «schematismi ideologici» – che il neorealismo è un «movimento spirituale [...] nato da un bisogno sincero di verità e umanità»¹¹¹.

A ulteriore conferma di tale clima di recupero da parte cattolica del fenomeno neorealista – e di parallela apertura verso il fronte non cattolico – interviene un articolo di don Lorenzo Bedeschi apparso nel 1951 sulla «Settimana del Clero»:

Bisognerà premettere che il neorealismo cinematografico ha portato la macchina da presa sull'umano. Non più ninnoli dorati e telefoni di madreperla, ma la vita quotidiana e sincera. E questo spostamento per noi è un'ottima prefazione per la conquista di quest'arte così largamente formativa [...] Tutto il problema cattolico cinematografico si riassume nella formazione, o comunque nell'affiancamento soave di giovani registi [...] I comunisti hanno già formato marxisticamente i loro registi, da Luchino Visconti a De Santis e un po' anche De Sica. Non per questo, ripetiamo, la nostra simpatia per il neorealismo viene meno. Anzi aumenta in noi la sicurezza che la macchina sta lì sul carrello a dirci: sono pronta ad essere manovrata da chiunque. Non ho prevenzioni.¹¹²

Non va poi dimenticato che fuori dall'Italia, e in particolare in Francia (come vedremo), la critica cattolica si attestava già da anni su posizioni di grande valorizzazione del fenomeno neorealista. Quella stessa critica cattolica francese esercita quindi inevitabilmente, negli anni Cinquanta, una notevole influenza sugli intellettuali cattolici italiani, in particolare attraverso gli scritti di André Bazin e Gilbert Cohen-Séhat, per un generale ripensamento dei giudizi sui film neorealisti.

Si è già più volte evocata la celebre lettera aperta di Andreotti indirizzata a De Sica, in cui quest'ultimo veniva severamente rimproverato per il suo *Umberto D.*.

Non tutto il mondo cattolico italiano reagisce però favorevolmente alla lettera di Andreotti.

Mi riferisco in particolare al terzo gruppo di cattolici individuato da Subini, ovvero quello dei cosiddetti cattolici «dissidenti» e quindi «non integrati nelle istituzioni (dello Stato o della Chiesa)»¹¹³.

Tra di essi è possibile annoverare gli animatori del cineforum della Corsia dei Servi di Milano: Camillo De Piaz, David Maria Turoldo, Nazareno Fabbretti e Morando Morandini.

Quest'ultimo, sulla rubrica cinematografica de «L'Ordine» – il quotidiano della curia di Como – fornisce un'interpretazione del neorealismo piuttosto spregiudicata e non in linea con le posizioni ufficiali dei cattolici italiani:

¹¹¹ Luigi Chiarini, *Discorso sul neorealismo*, «Bianco e Nero», n. 7, 1951.

¹¹² Lorenzo Bedeschi, *Il neorealismo americano ha premesse ateistiche*, «Settimana del Clero», 16 dicembre 1951.

¹¹³ Tomaso Subini, *I cattolici e il neorealismo*, intervento al convegno *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, cit., p. 1.

Spesso si leggono sui settimanali italiani lettere che rimproverano ai nostri registi l'attenzione alla realtà del nostro paese, reputata come una diffamazione del popolo italiano all'estero. La concezione è ipocrita: e la verità non soltanto materiale, ma umana dei nostri film ha trovato fuori d'Italia una risonanza eccezionale.¹¹⁴

Lo stesso Morandini risponde poi – sempre sulle pagine de «L'Ordine» – al citato articolo pubblicato da Milani su «Il Nuovo Cittadino»:

Non neghiamo: all'estero molti avranno detto: ecco un popolo di miserabili. Ma molti altri – probabilmente in numero molto maggiore – avranno pensato: ecco un popolo che ha il coraggio di confessarsi, ecco un popolo che ha una fede così grande nella vita da poterla narrare anche nei suoi aspetti e nei suoi episodi più tristi.¹¹⁵

Proprio tale eterodossa interpretazione del neorealismo costa al Cineforum della Corsia dei Servi la chiusura, disposta dallo stesso Andreotti in seguito a un'avventata intervista rilasciata da Camillo De Piaz, “rea” di affermazioni come la seguente: «I famosi “panni sporchi”? Per me vederli andare all'aria è un vero e proprio godimento. Tanto più che i panni sporchi non hanno patria»¹¹⁶.

È lo stesso De Piaz – decenni dopo – a ricordare l'accaduto:

In una intervista [...] difesi il cinema neorealista. Se ben ricordo era il febbraio 1952. Andreotti, allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, ritenendo che il neorealismo non rispecchiasse la società italiana, ha messo in moto la Segreteria di Stato e dal Vaticano fu inviato il Priore Generale dell'Ordine dei Servi, Alfonso Benetti, in visita canonica straordinaria per inquisirmi: fui vittima di una tipica collusione tra potere politico e potere ecclesiastico.¹¹⁷

I critici cattolici si fanno poi tavola protagonisti di un goffo tentativo di «recupero e accaparramento»¹¹⁸ del fenomeno neorealista, tentando di presentarlo come tendenza cinematografica particolarmente legata a Maria Vergine.

È questo il caso di Gian Luigi Rondi, il quale, in un articolo del 1951 dal titolo *Maria e il cinema*, Rondi afferma: «Il dopoguerra è invito alla solidarietà e alla fratellanza [...]. La Beatissima Vergine, non è stata mai più nominata nel nostro cinema, pure è da Lei, è nella luce della sua universale maternità, che deriva al nostro cinema il gusto e l'amore della fraternità universale»¹¹⁹.

Tra il 1951 e il 1952, nel contesto ufficiale dei Quaderni della Mostra di Venezia, Rondi è poi autore di alcuni saggi in cui si fa fautore di un neorealismo inteso come «cinema rigorosamente cristiano e cristiani i suoi primi poeti»¹²⁰.

¹¹⁴ Morando Morandini, «L'Ordine», 19 dicembre 1951.

¹¹⁵ Morando Morandini, *Patrie vere e Patrie false*, «L'Ordine», 28 maggio 1952.

¹¹⁶ Camillo De Piaz in Antonio Pitta, Ettore Capriolo, *Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini*, «Cinema», n.s., a. V, n. 89, 30 giugno 1952, terza di copertina.

¹¹⁷ Camillo De Piaz in Giuseppe Gozzini, *Sulla frontiera. Camillo De Piaz, la Resistenza, il Concilio e oltre*, Scheiwiller, Milano, 2006, p. 137.

¹¹⁸ Guido Fink, *Il cerchio e la cesura: le riviste italiane di cinema negli anni Cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 249.

¹¹⁹ Gian Luigi Rondi, *Maria e il cinema*, «La fiera letteraria», n. 8, 1951.

¹²⁰ Gian Luigi Rondi, *Cinema italiano 1945-1951. Il dopoguerra*, in *Il neorealismo italiano. Documentazioni*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma, 1951, p. 9.

In quella stessa occasione, Rondi propone una lettura di Rossellini inteso come iniziatore di un Neorealismo cristiano:

Nato in forma di dialogo per confortare il dolore, il cinema nuovo italiano nacque così anche come discorso di carità. Nonostante le interpretazioni che gli aridi teorici hanno tentato di darci e nonostante le interpretazioni settarie che taluni altri, poco teorizzatori ma molto politici, hanno voluto trarre dalle sue nuove ispirazioni, il cinema chiamato neorealista fu dal suo nascere, appunto per questa sua intima e interna esigenza di carità, cinema rigorosamente cristiano e cristiani possono dirsi, lato sensu, i suoi primi poeti, Rossellini, De Sica, Blasetti. I loro motivi ispiratori furono esteriormente diversi; in essi, però, era presente un sentimento comune: attraverso l'amore del prossimo, l'amore del Trascendente. Spetta a Rossellini il merito di aver seguito questa strada – che in altri è meno scopertamente visibile – in forme più chiare e palesi: da *Roma città aperta* a *Stromboli* e al *Francesco* egli pone un problema solo, quello dell'Apostolo Giovanni: «Se tu non ami il fratello che tu vedi, come amerai il Signore Iddio che tu non vedi?». In Rossellini la denuncia dell'assenza di carità, assenza conseguente all'assenza di una fede, è invito a un reciproco amore fra gli uomini che consenta di riscoprire le vie dell'amore trascendente per la Divinità.¹²¹

Dal canto suo, Giuseppe Sala apre il numero monografico di «Bianco e Nero» del 1952 dedicato a Rossellini con uno scritto dal titolo perentorio, *Significato di Rossellini*, in cui affronta, non a caso, il “significato” del cineasta a partire da una disamina del Neorealismo:

L'esperienza del neo-realismo aveva rappresentato, sin dal suo sorgere, l'urgenza di una responsabilità di ordine morale che sollevasse la rappresentazione della realtà da un freddo e distaccato oggettivismo [...] Questa religiosità (che non deve essere limitata ad una religiosità di contenuti) è in Manzoni, in Verga, in Pirandello non come un sentimento vago, ma come una posizione di giudizio totale. Lo stesso atteggiamento ritroviamo in Rossellini, e a noi basta per considerare in lui aperto e concluso l'insegnamento del neorealismo cinematografico italiano. [...] I partigiani di *Roma città aperta* che muoiono come cristiani antichi, il sacrificio della ragazza siciliana nel primo episodio di *Paisà*, l'espiazione di un mondo distrutto in *Germania anno zero*, la mortificazione di Karina in *Stromboli*, l'umiliazione come perfetta letizia in *Francesco*, la profonda carità di quel diavolo rinsavito de *La macchina ammazzacattivi*, che s'accorge che non è lecito all'uomo arrogarsi il diritto di giudicare i suoi simili, sono i momenti in cui si esprime e prende luce la poetica rosselliniana.¹²²

Forte di tale considerazioni, Sala quindi conclude:

Di essi il cinema contemporaneo non può non tener conto, e non tanto per quel che storicamente rappresentano, quanto perché portano il cinema stesso, come le autentiche espressioni d'arte, sulle soglie dell'Assoluto, rappresentando l'unica soluzione valida di una corrente che si è per altri versi inaridita nei rivoli del film dialettale o negli stagni miasmatici del film a tesi sociale.¹²³

Nel frattempo, sulle pagine di «Cinema», Giuseppe Sibilla considera il realismo «un atteggiamento spirituale, come tale strettamente personale»¹²⁴.

Un'indiscussa occasione di appropriazione (da parte cattolica) del neorealismo è fornita poi dal Convegno di Parma del dicembre 1953, avente come argomento proprio il neorealismo. Il Convegno di Parma vede la partecipazione anche di una rappresentanza della critica cattolica¹²⁵.

¹²¹ Ivi, pp. 9-10.

¹²² Giuseppe Sala, *Significato di Rossellini*, «Bianco e Nero», XIII, 2, febbraio 1952, pp. 3-4.

¹²³ Ivi, p. 6.

¹²⁴ Giuseppe Sibilla, *Crisi e no*, «Cinema», n. 114, 1953.

¹²⁵ Cfr. Emilio Lonero, *Note sul Convegno di Parma*, «Rivista del Cinematografo», n. 1, 1954.

Tra i cattolici presenti a Parma troviamo Giancarlo Vigorelli, che pubblicherà a tal proposito una relazione, sul numero di dicembre di «Bianco e Nero» e poi riproposta a gennaio dalla «Rivista del Cinematografo».

Nel convegno parmigiano, Vigorelli riscopre «un genuino ecumenismo per esorcizzare i pericoli della “propaganda comunista”»¹²⁶, mentre Gian Luigi Rondi, dal canto suo, interpreta il neorealismo in termini di puro «amore evangelico»¹²⁷.

Proprio a proposito del convegno parmigiano sul neorealismo, Petraglia e Rulli ricostruiscono acutamente le strategie messe in campo rispettivamente dalla critica di sinistra e da quella cattolica:

se i critici di sinistra temono di mostrare, nella mancanza di unanimità, l'oggettiva debolezza del movimento [neorealistico], la critica cattolica non ha alcun interesse a scatenare la controffensiva, che prepara in grande stile per l'anno successivo con il Congresso di Varese: qui mostrerà i denti, ma, nello stesso tempo, anche le spaccature che albergano nel suo seno tra *beceri* e *moderati*.¹²⁸

È però solo grazie al processo di “stemperamento” degli animi avviato – a partire dal gennaio del 1954 – dall'avvento del “neorealismo rosa”, che viene imbastito il primo serio tentativo da parte cattolica (e in particolare da parte della «Rivista del Cinematografo») di appropriazione e di “fagocitazione” del neorealismo.

Da più parti, all'interno del fronte cattolico italiano, si cerca quindi di accettare il neorealismo, facendolo addirittura rientrare nell'alveo della cristianità, come testimonia un articolo di Antonio Covi, apparso nel '55 sulla «Rivista del Cinematografo», che sin dal titolo si pone il seguente quesito: «È possibile un neorealismo cristiano?»¹²⁹

Nel biennio '55-'56 tale tendenza di distensione si amplia ulteriormente, raggiungendo persino le pagine di un periodico piuttosto intransigente quale «La Civiltà Cattolica», che, pur continuando il suo discorso anticomunista, apre un qualche spiraglio di dialogo.

Nell'ambito di tale processo è riconducibile la distinzione ideologica che inizia a essere delineata a più voci da parte dei cattolici, e che individua diverse tipologie di neorealismo. Assai esemplificativo risulta, in tal senso, un articolo del 1955 di padre Sinaldi, il quale individua, da un lato, un neorealismo “sano” e “giusto”, ovvero

il neorealismo [...] nato cristiano: *La porta del cielo, Roma città aperta, Vivere in pace, Paisà, Il sole sorge ancora, Cielo sulla palude, Stromboli*, ecc.». A tale categoria di neorealismo “sano” apparterebbe anche quel «neorealismo [...] non necessariamente pessimista: *Il cammino della speranza, Il cappotto, Due soldi di speranza, La strada*, ecc.¹³⁰

¹²⁶ Giancarlo Vigorelli, *Fine di un monopolio*, «Rivista del Cinematografo», n. 1, 1954.

¹²⁷ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 16.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Antonio Covi, *È possibile un neorealismo cristiano?*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1955, pp. 5-7.

¹³⁰ S. Sinaldi, *Del mordersi la coda*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1955, p. 10.

Dall'altro lato, Sinaldi individua invece un neorealismo "malsano" e deprecabile, quello cioè concepito dai marxisti, per i quali «non v'è neorealismo se non è intriso di accuse e pessimismo e non è proiettato, al di là d'una indispensabile ed urgente riforma degli attuali ordinamenti sociali, verso un violento sovvertimento dei medesimi, magari a costo di forzature e di sfasature storiche com'è avvenuto nel film *Senso*»¹³¹.

In tale azione di recupero e di reintegrazione del neorealismo, si mobilita anche Remo Branca, che su «La Civiltà Cattolica», nel 1956, non solo riconosce nel «neorealismo uno degli aspetti preminenti dell'arte italiana», ma lo fa risalire addirittura al IV secolo avanti Cristo, nell'evidente e spudorato tentativo di dirimere tutte quelle polemiche ideologiche e politiche che proprio intorno al fenomeno neorealista si erano accese e agitate.

Non si dimentichi poi come, negli anni Novanta, tra le iniziative dell'Ente dello Spettacolo promosse da Sergio Trasatti, occupi uno spazio significativo la pubblicazione di un'antologia della «Rivista del Cinematografo» dedicata appunto ai cattolici e il neorealismo. In essa Trasatti – grande studioso di Rossellini – coglie l'occasione per presentare come «inesatta la favola della critica cattolica attestata su posizioni negative verso quel tipo di cinema [il neorealismo]»¹³².

D'altronde, negli ultimi decenni, sono stati sempre più frequenti gli studi che hanno ravvisato nei film neorealisti una profonda ispirazione cristiana. È pur vero che, come ci fa notare Marco Vanelli, «si tratta di un cristianesimo non confessionale, nato più da un confronto personale con le pagine del Vangelo che dalla frequentazione della liturgia, maturato senza una mediazione ecclesiastica, poetico e non certo apologetico»¹³³. Quella portata sullo schermo dagli autori neorealisti è insomma «una quotidiana Via Crucis impersonata da disoccupati, pescatori, partigiani, pensionati, bambini, donne del popolo e preti coraggiosi»¹³⁴. Tuttavia è altrettanto innegabile – stando ancora alle parole di Vanelli – «che l'uomo raffigurato nei drammi ispirati alla realtà quotidiana è l'*Uomo*, è l'Ecce Homo, l'incarnazione odierna del Servo Sofferente»¹³⁵.

Tale ispirazione intimamente cristiana è ben riconoscibile nei capolavori neorealisti di De Sica e Zavattini, intrisi di un afflato umanitario che porta i due autori a un'autentica compassione per i propri personaggi.

Ma un'ispirazione altrettanto cristiana è presente pure nel capolavoro rosselliniano *Roma città aperta*, ricolmo di figure e topoi tipicamente cristiani: la protagonista Pina trucidata dai nazisti, che

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Sergio Trasatti, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I cattolici e il neorealismo*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1989, p. 5.

¹³³ Marco Vanelli, «Sequenze» n. 7: *Cinema e Cattolicesimo*, in Michele Guerra, Giampaolo Parmigiani (a cura di), *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951*, Uninova, Parma, 2009, p. 62.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

viene accolta sulle ginocchia da Don Pietro in una composizione plastica che rimanda all'iconografia della Pietà; il comunista torturato, la cui faccia sanguinante non può non ricordare le immagini pittoriche dell'Ecce Homo; Don Pietro, infine, che prima di morire chiede perdono per i suoi assassini, come Gesù sulla croce.

XII.4. «Le néo-réalisme vu par un français»: l'accoglienza del neorealismo in Francia

Come ci fa osservare Marcel Martin,

Il neo-realismo ha occupato ed occupa ancora un posto considerevole nelle analisi e riflessioni della critica francese. Nessuna altra scuola nazionale ha mai suscitato una così ricca letteratura da parte dei critici e degli storici del cinema. Questo interesse profondo e costante può essere spiegato con la novità del fenomeno, con il carattere apparentemente improvviso della sua esplosione, con la sua stessa complessità ed ambiguità, con le affinità storiche e culturali che ci legano all'Italia, con le qualità umane ed artistiche dei film, con il valore inesauribile della nozione di *realismo* come tema di analisi.¹³⁶

Un altro elemento su cui Martin attira la nostra attenzione è poi la pressochè unanime accoglienza favorevole riservata al neorealismo da parte di tutti i fronti della critica francese: dalla critica marxista a quella spiritualista, dalla critica conservatrice a quella cattolica¹³⁷.

Per una ricostruzione storica della ricezione critica del neorealismo presso i cattolici francesi, conviene però partire dal lontano 1932, quando l'uscita di un film quale *La tragedia della miniera* (*Kameradschaft*; Georg Wilhelm, 1931) viene accolta con entusiasmo dai redattori della rivista cattolica «Choisir»:

Charité qui ne connaît pas de frontière. Belle leçon de fraternité humaine. En dépit de quelques naïvetés, elle ne manquerait d'atteindre le spectateur, de l'émouvoir et de l'élever. Et la photo est d'une telle qualité, la mise en scène si criante de vérité – le film est signé Pabst – les personnages si vivants et poignants!¹³⁸

Per gli stessi motivi il film riceve gli elogi anche da parte dell'organo della Bonne Presse¹³⁹.

Il film di Pabst è lodato quindi espressamente anche per il suo stile realista.

Tale nuova attenzione dei cattolici allo stile cinematografico, e in particolare la loro nuova adesione al cinema realista, spingono le possibilità del dibattito cinematografico cattolico verso lidi sino ad allora inesplorati.

¹³⁶ Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 167.

¹³⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹³⁸ *Un classique du cinéma: la Tragédie de la mine*, «Choisir», 30 octobre 1932, p. 1.

¹³⁹ Cfr. *L'écran d'information Bonne presse a présenté*, «Le Fascinateur», décembre 1932, p. 205.

Il connubio tra critica cattolica francese e realismo conosce però la sua età più fortunata a partire dall'immediato secondo dopoguerra.

Un ruolo preminente in tal senso è giocato senza dubbio da André Bazin, nelle sue cronache del primo festival di Cannes nel settembre del 1946, o in diversi suoi celebri articoli a cominciare da *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, pubblicato nel gennaio 1948 su «Esprit»¹⁴⁰.

Proprio l'entusiasmo pro-realistico di Bazin, come pure la coeva attenzione dedicata da «Esprit» al realismo socialista, e la «querelle du réalisme» sorta nei periodici francesi a partire dal febbraio 1947, creano perciò quella congiuntura favorevole alla fortuna del neorealismo italiano in Francia.

Nel numero 2 della «Revue du cinéma» (nuova serie), nella rubrica «Notre écran», Jean George Auriol prende atto – tra i primi in assoluto in Francia – del nuovo cinema italiano, pur non menzionando il termine «neorealismo»: «Les Italiens reviennent à des procédés de réalisation analogues à ceux du muet. Tournant le plus possible hors des studios dans des décors réels, ils ont retrouvé un ton de vérité qui, de nos jours, n'appartient qu'à eux»¹⁴¹. Attraverso i fim di Rossellini e di Vergano, la «production actuelle» italiana appare agli occhi di Auriol come un forte luogo identitario.

Nel numero successivo della stessa rivista, tocca a Jean Desternes cimentarsi in un'analisi critica del nuovo fenomeno neorealista, applaudendone l'inedita forza espressiva, ottenuta paradossalmente attraverso la povertà delle immagini:

Malgré les photos crayeuses (on ne gomme pas les ombres dures) ou noires (pas de sunlights dans les prisons), on ne peut parler ici de films mal faits. Il faut oublier les vedettes lustrées alanguies sur leurs blancs téléphones. Nous voici loin des photos léchées des films néo-américains, ou pseudo-américains, des gros plans savonneux où l'ondulation mousse dans les projecteurs. Et cependant, malgré les imperfections sonores ou les gaucheries du découpage, comme ces images semblent plus riches que le vide photographié avec habileté et dialogué avec esprit!¹⁴²

Ma la strabiliante innovazione insita nel neorealismo italiano viene da subito colta anche da altri critici quali Alexandre Astruc e Georges Sadoul.

Quest'ultimo, sulle pagine de «L'Ecran français», si era entusiasmato per *Paisà*, per il suo autore Rossellini e per il neorealismo in generale, da lui salutato come pietra miliare della storia del cinema:

Il me paraît certain que, s'il tient ses promesses actuelles, le cinéma italien doit occuper dans notre après-guerre la place qu'ont tenue, vers 1920, les films expressionnistes allemands ou les films suédois. Avec le cinéma italien, un torrent de

¹⁴⁰ André Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, «Esprit», janvier 1948, p. 263. L'insieme dei testi consacrati da Bazin al cinema italiano è confluito poi nel tomo 4 di *Qu'est-ce que le cinéma?*, dal titolo *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, Editions du Cerf, Paris, 1962.

¹⁴¹ Jean George Auriol, *Notre écran*, «Revue du cinéma», n° 2 (nuova serie), novembre 1946.

¹⁴² Jean Desternes, «Revue du cinéma», n° 3 (nuova serie), décembre 1946.

vie quotidienne envahit l'écran. Il n'y a pas de sujets que les réalisateurs de Rome ou de Milan n'osent aborder, et ce sont des sujets actuels.¹⁴³

Su quella stessa rivista, Bazin pubblicherà, alla fine del 1948, un articolo dal titolo *Défense de l'avant-garde*: «C'est cette avant-garde-là qui reste aujourd'hui toujours possible, et c'est elle qu'il faut déceler et soutenir»¹⁴⁴. Tra i promotori di tale avanguardia Bazin individua, oltre ad autori come William Wyler e Orson Welles, anche appunto «le Rossellini de *Paisà* et le Visconti de *La Terre tremble* en Italie»¹⁴⁵.

Di lì a poco, proprio intorno al neorealismo iniziano a giocarsi dispute e *querelles* teorico-critiche di importanza nodale per gli equilibri del panorama critico francese (non solo cattolico).

Oggetto della contesa non è solamente l'opera di Rossellini, ma il cinema italiano nel suo complesso. E così, se una parte dei «Cahiers du cinéma» si impegna a sostenere Cesare Zavattini e la sua volontà di indirizzare il neorealismo verso un cinema sociale di osservazione della realtà quotidiana (è il caso soprattutto di Bazin e della sua attenzione preferenziale per De Sica), un altro fronte – quello costituito appunto dal trio Rohmer/Truffaut/Rivette – è invece unicamente votato alla causa di Rossellini.

Quale comune denominatore di tutte le riviste francesi degli anni '50 emerge comunque con forza l'attenzione rivolta al cinema italiano, il quale diventa così un campo privilegiato di riflessioni e di indagini a prescindere dall'orientamento estetico o ideologico delle testate in questione.

Tale attenzione preferenziale non è certo casuale, in quanto la cinematografia italiana dell'epoca – come ci ricorda Alberto Beltrame –

sembra essere cartina tornasole dell'evoluzione della critica francese del tempo, proprio per le sue peculiarità: da un lato un'essenza fortemente popolare e dall'altro un vigore autorialista che sta emergendo più che mai in questi anni. Così, l'atteggiamento della critica francese nei confronti del cinema italiano è molto particolare: una corda tesa tra puro autorialismo e un fascino social-cinefilo per un cinema nuovo e molto diverso da quello che si stava facendo in Francia.¹⁴⁶

Tra le riviste francesi maggiormente sensibili ai “richiami” del cinema italiano troviamo, ad esempio, una testata quale «Ciné-club». A destare particolare attenzione è, in tal senso, un numero intero consacrato alla cinematografia italiana, uscito nel gennaio-febbraio 1950.

Sigificativi risultano anche i nomi dei protagonisti del cinema italiano a cui viene dato spazio: nomi che ritorneranno nelle preferenze dei «Cahiers du cinéma».

¹⁴³ Georges Sadoul, «L'Ecran français», n° 72, 12 novembre 1946.

¹⁴⁴ André Bazin, *Défense de l'avant-garde*, «L'Ecran français», n° 182, 21 décembre 1948.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Alberto Beltrame, *Revue des revues: cinema italiano e critica francese negli anni '50*, «Filmidee.it», n. 9.

Innanzitutto troviamo Cesare Zavattini, che propone il soggetto (qui tradotto da Sadoul e Di Pucao) che ha ricavato dal libro di Luigi Bartolini e che è poi stata la base della sceneggiatura di *Ladri di biciclette*¹⁴⁷.

Come già accaduto nel *Numéro spécial sur le cinéma italien* de «La revue du cinéma» (n. 13, maggio 1948) ritroviamo Joseph-Marie Lo Duca e Mario Verdone. Quest'ultimo scrive a proposito dello stesso Zavattini, lodandolo come «l'exemple d'un écrivain complet au service du cinéma»¹⁴⁸, e salutandolo con l'appellativo di «Prévert italien»¹⁴⁹.

Lo Duca, nel suo articolo, si concentra su Vittorio De Sica, qui definito come «l'essence même du cinéma italien d'après guerre»¹⁵⁰.

Ma l'articolo più interessante lo troviamo in apertura del numero, e firmato da Georges Sadoul, che indaga nel cinema italiano del neorealismo dalla prospettiva di uno spettatore francese. Gettando uno sguardo all'indietro sul fenomeno neorealista – a distanza di qualche anno dalla scoperta del “nuovo” cinema italiano al Festival di Cannes del 1946 (con *Il bandito* e *Roma città aperta*) – Sadoul, adottando una prospettiva che potremmo definire “sociale”, osserva che «Ce qui fait pour nous la grandeur du cinéma italien, c'est qu'il est directement, profondément de son temps. Nous aimons le voir dépasser la simple description, s'élever jusqu'à la critique sociale, dépasser les facilités et les conventions du vérisme, atteindre ainsi un réalisme véritable»¹⁵¹.

Anche una rivista quale «L'âge du cinéma» si dimostra, a inizio anni Cinquanta, particolarmente attenta alle novità del cinema d'oltralpe.

Nel numero 2 del maggio 1951, ne *La tribune des lecteurs* viene illustrato con chiarezza l'approccio tenuto dai redattori della rivista nei confronti del cinema italiano. A un lettore che si proclama sincero ammiratore della scuola neorealista italiana (di Rossellini, Germi, De Sica), la redazione risponde mettendo in chiaro che anche «L'âge du cinéma» ama il cinema italiano, sebbene si tratti di un cinema italiano diverso da quello acclamato da tutti: «Per quel che riguarda il cinema italiano, anche noi l'ammiriamo, ma per autori ben diversi dai vostri. I nostri autori preferiti sarebbero piuttosto Giuseppe De Santis, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Renato Castellani, Alberto Lattuada e Mario Soldati»¹⁵².

¹⁴⁷ Cfr. Cesare Zavattini, «Le Voleur de bicyclettes», «Ciné-club», n. 2, nouvelle serie, janvier-février 1950, p. 8.

¹⁴⁸ Mario Verdone, *Zavattini, le Prévert italien*, «Ciné-club», n. 2, nouvelle serie, janvier-février 1950, p. 3.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Joseph-Marie Lo Duca, *De la facilité de l'acteur applaudi à la recherche de l'homme perdu: Vittorio De Sica*, «Ciné-club», n. 2, nouvelle serie, janvier-février 1950, p. 4.

¹⁵¹ Georges Sadoul, *Le néo-réalisme vu par un français. Un cinéma profondément de son temps*, «Ciné-club», n. 2, nouvelle serie, janvier-février 1950, p. 1.

¹⁵² *La tribune des lecteurs*, «L'âge du cinéma», n. 2, mai 1951, p. 40.

Il neorealismo occupa poi un posto di riguardo anche nella varie annate di una rivista quale «Cinéma». Degni di attenzione risultano in particolare i due interventi che troviamo nel numero 9 del febbraio 1956.

Nel primo, *Introduction au cinéma italien*, Jean-Louis Rieupeyrou parte da una disamina storica dell'arte in Italia, per far capire le basi italiane del realismo. Dal Rinascimento italiano si passa al romanzo ottocentesco – Manzoni e Verga, Fogazzaro e Nievo – per giungere infine agli scrittori contemporanei: Silone, Pratolini, Moravia. Da tale tradizione storico-artistica deriverebbe, secondo Jean-Louis Rieupeyrou, un atteggiamento particolare da parte degli italiani nell'affrontare anche il cinema, e nel loro rapportarsi alla questione del realismo:

Aujourd'hui, on dit Italie et l'on pense "Cinéma". Cet art est celui de son temps né de lui, réclamé par lui, œuvrant pour lui. Ce ne sont, en effet, ni la peinture, ni la littérature italiennes qui, depuis 1945, assurèrent une quelconque suprématie à l'Italie aux yeux du peuple italien lui-même et de l'étranger. Rossellini, De Sica, Zavattini, Lattuada, Zampa, De Santis, Germi, Visconti et, tout récemment, Fellini, ont fait plus en ce sens que les peintres du Quattrocento, Dante et Benedetto Croce, Manzoni et Léopardi réunis. Je ne parle pas, à dessein, de Gina Lollobrigida ou Sophia Loren qui laissent loin derrière elles dans l'admiration des foules le sourire de Mona Lisa ou le pur visage de la Lucrezia de Fra Filippo Lippi.¹⁵³

L'altro articolo, sempre nello stesso numero, è costituito in realtà da una raccolta di testi sul tema del "realismo" al cinema in riferimento al rapporto che intercorre tra questa parola e le cinematografie italiana e francese. Vengono quindi messi a confronto tra loro testi di Bazin, Doniol-Valcroze, Sadoul e Tallenay, oltre che frammenti dell'inchiesta che su tale tema era uscita sulle pagine della rivista italiana «Cinema Nuovo». Anche da tale raccolta di frammenti critici, emerge una concezione di "realismo" inteso soprattutto in chiave di tradizione. Nel caso del neorealismo, poi, la "spinta realista" innata nello spirito italiano si trova ulteriormente stimolata dalla tragica esperienza della guerra:

Il est inexact, par exemple, de soutenir que Zavattini est le père et le prophète du néo-réalisme. Le père du néo-réalisme, c'est la guerre et la prise de conscience qu'elle a suscitée chez une partie des réalisateurs italiens, son grand-père c'est une vieille tradition réaliste italienne (surtout du Sud) qui remonte, entre autres, à Verga et bien au-delà.¹⁵⁴

Tra i critici francesi maggiormente sensibili alla questione neorealista troviamo Patrice G. Hovald. Redattore occasionale di «Radio Cinéma Télévision», egli svolge la propria attività critica preponderante sulle pagine di un periodico locale, «L'Alsace». Nella sua attività critica per «L'Alsace», protrattasi per più di trentacinque anni, Hovald rivolge le sue lodi più incondizionate ad autori quali Visconti e Rossellini¹⁵⁵.

¹⁵³ Jean-Louis Rieupeyrou, *Introduction au cinéma italien*, «Cinéma 56», n. 9, février 1956, p. 52.

¹⁵⁴ Jacques Doniol-Valcroze, in *Réalisme italien, réalisme français*, «Cinéma 56», n. 9, février 1956, p. 63.

¹⁵⁵ Cfr. Patrice Hovald, *Roberto Rossellini*, Club du livre de cinéma, Bruxelles, 1960.

Nel suo saggio *Le néo-réalisme italien et ses créateurs*, Hovald legge il neorealismo in chiave più sociologica che estetica, presentando delle aperture contestualizzanti e svincolate dal presupposto centrale dei “creatori”.

Howald pone inoltre l'accento sull'inedita attenzione all'uomo che il neorealismo aveva saputo apportare:

Proponendo allo schermo il paesaggio umano, iscrivendo in esso l'interrogativo dell'uomo, dedicandogli un'attenzione e una passione mai riservata all'essere quotidiano al livello più umile del suo comportamento come al punto più elevato del suo dibattito morale e spirituale, il neo-realismo ha promosso il cinema ad una singolare dignità.¹⁵⁶

Dal canto suo, Fereydoun Hoveyda, trovandosi nel 1960 a dibattere del fenomeno neorealista, giunge a metterne in discussione diverse interpretazioni formulate nel corso degli anni:

On nous oppose d'autres fois la «mission» du cinéma qui devrait saisir l'homme dans sa vérité. L'objectivité de la caméra, l'école documentariste, le ciné-œil... Nous a-t-on assez cassé les pieds avec le vérisme et le réalisme d'abord, le néo-réalisme ensuite! Comme s'il s'agissait d'enregistrer les images du monde, à la façon dont les avions des cartographes photographient le relief du sol! Ne voit-on donc pas que la seule présence de la caméra change le décor? Le cinéma qui se contenterait de décrire les choses, d'en donner un misérable relevé de lignes et de surfaces s'éloignerait le plus sûrement de la réalité.¹⁵⁷

L'avvento della Nouvelle Vague vede poi un notevole ravvivamento del dibattito francese sul neorealismo.

Analizzando *L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*; Alain Resnais, 1961), André S. Labarthe non esita a definirlo «le dernier en date des grands films néoréalistes»¹⁵⁸. Più precisamente, secondo Labarthe, il film di Resnais condividerebbe con i film neorealisti le «mêmes lacunes dans le scénario, même ambiguïté de l'événement, même effort exigé du spectateur»¹⁵⁹.

D'altronde, proprio nell'inedito ruolo attivo ricoperto dallo spettatore risiederebbe, secondo Labarthe, una delle più sconvolgenti novità neorealiste: «La nouveauté des films de Welles et des grandes œuvres néoréalistes fut de requérir de façon expresse la participation du spectateur. C'est en ce sens qu'il faut parler de phénoménologie: le regard du spectateur fait autant le film que la volonté de ses auteurs»¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Patrice Hovald, *Le néo-réalisme italien et ses créatures*, Editions du Cerf, coll. “7e Art”, Paris, 1959; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12/19 settembre 1974), Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974, p. 167.

¹⁵⁷ Fereydoun Hoveyda, *Les Taches du soleil*, «Cahiers du cinéma», n° 110, août 1960.

¹⁵⁸ André S. Labarthe, *L'année dernière à Marienbad*. «*Marienbad année zéro*», «Cahiers du Cinéma», n° 123, septembre 1961.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

Appurato tutto ciò, il merito di Resnais consisterebbe nell'aver saputo sistematizzare le conquiste neorealiste, restituendoci un documentario che lo spettatore fruirebbe però con uno sguardo aurorale capace di trasformare il tutto in conoscenza:

Par rapport à Welles ou Rossellini, l'originalité du film de Resnais et Robbe-Grillet est d'avoir systématisé cette découverte. Dans *Kane* ou dans *Païsa*, les lacunes du récit étaient, en quelque façon, tolérées. Elles étaient nécessaires parce qu'inévitables. De ces lacunes, Resnais et Robbe-Grillet ont fait l'objet même de *Marienbad*. Si bien que le film apparaît comme la surface d'émergence d'images énigmatiques à propos desquelles la seule chose que nous puissions affirmer est qu'elles appartiennent au même film. *Marienbad* est en ce sens un documentaire, mais d'un genre très particulier: le spectateur ignore de quoi il est le documentaire. En somme, Resnais et Robbe-Grillet ont réuni un certain nombre de documents, d'images-témoins, et laissent au spectateur le soin de les convertir en une fiction qui leur donnera un sens. Le premier homme découvrant le monde dut éprouver la même difficulté de comprendre, c'est-à-dire à l'ordonner.¹⁶¹

Come già anticipato, il panorama critico francese si fa protagonista – seppur attraverso modalità e metodologie differenti – di una quasi unanime favorevole accoglienza del neorealismo.

Non mancano tuttavia alcune eccezioni, ben impersonate da taluni critici reazionari quali René Jeanne e Charles Ford, i quali – come ci fa notare Marcel Martin – «prigionieri della loro ideologia retrograda, si sono ingegnati a minimizzare e screditare il neo-realismo»¹⁶².

Ecco come i due critici in questione, nella loro *Histoire du cinéma* del 1962 si impegnano a sminuire gratuitamente il fenomeno neorealista: «Quel che conta è che il cinema italiano non ha portato alcuna innovazione, che il prefisso «neo» non corrisponde a niente, è stato applicato perché si doveva dimostrare che il cinema si era rinnovato, ringiovanito con il crollo del regime fascista e che qualcosa era cambiato»¹⁶³.

Secondo i due autori, il neorealismo sarebbe stato esaltato soltanto

da tutti coloro che non solo trovavano bello e interessante esclusivamente ciò che riguardava il proletariato, ma ritenevano degno d'interesse a priori tutto ciò che aveva un carattere proletario, e solo qui vedevano «l'avvenire che canta», che non deve nulla al passato, che rappresenta qualcosa di interamente nuovo ed esprime l'ideale del mondo che sta per nascere.¹⁶⁴

Ma quelle di Jeanne e Ford, come si diceva, costituiscono appunto eccezioni.

Tuttavia, come si diceva prima, la regola vede invece un plauso unanime e condiviso del neorealismo da parte dell'intera critica francese.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 167.

¹⁶³ René Jeanne, Charles Ford, *Histoire du cinéma*, vol. 5, Laffont, Paris, 1962, p. 137; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., pp. 167-168.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 168.

Ciò vale anche per i marxisti – tra cui Georges Sadoul¹⁶⁵, Raymond Borde, André Bouissy¹⁶⁶, Barthélémy Amengual¹⁶⁷ – i quali hanno comprensibilmente posto l'accento sui caratteri politici e sociali del fenomeno neorealista.

Borde e Bouissy individuano nel 1950 un anno spartiacque nella storia del neorealismo, facendo risalire proprio a quella data l'inizio della crisi del fenomeno cinematografico italiano. Tra i principali fautori di tale crisi, i due autori individuano anche il fronte cattolico italiano: «L'offensiva clericale, l'aggravamento della censura, la presa crescente della Democrazia Cristiana sulla vita del Paese hanno giocato un ruolo fondamentale»¹⁶⁸.

Martin individua invece nel 1953 la data-simbolo dell'avvio della frantumazione neorealista, segnata in modo particolare da tre film usciti in quello stesso anno: «*I Vitelloni* (ricerca specifica sulla *durata*), *Viaggio in Italia* (il capolavoro del realismo interiore), *Amore in città* (un film-inchiesta che preannuncia il *cinema-verità*). Nel dicembre di quello stesso anno, il Congresso neorealista di Parma non ha potuto che constatare la fine di un'epoca»¹⁶⁹.

A raccogliere l'eredità di Bazin troviamo poi un critico quale Barthélemy Amengual. Tra i due, Michel Ciment individua diversi parallelismi. Pur provenendo Bazin dalla *gauche chrétienne* e Amengual invece dalla *gauche marxiste*, i due sono accomunati da un'ammirazione incondizionata nei confronti del neorealismo italiano¹⁷⁰. Come ci ricorda Ciment, «Ce mouvement novateur [il neorealismo] pose en effet à la fois le problème du réalisme (consubstantiel selon Amengual à celui de l'image cinématographique) et celui du regard de l'homme sur la société»¹⁷¹: temi entrambi assai cari ad Amengual, il quale non a caso li tratta in diversi suoi scritti.

¹⁶⁵ Cfr. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, Paris, 1972, p. 326.

¹⁶⁶ Cfr. Raymond Borde, André Bouissy, *Bilan du néo-réalisme*, «Positif», n. 23, avril 1957; Raymond Borde, André Bouissy, *Le néo-réalisme italien: une expérience de cinéma social*, Clairefontaine, Lausanne, 1960; Raymond Borde, André Bouissy, *Le néo-réalisme italien*, Cinémathèque suisse, Lausanne, 1960; Raymond Borde, André Bouissy, *Le nouveau cinéma italien*, Premier Plan, Paris, 1963.

¹⁶⁷ Cfr. Barthélémy Amengual, *Le néo-réalisme. Dossiers du cinéma*, «Cinéastes», n. 1, Casterman, 1971, p. 241.

¹⁶⁸ Raymond Borde, André Bouissy, *Le néo-réalisme italien*, cit., p. 74; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 169.

¹⁶⁹ Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 170.

¹⁷⁰ Cfr. Barthélemy Amengual, *Alberto Lattuada*; Serdoc, Premier Plan, Paris, 1965.

¹⁷¹ Michel Ciment, *AMENGUAL Barthélemy*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 275.

XII.5. Il neorealismo nel dibattito teorico-critico dei *cinéphiles chrétiens*

XII.5.1. «La défense du néo-réalisme»: il fenomeno neoralista nella riflessione teorico-critica di André Bazin

Tra i filoni critici che dimostrano maggiore entusiasmo nei confronti del neorealismo troviamo poi, immancabilmente, i *cinéphiles catholiques*, e più in particolare quei *cinéphiles* che Martin individua come «umanisti»¹⁷². In quest'ultima categoria Martin inserisce critici quali André Bazin e Pierre Leprohon, i quali «hanno trovato nel neo-realismo italiano l'illustrazione esemplare di una elevata e ricca concezione dell'uomo»¹⁷³.

Tra i *cinéphiles catholiques*, il più fervido e acuto esegeta del neorealismo è stato senza dubbio Bazin. L'«amore» baziniano per il neorealismo lo si riscontra già a partire dal suo articolo *Ontologie de l'image photographique*, per passare poi attraverso il suo più celebre intervento sull'argomento – *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* (datato gennaio 1948) – restando sempre e comunque uno dei temi prediletti dal nostro autore, fino alla sua morte prematura.

Pur non avendo amato il *réalisme poétique* francese degli anni Trenta, Bazin si entusiasma, al contrario, per il cinema neoralista italiano. Insuperabile esempio di *cinéophile chrétien*, Bazin ravvisa da subito nel neorealismo «une certaine idée du monde à partir de l'expression de sa "réalité"»¹⁷⁴.

La «vocazione neoralista» affiora in Bazin già sin dal *Ontologie de l'image photographique*¹⁷⁵. Qui, la ricerca baziniana di un realismo nell'intima profondità delle cose sembrerebbe rimandare al «*réalisme spirituel intégral*» auspicato da Mounier nel suo *Manifeste du personnalisme*¹⁷⁶.

Recenti studi hanno messo in luce come l'entusiasmo critico di Bazin per il nuovo fenomeno del «realismo» cinematografico italiano risulti appunto in parte condizionato dalla vicinanza del critico alla corrente personalistica¹⁷⁷.

Bazin distingue poi sin da subito il «*véritable réalisme*» – inteso come bisogno di esprimere il significato concreto ed essenziale del mondo – dallo pseudo-realismo della finzione che si

¹⁷² Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 167.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012, *Monothéisme et cinéma* [<http://cerri.revues.org/1067>], p. 5.

¹⁷⁵ André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in *Problèmes de la peinture*, Lyon, 1945, pp. 405-411.

¹⁷⁶ Cfr. Emmanuel Mounier, *Manifeste au service du personnalisme*, Éditions Montaigne, collection « Esprit », Paris, 1936, p. 48.

¹⁷⁷ Cfr. Mélisande Leventopoulos, *D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, in F. Gugelot, C. Vanderpelen-Diagre, J.-P. Warren (dir.), «Contextes», n° 12, *L'engagement créateur. Écritures et langages du personnalisme chrétien au XX^e siècle*, septembre 2012 [<http://contexts.revues.org/5513>], p. 3.

accontenta dell'illusione delle forme. Il «véritable réalisme» finisce per diluirsi nello stesso reale, in quello che Bazin chiama «modèle». L'originalità della fotografia e del cinema – che risiede nella loro oggettività – procede dalla genesi dell'ontologia del modello, la quale confonderebbe l'oggettività foto-cinematografica con il modello stesso¹⁷⁸.

Riflesso della realtà dell'uomo, il cinema potrebbe così apparire come il punto di partenza della dialettica acendente vero la persona, aprendo talvolta all'intersoggettività.

È innegabile come tale teoria si avvicini alla concezione di realismo già avanzata prima della guerra da taluni critici di «Esprit», quali Roger Leenhardt – sostenitore di un «réalisme primordial» funzionale alla ricerca della più profonda interiorità umana¹⁷⁹ – e Valéry Jahier, teorizzatore di un avvicinamento tra lo schermo cinematografico e la vita¹⁸⁰.

In un suo recente intervento, Laurent Le Forestier ha constatato la sovrabbondanza di teorizzazioni ed enunciazioni di “realismo” nella critica cinematografica francese del dopoguerra. In una simile pletora di teorie sul realismo, un apporto decisivo è offerto appunto da Bazin¹⁸¹.

Sulle pagine di «Esprit» Bazin pubblica poi, nel gennaio del 1948, il celeberrimo saggio *Le réalisme cinématographique et l'école italienne à la libération*, nonché due monografie dedicate rispettivamente a *Germania anno zero* (1947, Roberto Rossellini) e a *Ladri di biciclette* (1947, Vittorio de Sica), e uscite l'una nel novembre e l'altra nel maggio del 1949.

Nel saggio del 1948 Bazin osserva come «cette adhérence parfaite et naturelle à l'actualité s'explique et se justifie intérieurement par une adhésion spirituelle à l'époque», rappresentando così «un humanisme révolutionnaire»¹⁸².

Bazin attribuisce a film quali *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) e *Quarto potere* (Orson Welles, 1941) il merito di aver fatto «grandement évoluer l'esthétique du cinéma vers le réalisme»¹⁸³.

Come ci fa notare Joël Magny, Bazin misura così la bravura dei registi unicamente in base alla loro capacità di farci vedere la realtà: «Important moins les idées limitées et particulières des auteurs que la façon dont, en utilisant les vertus propres du cinématographe, ils nous permettent de voir des aspects du monde que nous n'aurions pas perçus sans eux»¹⁸⁴.

All'interno di tale «umanesimo rivoluzionario», uno spazio prioritario sarebbe riservato all'individuo umano in quanto tale:

¹⁷⁸ Cfr. André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in *Problèmes de la peinture*, cit., pp. 405-411.

¹⁷⁹ Cfr. Dudley Andrew, *André Bazin*, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma-la Cinémathèque française, Paris, 1983, p. 43.

¹⁸⁰ Cfr. Valéry Jahier, *Préface à un cinéma*, «Esprit», n° 25, octobre 1934, pp. 73-78.

¹⁸¹ Cfr. Laurent Le Forestier, *La “transformation Bazin” ou Pour une histoire de la critique sans critique*, «1895», n° 62, décembre 2010, p. 24.

¹⁸² André Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, «Esprit», janvier 1948, p. 263.

¹⁸³ *Ivi*, p. 271.

¹⁸⁴ Joël Magny, 1953-1968, *De la “mise en scène” à la “politique des auteurs”*, «CinémAction. Histoire des théories du cinéma», n° 60, juillet 1991, p. 88.

Vedrei volentieri nell'umanesimo dei film italiani attuali il loro principale merito di fondo. [...] Indipendentemente dalla congiuntura politica, questo umanesimo rivoluzionario trova ugualmente le sue fonti in un certo modo di considerare l'individuo; solo raramente la massa vi è considerata come una forza sociale positiva.¹⁸⁵

Dalle analisi baziniane si desume come l'estetica portata avanti dai registi neorealisti non possa essere dissociata dalla loro visione del mondo. Come dire, in altre parole, che la forma non può essere disgiunta dai valori di fondo:

Il cinema italiano si caratterizza soprattutto per la sua adesione all'attualità. [...] I film italiani sono prima d'ogni altra cosa dei reportages ricostruiti. [...] Ne consegue che presentano un valore documentaristico eccezionale, che è impossibile estrarne il soggetto senza convogliare in esso tutto il terreno sociale nel quale affonda le sue radici.¹⁸⁶

Lo stesso Bazin si cimenta in una rivalutazione estetica del fenomeno neorealista:

Deve essere vista con diffidenza la contrapposizione della raffinatezza estetica a chissà quali crudezze, all'efficacia immediata di un realismo che si accontenti di mostrare la realtà. A mio avviso, uno dei meriti – e non certo il minore – del cinema italiano è proprio di aver ricordato ancora una volta che in arte non vi può essere «realismo» che non sia innanzitutto profondamente «estetico». [...] Il realismo (del cinema italiano) non comporta affatto un arretramento estetico, ma al contrario un progresso dell'espressione, un'evoluzione nella conquista del linguaggio cinematografico, un'estensione della sua stilistica.¹⁸⁷

Anche sulla funzione attoriale proposta dai film neorealisti ha modo di intervenire Bazin: «Non è l'assenza di attori professionisti che può caratterizzare storicamente il realismo sociale nel cinema o la scuola italiana attuale; è invece, assai più precisamente, la negazione del principio del divo, per cui vengono utilizzati indifferentemente attori professionisti o presi dalla strada»¹⁸⁸.

L'apporto forse più innovativo e decisivo del neorealismo viene però situato da Bazin a livello della drammaturgia, in una concezione della regia che rifiuta la «regia» («trasparenza») e in una struttura del racconto che respinge gli schemi drammatici tradizionali («sdrammatizzazione»): «Alla scomparsa della nozione d'attore nella trasparenza di una perfezione apparentemente naturale come la vita stessa fa ricontro la scomparsa della regia. [...] Questa scomparsa è anche il frutto di un

¹⁸⁵ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, cit., pp. 15-16; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., pp. 170-171.

¹⁸⁶ Ivi, p. 171.

¹⁸⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, cit., pp. 19-21; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., pp. 171-172.

¹⁸⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, p. 18; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 172.

progresso dialettico nello stile del racconto»¹⁸⁹. Anche la sceneggiatura e il soggetto ne risentono inevitabilmente: «Il cinema italiano attuale è il solo al mondo ad avere il coraggio di abbandonare deliberatamente gli imperativi spettacolari. *La terra trema* e *Cielo sulla palude* sono film senza “azione”»¹⁹⁰.

In un articolo apparso nel settembre del 1951 sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» – dall’emblematico titolo *Cesare Zavattini ou le néo-réalisme italien* – André Bazin tributa poi uno dei più sentiti omaggi mai dedicati allo sceneggiatore italiano, spingendosi addirittura a sostenere appunto che «Zavattini c’est le néo-réalisme italien. [...] Zavattini est au cœur du néo-réalisme italien, il en est le ferment [...]»¹⁹¹.

Lo stesso articolo riporta anche alcuni stralci di un’intervista rilasciata a Bazin dallo stesso Zavattini. Ecco una delle dichiarazioni zavattiniane riportate da Bazin: «Pour moi le cinéma est d’abord une morale. Il est l’art qui me permet le mieux de connaître et, donc, d’aimer mon prochain»¹⁹².

Proprio da tale morale – che Bazin definisce «franciscaine» – discenderebbe poi l’estetica cinematografica di Zavattini.

Nella profonda ammirazione e nel sincero stupore verso qualsiasi minimo aspetto della realtà quotidiana risiederebbe, secondo Bazin, la più autentica cifra estetica e autoriale di Zavattini:

Pour Zavattini [...] il ne s’agit pas d’opposer le spectacle cinématographique à la vie réelle mais de se tourner vers la réalité de telle sorte que ce soit celle-ci qui devienne un spectacle. [...] Dans la vie, tous les instants se valent comme les brins d’herbe du champ [...] la caméra de Zavattini doit amplifier comme un microscope notre regard sur la réalité présente, nous permettre son analyse toujours plus subtile. Le «prochain», c’est d’avoir cette mesure infinitésimale du temps.¹⁹³

Quanto mai illuminante risulta infine la conclusione del presente intervento, in cui Bazin individua nella poetica zavattiniana un sincero afflato cristiano e spirituale, fortemente improntato alla virtù teologale della «carità»:

Cet amour du prochain poussé minutieusement jusqu’à ses dernières conséquences esthétiques ressemble beaucoup à une vertu théologale. Je dépasse peut-être la pensée de Zavattini, mais je ne crois pas la trahir en disant que, par lui, le cinéma, sur la voie à peine explorée du néo-réalisme, c’est l’art spécifique de la *charité*.¹⁹⁴

¹⁸⁹ André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, cit., pp. 56-57; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 172.

¹⁹⁰ André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, cit., p. 58; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 172.

¹⁹¹ André Bazin, *Cesare Zavattini ou le néo-réalisme italien*, «Radio Cinéma Télévision», n° 85, 2 septembre 1951, p. 4.

¹⁹² *Ivi*, p. 5.

¹⁹³ *Ivi*, pp. 5-6.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 6.

Sul tema del «racconto» e del soggetto cinematografico neorealistico, Bazin osserva poi come «La necessità del racconto è assai più biologica che drammatica: esso germoglia e cresce con la verosimiglianza e la libertà della vita. non si dovrebbe però dedurre che un metodo del genere è a priori meno estetico della previsione lenta e meticolosa»¹⁹⁵.

Alla luce di tali convinzioni, Bazin non può che disapprovare la tendenza inversa a quella neorealista, ovvero quella melodrammatica: «Purtroppo il demone del melodramma, cui i registi italiani non sanno mai resistere fino in fondo, vince qua e là la partita, introducendo allora una necessità drammatica dagli effetti rigorosamente prevedibili»¹⁹⁶.

Bazin riconosce nel neorealismo l'avverarsi del concetto di «durata»: «Si giunge così alla nozione di *durata pura*, concezione perfettamente soggettiva della temporalità dello spettacolo e dello spettatore, conquista fondamentale e rivoluzionaria del *neo-realismo interiore* illustrato da capolavori quali ad esempio *I Vitelloni* e *Viaggio in Italia*»¹⁹⁷.

Celeberrima sarà poi l'aperta presa di posizione assunta da Bazin in difesa di *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954), attraverso la memorabile arringa pubblicata su «Cinema Nuovo» in forma di lettera aperta indirizzata a Guido Aristarco. L'oggetto della difesa accalorata di Bazin è Rossellini e la sua innegabile appartenenza al neorealismo. Proprio a tal proposito, Bazin ci rilascia una sua pregnante definizione di neorealismo, e segnatamente del neorealismo rosselliniano, il quale «s'opponesse alle estetiche realiste che l'hanno preceduto, e segnatamente al “naturalismo” ed al “verismo”, nel fatto che il suo realismo non si fonda tanto sulla scelta del soggetto quanto sulla modalità della sua *presa di coscienza*»¹⁹⁸.

Nel settembre del 1955 – dalle pagine di «Radio Cinéma Télévision» – André Bazin constata poi una tendenza della critica coeva, che vede opporre il duo Zavattini-De Sica a Rossellini.

La stessa tendenza mira a confinare via via Rossellini al di fuori del panorama neorealista, in particolare a partire dall'uscita di *Stromboli*. Inevitabile appare quindi il riferimento di Bazin alla critica italiana dell'epoca:

Certains – comme Chiarini – admettent à la rigueur les *Fioretti*, mais *Europe '51* et *La peur* (encore inédit en France) sont considérés comme irrécupérables. Quant à *Voyage en Italie* dont le succès critique a pourtant été à peu près unanime à Paris, il est traité par nos confrères italiens avec une indignation attristée.¹⁹⁹

¹⁹⁵ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, cit., p. 27; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 172.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ André Bazin, *Difesa di Rossellini*, «Cinema Nuovo», n. 65, 25 agosto 1955, p. 148; tr. fr., *Défense de Rossellini*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tomo IV, Cerf, Paris 1962.

¹⁹⁹ André Bazin, *De Sica et Rossellini: deux pôles du néo-réalisme*, «Radio Cinéma Télévision», n° 295, 11 septembre 1955, p. 42.

A tal proposito, Bazin condorda nella distinzione tra De Sica-Zavattini e Rossellini, rigettando però la tesi che vede quest'ultimo non più appartenente al neorealismo. Bazin individua semmai negli autori citati i due poli opposti del neorealismo: «Si Zavattini-De Sica et Rossellini incarnent bien le meilleur et le plus pur néo-réalisme en tant que description totale du réel, il est vrai qu'ils en représentent aussi les pôles opposés et que cette opposition s'est aggravée d'année en année»²⁰⁰.

Per la precisione, Bazin individua tale opposizione sia da un punto di vista della realtà rappresentata, sia dal punto di vista dello stile cinematografico adottato.

Per quanto riguarda il primo aspetto, Bazin nota come «Zavattini-De Sica considèrent la réalité humaine d'abord et essentiellement comme un fait social»²⁰¹. Secondo Zavattini e De Sica il neorealismo sarebbe dunque essenzialmente «un réalisme des rapports de l'individu à la société. D'où vient probablement la sympathie et la préférence de la critique de "gauche"»²⁰².

Viceversa, nel cinema di Rossellini «le héros du film doit résoudre pour lui-même un problème moral essentiel, trouver la réponse à la question qui donnera au monde son sens éthique»²⁰³.

Pur alla luce di tali differenze, Bazin ribadisce come la definizione di «neorealismo» si attagli alla perfezione a De Sica-Zavattini come pure a Rossellini,

dans la mesure où les premiers comme le second se proposent de nous donner une image globale de l'homme et qui ne l'isole pas de son contexte géographique, historique et social qui refuse également comme abstraite l'organisation «dramatique» du récit. Pour autant qu'on puisse encore parler de drame, celui-ci ne réside plus dans une «action» qu'on pourrait détacher des événements comme un squelette, il est immanent à l'événement lui-même, contenu à chaque instant en chacun de ces incidents, indissociable du tissu de la vie.²⁰⁴

Ciò si ripercuote anche nella differenza tra gli stili cinematografici adottati rispettivamente da De Sica-Zavattini e da Rossellini. De Sica-Zavattini adottano un approccio alla realtà umana «comme on ferait avec un microscope de plus en plus grossissant révélant peu à peu un univers de conscience [...]»²⁰⁵.

Al contrario, Rossellini si (e ci) porrebbe a una certa distanza dai suoi personaggi, per farci assistere, impotenti, ai dissidi e agli sviluppi morali che hanno luogo dentro di essi:

Rossellini, au contraire, regarderait ses personnages par le gros bout de la lorgnette. On entend bien que les distances dont je parle ici sont figurées et purement morales, en ce sens que nous avons l'impression d'assister de loin,

²⁰⁰ *Ivi*, p. 43.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 44.

impuissants à intervenir, à des événements dont nous ne discernons pas toutes les causes et dont le foisonnement latent éclate tout à coup en accidents déchirants à la fois inévitables et imprévisibles.²⁰⁶

Alla luce di tutte queste considerazioni, Bazin giunge a un'originale distinzione tra gli autori citati, individuando nella «bontà» l'elemento dominante in De Sica-Zavattini, e nell'«amore» l'elemento ispiratore invece dell'opera di Rossellini:

l'approche progressive du héros zavattinien, sa description en quelque sort microscopique correspond à une volonté de sympathie agissante que j'appellerai *bonté* quand le recul rossellinien – par la tension qu'il crée entre nous et son héros, par le renoncement à la participation psychologique que cette distance implique – nous impose un rapport qui est celui de l'*amour*, mais d'un amour non sentimental et qu'on peut qualifier de métaphysique.²⁰⁷

XII.5.2. «La révélation chrétienne du Prochain»: il neorealismo secondo Amédée Ayfre

Marcel Martin individua poi, tra i più fervidi sostenitori francesi del neorealismo, i critici di aperta «ispirazione cristiana»²⁰⁸, quali Amédée Ayfre e Henri Agel, i quali «si sono appassionati in misura non minore a una scuola in cui hanno potuto trovare senza troppa difficoltà (in particolare in Rossellini e in Fellini) slanci spiritualisti o, se vogliamo, la presenza di un'“anima”»²⁰⁹.

A conquistare Ayfre è soprattutto, nel febbraio del 1949, la proiezione (e successiva discussione) di *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini. Il giorno dopo il giovane abate sulpiziano redige al riguardo un articolo per la «Revue internationale du cinéma», l'organo di stampa dell'Office catholique international du cinéma (O.C.I.C.).

Sempre su *Germania anno zero* egli scrive poi un articolo, per le pagine di «Esprit». Si trattava, a ben vedere, della versione rimaneggiata e ampliata del quarto capitolo della sua tesi di laurea (da lui sostenuta sotto la direzione di Étienne Souriau), intitolato appunto *Le néoréalisme comme description phénoménologique*²¹⁰.

Non pago, egli indirizza inoltre una lettera a «Esprit», rivolta ad André Bazin, con argomento appunto il film di Rossellini. Bazin risponde entusiasta, e i due si incontreranno di persona presso la redazione parigina della «Revue internationale du cinéma»: è l'inizio non solo di un sodalizio culturale ma anche di una vera e propria amicizia.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 167.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Cfr. Amédée Ayfre, *Dieu au cinéma, problèmes esthétiques du film religieux*, PUF-Privat, coll. «Nouvelle recherche», 1953, Toulouse, pp.167-174.

Proprio quella costituisce infatti la prima occasione di incontro tra i due critici, i quali si trovano a constatare la sorprendente vicinanza delle loro rispettive posizioni critiche²¹¹.

I loro testi partono infatti dalla stessa idea, ovvero quella di un «cinéma italien [...] implicitement existentialiste et phénoménologique»²¹².

Tale primo contatto tra i due – salutato da Mélisande Leventopoulos come un «Rencontre intellectuelle d'importance»²¹³ – offre l'occasione all'abate sulpiziano di proseguire la propria interpretazione neorealista.

Le posizioni di Ayfre risentono delle coeve teorizzazioni del filosofo Gabriel Marcel²¹⁴.

Ciò diviene ancora più lampante in un altro articolo di Ayfre, *Un réalisme humain essai de définition esthétique du néoréalisme italien*, pubblicato in quello stesso 1954 sulla «Revue internationale de filmologie»²¹⁵.

Similmente a Ayfre e a larga parte della «cinéphilie catholique»²¹⁶, anche Gabriel Marcel si avvicina, alla fine del 1953, al movimento filmologico, trovandosi così, in occasione del congresso di filmologia di Varese, a proporre un'interessante lettura del neorealismo. Proprio quest'ultimo – secondo Marcel – permetterebbe un processo di «conscientisation du spectateur»²¹⁷.

Ayfre individua poi due diverse tendenze critiche che hanno fornito due rispettivi approcci del fenomeno neorealista:

Semplificando un poco posizioni spesso assai sfumate [...] si potrebbero raggruppare le tesi enunciate in due tendenze principali, l'una ispirata nelle sue analisi a un marxismo più o meno ortodosso, l'altra riferita più o meno esplicitamente al personalismo. Il criterio di base per uomini come U. Barbaro, G. Aristarco o anche per alcuni aspetti L. Chiarini, è l'accento posto su una certa realtà sociale, rappresentata in maniera critica, al fine di determinare dei cambiamenti nella struttura politica. Il neo-realismo non può essere, nei suoi migliori momenti, che una variante del realismo socialista al quale taluni preferiscono quello che chiamano un realismo critico. [...] Pur ammettendo che ogni arte ha una dimensione economica e politica ed anche che si tratta di una dimensione fondamentale, l'altra corrente si rifiuta di privilegiare questa dimensione al punto di farne il criterio ultimo di giudizio per l'arte in generale e per il neo-realismo in particolare; evidentemente si tratta qui di un criterio *esterno* alla maggior parte delle opere.²¹⁸

²¹¹ Cfr. Jean Ungaro, *André Bazin: généalogies d'une théorie*, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 41-58.

²¹² Amédée Ayfre, *Dieu au cinéma, problèmes esthétiques du film religieux*, cit., pp.167-174.

²¹³ Mélisande Leventopoulos, *D'André Bazin à Amedée Ayfre, les circulations du personalisme dans la cinéphilie chrétienne*, in F. Gugelot, C. Vanderpelen-Diagre, J.-P. Warren (dir.), «Contextes», n° 12, *L'engagement créateur. Écritures et langages du personalisme chrétien au XX^e siècle*, septembre 2012 [<http://contexts.revues.org/5513>], p. 3.

²¹⁴ Cfr. Gabriel Marcel, *Position et approches concrètes du mystère ontologique*, E. Nauwelaerts, Louvain, 1949.

²¹⁵ Cfr. Amédée Ayfre, *Un réalisme humain*, «Revue internationale de filmologie», n°18-19, juillet-décembre 1954, pp. 177-184.

²¹⁶ François Albera, *Notes sur les rapports de l'Office catholique international du cinéma et la filmologie*, «Cinémas», vol. 19, n° 2-3, pp. 103-112.

²¹⁷ Mélisande Leventopoulos, *D'André Bazin à Amedée Ayfre, les circulations du personalisme dans la cinéphilie chrétienne*, F. Gugelot, C. Vanderpelen-Diagre, J.-P. Warren (dir.), «Contextes», n° 12, *L'engagement créateur. Écritures et langages du personalisme chrétien au XX^e siècle*, septembre 2012 [<http://contexts.revues.org/5513>], p. 4.

²¹⁸ Amédée Ayfre, *Conversion aux images?*, Cerf, Paris, 1964, p. 57; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 170.

A proposito del neorealismo, Ayfre teorizza una forma di umanesimo esistenziale e fenomenologico:

Il neo-realismo è soltanto una nuova forma di verismo, o ha trovato invece un'altra via per uscire dall'impasse dialettico del documentarismo? [...] [In Rossellini] si tratta di atteggiamento umano globale, diciamo di atteggiamento esistenziale. [...] Se siamo al di là della psicologia, è normale che sbocchiamo da qualche parte nei pressi dell'etica o della metafisica. [...] Questo metodo si avvicina stranamente a ciò che i filosofi chiamano descrizione fenomenologica.²¹⁹

Proseguendo il cammino indicato da Marcel, Ayfre distingue poi il realismo socialista – incentrato sul «faire vrai» – dal realismo italiano, incentrato invece sul “mistero dell'essere umano”: «C'est finalement cette limite (ou cette ouverture) qu'atteint le néoréalisme: il peut faire pressentir le mystère de l'être. Il tend lui aussi à sa manière, à être, pour reprendre encore une formule de Gabriel Marcel «une approche concrète du mystère ontologique»²²⁰.

Forte di tali convinzioni, Ayfre definisce il neorealismo come «orientation esthétique du cinéma dans laquelle les réalisateurs utilisent toutes les ressources de leur conscience pour décrire concrètement le réel dans sa globalité»²²¹.

Quest'ultima definizione verrà poi ripresa da Bazin nella sua celebre lettera in difesa di Rossellini indirizzata nel 1957 a Guido Aristarco.

Tale continuo scambio di idee tra i due critici dimostrano come «Il ne faut donc pas voir en Amédée Ayfre un simple diffuseur des analyses baziniennes: adaptateur et continuateur de Bazin, il est d'ailleurs considéré par ce dernier comme son égal»²²².

La mediazione filmica teorizzata da Ayfre prevede l'incontro e il dialogo tra il regista e lo spettatore. Tale mediazione sarebbe incarnata alla perfezione dal neorealismo, in cui il dialogo renderebbe possibile la «présence du prochain».

Quale carattere maggiormente significativo del cinema neorealista, Ayfre indica «ce souci du *dialogue* entre un homme et d'autres hommes»²²³.

Ayfre si spinge però oltre, arrivando a sostenere come, «De la sorte et par sa nature même, l'esthétique du néo-réalisme italien ne peut qu'intéresser le chrétien»²²⁴.

²¹⁹ Amédée Ayfre, *Conversion aux images?*, cit., pp. 211-213; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 171.

²²⁰ Amédée Ayfre, *Un réalisme humain*, cit., p. 182.

²²¹ Ivi, pp. 183-184.

²²² Mélisande Leventopoulos, *D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, cit., p. 4.

²²³ Amédée Ayfre, *Cinéma et présence du prochain*, PUF-Privat, Paris-Toulouse, 1957.

²²⁴ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012, Monothéisme et cinéma [<http://cerri.revues.org/1067>], p. 7.

Più di ogni altro fenomeno cinematografico, il neorealismo si rivolgerebbe infatti – per sua stessa natura – verso il “prossimo” di cui parla il Vangelo, ovvero «un autre homme dont l’humanité est d’origine divine»²²⁵.

Nel realismo cinematografico Ayfre vede insomma «Le seul capable de faire du cinéma un instrument de la révélation chrétienne du Prochain»²²⁶.

Tuttavia, perchè ciò si avveri, l’abate sulpiziano ritiene necessaria una preliminare «conversion aux images» che si basa sul doppio e speculare passaggio dal reale all’idea e dall’idea al reale²²⁷.

Fedele in questo alle teorie di Bazin e al suo «dogmatisme» in materia di realismo cinematografico, Ayfre ammira il realismo, specialmente il cinema neorealista italiano, da lui giudicato vero e proprio vertice dell’arte cinematografica.

Di fronte poi al tramonto del fenomeno neorealista, tra fine anni ’50 e inizio anni ’60 Ayfre intravede la possibilità di una sua rinascita nei primi film della «Nouvelle vague», da lui ribattezzata non a caso «second néo-réalisme»²²⁸.

Nel 1963, con la Nouvelle Vague ormai lanciata, Ayfre individua nei vari Alain Resnais, François Truffaut, Jacques Demy, Agnès Varda, Chris Marker e Alexandre Astruc, gli unici capaci di riportare in alto le «promesses spirituelles» del cinema francese contro lo «pseudo-idéalisme» dei «films de qualité française».

Ciò anche se l’insuccesso commerciale di alcuni film della Nouvelle Vague potrebbe far temere la fine prematura della carriera di quei giovani e promettenti registi:

Nos jeunes auteurs ne sont pas des anges, ils ne sont même pas des saints, ils sont des hommes comme nous tous. Mais à la différence de beaucoup de ceux qui les ont précédés dans les vieilles générations, ce sont des hommes inquiets et qui cherchent, des hommes lucides qui ne veulent pas s’en laisser accroire, mais qui savent aussi que l’homme ne saura jamais tout et qu’il y a du mystère dans l’homme. [...] Ce n’est pas chez eux, même chez les plus grands, que l’on retrouvera l’équivalent des Péguy, des Claudel ou des Bernanos. Mais ils appartiennent au moins à cette génération que j’ai appelée métaphysique et les fait sinon reconnaître, du moins s’interroger sur la liberté et sur la transcendance, alors que leurs prédécesseurs qui remuaient au moins autant les ordures - pensez à Autant-Lara - s’y endormaient paresseusement. S’il fallait les classer par rapport à la célèbre pensée de Pascal : ‘il n’y a que trois sortes de personnes : celles qui servent Dieu l’ayant trouvé, les autres qui s’emploient à le chercher ne l’ayant pas trouvé, les autres qui vivent sans le chercher, ni l’avoir trouvé : les premiers sont raisonnables et heureux, les derniers sont fous et malheureux, ceux du milieu sont malheureux et raisonnables’. On pourrait dire que la plupart de nos jeunes auteurs ne sont ni des premiers ni des derniers, ils sont du milieu, ils sont malheureux et raisonnables. C’est un progrès par rapport à ceux qui étaient fous et malheureux.²²⁹

²²⁵ X. Léon-Dufour, *Prochain*, in X. Léon-Dufour (dir.), *Vocabulaire de théologie biblique*, Cerf, 5ème éd., Paris, 1981, col. 1038-1040.

²²⁶ Philippe Rocher, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, cit., p. 9.

²²⁷ Cfr. Amédée Ayfre, *Cinéma et présence du prochain*, «Esprit», n° 249, avril 1957, pp. 638-639.

²²⁸ Amédée Ayfre, *Du premier au second néo-réalisme*, «Études cinématographiques», “Le néo-réalisme italien, bilan de la critique”, été 1964.

²²⁹ Amédée Ayfre, *Les coordonnées spirituelles du cinéma français*, «Objectif 63», juin-juillet 1963, p. 14.

XII.5.3. «L'âme su néo-réalisme»: il neorealismo secondo Henri Agel

Dal canto suo, Henri Agel ha modo di sostenere che «le opere di questa scuola [il neorealismo] apparirebbero – ogni volta che il loro valore artistico non appare dubbio – come le più dotate d'anima che ci si possa immaginare»²³⁰.

Alla luce di ciò, può risultare solo in apparenza paradossale e contraddittorio lo stesso Agel quando, in un'altra circostanza, si trova a definire il cinema come qualcosa di non “realista”, bensì una porta verso il sovrannaturale e verso l'aldilà:

Rien de moins réaliste que le cinéma [...]. Pour nous, chrétiens, cet univers prend toute sa signification dans les perspectives surnaturelles. Or, n'est-ce point pour nous comme la plus merveilleuse promesse de voir le cinéma dès qu'il s'oriente vers la description de l'âme et la saisie de l'Être à ses sources les plus profondes, atteindre aux racines humaines du sacré: quelques-uns des plus beaux films que nous admirons et qui incarnent avec force le mouvement d'une méditation personnelle, ne débouchent-ils pas plus ou moins sensiblement sur un au-delà de l'humain?²³¹

Quanto mai illuminante risulta infatti come, tra i film maggiormente capaci di dischiuderci appunto l'aldilà, Agel indichi film quali *Paisà* e *La terra trema*: film neorealisti, dunque, a dispetto di quel realismo che il nostro autore non riconosceva quale carattere essenziale del cinema.

A proposito del fenomeno cinematografico italiano, Agel ha poi modo di sostenere che «il neorealismo non è una dottrina, è un fatto interiore, uno stato d'animo, una rappresentazione del tutto umile del mondo, un atto di coraggio insomma, che tende ad accettare l'uomo così com'è, un tirarsi indietro a volte difficile»²³².

Rivolgendo poi la propria attenzione ai maggiori esponenti del neorealismo, Agel si presenta come un acceso sostenitore di De Sica, adoperandosi per una rivalutazione di quest'ultimo, troppo spesso ingiustamente trascurato in favore di Rossellini, in specie da molta critica cattolica francese degli anni Cinquanta:

Si la jeune critique s'est acquis plus d'un titre à notre gratitude en défendant certain cinéastes méconnus, elle porte la lourde responsabilité d'avoir dans son ensemble exalté Rossellini contre De Sica. Le cinéaste de *Voleur de bicyclette* et d'*Umberto D.* a fini par servir de repoussoir à celui de *Païsa* et du *Voyage en Italie*.²³³

Il bersaglio polemico di Agel è chiaramente il gruppo dei «jeunes turcs» dei «Cahiers du cinéma», in particolare il trio composto da Eric Rohmer, François Truffaut e Jacques Rivette.

²³⁰ Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme?*, Cerf, Paris, 1952, p. 48; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 171.

²³¹ Henri Agel, *Co-naissance au cinéma*, «Radio Cinéma Télévision», n° 160, 8 février 1953, p. 5.

²³² Henri Agel, *Les grands cinéastes que je propose: De Sica, Rossellini*, Cerf, Paris, 1967, p. 203; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 171.

²³³ Henri Agel, *Plaidoyer pour De Sica*, «Télérama», n° 781, 3 janvier 1965, p. 11.

A essi Agel rimprovera il grave errore di non aver saputo cogliere nell'opera di De Sica – oltre che la realtà sociale – una profonda tenerezza e un approccio poetico e lirico nei confronti di ogni aspetto dell'esistenza umana:

La plus grave erreur, peut-être, qui a contribué au discrédit de Vittorio De Sica a été de vouloir le considérer comme un témoin de la réalité sociale, alors qu'une connaissance un peu poussée de ses grandes œuvres révèle en lui un tendre poète, un chanteur de la mélancolie, voire de la désespérance et surtout une sorte de médium lyrique, sensible à ces «aspects mystérieux de l'existence» en quoi Mallarmé voyait la matière même de la poésie.²³⁴

XII.5.4. Un'importante eredità: il neorealismo secondo Pierre Leprohon

Dal canto suo Pierre Leprohon, nel 1966, si trova a sottolineare l'estrema importanza (non solo cinematografica) del fenomeno neorealistico:

Il neo-realismo è certamente il fatto cinematografico che ha suscitato nel mondo occidentale la più abbondante letteratura. È stato considerato come un fenomeno storico, studiato quanto alla sua collocazione politica e alle sue condizioni economiche, definito dal punto di vista estetico ed etico e, partendo da tutto ciò, più che come una forma o uno stile, è stato visto come una vera e propria scuola le cui istanze e regole hanno presto trovato la loro codificazione.²³⁵

Anche la questione delle origini e delle fonti della nuova corrente è stata analizzata a fondo dai critici cattolici francesi, come dimostra il seguente passo dello stesso Leprohon:

Il neo-realismo doveva nascere come una necessità ineluttabile dalla sua lenta gestazione «sotterranea». [...] Le difficoltà che hanno segnato la sua scomparsa, e che sussisteranno per molto tempo ancora, certamente non lo hanno determinato, ma lo hanno costretto a trovare delle soluzioni dalle quali ha attinto la sua forza e il suo genio. Così, come accade sempre per le vere correnti artistiche, è il fatto che ha determinato la teoria, e non l'opposto.²³⁶

Leprohon evidenzia poi l'errore di valutazione in cui sono incorsi diversi studiosi e critici francesi, che hanno giudicato la nascita del neorealismo come qualcosa di improvviso e spontaneo. A trarre in inganno tali critici – oltre la loro insufficiente conoscenza del contesto politico e sociale da cui era nata la «nuova scuola italiana» – era stata soprattutto l'uscita tardiva nelle sale francesi dei primi capolavori neorealisti o preneorealisti, quali ad esempio *Ossessione*, presentata in Francia solamente nel 1948. Ascoltiamo, a tal proposito, le parole di Leprohon:

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*, Seghers, Paris, 1966, p. 92; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 167.

²³⁶ Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*, cit., p. 102; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 169.

Questa deviazione verso la teoria estetica di un fenomeno provocato essenzialmente da circostanze politiche e sociali rischia di falsare sempre più, man mano che il tempo ne allontanerà le giovani generazioni, il senso iniziale e il valore profondo del cinema neorealista. [...] Un altro errore che è stato commesso soprattutto in Francia (ma denunciato nel frattempo) è quello di considerare il nuovo cinema italiano come un fenomeno improvviso, imprevedibile, senza alcuna preparazione.²³⁷

Leprohon sottolinea inoltre come la corrente neorealista originaria si sia poi diversificata in tendenze molteplici: quelle che Alberto Farassino avrebbe poi suggestivamente denominato «viraggi del neorealismo»²³⁸.

«Da questa volontà realistica che lo ha fatto nascere,» – osserva Leprohon – «il nuovo cinema si espande già verso le vie del lirismo e dell'epica, trascende quella realtà quotidiana per trarne le linee di forza»²³⁹.

Più in particolare, «alla corrente socialista si affiancherà una corrente spiritualistica, preoccupata di altri problemi non meno inerenti alla natura e al destino umano»²⁴⁰.

Lo stesso Leprohon sottolinea infine l'enorme influenza che il neorealismo esercita – e che continuerà ancora a esercitare a lungo – nei confronti del cinema mondiale:

Proseguendo i tentativi successivi [...] di Renoir, di Pagnol, il cinema italiano imporrà al mondo intero (l'influenza del neorealismo è stata fondamentale in Giappone) una concezione nuova della settima arte, piazzando la macchina da presa nelle strade e nei campi, abbattendo le parti dello studio, riprendendo contatto con la vita, con gli uomini, con la realtà.²⁴¹

XII.5.5. «Le cinéma moderne doit tout au néo-réalisme»: il neorealismo nei periodici della *cinéphilie catholique*

Con la sua memorabile presa di posizione in difesa di *Le diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1947), il padre domenicano Raymond Pichard aveva letteralmente stravolto le metodologie critiche sino a quel momento adottate dal fronte cattolico in campo cinematografico.

Una delle più cruciali questioni sollevate da Pichard – e che nei mesi successivi continueranno ad alimentare un vivace dibattito – riguarda appunto il realismo cinematografico.

²³⁷ Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*, cit., pp. 92-93; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 168.

²³⁸ Cfr. Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 203-222.

²³⁹ Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*, cit., p. 113; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 169.

²⁴⁰ Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*, cit., p. 140; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 169.

²⁴¹ Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*, cit., p. 103; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 169.

Interessanti risultano, al riguardo, le osservazioni espresse di lì a poco sulle pagine de «La Vie intellectuelle» da Jean-Pierre Chartier, il quale difende la linea pichardiana, ritornando sulle ragioni dello shock provocato dal film su certi spettatori: «si le film cause une gêne, c'est qu'il est atroce de vérité et que ces problèmes sont atroces»²⁴².

Pichard e Chartier danno segno quindi di apprezzare l'operazione di "disvelamento" della realtà compiuta dal film di Autant-Lara: operazione a cui, a loro detta, anche il critico cinematografico sarebbe chiamato direttamente a partecipare.

L'inedita lettura morale proposta da Pichard si ricollega quindi a quell'orientamento critico – già presente a tratti nel corso degli anni Trenta in Francia e sviluppato ulteriormente dall'attività critica di Chartier – volto favorevolmente verso il cinema realista.

Tale predisposizione ritornerà più viva che mai sulle pagine della rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960, divenendo poi a partire dal 1960 «Télérama»), in cui non a caso troviamo, tra i più instancabili redattori, appunto Pichard e Chartier.

In un articolo apparso sul periodico domenicano nell'aprile del 1950, lo stesso Chartier (che a partire dal 1949 si fa chiamare con il suo pseudonimo resistenziale Jean-Louis Tallenay) lamenta una deriva interpretativa sempre più imperante in quegli anni, che vede attribuire alla parola «realismo» l'etichetta di «immoralità» e di «turpitudine»:

Dans le langage courant réaliste est souvent plus fort que «sordide», «osé» et «immoral». Il serait grave de se laisser prendre aux mots et de condamner le réalisme sous prétexte que de nombreux films réalistes donnent du monde une vision pessimiste et désespérante qui reste inconciliable avec le christianisme. Le réalisme au cinéma n'est autre chose que la volonté de donner une peinture vraie de la réalité.²⁴³

Tallenay giunge poi a esaltare l'adesione alla realtà quale miglior qualità a cui ogni film possa mai ambire: «La première qualité d'un film, c'est d'être vrai. Pour être vrai, il doit peindre la réalité telle qu'elle est. Il doit être réaliste»²⁴⁴.

Ma Tallenay non si limita a questo, giungendo bensì a teorizzare la propria concezione di «realismo», da lui inteso non come aprioristica rappresentazione delle sole brutture e bassezze umane, ma come la raffigurazione di una dialettica lotta tra bene e male. Proprio tale accezione di realismo viene salutata da Tallenay come prerogativa indispensabile per ogni film che intenda essere moralmente valido e autenticamente «cristiano»:

Le respect de ce réalisme est nécessaire à tout auteur qui veut, dans un film, poser un problème moral, car la morale porte précisément sur la lutte du bien et du mal. Il est nécessaire aussi à toute œuvre qui traite un sujet chrétien, car cette lutte est à la base de la vision chrétienne du monde.²⁴⁵

²⁴² Jean-Pierre Chartier, *Le Diable au corps*, «La Vie intellectuelle», novembre 1947, p. 138.

²⁴³ Jean-Louis Tallenay, *Pour un réalisme chrétien*, «Radio Cinéma Télévision», n° 12, 9 avril 1950, p. 4.

²⁴⁴ *Ibidem*.

Ma forse ancor più significativi risultano i film che Tallenay indica appunto come esemplari di tale «réalisme chrétien» cinematografico. Tra i pochi nomi citati da Tallenay spiccano appunto due film neorealisti quali *Vivere in pace* e *Cielo sulla palude*:

Le remarquable film italien *Vivere in pace* s'approchait beaucoup plus de la réussite en nous montrant, sans sermons, des êtres aux réactions profondément humaines et chrétiennes, aux prises avec l'horrible réalité de la guerre. Dans *Le Ciel sur le marais* que nous verrons bientôt, rien n'est caché non plus de la triste réalité, mais dans cette vallée de larmes, des êtres ne se résignent pas et luttent pour la pureté. C'est dans cette voie qu'il faut s'engager si l'on veut donner à l'immense public du cinéma un témoignage valable sur le christianisme et sur l'homme.²⁴⁶

Nel giugno del 1951, l'associazione Cinéma d'Essai organizza a Parigi una settimana di proiezioni cinematografiche dedicata ai film italiani usciti negli ultimi anni. L'evento riscuote un grande successo di pubblico e di critica, come non manca di dare conto la rivista domenicana «Radio Cinéma Télévision», attraverso un articolo firmato da Jean Queval, dall'emblematico titolo *Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien*.

Tra le altre cose, la rassegna indetta dall'associazione Cinéma d'Essai offre l'occasione per far scoprire al pubblico francese taluni capolavori neorealisti non ancora usciti in Francia: un esempio fra tutti, *La terra trema*: «Le haut moment de la semaine fut la projection de *La Terre tremble*»²⁴⁷.

Assai significativa risulta poi il terzetto di titoli che Queval pone quale punto più alto del neorealismo italiano:

Peut-être, pourrait-on dire, selon ce que nous en savons en France, que les trois sommets de l'école néo-réaliste italienne sont *Païsa*, de Rossellini, qui a imposé le genre; *Le Voleur de bicyclette*, de De Sica, qui l'a porté à son point de perfection; *Dimanche d'août*, de L. Emmer, qui le prolonge.²⁴⁸

A stupire è certo la presenza di *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, ma forse ancor di più l'assenza di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini.

Al terzetto individuato, Queval aggiunge però *Ossessione* e *La terra trema* di Visconti: «deux films capitaux»²⁴⁹ che il pubblico francese ha potuto scoprire grazie appunto alla rassegna di Cinéma d'Essai.

Queval ha modo poi di ravvisare infine quella che, sotto certi aspetti, egli definisce una «dégénérescence»²⁵⁰ del neorealismo, ben rappresentata da quella pletora di film – tra cui si citano

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Jean Queval, *Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien*, «Radio Cinéma Télévision», n° 74, 17 juin 1951, p. 3.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 3-4.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 4.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 5.

Il brigante Musolino e Il cammino della speranza – ispirati ai caratteri neorealistici, ma senza più quell'afflato e quell'intensità propri dei grandi capolavori del movimento: «si l'on voulait dégager l'enseignement de cette semaine de films, on conclurait que la réputation italienne est fondée sur une quinzaine d'œuvres exceptionnelles derrière lesquelles apparaît la cohorte des fabrications monotones»²⁵¹.

La stessa «Radio Cinéma Télévision» continua a riservare un occhio fisso agli sviluppi del fenomeno neorealista, come quando manda il proprio inviato speciale di riferimento Jean-Louis Tallenay ad assistere al Congresso di Parma del 1953. Nella testimonianza che egli ne riporta, il Congresso parmigiano viene salutato come una preziosa occasione di incontro e di dibattito, in cui «le néo-réalisme... s'interroge sur son avenir»²⁵².

Nel gennaio del 1965, sulle pagine di «Télérama», Jacques Siclier rende poi uno dei più sinceri omaggi mai tributati al neorealismo, con un articolo dove già dal titolo si riconosce come «Le cinéma moderne doit tout au néo-réalisme»²⁵³. A ormai più di un decennio dall'esaurirsi del filone neorealista, Siclier si chiede: «Mais comment juger aujourd'hui le néo-réalisme?»²⁵⁴.

Nell'ambito della *cinéphilie catholique* francese – di cui «Radio Cinéma Télévision» e «Télérama» costituiscono appunto due vivaci fucine di pensiero – si è poi ampiamente discusso sulla correttezza o meno di considerare il neorealismo come una vera e propria «scuola». Dalle pagine di «Télérama», ad esempio, lo stesso Siclier propende per una somiglianza di contenuti più che per una vera e propria scuola cinematografica. Siclier ravvisa nell'Italia dell'immediato secondo dopoguerra l'habitat e il clima ideale per lo sviluppo della temperie neorealistica, che vede un gruppo di cineasti colti da un'improvvisa urgenza di «testimoniare» e di raccontare la realtà:

La tâche la plus urgente, pour eux, était de *témoigner*. Les divergences idéologiques et politiques n'apparurent que plus tard. Tout le monde avait faim de réalité et de vérité: c'est pourquoi les premiers films néo-réalistes se ressemblèrent *quant au contenu*. Ce qui a fait croire à une école.²⁵⁵

Già attraverso i primi capolavori del cinema italiano del dopoguerra, tuttavia, Siclier ravvisa il delinearsi e il consolidarsi di diverse anime neorealistiche: «on peut relever la pensée chrétienne d'un Rossellini, marxiste d'un De Santis et, disons, humaniste de l'équipe De Sica-Zavattini»²⁵⁶.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Jean-Louis Tallenay, *Au Congrès de Parme: le néo-réalisme... s'interroge sur son avenir*, «Radio Cinéma Télévision», n° 208, 10 janvier 1954, pp. 2-3.

²⁵³ Jacques Siclier, *Le cinéma moderne doit tout au néo-réalisme*, «Télérama», n° 781, 3 janvier 1965, p. 10.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 12.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 13.

Siclier rigetta poi la teoria espressa da più parti secondo cui il neorealismo sarebbe morto – per varie cause, intorno al 1950. Siclier ribatte osservando semmai che «le néo-réalisme n'est pas mort en 1950: il s'est approfondi dans des directions différentes»²⁵⁷.

Siclier vede anzi nel 1950 la data di avvio della migliore produzione cinematografica dei due maestri Rossellini e De Sica:

Avec l'équipe Zavattini-De Sica, comme avec Rossellini, le néo-réalisme éclate alors et, loin de s'effondrer, «rayonne en cercles concentriques autour d'un noyau central», ainsi que l'a dit un jour l'abbé Amédée Ayfre. Il part de la réalité sociale, du reportage si l'on veut, pour aboutir à la découverte de l'homme, de sa condition, de son être intérieur.²⁵⁸

Nel 1950 Siclier ravvisa quindi lo smembramento del fenomeno neorealista in diverse nature «etiche» ed «estetiche»:

Rossellini dans les films qu'il a faits non pas avec mais *sur* Ingrid Bergman, sa femme, allait vers un dépouillement stylistique de plus en plus pur et poursuivait ce voyage aux sources de l'être. Ici on pourrait être tenté de dissocier le néo-réalisme en néo-réalisme social et néo-réalisme spiritualiste, voire mystique, mais ce serait une erreur. Le néo-réalisme, à partir de 1950, a été ceci et cela en même temps, mais d'un mouvement de témoignage collectif, il était devenu un courant artistique dans lequel chaque auteur obéissait à son tempérament personnel, à ses préoccupations morales, à sa propre conception du monde. Il n'y a pas une seule éthique et une seule esthétique réaliste donnée une fois pour toutes.²⁵⁹

Quale comune denominatore delle nuove «vie neorealiste», Siclier individua la nuova concezione di «durata» contenuta nelle pellicole dai maestri italiani degli anni Cinquanta:

En chemin, Rossellini, De Sica, puis Antonioni et Fellini avaient d'ailleurs fait, chacun à sa manière, une conquête importante et qui a donné tout son sens au cinéma moderne: celle de la *durée*. Pas seulement en restituant dans leurs films, ou dans des moments de leurs films, la continuité temporelle réelle. Mais en substituant aux temps «dramatiques» du cinéma traditionnel, des temps faibles ou des temps morts. Ils ont débarrassé le cinéma italien de toutes les influences du théâtre: temps reconstitué et plié aux exigences d'un sujet précis, construction, jeu des acteurs; ils l'ont libéré aussi des conventions de récit reprises à la littérature qui, dans le même temps, ont si profondément marqué le cinéma français dit «de qualité». On peut dire que, partant de l'expérience de réalité sociale d'après-guerre, ils ont fait progresser le néo-réalisme par cette conquête de la durée. Ils nous ont rendu à l'écran le temps réel des êtres et des âmes aussi bien que celui des événements. Ils nous ont montré qu'il pouvait se passer beaucoup de choses dans les silences des hommes, des villes ou de la nature, dans les déambulations le long des rues, des murs et des routes, dans les moments que rejettent les scénaristes ayant appris leur métier dans la fréquentation du théâtre ou du roman psychologique, sous prétexte qu'ils sont inutiles à l'action.²⁶⁰

Siclier riconosce poi al neorealismo la paternità diretta di un fenomeno cinematografico quale la Nouvelle Vague francese, e quindi, più in generale, di tutto il «cinema moderno»:

Cette découverte de la durée, le néo-réalisme l'a faite bien avant la «Nouvelle Vague» française à laquelle il a ouvert la voie. [...] la vraie et féconde influence de ce néo-réalisme dont nous avons essayé de retracer ici l'évolution et l'aspect

²⁵⁷ *Ivi*, p. 14.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

vivant, s'est exercée sur les jeunes cinéastes français qui sont passés par la critique et furent les premiers admirateurs du Rossellini de *Voyage en Italie*, du Fellini des *Vitelloni* ou de l'Antonioni de *Chronique d'un amour* et *Femmes entre elles*, qui n'étaient pas encore prophètes en leur pays. Ainsi, le néo-réalisme italien n'a-t-il cessé d'être, de son éclosion à nos jours, le cinéma moderne.²⁶¹

È indicativo come Siclier includa nel neorealismo italiano tutti i film di Rossellini, Fellini e Antonioni girati fino al 1960: quindi si trovano etichettati come neorealisti, tra gli altri, *Stromboli terra di Dio*, *Francesco giullare di Dio*, *Europa '51*, *Viaggio in Italia*, *Il generale Della Rovere*, *Tra donne sole*, *Il grido*, *I vitelloni*, *Le notti di Cabiria* e perfino *La dolce vita*.

XII.6. L'opera neorealista di Roberto Rossellini nel dibattito critico dei cattolici italiani e francesi

Anche i più recenti studi rosselliniani²⁶² hanno evidenziato come il cinema di Rossellini – a partire appunto dalle sue produzioni neorealiste – abbia costituito un oggetto preferenziale di attenzione da parte della critica cattolica italiana e, soprattutto, francese.

XII.6.1. L'accoglienza cattolica di *Roma città aperta* tra Italia e Francia

Fatto sino ad allora inedito, giudizio estetico e giudizio morale del Centro Cattolico Cinematografico si trovano concordi nell'esaltare il capolavoro rosselliniano *Roma città aperta* (1945):

Il film che si ispira a episodi realmente avvenuti è condotto con un ritmo drammatico ed avvincente che raggiunge spesso la perfezione. Ottima la interpretazione. L'esaltazione dell'eroico sacrificio dei protagonisti è una implicita condanna di sistemi di governo barbari ed inumani e pertanto la pellicola è ricca di notazioni positive.²⁶³

«Poco importa» come giustamente fa notare Marco Vanelli «se i “sistemi di governo barbari ed inumani” fino a due anni prima erano stati tollerati e difesi proprio su quelle stesse pagine: è evidente che un radicale cambio di prospettiva si è ormai verificato all'interno del mondo cattolico italiano»²⁶⁴.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Cfr. Elena Dagrada, *Rossellini e il neorealismo*, in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, cit., pp. 135-152.

²⁶³ Centro Cattolico Cinematografico, *Films presentati in Italia nel 1944-45*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XIX, C.C.C., Roma, 1945, p. 95.

²⁶⁴ Marco Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VI - 1940/1944, cit., p. 551.

Non altrettanto generosi appaiono però altri giudizi cattolici sul film di Rossellini.

La pellicola non passa infatti indenne al vaglio de «L'Osservatore Romano», che, nella persona di Mario Meneghini, ne bacchetta la sceneggiatura, in quanto quest'ultima «avrebbe guadagnato in limpidezza e omogeneità se avesse ommesso di portare sullo schermo la miseria morale di un mondo equivoco, tarato per giunta dal vizio di un alcaloide. Far conoscere taluni vizi contribuisce a stimolare la curiosità»²⁶⁵.

Venendo invece al fronte d'oltralpe, Julien Neutres ci ricorda come anche in Francia *Roma città aperta* abbia riscosso pareri critici discordanti: «Pour le meilleur: il restituerait les événements dans leur vérité immédiate; pour le pire: il ne prendrait pas la distance nécessaire pour comprendre le sens des événements»²⁶⁶.

Alexandre Astruc, ad esempio, in un articolo apparso su «Combat» il 16 novembre 1946, scrive:

Rome ville ouverte vaut exclusivement dans la mesure où il est un document sur la capitale italienne en proie à l'angoisse et à la faim. La caméra s'est faite ici "enregistreuse du réel", comme dans l'esthétique russe, caractérisée par les films de Dziga Gertoff, elle ne veut être qu'un oeil ouvert sur le réel pour en saisir la variété. Rossellini [...] n'a aucune grande vedette et à peine de scénario. Les images ont été emmagasinées dans Rome au lendemain de la Libération, guidées seulement par une sorte de fil conducteur, le long duquel on découvre la figure d'un monde tourmenté.²⁶⁷

Più concorde appare però il fronte cattolico, che ammette con relativa omogeneità di giudizio la grandezza del film.

Di *Roma città aperta*, una rivista quale «Radio loisirs» (antenata di «Radio Cinéma Télévision» e di «Télérama») riconosce la grandezza umana ed estetica al contempo, pur mettendo in guardia dalla sua visione gli animi troppo sensibili: «Une œuvre réaliste profondément humaine mais qui n'est pas pour les personnes trop sensibles»²⁶⁸.

Dal canto suo, Henri Agel avrà poi modo di notare, nel 1957, come l'intera opera rosselliniana sia pervasa da una continua contrapposizione di «sense du mal» e «intuition de la grâce»²⁶⁹.

Tale conflitto è già ravvisabile, secondo Agel, fin da *Roma città aperta*, «où les enfants, la jeune femme enceinte (Anna Magnani), le résistant (Marcello Pagliero), le curé (Aldo Fabrizi) semblaient des martyrs, au sens originel du terme, c'est-à-dire des témoins»²⁷⁰.

²⁶⁵ Mario Meneghini, «L'Osservatore Romano», 26 settembre 1945.

²⁶⁶ Julien Neutres, *ROME, VILLE OUVERTE (Roma città aperta, 1945)*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris, 2012, p. 610.

²⁶⁷ Alexandre Astruc, *Rome ville ouverte*, «Combat», 16 novembre 1946.

²⁶⁸ [Rédaction], *Il faut avoir vu..., Faute de mieux...*, «Radio loisirs», n° 23, 3 août 1947, p. 12.

²⁶⁹ Henri Agel, *Le sens de la Grâce*, «Revue internationale du cinéma», n° 26, 1957, p. 27.

²⁷⁰ *Ibidem*.

XII.6.2. L'accoglienza cattolica di *Paisà* tra Italia e Francia

Nelle «Segnalazioni Cinematografiche» del C.C.C. inizia ad avvertirsi, a partire dal 1947, una certa diffidenza nei confronti del neorealismo, come testimonia la classificazione «A: visibile agli adulti» riservata appunto a *Paisà* (1946) di Rossellini.

Ancora più duro suona il giudizio espresso da Marcello Vazio sulla «Rivista del Cinematografo»: «Nel pomeriggio ho visto *Paisà*. È molto brutto [...] Brutto bilancio della produzione nazionale. Di male in peggio. *Paisà* è una pellicola slegata, composta di sei episodi falsi, pieni di rettorica e cattivo gusto [...] che vorrebbero raccontare storie della lotta di liberazione»²⁷¹.

Sul versante cattolico francese l'accoglienza del film di Rossellini appare invece diametralmente opposta.

Paisà viene infatti esaltato dalle «Fiches du cinéma» della Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR), innanzitutto da un punto di vista artistico e stilistico: «Ce film est à tous les points de vue du très beau cinéma: réalisme sans grossièreté, poésie et sentiments d'humanité évoqués dans des scènes inoubliables»²⁷².

Ciò offre ai redattori della CCR l'occasione per esprimere tutta la propria incondizionata stima nei confronti di Rossellini: «Rossellini s'affirme une fois de plus comme un maître qui a créé la nouvelle école italienne»²⁷³ (Centrale catholique du cinéma et de la radio, *Païsa* - 4, «Fiches du cinéma», n° 18, décembre 1947, p. 421).

Il film di Rossellini viene inoltre assai apprezzato anche dal punto di vista morale:

Une impression profonde se dégage de ces épisodes; inhumanité de la guerre qui méconnaît tous les sentiments, toutes les valeurs; conséquences morales dramatiques des situations nées de la guerre: école du vice pour les enfants abandonnés, prostitution pour des jeunes femmes laissées seules; les plus beaux actes de courage se soldent par un échec sanglant. Et voici qu'au terme de cette énumération douloureuse, la déclaration de l'aumônier catholique américain aux frères du couvent magnifie les valeurs spirituelles: dévouement, pitié, charité, foi en la Providence, seules richesses qui restent aux hommes en face de l'universelle dévastation de la guerre.²⁷⁴

È indicativo, infine, come la CCR si giustifichi per la *cote* assegnata al film – ovvero «4 – pour adultes» – accampando appunto quale principale ragione l'attitudine realista propria del film: «L'épisode de Francesca, le ton généralement réaliste du film obligent à des réserves»²⁷⁵.

Anche André Bazin si dimostrerà alquanto colpito favorevolmente dal film di Rossellini. È quanto traspare dalla sua celeberrima *Difesa di Rossellini*, in cui tra le altre cose si individua l'essenza del

²⁷¹ Marcello Vazio, *Venezia ogni giorno*, «Rivista del Cinematografo», a. XIX, n. 3, giugno 1946.

²⁷² Centrale catholique du cinéma et de la radio, *Païsa* - 4, «Fiches du cinéma», n° 18, décembre 1947, p. 421.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibidem*.

neorealismo rosselliniano nella volontà di andare oltre la mera adesione a contenuti di ordine sociale:

[il neorealismo] s'opponesse alle estetiche realiste che l'hanno preceduto, e segnatamente al "naturalismo" ed al "verismo", nel fatto che il suo realismo non si fonda tanto sulla scelta del soggetto quanto sulla modalità della sua presa di coscienza. Quel che vi è di realista in *Paisà* è la Resistenza, ma ciò ch'è neorealista è la regia di Rossellini, il suo modo di volta in volta ellittico e sintetico di presentare gli avvenimenti. In altri termini ancora, il neorealismo rifiuta per definizione l'analisi (politica, morale, psicologica, logica, sociale e tutto ciò che vorrete) dei personaggi e della loro azione. Considera la realtà come un blocco, non certo incomprensibile, ma indissociabile. [...] Il neorealismo non esiste di per sé, ma esistono dei registi più o meno neorealisti, siano essi materialisti, cristiani, comunisti e tutto quel che si voglia.²⁷⁶

XII.6.3. La ricezione critica cattolica di *Germania anno zero* tra Italia e Francia

Come ci ricorda Elena Dagrada, dal '48 in poi si succedono anni assai difficili per Rossellini, sempre più osteggiato dal mondo della critica:

Attaccato da più fronti, sempre più isolato nel contesto del cinema italiano, il regista vede venir meno da un lato il sostegno dell'ambiente marxista, che lo accusa di tradire il neorealismo e di abbandonare il film corale a sfondo sociale in favore di una svolta bollata come "involuzione" già da *Germania anno zero* – realizzato nel '47 ma uscito solo nel '48. Sul versante opposto, le riserve espresse nei suoi confronti dalla critica cattolica si radicalizzano in modo esplicito proprio a partire da *Germania anno zero*, che il Centro Cattolico Cinematografico classifica "escluso per tutti".²⁷⁷

Per il «tema del destino» trattatovi, le «Segnalazioni cinematografiche» del C.C.C. bollano *Germania anno zero* come «escluso» (E), tacciandolo di non mostrare quella speranza per il futuro che solo la religione cristiana può offrire: «col suo amaro pessimismo, con l'assoluta mancanza di ogni pensiero religioso (il ragazzo passa di fronte ad una chiesa, dalla quale, col dolce suono di un organo, si sprigiona una promessa di vita), appare moralmente sbagliato ed è da condannare»²⁷⁸.

Ecco invece quanto scritto su *Germania anno zero* da «L'Osservatore Romano»:

La Storia ci ha posto di fronte allo sfacelo, alla decadenza di popoli, di imperi, alla scomparsa di intere civiltà, tuttavia alla luce dei secoli, noi vediamo che appunto da quelle rovine hanno preso vita nuove civiltà, nuovi agglomerati che hanno ancora acceso quella fiaccola [...]. L'esame della Berlino di Rossellini ignora tutto questo [...]. Nella *Germania dell'anno zero* non c'è passato, non c'è futuro, c'è solo l'accurata esposizione di un fatto nell'attimo in cui avviene: c'è quindi unicamente il documentario [...]. Questa non è arte, ma è pur qualcosa.²⁷⁹

²⁷⁶ André Bazin, *Difesa di Rossellini*, «Cinema Nuovo», n. 65, 25 agosto 1955, pp. 148-149.

²⁷⁷ Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 272.

²⁷⁸ Centro Cattolico Cinematografico, *Germania anno zero - E*, «Segnalazioni Cinematografiche», XXV, 1949, p. 16.

²⁷⁹ *Germania anno zero*, «L'Osservatore Romano», 20-21 dicembre 1948.

Su *Germania anno zero* si sofferma poi Diego Fabbri, nel già citato numero 7 di «Sequenze»²⁸⁰. Fabbri saluta il film di Rossellini come vertice insuperato della poetica neorealista, in quanto il suo «valore ontologico» lo collocherebbe al di là dei consueti criteri di condanna peraltro adottati nei suoi confronti dal giudizio del C.C.C..

Fabbri osa perciò opporsi al “sommo” giudizio delle «Segnalazioni cinematografiche», ribadendo peraltro una propria convinzione espressa già in più occasioni²⁸¹, ed in particolare nel celebre articolo dall’emblematico titolo *Neorealismo segno di contraddizione*.

Passando ora al versante d’oltralpe, si può innanzitutto notare come *Germania anno zero* sia il primo film di Rossellini a dividere il fronte cattolico francese.

Diverse sono infatti le voci cattoliche francesi a schierarsi contro il film di Rossellini: come dimostra la ricezione assai polemica del quotidiano «La Croix»²⁸².

Su una posizione totalmente diversa si attesta invece la CCR, il cui giudizio su *Germania anno zero* assume toni entusiastici, con lodi sperticate a Rossellini, salutato come maestro indiscusso della rappresentazione cinematografica, in tutte le sue componenti umane e tecniche: «Rossellini est un peintre prestigieux, un narrateur de talent, un poète qui sait montrer des détails sans lasser»²⁸³.

Anche dal punto di vista morale il film ottiene degli apprezzamenti. L’unica ragione che spinge i redattori delle «Fiches du cinéma» a classificare il film con la cote morale «4 A - 4 C – strictement pour adultes (pour adultes après coupures de quelques images trop suggestives)» consiste nel rischio di emulazione che potrebbe indurre i bambini-spettatori a imitare le gesta del protagonista Edmund:

Un document vrai a toujours une valeur morale de leçon, pourvu que les images trop suggestives soient traitées avec discrétion. Tous ces gens tarés ou incapables de réagir devant un destin tragique ont été contenus par le réalisateur dans les limites de la décence. Les enfants spectateurs risquent peut-être de mimer les gestes criminels d’un enfant irresponsable, mais les adultes auront profit à se replonger dans la misère du monde.²⁸⁴

Su *Germania anno zero* si esprime anche André Bazin, in un celebre intervento apparso nel 1949 sulle pagine di «Esprit». «Le mystère nous fait peur et le visage de l’enfant provoque un désir contradictoire»²⁸⁵: partendo da tale assunto, Bazin ci fa notare come il cinema sino ad allora abbia restituito al pubblico un’immagine piuttosto stereotipata dell’infanzia, rispondente né più né meno

²⁸⁰ Cfr. Diego Fabbri, s.t. [estratto], in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

²⁸¹ Cfr. Diego Fabbri, *Colpa ed espiazione*, «La Fiera Letteraria», anno III, n. 17, 2 maggio 1948, p. 1; Id., *Un binario e una bussola*, «Junior - Rivista internazionale per i giovani», n. 3, marzo 1949, pp. 30-31; Id., *Quelques “scandales” du cinéma italien*, «Revue Internationale du Cinéma», n. 4, 1949, pp. 23-25.

²⁸² Cfr. J. Mervil, *Allemagne année zéro*, «La Croix», 17 février 1949, p. 4.

²⁸³ Centrale catholique du cinéma et de la radio, *Allemagne année zéro* = 4 A - 4 C, «Fiches du cinéma», n° 34, mai 1949, p. 743.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ André Bazin, *Allemagne année zéro*, «Esprit», mai 1949, p. 688.

alle esigenze più intime dello stesso spettatore adulto. Come ammette Bazin, infatti, «nous souhaitons être rassurés contre le mystère et nous attendons inconsidérément de ces visages qu'ils reflètent des sentiments que nous connaissons bien parce qu'ils sont les nôtres»²⁸⁶. Per far fronte al desiderio del pubblico, ecco come «les film d'enfants spéculent à fond sur l'ambiguïté de notre intérêt pour les petits hommes. À y réfléchir un peu, ils traitent l'enfance comme si précisément elle était accessible à notre connaissance et à notre sympathie, ils sont réalisés sous le signe de l'anthropomorphisme»²⁸⁷.

In tale panorama generale del cinema sull'infanzia, ecco risuonare in tutta la sua originalità e innovazione la figura del ragazzino protagonista di *Germania anno zero*: «L'originalité profonde de Rossellini est de s'être délibérément refusé tout recours à la sympathie sentimentale, toute concession à l'anthropomorphisme»²⁸⁸.

Bazin loda quindi la scelta deliberata di Rossellini di non offrirci alcuna chiave di lettura della coscienza del piccolo Edmund: «Or, si nous savons quelque chose sur ce que pense et ressent cet enfant, ce n'est jamais par des signes directement lisibles sur son visage, pas même par son comportement, car nous ne le comprenons que par recoupements et conjectures»²⁸⁹.

E l'operazione rosselliniana – come puntualizza un ammirato Bazin – è appunto il frutto di una scelta ben calibrata e consapevole del regista. Più precisamente, Rossellini ha bene in mente ciò che non intende fare: «Rossellini ne pouvait nous en proposer une interprétation qu'au prix d'un truquage, en projetant sa propre explication sur l'enfant et en obtenant de lui qu'il la reflète à notre propre usage»²⁹⁰.

L'ultimo quarto d'ora del film, riveste, secondo Bazin, un ruolo preponderante, in quanto proprio nei minuti finali prende il sopravvento il più autentico stile cinematografico rosselliniano, pur preservando il mistero dell'interiorità del ragazzino protagonista: «Portant les gros plans, qui rythment cette course interminable, ne nous relèvent jamais rien d'autre qu'un visage soucieux, réfléchi, inquiet peut-être, mais de quoi? [...] Seul l'acte final nous en donnera rétrospectivement la clef»²⁹¹.

Proprio l'ultimissima scena, secondo Bazin, sarebbe inoltre carica di un profondo afflato cristiano: «Un tram passe avec un bruit de ferraille; la femme s'est adossée au tas de pierres, les bras pendants dans l'attitude éternelle de Pietà»²⁹².

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ivi*, p. 689.

²⁹² *Ibidem*.

In quegli stessi minuti finali di *Germania anno zero* risiederebbe infine, secondo l'accurata e appassionata analisi di Bazin, la perfetta sintesi del neorealismo rosselliniano, contraddistinto dalla predominanza dello stile, ma anche dall'urgenza dello spirito e della coscienza:

On voit bien comment Rossellini a été amené à traiter de cette manière son personnage principal. Cette objectivité psychologique était dans la logique de son style. Le «réalisme» de Rossellini n'a rien de commun avec tout ce que le cinéma (sauf celui de Renoir) a donné jusqu'alors de réaliste. Ce n'est point un réalisme du sujet, mais du style. Il est peut-être le seul metteur en scène au monde à savoir nous intéresser à une action tout en la laissant objectivement sur le même plan de mise en scène que son contexte. Notre émotion y est pure de toute sentimentalité, c'est qu'elle a été contrainte de se réfléchir sur notre intelligence. Ce n'est pas l'acteur qui nous émeut, ni l'événement, mais le sens que nous sommes contraints d'en dégager. Dans cette mise en scène, le sens moral ou dramatique n'est jamais apparent à la surface de la réalité; pourtant nous ne pouvons éviter de savoir quel il est si nous avons une conscience. N'est-ce point là une solide définition du réalisme en art: contraindre l'esprit à prendre parti sans tricher avec les êtres et les choses?²⁹³

Si è già detto come *Germania anno zero* abbia costituito una vera e propria "folgorazione" emotiva per il giovane Amédée Ayfre. Quest'ultimo, in un articolo apparso sui «Cahiers du cinéma» dal titolo *Néoréalisme et phénoménologie*²⁹⁴, mostra come il film di Rossellini inclini al metafisico.

Per Ayfre, come già per Bazin, *Germania anno zero*, attraverso lo scarno stile rosselliniano, funzionerebbe come un appello alla coscienza dello spettatore, obbligando quest'ultimo a uscire dalla sua passività e a decifrare la descrizione fenomenologica²⁹⁵.

Al punto che, secondo Ayfre, il cammino percorso da Edmund in *Germania anno zero*, come pure già il vagabondare degli attori non professionisti in *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), condurrebbero il pubblico al mistero ontologico:

Il y a surtout cette façon de prendre le contre-pied de l'analyse, de mettre fin à une vision cloisonnée de l'homme et du monde, de cesser de fouiller subtilement des « caractères » ou des « milieux », de mettre tout cela d'une certaine manière entre parenthèses, en essayant une appréhension totale, successivement totale, à la façon d'un être dans le temps, d'événements humains concrets dans lesquels est coprésent le mystère entier de l'Univers. Autrement dit, à la clarté de la construction se substitue le mystère de l'être.²⁹⁶

La ricezione critica d'oltralpe di *Germania anno zero* conferma l'esistenza di un fermento rinnovatore nel mondo cattolico francese, avente come epicentro proprio il realismo.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Cfr. Amédée Ayfre, *Néoréalisme et phénoménologie*, *Cahiers du cinéma*, n° 17, novembre 1952, pp. 6-18.

²⁹⁵ Cfr. Amédée Ayfre, *Dieu au cinéma, problèmes esthétiques du film religieux*, PUF-Privat, Nouvelle recherche, Toulouse, 1953, p. 172.

²⁹⁶ Amédée Ayfre, *Néoréalisme et phénoménologie*, *Cahiers du cinéma*, n° 17, novembre 1952, p. 10.

XII.7. L'opera neorealista di Vittorio De Sica nel dibattito critico dei cattolici italiani e francesi

In un suo intervento su *Il tetto* (Vittorio De Sica, 1955), Henri Agel coglie l'occasione per lamentare quella che lui ritiene un ingiusto ostracismo operato ai danni di De Sica da parte delle maggiori riviste francesi:

Vittorio De Sica n'a pas bonne presse dans les *Cahiers du cinéma* qui semblent ne pouvoir aimer Rossellini que contre l'auteur du *Voleur de bicyclette*. Je dois avouer que j'ai constaté auprès des anciens élèves de l'IDHEC une certaine désaffection, au cours de ces dernières années, à l'égard de *Sciuscià*, de *Miracle à Milan* et même d'*Umberto D.*²⁹⁷

Tuttavia, con altrettanta obiettività, Agel ha modo di appurare una certa inversione di tendenza, soprattutto a partire dall'uscita de *L'oro di Napoli* (Vittorio De Sica, 1954) e soprattutto da parte della giovane generazione di critici francesi. Tra di essi non è incluso però François Truffaut, che Agel accusa di non aver saputo comprendere gli ultimi film di De Sica, tra cui appunto *Il tetto*.

Ma vediamo ora nello specifico come i più significativi film neorealisti di De Sica siano stati recepiti dai cattolici italiani e francesi.

XII.7.1. La ricezione critica cattolica di *Sciuscià* tra Italia e Francia

Nella «Rivista del Cinematografo», un non identificato autore, trovandosi a recensire *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946), anticipa per polemica e livore il futuro appello andreottiano contro De Sica:

[...] 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 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.²⁹⁸

A proposito di *Sciuscià*, «L'Osservatore Romano» scrive poi:

Emergono soltanto abbozzi descrittivi, ben condotti non lo neghiamo mai, spesso slegati, sempre imbrattati di parole e di gesti sconci. I quali [...] ad ogni persona beneducata comunicano un senso di repugnanza, oltre che di rammarico e di pena. Ripugnanza per il linguaggio scurrile; rammarico perché la felice scelta dei piccoli interpreti avrebbe permesso di intrecciare episodi gustosi e gentili; pena, in quanto lo spettatore, specialmente piccino, è posto di fronte a manifestazioni studiatamente condotte su un piano rude, volgare.²⁹⁹

²⁹⁷ Henri Agel, *Le Toit*. «Une éthique de la vulnérabilité», «Cahiers du cinéma», n° 67, janvier 1957.

²⁹⁸ Effepi, «Rivista del Cinematografo», 3, 1946, p. 14.

²⁹⁹ *Sciuscià*, «L'Osservatore Romano», 29-30 aprile 1946.

Alquanto differente l'accoglienza riservata al film di De Sica dai cattolici francesi.

Si prenda quale valido esempio, in tal senso, la recensione del film pubblicata nell'aprile del 1947 sulle pagine della domenicana «Radio loisirs».

Tra i meriti che il recensore riconosce al film vi è – oltre che un'inusitata ed efficace rappresentazione realistica di uno spaccato sociale di toccante attualità – anche e soprattutto una sincera e profonda rappresentazione dell'infanzia:

Mais ce qui fait de ce film une œuvre vraie, ce n'est pas seulement le réalisme des images et la cruauté avec laquelle est présenté ce monde en décomposition: un certain état d'anarchie et de désespoir social n'est peut-être pas étranger à cette amère réussite. Ce qui est plus rare et plus intéressant, c'est la vérité de ces caractères d'enfants, c'est d'avoir compris à quel point l'enfance même dévoyée, même livrée à la brutalité, reste toujours l'enfance et de l'avoir exprimé avec tant de fraîcheur.³⁰⁰

In particolare, pur toccando il delicato tema della delinquenza infantile, il principale merito di *Sciuscià* appare quello di non cadere (o meglio, scadere) in alcuna tentazione di patetismo o di pietismo. Al contempo, la raffigurazione degli adulti ritratta dalla pellicola risulta quanto mai impietosa, obbligando il pubblico di spettatori a una scomoda riflessione su se stessi:

Pour une fois, des enfants coupables ne sont ni anges ni démons, mais des enfants – c'est-à-dire des êtres purs que les adultes n'ont pas su préserver. C'est pour avoir compris cela que les auteurs de *Sciuscià* ont réalisé une œuvre originale et bouleversante sur ce thème déjà bien usé et souvent galvaudé de l'enfance délinquante.³⁰¹

XII.7.2. «Nous sommes tous des “Voleurs de bicyclette”»: la ricezione critica di *Ladri di biciclette* nel mondo cattolico italiano e francese

Ladri di biciclette (Vittorio De Sica, 1948) viene aspramente criticato dalle «Segnalazioni cinematografiche» del C.C.C.:

Dal punto di vista morale [...] il film è ispirato a un pessimismo eccessivo. Manca qualsiasi accenno e conforto alla fede; mentre la descrizione satirica della “messa del povero” appare del tutto inopportuna e non rispondente a verità. Il film mette a nudo reali storture e brutture; ma il modo con cui sono prospettate certe situazioni e certi problemi sociali, rende il lavoro pericoloso.³⁰²

³⁰⁰ J. C., “*Sciuscià*”. *Film italien de Vittorio De Sica*, «Radio loisirs», n° 6, 6 avril 1947, p. 12.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² Centro Cattolico Cinematografico, *Ladri di biciclette* - Ar, «Segnalazioni Cinematografiche», XXIV, 1948, p. 175.

Incurante delle contro-critiche laiche e di sinistra, è soprattutto «L'Osservatore Romano» a condurre una vera e propria campagna di sensibilizzazione moralistica contro il film di De Sica, con un articolo datato 26 novembre 1948, in cui, anticipando di qualche anno Andreotti, ci si augurava che «Vittorio De Sica comprenda la necessità di una affermazione positiva di valori nell'esistenza umana e che il grido disperato dello sciucià assassinato insieme all'angoscia dell'operaio derubato trovi una risposta finalmente degna di provenire dall'arte di un uomo che creda nell'eterno»³⁰³.

Lo stesso articolo, pur ammettendo che

I personaggi di De Sica sono quasi sempre figure sostanzialmente buone, esseri che alimentano nel loro intimo il sogno – più che la speranza – di una felicità o di un bene raggiungibile. Ne consegue una lotta, una sconfitta», aggiungeva però che «né la lotta, né la sconfitta sono illuminate e sorrette dalla Fede [...]. I personaggi – o, nel caso specifico, l'operaio derubato – mancano di un qualsiasi mondo interiore. L'uomo sente il bisogno di un aiuto soprannaturale ma [...] niente nel suo intimo lo spinge verso la preghiera e verso Dio [...]. La verità è che *Ladri di biciclette* è e rimane cronaca e non giunge mai al valore universale di poesia.³⁰⁴

Intorno a *Ladri di biciclette* si anima poi un'accesa polemica tra due giornali bolognesi: il quotidiano cattolico «L'Avvenire d'Italia» (ove la recensione viene addirittura affidata al Vice: e questo la dice lunga sulla voluta non considerazione ai film neorealisti da parte di molta critica coeva), e il settimanale laico «Il Progresso d'Italia» (ove chi conduce la diatriba è Renzo Renzi).

Scriva il Vice de «L'Avvenire d'Italia»:

l'errore di De Sica è nel soggetto. Il suo personaggio manca di soffio interiore. In lui che va alla ricerca del ladro non c'è «animazione» maggiore di quella di un cane che rincorre un altro cane per strappargli l'osso. Quando, fallita la rincorsa, sente tuttavia il bisogno di qualcosa che lo «rianimi», il suo anelito al soprannaturale non va più in là delle soglie della casa di una fattucchiera. Non c'è mai nulla insomma che gli alzi gli occhi verso Dio.³⁰⁵

A tale detrazione replica Renzo Renzi:

vorremmo ricordare a Vice che il problema di Dio non c'è nel film, non perché sia negato, ma semplicemente perché non è posto, non essendo necessario «poeticamente» ad una rappresentazione di personaggi e di casi che non lo sollecitavano giacché non interessava a De Sica il dire se esiste Dio e se occorre rivolgersi a lui, ma soltanto «rappresentare» della povera gente, il cui *bisogno economico* riduce ad umiliazioni di vario genere: da quella di fingere un fervore religioso che magari non ha (nell'Ospizio) semplicemente per mangiare, a quella di andare a rubare le biciclette per la strada, correndo il rischio di danneggiare irreparabilmente altri che pure sono nelle loro stesse condizioni.³⁰⁶

Dal canto suo, un preoccupatissimo Piero Regnoli, sulle pagine de «L'Osservatore Romano», rintuzza le critiche contro il film di De Sica, arrivando a sferrare un insidioso attacco conclusivo:

³⁰³ *Ladri di biciclette*, «L'Osservatore Romano», 26 novembre 1948.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Vice, *Ladri di biciclette*, «L'Avvenire d'Italia», febbraio 1949.

³⁰⁶ Renzo Renzi, *Ladri di biciclette*, «Il Progresso d'Italia», 7 febbraio 1949.

«Resterebbe infine da aggiungere un giudizio sull'operato di chi ha approvato tale film, e gli ha aperto la via del pubblico. Ma preferiamo astenerci. Almeno per ora»³⁰⁷.

Su posizioni diametralmente opposte si attestano invece i cattolici francesi.

Nelle «Fiches du cinéma» della CCR si legge infatti:

Ce film a une valeur humaine extraordinaire et il est bien dommage qu'on soit obligé d'y faire une reserve. Celle-ci est cependant indispensable dans une scene où le choix du réalisateur est non seulement moins heureux, mais entaché d'un parti pris évident de critiquer la religion à travers une cérémonie religieuse. Cote morale: 4 A, 3 bis, C – Pour adultes avertis. Pour familles après coupures.³⁰⁸

Dal canto suo, André Bazin individua nel film di De Sica una forte componente ideologica: «*Ladri di biciclette* è certamente da dieci anni il solo film comunista valido, precisamente perché conserva un senso anche facendo astrazione del suo significato»³⁰⁹.

Quale sbocco naturale di tale ascesi spazio-temporale, Bazin giunge addirittura a ipotizzare la fine dell'arte cinematografica: «*Ladri di biciclette* è uno dei primi esempi di cinema puro. Niente più attori, niente più storia, niente più regia; si è infine nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema»³¹⁰.

Ma è soprattutto in un articolo di Pichard che il film di De Sica riceve un'autentica consacrazione, venendo investito di un'illuminante significazione metaforica inerente alla missione cattolica nel mondo.

Nell'articolo in questione – pubblicato il 30 aprile 1950 sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», e dall'emblematico titolo *Nous sommes tous des "Voleurs de bicyclette"* – Pichard trae spunto dalle numerose critiche mosse contro *Ladri di biciclette*, soprattutto appunto da parte del fronte cattolico italiano: «On a reproché à ce film d'être négatif et de n'apporter aucune solution à la misère qu'il expose»³¹¹.

Pichard non solo denuncia da subito l'infondatezza di simili accuse, ma proprio da queste ultime trae spunto per definire e precisare «le rôle des auteurs du film». La principale funzione che Pichard riconosce al regista cinematografico è quella di mettere in luce le "ferite" e i problemi sociali,

³⁰⁷ Piero Regnoli, «L'Osservatore Romano», 30 novembre 1948.

³⁰⁸ Centrale catholique du cinéma et de la radio, *Le voleur de bicyclette* = 4 A, 3 bis, C, «Fiches du cinéma», n° 38, ottobre 1949, p. 849.

³⁰⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Cerf, Paris, 1962, p. 49; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 170.

³¹⁰ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, cit., p. 59; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 173.

³¹¹ Raymond Pichard, *Nous sommes tous des "Voleurs de bicyclette"*. *L'auteur de film doit-il poser des problèmes ou les résoudre?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 15, 30 avril 1950, p. 3.

appellandosi all'intera comunità di spettatori (e quindi all'intera società) affinché essa provveda a risolverli:

Le rôle du metteur en scène est ici de poser devant ses 30 millions de spectateurs un problème et la société tout entière doit réfléchir pour trouver la réponse. Le cinéma est appelé dans le corps social à jouer le rôle de la douleur dans notre hygiène physique. Il attire l'attention de la conscience collective sur un point névralgique. Tous les spécialistes alertés par ce cri se penchent alors sur le mal pour établir un diagnostic et proposer les remèdes qui relèvent de leur compétence.³¹²

Secondo Pichard, il film di De Sica avrebbe per di più il merito di metterci in guardia da quelle inefficaci e posticce iniziative intraprese dallo Stato e dalla stessa Chiesa di fronte ai problemi sociali. È quanto mette bene in luce la sequenza della chiesa adibita a ritrovo e mensa popolare, dove appunto vengono accolti i poveri della città: iniziativa, questa, giudicata totalmente insufficiente dal nostro padre domenicano. Tra i meriti di De Sica, secondo Pichard, vi sarebbe quindi anche quello di porre i cristiani davanti alle proprie mancanze e alle proprie responsabilità:

De Sica conduit son ouvrier jusque dans une église où des organisateurs de soupe populaire drainent les misérables de la ville en leur promettano un bon repas. Cette charité-aumône où se mêlent bien des illusions mondaines et un paternalisme inconscient n'est pas la véritable réponse adéquate que le catholique, au nom de son propre idéal, doit apporter à la question posée par l'auteur du film. Mais c'est aux chrétiens qui prennent conscience, devant ce spectacle, de leurs déficiences et de leurs infidélités, c'est à eux de trouver dans leur foi ce que De Sica ne saurait inventer à leur place. Depuis M. de Gasperi jusqu'au dernier agent de Rome, depuis l'évêque jusqu'au sacristain, tout le monde a son mot à dire pour faire disparaître un mal, dont le metteur en scène seul ne peut découvrir tous les remèdes.³¹³

Pichard si spinge addirittura a paragonare il cinema a un moderno «capitolo» religioso, in cui gli stessi non credenti giocano un ruolo non secondario, aiutando i credenti a confermarsi e a consolidarsi nella propria fede e nel proprio operato cattolico:

Dans les monastères, les religieux tiennent régulièrement ce qu'on appelle «le chapitre». Chacun doit y évoquer les manquements aux règles de vie sociale qu'il a pu remarquer chez ses frères, afin de les aider à devenir des saints. Le cinéma sera un immense chapitre mondial où les incroyants eux-mêmes aident les croyants à être plus fidèles à Dieu et où les chrétiens au lieu de crier au blasphème doivent être les premiers à donner l'exemple de la modestie en acceptant la correction fraternelle.³¹⁴

XII.7.3. Letture critiche di *Miracolo a Milano* nel mondo cattolico italiano e francese

A proposito di *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951), Gian Luigi Rondi accusa il film di nascondere, «sotto le sue bonarie apparenze» favolistiche, «una polemica di natura sottilmente classista»:

³¹² *Ibidem.*

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ *Ibidem.*

Volente o nolente il regista è sembrato farsi trascinare a un atteggiamento che, nonostante gli indulgenti veli della fiaba, pare un poco più esplicito di quello professato nei film precedenti. [...] i poveri di De Sica sono tra virgolette e occultano forse quella polemica che, con la parvenza di certe rivendicazioni proletarie, sostiene invece rivendicazioni di natura più decisamente politica.³¹⁵

Ma assai più interessante risulta l'accoglienza riservata al film da parte del panorama critico francese. La lettura fornita al film di De Sica viene infatti a rispecchiare l'“iper-politicizzazione” che interessa il campo della critica cinematografica (non solo francese) negli anni Cinquanta. Caso emblematico, in tal senso, il lungo e articolato dibattito ospitato sulle pagine della rivista «Les Temps Modernes» intorno alla presunta natura ideologica e politica di *Miracolo a Milano*³¹⁶. Episodio riferitoci anche da René Guyonnet, il quale nel 1960 ricorda come nel decennio appena concluso

l'interprétation politique était une grille passionnante à appliquer au temps où tout était politisé, et *Les Temps Modernes* ont pu, en 1952, consacrer trente-huit pages à la question de savoir si *Miracle à Milan* était ou non un film progressiste.³¹⁷

Venendo ora al fronte cattolico francese, Henri Agel ha modo di dimostrare come certi film – tra cui spicca significativamente *Miracolo a Milano* – riescano a esprimere sullo schermo una «réalité surnaturelle».

Lo stesso Bazin recensisce *Miracolo a Milano*, sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision». Ai detrattori del film – che vedono nella pellicola un tradimento della poetica neorealista, nonché un veicolo di propaganda filo-comunista – Bazin ribatte sdegnato, facendo notare come il film si collochi su un piano infinitamente più elevato, ovvero quello della carità cristiana:

De Sica s'est placé sur un autre plan, non point plus général, mais plus élevé, que je n'hésite pas à appeler celui de la charité, mais de la vraie charité, qui ne peut de nos jours qu'être une revendication de justice. Disons-le clairement, si *Miracle à Milan* ne satisfait pas pleinement un communiste faute de conclusions précises, ses prémisses sont assez complètes pour satisfaire totalement le chrétien. C'est que la charité, comme la poésie, est une source non un estuaire.³¹⁸

³¹⁵ Gian Luigi Rondi, *Miracolo a Milano*, «Il Tempo», 18 febbraio 1951.

³¹⁶ Cfr. «Les Temps Modernes», n° 75, janvier 1952.

³¹⁷ René Guyonnet, *Le Métier de critique*, «Esprit», n° 6, juin 1960.

³¹⁸ André Bazin, *Miracle à Milan. Cinéma, poésie, justice et charité*, «Radio Cinéma Télévision», n° 98, 2 décembre 1951, p. 5.

XII.7.4. «Pessimo servizio alla patria» o «amour de l'humain»? Itinerari critici di *Umberto D.* tra mondo cattolico italiano e francese

Alla mannaia cattolica italiana non sfugge poi, ovviamente, *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952). Nei propri giudizi, le «Segnalazioni Cinematografiche» consideravano alquanto pericoloso l'affievolirsi della fede cristiana e, di conseguenza, lo scatenarsi incontrollato delle passioni umane e il soccombere dell'uomo di fronte alle difficoltà quotidiane. Censurabile diventa dunque ogni film che denunci il malessere sociale senza offrire indicazioni al superamento del disagio: un esempio fra tutti, appunto *Umberto D.*, accusato di prospettare,

senza risolverli, da un punto di vista esclusivamente umano, importanti problemi sociali. Nessun accenno ad un benefico intervento del sentimento religioso, né alle esigenze della morale cristiana. Per tale ragione, per il modo con cui è presentato e risolto il mancato suicidio del protagonista e per alcune crudeltà di linguaggio, s'impongono riserve.³¹⁹

Di *Umberto D.* Gian Luigi Rondi deplora invece, più che la cordialità deamicisiana di De Sica, «bonario finanche quando accenna accigliate polemiche sociali», soprattutto l'apporto di Zavattini, «intellettuale asciutto, sottile, apparentemente quasi arido, segretamente umorista, formalmente fumista», e ritenuto il vero responsabile dell'inverosimiglianza kafkiana della vicenda raccontata nel film:

L'irrazionalità, in una vicenda che sembra così concreta e reale, ancora una volta predomina, come nei sogni di Kafka dove una cosa da nulla diviene l'invalidabile ostacolo. Cacciato dalla pensione, Umberto D. [...] anziché salire le scale, certo più accoglienti, di altre pensioni, prende la via del suicidio: [...] nonostante i richiami a una nota contingenza sociale [...] [ciò] ricorda i sogni che così acutamente ci hanno narrato certi scrittori anteguerra della Mitteleuropa. Questo intendevo prima rifacendomi a Kafka, anche se il latino Zavattini non ne coglie l'allucinazione e l'angoscia, ma piuttosto l'inardito stupore di scoprire, sotto la verità d'ogni giorno, un grande vuoto: quello lasciato dalla consequenzialità e dalla logica.³²⁰

Riguardo a *Umberto D.*, infine, non si può non citare ancora una volta il celeberrimo "J'accuse" mosso contro De Sica da Giulio Andreotti:

e se è vero che il male si può combattere anche mettendone a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti – erroneamente – a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria, che è anche la patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale.³²¹

³¹⁹ Centro Cattolico Cinematografico, *Umberto D.* - Ar, «Segnalazioni Cinematografiche», XXXI, 1952, p. 95.

³²⁰ Gian Luigi Rondi, *Umberto D.*, «Bianco e Nero», n. 1, 1952, p. 80.

³²¹ Giulio Andreotti, *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, «Libertas», n. 7, 28 febbraio 1952, p. 5.

La classificazione di *Umberto D.* offre invece alla CCR francese l'occasione per esprimere un sincero attestato di stima per De Sica, di cui si apprezza innanzitutto «son amour de l'humain»³²².

Del regista si lodano in particolare la sensibilità poetica, la maestria tecnica e la capacità di dirigere gli attori:

Mille détails familiers que la photographie, le bruitage, la musique, restituent en les auréolant d'une poésie profondément humaine, seraient à signaler. La sobriété, la simplicité apparentes cachent un constant souci de parler aux cœurs par les moyens les plus authentiquement cinématographiques. Admirable conducteur d'acteurs, il tire de ceux-ci le maximum sans jamais donner l'impression d'un «jeu».³²³

Dal punto di vista morale – seppur rammaricandosi di come «l'humanisme de De Sica soit «paien», e di come il regista abbia solamente posto un problema senza indicare alcun rimedio a esso – il giudizio della CCR appare comunque positivo, in quanto il film sensibilizzerebbe gli spettatori a un maggiore amore per il prossimo, e all'imprescindibile valore della «lotta per la vita»:

Pourtant, à vivre avec des personnages dont ils n'auront jusqu'alors fait que pressentir la pauvreté, aussi bien spirituelle que matérielle, bien des spectateurs trouveront le stimulant d'un amour plus véritable. Ce film pose bien des problèmes et l'on peut penser que le metteur en scène aurait dû au moins proposer un remède. Il se contente de nous montrer que la vie est finalement la plus forte et que l'homme, s'il a perdu tout espoir dans la société, peut retrouver dans l'instinct d'un animal une des lois essentielles voulues par le Créateur: lutter pour vivre.³²⁴

Amédée Ayfre ravvisa invece nel film di De Sica un benefico ritorno alle immagini, fino a raggiungere la realtà più autentica:

C'est seulement dans la rue que ce vieux retraité que je croisais sans le voir pourra devenir pour moi, si je veux, par la médiation du film de Vittorio de Sica, *Umberto D.*, mon prochain. J'aurai ainsi bouclé le circuit et retrouvé moi-même, grâce à la médiation de son image, la réalité d'où un autre était parti.³²⁵

Un film come *Umberto D.* permette dunque di ultimare la traiettoria ontologica del “modello”, realizzando un «monde fraternel de présences»³²⁶.

In *Umberto D.* Bazin individua poi un insuperabile esempio di «cinema della durata»:

In *Umberto D.* si intravede a più riprese ciò che sarebbe un cinema veramente realista riguardo al tempo. Un cinema della «durata». [...] Al «tempo perduto e ritrovato» di Marcel Proust corrisponde in certa misura il «tempo riscoperto» di Zavattini, che nel cinema contemporaneo è qualcosa come il Proust dell'indicativo presente.³²⁷

³²² Centrale catholique du cinéma et de la radio, *Umberto D* - 4, «Fiches du cinéma», n° 67, mai 1952, p. 1434.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Amédée Ayfre, *Cinéma et présence du prochain*, «Esprit», n° 249, avril 1957, p. 639.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, cit., p. 91; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 173.

A *Umberto D.* «Radio Cinéma Télévision» dedica addirittura due copertine, la prima raffigurante De Sica durante le riprese del film³²⁸, la seconda dedicata invece all'attrice che interpreta il ruolo della servetta, ovvero Maria Pia Casilio³²⁹.

La rivista domenicana accoglie con entusiasmo *Umberto D.*, di De Sica, classificato con un «Pour adultes» e con un «Bravo!». Di *Umberto D.*, il recensore di «Radio Cinéma Télévision» – Jacques Nobecourt – loda soprattutto lo stile dimesso e “sottovoce”, grazie a cui De Sica riesce magistralmente a mettere in evidenza l'intima e lacerante rivolta interiore del protagonista:

De Sica ne nous propose ni pitié ni rêve. [...] ses chiens errants ne sont que les subterfuges de la pudeur de ses héros, de la sienne propre, qui évite tout déclamation. Où se trouvent, en fin de compte les instruments efficaces d'une révolte profonde contre un ordre social qui prive l'homme de l'amitié des autres hommes?³³⁰

Proprio tale modalità di racconto dimessa e pudica fa preferire a Nobecourt il film di De Sica piuttosto, addirittura, che un mostro sacro quale *Roma città aperta*:

Aux minutes de passions frénétiques, d'indignations qui suivaient la projection de *Rome ville ouverte* ou de *Jeux interdits* (cette constatation ne met pas en cause leurs qualités), nous préférons les longues lézardes ouvertes par De Sica pour y glisser l'inquiétude et la mauvaise conscience. Dans cette œuvre, ce n'est pas l'homme qui hurle et gémit au ciel, mais l'événement forgé à sa mesure et qu'il ne parvient plus à dominer, dont il ne rattrape plus jamais la chaîne des causes et des effets. [...] De Sica n'est comparable qu'à lui-même: ses récits de faits divers ont toujours remis en cause la notion de «mediocrité». Une vie d'homme s'y joue.³³¹

A tale modalità di racconto corrisponde anche un'analoga scelta tecnica: «La démonstration technique suscite l'admiration par sa discrétion même. Rarement le son, la musique, le dialogue, l'image ont été mieux équilibrés»³³².

XII.7.5. Itinerari critici intorno a *Il tetto* nel fronte cattolico francese

Emblematica della «fobia» del sesso di quegli anni risulta una salace battuta pronunciata dal direttore generale dello spettacolo Nicola De Pirro, dopo l'anteprima de *Il tetto* (1954) di Vittorio

³²⁸ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 107, 3 février 1952, p. 1.

³²⁹ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 125, 8 juin 1952, p. 1.

³³⁰ Jacques Nobecourt, *Umberto D. Misère de l'homme réduit à son chien*, «Radio Cinéma Télévision», n° 145, 26 octobre 1952, p. 36.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

De Sica, e riportata da Callisto Cosulich: «Caro De Sica, ora ci hai fatto vedere il tetto, la prossima volta mostraci le tette»³³³.

Più che il versante italiano, è soprattutto il versante critico francese (e in particolare quello cattolico), a dimostrarsi particolarmente sensibile a quello che in molti hanno definito come atto finale del neorealismo italiano.

A *Il tetto* «Radio Cinéma Télévision» dedica addirittura una copertina, con una fotografia di scena a tutta pagina della protagonista del film Gabriella Pallotta³³⁴.

La stessa rivista domenicana classifica il film di De Sica con un «Pour tous» e un «Bravo!».

Anche la recensione del film firmata da Marcel Huret tocca toni entusiastici, evidenziando in particolare il felice connubio tra la maestria autoriale di De Sica e il problema di stringente attualità sociale costituito dalla “crisi degli alloggi popolari”:

Comme les précédentes, *Le toit* constitue une œuvre riche et profonde. Vittorio De Sica, développant, une fois de plus, le thème de la fragilité des pauvres gens, de leur abandon dans la jungle humaine, a choisi un problème contemporain, presque universel: celui de la crise du logement. Nous saluons avec joie la rencontre de son immense talent et de cette juste cause.³³⁵

Huret spende entusiastiche parole anche per la sceneggiatura di Zavattini, al quale viene tributato un sincero attestato di stima:

Pour Zavattini, le Cinéma, c'est l'amour des autres, la conscience du procaïna, la réalité de la misère, le sens de la solidarité. Il observe ici le jeune ménage avec la même chaleur sympathique, la même tendresse humaine, la même lucidité aussi que celles qu'il témoignait au colleur d'affiches recherchant désespérément sa bicyclette, aux «barboni» de *Miracle à Milan*, à la triste condition d'*Umberto D.*, à l'aventure insoluble des amants de *Stazione Termini*.³³⁶

Il sodalizio artistico di De Sica e Zavattini viene salutato con entusiasmo da Huret, che non risparmia a tal proposito alcune frecciate contro il fronte cattolico italiano, colpevole di aver da sempre osteggiato i due autori, senza mai averne saputo riconoscere la grandezza: «en dépit des attaques souvent perfide et d'échecs relatifs (sur le plan commercial), l'équipe ne s'est pas dessoudée et nous pouvons nous en réjouir»³³⁷.

In particolare, la cifra stilistico-morale della coppia De Sica/Zavattini maggiormente apprezzata da Huret è il loro «réalisme rempli de tact et d'émotion»³³⁸.

³³³ Nicola De Pirro, citato in Callisto Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova, 1969, p. 128.

³³⁴ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 322, 18 mars 1956, p. 1.

³³⁵ Marcel Huret, *Le toit. Deux sous d'espoir pour remédier à un scandale*, «Radio Cinéma Télévision», n° 360, 9 décembre 1956, p. 44.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*.

Proprio *Il tetto* risulta poi agli occhi di Agel un'opera degna di particolare attenzione: «[*Il tetto*] correspond en effet à une certaine orientation du cinéma que j'appellerais volontiers oblatrice (pour l'opposer à l'orientation captative du cinéma qui est basée sur la rhétorique agressive du montage comme par exemple l'*Equipée sauvage* ou, pourquoi ne pas le dire, *Le Cuirassé Potemkine*)»³³⁹.

A proposito de *Il tetto*, Agel parla di una poetica del «dépouillement»: della vicenda raccontata,

ce qui arrive est dépouillé de tout ornement anecdotique. L'écriture simple, presque linéaire, se refuse à tout effet: les lignes dessinent l'histoire sans jamais rien souligner. L'art de la proposition [...] s'exerce ici avec une sûreté qui ne se fait point sentir. L'odyssée de Noël et de Louise est lavée de la cocasserie amère tout comme du misérabilisme. Elle est. Elle se déplie comme une feuille, comme une étoffe, elle s'ouvre comme un fruit.³⁴⁰

Ne *Il tetto* – come ci fa notare Agel – si trovano perfettamente amalgamate le tematiche neorealiste insieme a un forte impulso che non è azzardato definire “cristiano”: «Ces thèmes, ce n'est pas seulement le goût du metteur en scène pour certains aspects «néo-réalistes» de la réalité: c'est surtout l'expression plastique d'un certain amour des êtres»³⁴¹.

Un plauso particolare che Agel rivolge poi a *Il tetto* riguarda la sua magistrale capacità di restituire valori perduti quali la «tenerezza» e il «pudore». Fatto, questo, che offre ad Agel l'occasione di una frecciata polemica persino contro Bazin:

André Bazin, après avoir écrit sur le cœur de Vittorio De Sica les plus belles lignes qu'on ait consacrées au réalisateur du *Toit*, a manifesté une sorte de regret par la suite et une suspicion fort cruelle pour la sincérité du metteur en scène. Je ne sais encore ce qu'il pense de son dernier film, mais il m'a semblé que la tendresse qui éclaire tout à fait de l'intérieur telle scène comme la construction nocturne de la maison et surtout telle image (Louise écrasée de fatigue s'endormant sur le chantier improvisé, auprès d'une lampe à pétrole) est celle que nous admirons dans Griffith et dans Borzage. Il est vrai que la tendresse, le registre de l'élégie même amorti et sublimé à force de tact et de pudeur, sont aujourd'hui assez peu appréciés des spécialistes.³⁴²

Prendendo le difese de *Il tetto*, Agel intende porsi in fiera controtendenza rispetto alla critica imperante:

Entre un public qui s'ennuiera au *Toit* et une critique qui fera la moue ou s'attendrira à contresens, voilà un film bien mal parti. Si nous sommes quelques-uns à le mettre très haut, c'est qu'il est de ces films qui suscitent tout autre chose que l'ivresse du décorticage byzantin ou la divagation lyrique: on l'aime simplement, comme le visage d'un enfant ou une matinée de soleil. On l'aime comme l'eau et le vent. Et aussi comme tout ce qui est fragile et menacé.³⁴³

Agel ravvisa infine ne *Il tetto* uno dei leitmotiv più dichiaratamente desichiani, ovvero la presenza dell'innocenza infantile:

³³⁹ Henri Agel, *Le Toit*. «Une éthique de la vulnérabilité», «Cahiers du cinéma», n° 67, janvier 1957.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibidem*.

L'esthétique de Vittorio De Sica depuis *Les enfants nous regardent*, et même dans ses films romanesques de 1940 à 1942, comme *Un garibaldien au couvent*, est une esthétique de la vulnérabilité. Les deux jeunes mariés du *Toit* sont à peine des adultes: ces enfants pauvres qui s'aiment ont une tout autre vérité que ceux de Prévert.³⁴⁴

XII.8. L'opera neorealista di Luchino Visconti nel dibattito critico dei cattolici italiani e francesi

Nel 1951, Jacques Doniol-Valcroze ha modo di notare come Luchino Visconti, all'alba degli anni Cinquanta, sia ancora pressoché sconosciuto in Francia, a differenza di un Rossellini, un De Sica, un Lattuada o un De Santis. Il motivo è da ricercarsi nella mancata distribuzione: «La chose s'explique par le fait que Visconti n'a fait que deux films qui sont pratiquement inconnues»³⁴⁵. Doniol-Valcroze vede allora in Visconti uno di quegli autori da scoprire.

XII.8.1. La ricezione critica di *Ossessione* nel fronte cattolico italiano

Alla sua uscita *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) scatena da subito una violenta polemica. La stampa borghese e cattolica italiana reclama da subito provvedimenti, come testimonia il seguente intervento apparso il 15 giugno del '43 su «L'Avvenire d'Italia»:

Additiamo alle autorità competenti il caso di un film che già rifiutato o ritirato dalle sale di proiezione di altre città, ha fatto ora apparizione in un cinema cittadino. E vogliamo una volta tanto prescindere da considerazioni estetiche, che ci porterebbero a vedere nel film una banale, raffazzonata imitazione di quel certo verismo filmistico francese che non trova qui in Italia adeguate esigenze ed ambientazioni conservando di quelle esperienze estranee solo l'immoralità morbosa ed esasperata, una crudezza di linguaggio malcelato da ipocrita e stagionato trucco letterario, di un naturalismo retorico appunto per certe sue ambizioni di verità.³⁴⁶

Lo stesso giornale rincarerà poi, successivamente, la dose: «Il film era una quintessenza di laide passionalità, di degradanti abbandoni, che suonavano anche offesa al costume del popolo italiano del quale pretendevano ricostruire una ipotetica esistenza in zone assolutamente immaginarie ed impossibili».

Dal canto suo, il periodico «Si gira» commenta il film di Visconti in maniera non meno sferzante:

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Jacques Doniol-Valcroze, *Luchino Visconti*, «Raccords», n. 7, printemps 1951, p. 5.

³⁴⁶ *La terra trema*, «L'Avvenire d'Italia», 15 giugno 1943.

È un film che manca di profondità, in ogni momento. I regista ha scambiato la vicenda morbosa e la folla dei particolari con la costruzione ambientale che è rimasta nelle intenzioni. Le gambe della protagonista, il letto dove dormono i due uomini, la serie degli orinatoi, e il delitto e la morte, non riescono a dare un senso di morbosità, ma solo un senso di puzzo. Il film è ossessionato da queste zaffate di puzzi. E certamente non va incontro con semplicità e naturalezza al nostro tempo.³⁴⁷

Alquanto sferzante appare poi il giudizio espresso sulla «Rivista del Cinematografo» da Diego Fabbri:

Tutto l'inquieto e inquietante repertorio dell'inquadratura, della illuminazione, diciamo comprensivamente dello "stile" alla francese è stato scrupolosamente messo a servizio di una ripugnante vicenda mutuata da un'opera narrativa americana. [...] Se poi volessimo domandarci che cosa conta *Ossessione* per il cinema italiano, dovremmo purtroppo concludere: niente. Un'opera inutile; un'opera che mantiene anzi approfondisce l'equivoco del cinema italiano.³⁴⁸

Il 3 luglio del '43 si giunge persino a condannare una sala cinematografica solo per aver pubblicizzato l'imminente uscita del film di Visconti: «ai fini di una male intesa pubblicità la direzione del cinema ha ritenuto opportuno di offrire la presentazione di *Ossessione* vantandone il realismo cinematografico, ostentandone senza alcun ritegno la sostanza audace, dichiarandolo film eccezionale»³⁴⁹.

Il caso di *Ossessione* costituisce soltanto il primo atto di una vera e propria crociata che nel dopoguerra il mondo cattolico combatterà – questa volta, sì, in modo coerente e continuativo – contro il neorealismo.

Dapprima ritirata dalle sale, *Ossessione* viene poi ridistribuita nel 1944, nonostante il contenuto implicitamente antifascista, per sopperire alla scarsità di materiale in programmazione. La ricomparsa del film di Visconti provoca un inevitabile ritorno al dibattito intorno a quell'opera così insolita e “nuova” nel panorama cinematografico italiano.

A riaprire il dibattito su *Ossessione* vi è, tra gli altri, Lamberto Sechi, che, sulle pagine del periodico «Settimana», sottolinea l'importanza storica del film di Visconti per il cinema italiano, vissuto sino ad allora di «compromessi, di improvvisazioni, di incompetenza, falso gusto e falsa cultura»³⁵⁰.

A proposito di *Ossessione*, Sechi riconosce a Visconti il merito di avere abbandonato quegli «interni assurdi e pretenziosi», quelle insulse «avventure galanti e sentimentali» così tipiche del cinema di allora, in favore invece dell'«uomo», delle «passioni terrene studiate da vicino e toccate con mano», degli ambienti di «provincia, la nostra provincia».

Il giornalista bolognese individua però quale pregio principale del film proprio quella sua dichiarata opzione nei confronti della «realtà, [...] quel senso di vita vera e reale, smarrito attraverso le

³⁴⁷ *La terra trema*, «Si gira», luglio 1943.

³⁴⁸ Diego Fabbri, *Esperienze inutili*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1943, p. 61.

³⁴⁹ Citato in Gian Piero Brunetta, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume secondo: *Il cinema del regime. 1929-1945*, cit., p. 72.

³⁵⁰ Lamberto Sechi, *L'insegnamento di "Ossessione"*, «Settimana», n. 4, 11 marzo 1944, p. 12.

deviazioni e falsificazioni più sciocche del gusto e del costume, le deformazioni più superficiali e ingiustificate di clima, di un ambiente nostrano»³⁵¹. Ne consegue l'invito – rivolto da Sechi ai registi italiani – di andare «al di là dei fondali dipinti dei teatri di posa», tornando alla terra e agli uomini come fonte di vera ispirazione.

Sechi intuisce inoltre che l'opera di Visconti rivela pulsioni destinate a non esaurirsi in tempi brevi, ma anticipatrici semmai della gloriosa rinascita neorealista del dopoguerra: «Con *Ossessione* siamo già a buon punto. Da qualche fotogramma di *Rinuncia* di Rossellini, è possibile capire che il seme è caduto su terreno buono»³⁵². Va precisato che *Rinuncia* era il titolo provvisorio di *Desiderio*, il film che Rossellini inizia a girare proprio dopo aver visto *Ossessione*, e che verrà poi portato a termine da Marcello Pagliero.

A Sechi ribatte, sullo stesso settimanale, Leon Comini, che sostiene invece l'immoralità di *Ossessione*, la quale «risiede ancor più che nei fatti e nel modo onde essi vengono sviluppati e conclusi, nella tecnica di certi scorci e di certe frequenti cadenze con cui la macchina da presa si compiace ed in che indugia»³⁵³. L'intervento di Comini appare quasi come un compendio dei luoghi comuni della mentalità fascista e delle argomentazioni addotte dalla critica più reazionaria/clericale contro la novità del film di Visconti, come ben testimonia quest'altro estratto dell'articolo: «Tutto Massimo Girotti, in *Ossessione* non si rivela 'maschio' un solo istante, con quella faccia tirata e melensa ed inespressiva che si porta dietro dovunque [...]»³⁵⁴. Pur riconoscendo al film di Visconti un sano valore di polemica e reazione alle «abitudini 'zuccherose' della ben pasciuta maniera commercialoide di molto, di troppo cinema italiano degli anni scorsi, un cinema pieno di salottini fioriti, di Falconi, di Viarisii, di Campanini»³⁵⁵, la posizione definitiva di Comini è quella di un rifiuto del verismo di *Ossessione*, legato «disperatamente a particolarità crude, senza significato di riferimenti e perciò senza emozioni e senza poesia»³⁵⁶.

A sua volta Sechi replicherà alle accuse di immoralità mosse da Comini, facendo notare che «un'opera d'arte non può essere morale o immorale»³⁵⁷, confutando punto per punto le argomentazioni cominiane (cercando a tal proposito conferme culturali in Croce, Barbaro e Kafka) e ribadendo infine la grandezza di Verga, «per indicare come i veri, i grandi poeti sappiano

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Leon Comini, *Ossessione di "Ossessione"*, «Settimana», n. 7, 1 aprile 1944, p. 13.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Lamberto Sechi, *Immagini di Marcel Carné*, «Settimana», n. 14, 20 maggio 1944, p. 13.

rappresentare quella realtà che i borghesi pitocchi credono rifatta alla perfezione da Pitigrilli o Guido da Verona»³⁵⁸.

La riapparizione del tanto discusso *Ossessione* provoca uno stupore allibito nelle pagine de «L'Osservatore Romano», che il 21 aprile 1945 rimpiange apertamente il divieto imposto nella primavera del 1943: «Ogni commento è ovvio. Una volta ancora rimane comprovato il vecchio adagio popolare “il peggio non è mai morto”»³⁵⁹.

L'autore del presente articolo – Mario Meneghini – si trova quindi a “scalpitare” dal disappunto, causatogli dal fatto che «pellicole quali *Le sorelle Materassi*, *Carmen*, *Ossessione* degradano lo schermo [...] e lo trasformano in una palestra di malcostume»³⁶⁰.

Nel nulla osta rilasciato a *Ossessione*, Meneghini ravvisa insomma un «non buon gusto, non elevatezza di sentire, rinnovamento di spirito»³⁶¹.

Già alla prima visione del film di Visconti, d'altronde, poi, Meneghini era letteralmente imbestialito: «La scurrilità non riuscirà mai a sostituire una deficiente sensibilità artistica. L'esibizione di animalità e volgarità non equivarrà mai a rendere ammissibili degradazioni sociali, a elevare sul piano dell'arte una narrazione per immagini»³⁶².

Nello stesso articolo si scrive che

La derivazione francese è evidente [...]. Le affannose, stentate ricerche di un estetismo equivoco perfino nel messaggio appaiono simili a quei disegni immondi che taluni ragazzacci malvagi o incoscienti si dilettono a tracciare sui muri nelle strade [...]. Le intenzioni perverse appaiono nelle risultanze visive di molti storici da *cinéma cochon*.³⁶³

XII.8.2. Il dibattito critico su *La terra trema* tra mondo cattolico italiano e francese

Nel 1948, Salvo D'Angelo, fondatore delle società per azioni Universal Film e Universal Produzione, interviene per consentire a Luchino Visconti di portare a termine il secondo film della sua carriera, *La terra trema*, subentrando a un'altra società (la Ar.Te.As. Film di Alfredo Guarini) che si diceva vicina al Partito Comunista. Come si diceva, siamo in quel fatidico 1948, con un'Italia già divisa in due da un'aspra campagna elettorale che contrapponeva i democristiani cattolici al blocco delle sinistre. La discussa presentazione del film di Visconti alla Mostra di Venezia, parallelamente alla “tempesta” politica che si sta consumando in quei mesi, innesca un'altrettanto aspra e violenta tempesta culturale e ideologica. E a nulla serve il tentativo della «Rivista del

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Mario Meneghini, «L'Osservatore Romano», 21 aprile 1945.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Mario Meneghini, «L'Osservatore Romano», 12 aprile 1945.

³⁶³ *Ibidem*.

Cinematografo» di attenuare l'impatto provocatorio del marxismo dichiarato da Visconti con la citazione di una lettera dell'Episcopato Meridionale che denunciava lo stato di miseria e di sfruttamento dei pescatori siciliani.

Se da un lato l'intervento economico di D'Angelo salva letteralmente uno dei maggiori capolavori di Visconti e del neorealismo italiano, dall'altro lato quello stesso intervento mette involontariamente in enorme difficoltà gli altri progetti dell'Universal, in quanto – come ci testimonia Aldo Bernardini³⁶⁴ – il Banco di Sicilia, venuto a conoscenza dell'accaduto, taglia completamente le sovvenzioni che sino ad allora aveva versato alla società.

La posizione dell'Universal viene ulteriormente aggravata dal totale insuccesso commerciale del film – snobbato dal pubblico delle sale a causa dei dialoghi parlati in stretto dialetto siciliano – a cui si aggiunge pure l'accoglienza sfavorevole riservatagli da molta critica: in primis quella del Centro Cattolico Cinematografico, che ne denunciava la tendenziosità, «atta a destare non sensi di cristiana pietà, ma sentimenti d'odio», impedendone l'accesso al circuito parrocchiale.

Le polemiche sul film di Visconti (e quelle che accompagnano nello stesso periodo la circolazione di *Ladri di biciclette* di De Sica e Zavattini) riportano quindi di attualità il tema dei rapporti tra neorealismo e cattolicesimo, tra la lotta di classe e i valori tradizionali su cui si poggiava il cristianesimo, alla luce della divisione dei due blocchi contrapposti e antagonisti imposti dalla guerra fredda al mondo intero.

La terra trema viene classificato dalle «Segnalazioni cinematografiche» con un «Ar: visibile agli adulti di piena maturità morale», con le seguenti motivazioni:

La descrizione della vita misera dei pescatori e dei loro inutili sforzi per uscirne appare, malgrado l'ostentato verismo, tendenziosa e sembra atta a destare non sensi di cristiana pietà, ma sentimenti di odio. Accanto allo spirito di violenza e ribellione che anima spesso il lavoro, notiamo l'assenza di ogni idea religiosa, di ogni accenno a virtù cristiana.³⁶⁵

Passando invece al fronte cattolico francese, i redattori della CCR evidenziano ne *La terra trema* innanzitutto la capacità evocativa insita nelle immagini e nelle inquadrature: «l'émotion simple naît des images tourmentées et contrastées, des citations quotidiennes et douloureuses»³⁶⁶.

Ma ancora più significativa risulta la valutazione morale del film, il quale viene giudicato, a tal riguardo, addirittura «esemplare»: «Rien à redire contre ce film, dont l'aspect sentimental est traité avec une discrétion exemplaire»³⁶⁷.

³⁶⁴ Cfr. Aldo Bernardini, *Un cinema "cattolico"?*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 295.

³⁶⁵ Centro Cattolico Cinematografico, *La terra trema - Ar*, «Segnalazioni cinematografiche», XXIV, 1948, p. 119.

³⁶⁶ Centrale catholique du cinéma et de la radio, *La terre tremble* = 3 B, «Fiches du cinéma», n° 65, mars 1952, p. 1394.

³⁶⁷ *Ibidem*.

In particolare, nella lotta al lavoro, alla proprietà e alla dignità umana, i redattori della CCR ravvisano addirittura i fondamenti della stessa dottrina cattolica: «La thèse proposée n'est pas loin de la doctrine sociale de l'Église qui souhaite pour tous les hommes la liberté du travail et le minimum de propriété privée nécessaire à la vie honnête»³⁶⁸.

L'unica piccola restrizione prevista dalla CCR nei confronti del film di Visconti consiste nel consiglio – rivolto ai genitori – di accompagnare i propri bambini alla proiezione, in modo da assistere questi ultimi nella comprensione della realtà sociale rappresentata dalla pellicola: «Cependant les parents feront bien d'accompagner leurs enfants à ce spectacle pour éviter que dans la simplicité de leurs cœurs généreux ceux-ci n'en tirent des conclusions sociales erronées»³⁶⁹.

De *La terra trema* Jean Queval mette poi in luce soprattutto la forza figurativa ed evocativa delle immagini, della fotografia e della profondità di campo utilizzate da Visconti:

il y a cent moments splendides jusque dans leur lenteur concertée; la beauté de la sœur aînée (elle fait penser parfois à Vinci, parfois à Modigliani); l'utilisation plastique de la profondeur de champ, le soleil et les murs lépreux; le jeu poignant de ces âmes simples; le mariage, en cent plans, de la vérité et de l'art.³⁷⁰

È poi niente meno che André Bazin a occuparsi della recensione de *La terra trema* sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision». Bazin non esita a definire il film di Visconti «une œuvre exceptionnelle»³⁷¹. Eccezionalità dovuta – oltre che all'imponente durata della pellicola – anche e soprattutto per lo stile, capace di portare ai suoi limiti estremi i caratteri del neorealismo:

Exceptionnelle déjà par ses dimensions [...] Mais exceptionnelle surtout par son style, sa grandeur, sa noblesse plastique et en même temps son absence de toute concession aux exigences habituelles du spectacle cinématographique. [...] Luchino Visconti [...] a poussé à ses extrêmes limites les règles du néo-réalisme. L'affabulation, du reste très mince, est toujours subordonnée à la peinture, réaliste jusqu'à l'obsession, de la vie du petit village dans toutes ses manifestations quotidiennes. [...] C'est que Visconti [...] a su peindre la réalité en la transposant dans des images d'une beauté et d'une noblesse prodigieuses.³⁷²

Bazin riconosce poi nello “sguardo registico” di Visconti una profonda e sentita ammirazione nei confronti dei poveri e degli “ultimi”, raffigurati infatti nel film in tutta la loro dolente “bellezza”:

D'autres aiment les pauvres. Sur le plan artistique, Visconti fait mieux: il les admire. Il les regarde vivre avec les yeux d'un peintre du «Quattrocento», il retrouve au cœur de leur misère et dans le moindre de leurs actes quotidiens ce rythme plastique, cette noblesse, ce sens inné du geste, cette élégance que le riche a perdu. Nous sentions que pour un Visconti, les propriétaires qui exploitent les pêcheurs sont condamnés parce qu'ils sont laids.³⁷³

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Jean Queval, *Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien*, «Radio Cinéma Télévision», n° 74, 17 juin 1951, p. 4.

³⁷¹ André Bazin, *La Terre tremble. L'éminente dignité des pauvres*, «Radio Cinéma Télévision», n° 106, 27 janvier 1952, p. 6.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*.

Per tutte queste ragioni, Bazin non esita a salutare *La terra trema* come «l'hommage le plus impressionnant que l'art ait jamais rendu à "l'éminente dignité du pauvre"»³⁷⁴.

XII.9. La ricezione critica del «neorealismo rosa» nel mondo cattolico italiano e francese

A metà anni Cinquanta, sulle pagine della rivista «Il film italiano», Gian Luigi Rondi ha modo di notare soddisfatto un cambiamento di rotta nel cinema italiano. I film a cui il critico plaude sono quei film leggeri – per lo più commedie e bozzetti popolari, che Argentieri definisce «scacciapensieri» e «dopolavoristici» – i quali, ormai superato il neorealismo, stavano invadendo con successo le sale italiane. Ad accomunare tali nuove pellicole vi è, secondo Rondi, un senso di ottimismo:

Un ottimismo, intendiamoci, né roseo, né incosciente, né facile, né cieco: ma un sereno e disteso ottimismo che, dopo i lunghi e spesso duri travagli di questi ultimi anni, viene a sostituirsi al drammatico impegno con cui il primo neorealismo incitava i contemporanei alla carità e alla solidarietà, unici strumenti per vincere l'odio, il dolore, la paura. Un tale ottimismo – che senza alcun dubbio è la virtù più chiara del migliore cinema italiano di oggi – non nasce certo dalla constatazione che tutti i rischi siano superati e che tutte le virtù siano state raggiunte; nasce però dalla certezza che si sia ormai profondamente diffusa in cuore a tutti gli italiani di oggi la necessità di tenersi saldi alla solidarietà, alla carità, alla famiglia, e a tutte le “cose buone” per attuare per oggi e per domani una società sicura, cristianamente istaurata.³⁷⁵

Di tutt'altro parere è il critico cattolico Carlo Bo, che sulle pagine de «La Stampa» nota: «Uno dei quadri più desolanti della nuova Italia è fornito da un cinema che, sulla mancanza totale di qualsiasi aspirazione umana e nei limiti di un avvilito teatro dialettale, invita gli spettatori a dimenticarsi nel gioco delle allusioni da caserma»³⁷⁶.

Risulta tuttavia innegabile come l'avvento del neorealismo rosa segni un generale passaggio cattolico a una fase più distensiva.

Come ci fa notare Tomaso Subini, «per una piena riappacificazione [cattolica] con il cinema italiano bisogna attendere che esso si tinga di rosa»³⁷⁷.

Gli anni tra il 1953 e il 1955 vedono infatti la critica cattolica attraversare un periodo di particolare e inusitata floridezza: ciò lo si può constatare dalla rinnovata baldanza e intraprendenza con cui essa si pone nei confronti del fenomeno neorealista.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Gian Luigi Rondi, «Il film italiano», luglio 1954.

³⁷⁶ Carlo Bo, «La Stampa», 23 settembre 1954.

³⁷⁷ Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, cit., p. 104.

Secondo Petraglia e Rulli, «l'alfiere della riscossa reazionaria» cattolica del triennio preso in esame può essere considerato Gian Luigi Rondi, il quale: «lasciate da parte le farneticazioni su un fantomatico neorealismo “figlio di Maria” [...] si scopre le corde di un novello Catone e, fedele alle direttive vaticane, invita i registi neorealisti-cattolici a venire allo scoperto e a “riedificare” in campo culturale i valori di una cristianità mai sopita»³⁷⁸.

Se il neorealismo dell'immediato dopoguerra aveva descritto la realtà negativa (la miseria, la fame, la disoccupazione) dell'Italia appena uscita dal conflitto bellico, analogamente ora, in una fase che si annunciava di rilancio economico e di prosperità nazionale, lo stesso neorealismo è chiamato da Rondi a descrivere la nuova realtà positiva di “ricostruzione”: «Dove sono finiti e la tradizione cristiana, e i sentimenti morali e la coscienza civile del nostro popolo, dove la sua aspirazione al bene, alle onestà, alla famiglia?»³⁷⁹.

In quello stesso articolo, Rondi giunge poi a operare un'indebita appropriazione cattolica del neorealismo, commettendo così una vera e propria falsificazione storico-critica, e non risparmiando neppure in questo caso taluni rimproveri, minacce e richiami all'ordine:

Alcuni poeti, ma sono rari, si sono imposti con una parola che ripeteva ogni suo significato del sentimento cristiano. Sono quelli che hanno dato vita alla corrente impropriamente detta neorealista: sono i poeti della realtà contemporanea, ma a parte il fatto che, tra i molti, solo quanti hanno guardato a quella realtà con animo cristiano possono essere considerati portavoce di verità, anche questi non hanno sempre saputo imporsi una regola veramente cristiana di azione poetica e agli slanci di fede hanno fatto spesse volte seguire i cedimenti e i vuoti morali.³⁸⁰

Articoli di un simile tenore – farciti di numerose frecciate anticomuniste – iniziano da allora a susseguirsi e rimbalzare tra diverse riviste: da «La fiera letteraria» alla «Rivista del Cinematografo», da «Filmcritica» a «Bianco e Nero». Quest'ultima, proprio a partire dal 1952, con la direzione di Giuseppe Sala, entrava in una “fase cattolica”, o meglio ancora, «clericale»³⁸¹.

La «Rivista del Cinematografo» opta invece, in quegli anni, per una politica maggiormente distensiva, seppur alquanto altalenante: essa «alterna [...] la carota al bastone, le minacce ai plausi in attesa che passi il cadavere dell'ormai agonizzante cinema del dopoguerra»³⁸².

Da un lato troviamo infatti gli allarmi di padre Sinaldi, che considera il neorealismo una «catapulta» marxista diretta contro la «cittadella borghese» e destinata ad aprire il varco «attraverso il quale si scaglieranno le masse proletarie urlanti l'Internazionale»³⁸³.

³⁷⁸ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 16.

³⁷⁹ Gian Luigi Rondi, *Anche il cinema può riedificare il mondo*, «La fiera letteraria», n. 18, 1954.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 17.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ S. Sinaldi, *Del mordersi la coda*, «Rivista del Cinematografo», n. 1, 1955.

Contemporaneamente però, in quella stessa rivista e in quello stesso periodo compaiono anche “amorevoli” apprezzamenti sul Convegno di Parma, in cui si può cogliere un estremo e piuttosto goffo tentativo di convogliare il neorealismo nell’alveo cristiano: «Le opere del neorealismo riescono davvero ad essere opera d’arte se, per conoscere la realtà, si volgono all’unico sistema di conoscenza che tutta la ricomprende, il Cristianesimo»³⁸⁴.

Sulla stessa linea di apertura si colloca una rivista quale «Cronache del cinema e della televisione», che rimprovera gli oltranzisti cattolici di aver aprioristicamente e ingiustamente identificato neorealismo e marxismo³⁸⁵. Da un punto di vista critico ciò si traduce nell’esaltazione del bozzettismo, del sentimentalismo, della poetica delle piccole cose: tutti elementi, questi, ravvisabili nel cosiddetto «neorealismo rosa»³⁸⁶.

A metà anni Cinquanta il panorama cattolico italiano non presenta quindi «Niente di nuovo [...] al livello critico se non la coscienza di un pericolo definitivamente scampato [il neorealismo]»³⁸⁷.

Nel frattempo, a metà anni ’50, il fronte critico opposto – quello delle sinistre – si trova impegnato in numerose battaglie parallele, combattute rispettivamente

contro l’offensiva editoriale conservatrice, contro lo strangolamento da parte della censura, contro Andreotti che scende in campo aperto a sostegno dei soliti impenitenti reazionari del cinema italiano (con il suo famoso attacco a *Umberto D.*) contro le ingerenze di Pio XII che si proclama a favore di un cinema di ricostruzione spirituale [e contro] i pericoli del “bozzettismo”.³⁸⁸

Una sempre maggior attenzione verso il neorealismo rosa la si registra poi anche nel versante critico francese. Basti pensare, ad esempio, all’inusitato spazio che una rivista quale «Raccords» dedica a un autore quale Luciano Emmer. Nel dicembre del 1950, la rivista in questione ospita un’intervista a Emmer e una recensione di *Domenica d’agosto*, entrambi a cura di Jacques R. Balland. Nell’intervista – rilasciata in occasione delle riprese in Francia del film *Parigi è sempre Parigi* (1951) – gli viene chiesto quali siano i suoi cineasti preferiti e cosa ne pensa del “realismo italiano”, questione sulla quale non ha dubbi: «Il n’y a pas de réalisme italien. Il y a, comme je disais, une

³⁸⁴ Gian Luigi Rondi, *Neorealismo, arte cristiana*, «Rivista del Cinematografo», n. 1, 1955.

³⁸⁵ Cfr. Paolo Valmarana, *I cattolici e il cinema*, «Cronache del cinema e della televisione», n. 15, 1956.

³⁸⁶ Cfr. Gian Luigi Rondi, *Il neorealismo*, «Cronache del cinema e della televisione», n. 7, 1955; G. Carancini, *Il cosiddetto neorealismo*, «Cronache del cinema e della televisione», n. 11, 1956; Brunello Rondi, *Neorealismo, come apertura ad una nuova cultura*, «Cronache del cinema e della televisione», n. 11, 1956; F. Vitali, *Il gioco del neorealismo*, «Cronache del cinema e della televisione», n. 12/13, 1956.

³⁸⁷ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 17.

³⁸⁸ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 17.

verité humaine. A la faveur des guerres, elle se fait plus préhensible, plus pressante aussi. [...] En Italie, après-guerre, nous ne pouvions détourner nos caméras des hommes qui nous entouraient»³⁸⁹.

L'altro pezzo è una recensione appunto di *Domenica d'agosto* (1950), il film di Emmer più apprezzato dalla critica francese in generale. Ballands ne tesse le lodi, chiamando in ballo René Clair e parlando di “trionfo del realismo”: «Une vérité qui s'impose jusqu'à devenir le rêve que poursuit mon voisin, dont je puis sourire mais pour me défendre, ce pourrait être le triomphe du réalisme»³⁹⁰.

Il numero successivo di *Raccords* si approccia ancora al cinema italiano con un articolo scritto da Doniol-Valcroze a proposito di Luchino Visconti. Anche in questo caso, non manca un riferimento a Emmer, il quale viene preso come riferimento, punto di conferma, per stabilire che in realtà non esiste nessuna “scuola neorealista”:

L'école italienne de cinéma d'après la seconde guerre mondiale, dite encore école néo-réaliste, a beaucoup fait travailler les stylos des journalistes mais les interviews données récemment par Emmer durant son séjour à Paris tendent à démontrer l'inexistence de cette école et, partant, de ridiculiser le flot d'encre en question.³⁹¹

Anche una rivista «L'âge du cinéma» rivaluta in quegli anni personaggi in apparenza secondari quali il comico Totò, che riceve i primi elogi della rivista già in occasione del Festival di Cannes del 1951, nel quale, si dice, l'Italia non ha per nulla brillato e «le seul soulagement véritable, parmi ces facilités équivoques, est la présence du grand comique italien, Toto, dont on ne clamera jamais assez l'originalité et le talent»³⁹².

Lo stesso Totò sarà poi protagonista assoluto di un intero articolo all'interno della stessa rivista: caso unico in tutta la critica francese degli anni Cinquanta. Dell'attore si esaltano i suoi caratteri più popolari, la sua capacità di far «crouler de fou-rire l'Italie toute entière»³⁹³ e la forza della sua presenza scenica, capace da sola di risollevare le sorti di film mediocri:

Son apparition dans un film médiocre comme *Napoli Millionaria* enlève l'action, et fait tout oublier. Le public français ne le connaît guère que par *Arènes en Folie* et *Toto cherche un appartement*. Pourquoi les distributeurs, au lieu de nous tremper d'une pluie néo-réaliste, ne chassent-ils pas toute cette grisaille, à renforts d'aussi géniales pitreries?³⁹⁴

Solo negli anni Settanta, infine, inizierà a manifestarsi una certa autocritica da parte dei cattolici italiani nei confronti dei propri innegabili pregiudizi ed errori critici perpetrati ai danni del neorealismo. È quanto ammette F. Vergerio nel 1974, proprio sulle pagine di quella stessa «Rivista

³⁸⁹ Luciano Emmer in Jacques R. Balland, *Luciano Emmer*, «Raccords», n. 6, décembre 1950, p. 21.

³⁹⁰ Jacques R. Balland, *Un jour de la vie*, «Raccords», n. 6, décembre 1950, p. 27.

³⁹¹ Jacques Doniol-Valcroze, *Luchino Visconti*, «Raccords», n. 7, printemps 1951, p. 5.

³⁹² Senza autore, *Le Festival de Cannes*, «L'âge du cinéma», n. 2, mai 1951, p. 37.

³⁹³ Ladislav Robin, *Gros Plan Totò*, «L'âge du cinéma», n. 3, juin-juillet 1951, p. 39.

³⁹⁴ *Ibidem*.

del Cinematografo» dove in principal modo si era consumato quel “tribunale dell’inquisizione” contro il neorealismo. Ed è quanto ribadisce con lucida autocritica nel 1980 A. Bonetti, nel miscelaneo *Cinema e parrocchia*:

Nei confronti del cinema che avrebbero dovuto appoggiare e sostenere 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. Al movimento antineorealistico non furono certo estranee pressioni e prese di posizioni politiche.³⁹⁵

XII.9.1. «Deux sous d’espoir... mais un trésor de poésie»: ricezione critica cattolica di *Due soldi di speranza* tra Italia e Francia

In occasione del Premio OCIC a Cannes per *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952), la «Rivista del Cinematografo» saluta con entusiasmo il film augurandosi «che il neorealismo cinematografico resti sulla buona strada salvando i sani principi morali»³⁹⁶. Nello stesso numero Renato Buzzonetti afferma che con il film di Castellani «crolla definitivamente l’equivalenza neorealismo-marxismo»³⁹⁷.

L’esaltazione incondizionata di *Due soldi di speranza* appare in tutto il suo fervore nelle parole di Nino Ghelli, che lo definisce «film di tale conseguenza ideale di tale intima urgenza spirituale e di tale perfetto equilibrio stilistico da costituire una delle opere più importanti, se non addirittura la più importante, del cinema italiano, del dopoguerra»³⁹⁸.

Elogi altrettanto sperticati provengono da Giorgio Santarelli, il quale riconosce a Castellani il merito di aver posto sul tappeto

un problema che è allo stesso tempo la soluzione di tutti i problemi: è la speranza, speranza nella Provvidenza, speranza concepita come la necessità di meritarsi l’aiuto della Provvidenza mediante una decisa operosità. Il titolo stesso del film è in ciò chiaro, ed il film, con il suo grande problema e con la sua soluzione in letizia segna il punto più avanzato di tutta la tematica neorealista.³⁹⁹

Su una linea sostanzialmente analoga troviamo attestati anche i cattolici francesi.

In un articolo apparso sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision» nell’agosto del 1952 e dall’emblematico titolo *Deux sous d’espoir... mais un trésor de poésie*, André Bazin accoglie entusiasticamente *Due soldi di speranza*, investendolo di un’importanza capitale all’interno della

³⁹⁵ A. Bonetti, *Cattolici e cinema*, in G. Gori (a cura di), *Cinema e parrocchia*, Rimini, 1980, p. 28.

³⁹⁶ [Redazionale], «Rivista del Cinematografo», 5, 1952, p. 1.

³⁹⁷ Renato Buzzonetti, *Due soldi di speranza*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1952, p. 8.

³⁹⁸ Nino Ghelli, *Primi piani: Castellani*, «Rivista del Cinematografo», 4, 1952, p. 8.

³⁹⁹ Giorgio Santarelli, *Il cinema italiano*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1953, p. 12.

parabola neorealista: «*Deux sous d'espoir*, de Renato Castellani, apporte à l'histoire du néo-réalisme une confirmation peut-être égale en qualité et en importance à celle du *Voleur de bicyclette*»⁴⁰⁰.

Il maggior pregio che Bazin riconosce al film di Castellani è la perfetta fusione tra descrizione documentaristica di una precisa realtà sociale – quella rurale italiana dei primi anni Cinquanta – e intenso afflato poetico:

L'admirable de ce film est qu'il soit tout à la fois le plus impitoyable et le plus précis des reportages sur la condition rurale italienne en 1951 et dans le même temps, sans que ces deux aspects puissent être séparés, une merveilleuse histoire d'amour, l'une des plus belles que le cinéma nous ait jamais données, d'une poésie parfaitement intemporelle et à l'égard de laquelle il n'est pas déplacé de prononcer les noms de Marivaux et de Shakespeare. *Deux Sous d'espoire* c'est un peu Roméo chômeur. Ainsi se trouve résolue et dépassée l'antinomie apparente du réalisme et de la poésie. L'œuvre de Castellani a la rigueur documentaire d'un constat social, mais comme un pâte bien levée elle est toute gonflée d'humour, de tendresse et de cette poésie des êtres et des événements qui font les grandes œuvres romanesques ou dramatiques.⁴⁰¹

XII.9.2. L'accoglienza critica di *Pane, amore e fantasia* tra mondo cattolico italiano e francese

Giudizi sostanzialmente analoghi toccheranno anche, di lì a poco, al film “campione” per eccellenza del «neorealismo rosa», ovvero *Pane amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini, definito «una favola» che «ha fatto agli uomini il dono gentile di una verità umana e di una speranza cristiana»⁴⁰². *Pane, amore e fantasia* riscuote giudizi entusiasti anche sul versante francese, e in particolare da parte della redazione di «Radio Cinéma Télévision», che dal punto di vista della valutazione morale classifica il film «pour tous», mentre dal punto di vista del giudizio artistico lo applaude con un «Bravo!».

Non a caso, sia a *Pane, amore e fantasia*, sia al suo seguito *Pane, amore e gelosia*, la stessa rivista domenicana dedica una copertina. La copertina dedicata al primo film ritrae la protagonista – nonchè diva italiana del momento – Gina Lollobrigida⁴⁰³. La seconda ritrae invece Vittorio De Sica sul set del film⁴⁰⁴.

I maggiori pregi che – sulla rivista domenicana – Paule Sengissen riconosce al film di Comencini sono la semplicità e l'amore per la vita, di ispirazione quasi francescana:

La réalisation proprement dite enchante par la souplesse avec laquelle Luigi Comencini manie sa caméra. Un décor unique, aux faces multiples, le village perché sur une colline. Les collines ici ont le même charme que dans les peintures

⁴⁰⁰ André Bazin, *Deux sous d'espoir... mais un trésor de poésie*, «Radio Cinéma Télévision», n° 133, 3 août 1952, p. 7.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² Renato Buzzonetti, *Pane, Amore e Fantasia*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1954, p. 19.

⁴⁰³ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 229, 6 juin 1954, p. 1.

⁴⁰⁴ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 267, 27 février 1955, p. 1.

de Fra Angelico. Une simplicité et un amour de la vie tout franciscains se dégagent de chaque image. Pain, Amour et fantaisie est une ronde, un conte, mais aussi une invitation, un parti pris de la joie sur la tristesse, du bonheur sur le malheur, de la vie sur la mort.⁴⁰⁵

XII.10. Oltre il neorealismo: il dibattito critico intorno all'opera «spiritualista» di Rossellini tra mondo cattolico italiano e francese

XII.10.1. La figura di Rossellini nel panorama critico italiano e francese

È ormai risaputo come l'opera di Rossellini abbia conosciuto “fortune” spropositate e “sfortune” altrettanto inaudite, scatenando vere e proprie “battaglie critiche”, e dividendo su fronti diametralmente opposti la critica, soprattutto quella italiana e francese.

Proprio su tali nodi critici si sono focalizzati nel corso dei decenni diversi convegni, almeno due dei quali vanno ricordati: quello tenutosi tra il 16 e il 23 settembre 1978 a Sanremo, e quello più recente (del 2006) organizzato dall'Università degli studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo e dall'assai emblematico titolo *La critica cinematografica italiana e Rossellini: malintesi, incomprensioni, equivoci*.

Entrambi i convegni citati sono poi confluiti nella pubblicazione di due volumi cardinali ai fini del nostro discorso, curati rispettivamente da Edoardo Bruno⁴⁰⁶ e Andrea Martini⁴⁰⁷.

In particolare, all'interno del primo volume, proprio riguardo alla questione della “sfortuna” critica italiana di Rossellini, risulta illuminante l'intervento di Alberto Farassino, dal titolo *I rapporti con la critica*⁴⁰⁸.

È insomma ormai acclarato «quando» e «quanto» la critica italiana e francese (non solo cattolica) si divide riguardo a un autore quale Rossellini.

Per quanto riguarda il «quando», è stato Pietro Pintus il primo ad avere messo a fuoco due dati di rilievo: la maggior capacità della critica “autorialista” francese nel cogliere l'unitarietà dell'opera di un regista controverso come Rossellini; e la “divisione di campo” che ne seguì tra Italia e Francia, emblematizzata dalla lettera di Bazin ad Aristarco e ripresa dallo stesso Pintus nel titolo del suo saggio: *Quando la critica si divide*⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ Paule Sengissen, Pain, amour et fantaisie. *Joie de vivre*, «Radio Cinéma Télévision», n° 228, 30 mai 1954, p. 37.

⁴⁰⁶ Cfr. Edoardo Bruno (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, Città di Sanremo, 1980.

⁴⁰⁷ Cfr. Andrea Martini, (a cura di), *L'antirossellinismo*, Kaplan, Torino, 2010.

⁴⁰⁸ Cfr. Alberto Farassino, *I rapporti con la critica*, in Edoardo Bruno (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, cit., pp. 154-165.

⁴⁰⁹ Cfr. Pietro Pintus, *Quando la critica si divide*, «Bianco & Nero», XLVIII, 3, luglio-settembre 1987.

Spetta invece a Elena Dagrada, a vent'anni di distanza, il merito di aver indagato «quanto» la critica si divise, «ovvero come lo fece e soprattutto perché». E lo ha fatto delineando con maggior precisione il panorama critico – italiano ma anche francese – e circostanziando meglio «le molte battaglie, figlie di un'unica guerra, che si combatterono sul campo dei film di Roberto Rossellini»⁴¹⁰.

Dal canto suo, Tomaso Subini ha affermato la «convinzione che è impossibile intendere il cinema religioso di Rossellini collocandolo, come sovente viene fatto, fuori dalla storia»⁴¹¹.

Un tentativo di storicizzare l'opera di Rossellini è stato compiuto da Patrick Werly, in un suo volume del 2010, in cui egli si propone – non riuscendoci del tutto – 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»⁴¹².

Ciò che però in questa sede occorre ribadire è come uno degli oggetti della contesa tra i vari fronti critici sia stata la vocazione spiritualistica e filocattolica della serie di film girati da Rossellini a partire da *L'amore* (1948). Se molta della critica italiana – soprattutto quella di stampo «aristarchiano-lukacsiana»⁴¹³ individuata da Alberto Farassino – aveva intrapreso un'opera di biasimo verso tale vocazione spiritualistica del Rossellini post-'48, quella stessa vocazione aveva invece riscosso il plauso di certa critica francese, in particolare del trio dei redattori dei «Cahiers du cinéma» composto da Eric Rohmer, François Truffaut e Jacques Rivette.

Proprio tra il '47 e il '50, tuttavia, Morlion si fa promotore di una politica culturale volta a fare di Roberto Rossellini il «pioniere [...] del neorealismo cattolico, correttivo dell'altro che non sembrava abbastanza cristiano»⁴¹⁴.

Il fatidico incontro con Rossellini avviene nel giugno del '47, durante il già ricordato Festival di Bruxelles, come ha modo di testimoniarcene lo stesso Morlion: «Conobbi Rossellini al Festival Internazionale di Bruxelles nel giugno 1947, ove il suo film *Paisà* destò una profonda impressione di sincerità e di umanità»⁴¹⁵.

Proprio in occasione della rassegna veneziana del '48 Rossellini prende coscienza della gravosità della disapprovazione nutrita nei suoi confronti dal mondo cattolico. E ciò si rivela certamente

⁴¹⁰ Elena Dagrada, *Quanto la critica si divise. A proposito degli anni Bergman*, in Andrea Martini (a cura di), *L'antrossellinismo*, Kaplan, Torino, 2010, p. 83.

⁴¹¹ Tomaso Subini, *La doppia vita di "Francesco giullare di Dio". Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, Libraccio, Milano, 2011, p. 11.

⁴¹² Patrick Werly, *Roberto Rossellini, une poétique de la conversion*, Cerf-Corlet, Paris & Condé-sur-Noireau, 2010, p. 10.

⁴¹³ Alberto Farassino, *I rapporti con la critica*, in Edoardo Bruno (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, cit., p. 161.

⁴¹⁴ Giovan Battista Cavallaro, *Bilancio di un Festival*, «Rivista del Cinematografo», a. XXV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1952, p. 6.

⁴¹⁵ Félix Morlion, in A. M. Brady, *Come si sgonfia una grossa montatura giornalistica*, «L'ora dell'azione», 25 febbraio 1950.

determinante nella risoluzione di allacciare un rapporto collaborativo con Morlion, il quale accetta «di elaborare, secondo il desiderio del grande regista, fondatore della scuola neo-realista italiana, un tema religioso per il suo prossimo film»⁴¹⁶.

Tutto ciò trova conferma nella testimonianza di François Truffaut, il quale racconta di aver conosciuto Rossellini a metà degli anni '50, quando «tutti i suoi film da *L'amore* (1948) in poi erano stati dei fallimenti commerciali e dei fallimenti agli occhi della critica italiana» e il cineasta «pensava seriamente di abbandonare il cinema»⁴¹⁷.

A tal proposito, va da subito inoltre precisato come l'elezione di Rossellini a modello di autore cattolico da parte dei «Cahiers du cinéma» degli anni Cinquanta non sia stata priva di una certa arbitrarietà e strumentalizzazione. È quanto avrà modo di confessare, nel 1974, lo stesso Rossellini, nella nota intervista rilasciata a Tag Gallagher e a John Hughes, quando egli ammette di non aver mai creduto in Dio ma di aver lasciato che nei primi anni Cinquanta si pensasse che i suoi film fossero religiosi⁴¹⁸.

La prima divisione di campo rilevante fu quella consumatasi in seno alla critica cattolica, in occasione dell'uscita di *Stromboli* (1950), *Francesco giullare di Dio* (1950) ed *Europa '51* (1952); ovvero dei tre film di Rossellini scritti anche dal padre domenicano Félix Morlion.

È doverosa una preliminare contestualizzazione del panorama politico di quegli anni.

Dopo gli sforzi di pacificazione post-bellica suggellati dai governi di coalizione – durante i quali un'Assemblea Costituente elabora la Costituzione entrata in vigore il 1° gennaio 1948 – le successive elezioni di aprile si svolgono in un clima di scontro ideologico durissimo, inasprite ulteriormente dal trionfo della Democrazia Cristiana contro il Fronte della sinistra unita.

La contrapposizione si ripercuote inevitabilmente anche in ambito culturale, dove il fenomeno cinematografico di maggior rilievo è il Neorealismo, politicamente vicino alla sinistra; perciò quel cinema è sin da subito guardato con sospetto negli ambienti cattolici.

Una voce fuori dal coro è certamente quella di Morlion, il quale, conscio del valore artistico e culturale del Neorealismo, si adopera per condurre quest'ultimo nell'alveo della critica cattolica, in aperta sfida con le gerarchie ecclesiastiche, particolarmente accanite contro tale “scuola” proprio a partire dal 1948.

Rossellini, dal canto suo, era un cineasta difficilmente classificabile, comunque non un comunista, semmai da più parti ritenuto vicino alla Democrazia Cristiana⁴¹⁹.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975 (tr. it. *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 1978, p. 214).

⁴¹⁸ Cfr. Roberto Rossellini, «Where are we going?», intervista a cura di Tag Gallagher e John Hughes, «Changes», n. 87, aprile 1974; ora in Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1987, p. 446.

⁴¹⁹ Cfr. Luigi Chiarini, *Avviso*, «Bianco e Nero», IX, 1, gennaio 1948, p. 5.

Seppur avversato da molti cattolici, *Europa '51* – ultimo capitolo di quell'ideale trilogia rosselliniana/morlioniana – apre la strada a quell'attenzione diffusa che presto pressoché tutta la critica cattolica rivolgerà alle tematiche spirituali contenute nel cinema di Rossellini. Precursore e apripista della rivalutazione cattolica di Rossellini è il solito Gian Luigi Rondi, autore di una copiosa produzione critica sull'argomento:

Nato in forma di dialogo per confortare il dolore, il cinema nuovo italiano nacque così anche come discorso di carità. Nonostante le interpretazioni che gli aridi teorici hanno tentato di darci e nonostante le interpretazioni settarie che taluni altri, poco teorizzatori ma molto politici, hanno voluto trarre dalle sue nuove ispirazioni, il cinema chiamato neorealista fu dal suo nascere, appunto per questa sua intima e interna esigenza di carità, cinema rigorosamente cristiano e cristiani possono dirsi, *latu sensu*, i suoi primi poeti, Rossellini, De Sica, Blasetti. I loro motivi ispiratori furono esteriormente diversi; in essi, però era presente un sentimento comune: attraverso l'amore del prossimo, l'amore del Trascendente. Spetta a Rossellini il merito di aver seguito questa strada – che in altri è meno scopertamente visibile – in forme più chiare e palesi: da *Roma città aperta* a *Stromboli* e al *Francesco* egli pone un problema solo, quello dell'Apostolo Giovanni: «Se tu non ami il fratello che tu vedi, come amerai il Signore Iddio che tu non vedi?». In Rossellini la denuncia dell'assenza di carità, assenza conseguente all'assenza di una fede, è invito a un reciproco amore fra gli uomini che consenta di riscoprire le vie dell'amore trascendente per la Divinità.⁴²⁰ (G.L. Rondi, *re dv* II, 284).

Un anno dopo, nel 1952, è invece il cattolico Giuseppe Sala, neo-direttore di «Bianco e Nero», a dedicare a Rossellini un numero monografico:

Non è senza una particolare ragione che [...] dedichiamo questo numero di “Bianco e Nero” a Roberto Rossellini. [...] In Rossellini si incontra un'istanza metafisica – e non come una tesi concettualisticamente precostituita – ma come risultato di una sintesi felice tra il regista e la realtà che lo circonda, improvvisa rivelazione – per dirla con Vico – di quella *storia ideale eterna*, di cui il mondo in cui viviamo non è che *fenomenica manifestazione*. [...] Questa religiosità (che non deve essere limitata ad una religiosità di contenuti) è in Manzoni, in Verga, in Pirandello non come un sentimento vago, ma come una posizione di giudizio totale. Lo stesso atteggiamento ritroviamo in Rossellini, e a noi basta per considerare in lui aperto e concluso l'insegnamento del neorealismo cinematografico italiano.⁴²¹

Qualche mese dopo, sempre su «Bianco e Nero», Nino Ghelli ridefinisce la questione religiosa nel cinema rosselliniano:

Con *Stromboli* e con *Francesco* le istanze interiori dell'autore si fanno più impegnative: la sua emozione creatrice finisce con l'investire problemi di tale vastità da impegnare il dramma dell'uomo nella sua solitudine disperata e nella ansiosa ricerca di Dio. Un sentimento mistico sempre più urgente e tormentoso nella sua insoddisfatta ansia, si fa strada nell'animo di Rossellini tentando di esprimersi compiutamente nei termini di un lirismo assoluto. Se in *Stromboli* il tema è quello di un essere alla ricerca di Dio, in *Francesco* esso investe addirittura il significato evangelico della esistenza dell'uomo esaminata al lume di una francescana concezione.⁴²²

Nel 1954, recensendo il *Roberto Rossellini* di Massimo Mida pubblicato l'anno precedente, anche Morando Morandini sottolinea l'importanza dell'elemento religioso nel cinema rosselliniano, in polemica con la “chiave” marxista proposta da Mida:

⁴²⁰ Gian Luigi Rondi, *Cinema italiano 1945-1951. Il dopoguerra*, in *Il neorealismo italiano. Documentazioni*, cit., pp. 9-10.

⁴²¹ Giuseppe Sala, *Significato di Rossellini*, «Bianco e Nero», a. XIII, n. 2, febbraio 1952, pp. 3-4.

⁴²² Nino Ghelli, *Europa 51*, «Bianco e Nero», a. XIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1952, pp. 36-37.

Se c'è una chiave che non può aprire, secondo noi, la porta di un regista così esasperatamente individualista come Rossellini è quella marxista [...]. C'è, per esempio, una domanda che nessuno si è ancora posto a proposito di Rossellini: che cosa rappresenta nella sua opera l'elemento religioso? Il protagonista dell'*Uomo della croce* è un cappellano; uno dei personaggi principali di *Roma, città aperta* è un sacerdote; uno dei sei episodi di *Paisà* si svolge in un convento; *Il miracolo* è una parabola profana a sfondo mistico; *Stromboli* è un dramma della fede; *Francesco, giullare di Dio* si ispira ai "Fioretti" e rimane – comunque lo si voglia giudicare – il film più impegnativo che sia mai stato realizzato sulla figura del Santo d'Assisi; *Europa '51* è una narrazione ricca di allusioni religiose. È possibile che un motivo ricorrente con tanto accanimento sia casuale o dettato esclusivamente da circostanze esterne?⁴²³

I suddetti interventi evidenziano con chiarezza l'avvenuto passaggio dal "primo" al "secondo" Rossellini, che, come ricorda Mario Arosio, fu in parte dovuto al merito di «uomini che, operando magari nell'ombra, influirono in qualche misura sulle nuove prese di coscienza che caratterizzarono il cinema rosselliniano sul finire degli anni quaranta»⁴²⁴.

Nel 1955 si registra poi la celebre lettera in «difesa di Rossellini» indirizzata da André Bazin a Guido Aristraco.

A rispondere alla suddetta lettera non è Aristarco, bensì, circa un paio di mesi dopo, in ottobre, Aldo Paladini, con un lungo articolo intitolato *Il caso Rossellini*, in cui si mette in discussione l'interpretazione del Neorealismo e di Rossellini proposta da Bazin, negando inoltre che il giudizio negativo espresso da «Cinema Nuovo» sui film del regista successivi a *Roma città aperta* e *Paisà* sia dettato da motivazioni ideologiche.

In realtà, tale negazione è poi clamorosamente contraddetta da stralci come il seguente:

quando noi diciamo che soltanto *Roma, città aperta* e *Paisà* sono dei veri film neorealistici, vogliamo dire che tutta la successiva produzione di questo autore risente, in più o meno larga misura, dei danni inevitabilmente connessi a un errato apprezzamento dei dati offerti dalla realtà del nostro tempo. [...] per Rossellini non si è trattato soltanto di allontanarsi dal realismo sociale o dalla cronaca d'attualità, come si limita a rilevare il Bazin: bensì di esporre falsi problemi con un linguaggio speciosamente realistico, che appunto perciò risulta così spesso applicato a freddo, e in un modo tanto meccanico. Sembra chiaro che non si possa usare lo stesso tono di voce per annunciare la morte d'una persona cara, e quella del proprio canarino; così come non sarebbe forse conveniente che Edith Piaf si mettesse in testa di cantare la parte di Boris nell'opera di Mussorgskij. Ma Rossellini non ha cambiato registro. E dopo aver fatto risuonare gli accenti profondamente nitidi e veri del dolore e della speranza di tutti, in due film indimenticabili, ha poi modulato la propria voce nella medesima chiave per i casi di povere dementi che sognano di partorire il Redentore, o di stranieri che risolvono i loro problemi d'acclimatazione assistendo al risveglio d'un vulcano; di fraticelli che ballano in tondo piuttosto che opporsi a Innocenzo III e al cardinale Ugolino per l'approvazione della Regola originaria; di donne che inseguono la saggezza tra i muri d'una clinica invece che in mezzo ai propri simili o tra le battaglie del lavoro umano; di ex carcerati che in un certo modo buffonesco e gaglioffo rifiutano di misurarsi con gli obblighi severi della libertà; di turiste misticizzanti o di adultere pungolate dalla paura di non passarsela liscia.⁴²⁵

Tutti gli interventi sopra citati dimostrano però in definitiva l'importanza strategica da sempre insita in un autore quale Rossellini. Come ha messo acutamente in luce la Dagrada, infatti,

⁴²³ Morando Morandini, *Che cos'è Rossellini? È veramente un artista o soltanto un dilettante d'ingegno?*, «Sipario», n. 93, gennaio 1954, p. 32.

⁴²⁴ Mario Arosio, *Il figliol prodigo*, «Rivista del Cinematografo», nn. 7-8, 1977, pp. 306-307.

⁴²⁵ Aldo Paladini, *Il caso Rossellini*, «Cinema Nuovo», IV, 69, 25 ottobre 1955, p. 308.

Rossellini dispiace a tutti, ma alla lunga nessuno ritiene prudente lasciarlo “usare” solo dai propri avversari. E se Morlion capisce subito che Rossellini è troppo importante per lasciarlo ai comunisti, presto anche Mida capisce che è troppo importante per lasciarlo ai cattolici. [...] potremmo affermare che con Rossellini la critica ideologicamente più schierata adotta una sorta di “strategia della panchina”: l’importante, infatti, in mancanza di meglio è riuscire comunque a sottrarlo agli “altri”.⁴²⁶

Significativo in questo senso è lo spoglio di due testate come la «Rivista del Cinematografo» e «Cinema Nuovo». La prima, anche quando prevale la diffidenza, ospita elogi estemporanei e l’intervista strategica di Lonero⁴²⁷; la seconda, mentre pubblica la risposta di Paladini a Bazin, pubblica anche *Il mio dopoguerra* di Rossellini.

L’importanza strategica di Rossellini è fondamentale soprattutto ai fini delle molte battaglie dettate dalla volontà di appropriazione del Neorealismo. Fenomeno cinematografico, quest’ultimo, rivendicato dai marxisti, ma anche – a partire dalla metà degli anni ’50 – “oggetto del desiderio” da parte cattolica⁴²⁸.

Occorre allora convenire nuovamente con la Dagrada quando sostiene che,

stretto suo malgrado fra queste maglie, caricato di un peso simbolico di cui farebbe volentieri a meno, irriducibilmente diverso da come lo vorrebbero a destra e a manca, Rossellini in realtà [...] scontenta tutti. Scontenta i marxisti, che proprio non riescono a digerire la sua supposta “svolta intimista” o “spiritualista” e si mostrano incapaci di accettare un’evoluzione bollata come involuzione, di cui vedono solo i cambiamenti e non gli elementi di profonda continuità: nella tensione morale, nell’adesione al reale, nella sperimentazione del linguaggio. Ma scontenta anche i cattolici, che pur corteggiando il regista per schierarlo dalla loro parte non sempre e non subito si mostrano soddisfatti di qualche supplemento d’invocazione a Dio.⁴²⁹

Solo a partire dalla fine degli anni ’60 l’importanza dei film bergmaniani di Rossellini verrà riconosciuta anche in Italia, anche grazie all’avvento di una nuova generazione di critici e studiosi capaci di vederli con uno sguardo nuovo, finalmente libero da preconcetti⁴³⁰.

Anche sul versante critico francese la figura di Rossellini non lascia mai indifferenti. Cò vale anche in quei casi (piuttosto frequenti) di “demolizioni” e “attacchi” critici mossi contro il cineasta italiano.

Esemplare, in tal senso, la linea critica assunta nei confronti di Rossellini da una rivista quale «L’âge du cinéma», anticipatrice, in qualche modo, della linea che adotterà una rivista quale «Positif».

⁴²⁶ Elena Dagrada, *Quanto la critica si divide. A proposito degli anni Bergman*, in Andrea Martini (a cura di), *L’antirossellinismo*, cit., p. 116-117.

⁴²⁷ Cfr. Roberto Rossellini, *Incontri: Roberto Rossellini*, intervista a cura di Emilio Lonero, «Rivista del Cinematografo», XXVII, 6, giugno 1954.

⁴²⁸ Cfr. Antonio Covi, *È possibile un neorealismo cristiano?*, «Rivista del Cinematografo», XXVIII, 4, 1955.

⁴²⁹ Elena Dagrada, *Quanto la critica si divide. A proposito degli anni Bergman*, in Andrea Martini (a cura di), *L’antirossellinismo*, cit., p. 117-118.

⁴³⁰ Si veda in particolare il dibattito organizzato in occasione di un seminario a Pisa nell’aprile del 1969, il cui testo è pubblicato in Gianni Menon (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, Partisan, Roma, 1972, e ora in Adriano Aprà (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, Diabasis, Reggio Emilia, 2009.

Una recensione anonima apparsa nel maggio 1951 sulle pagine de «L'âge du cinéma», traendo spunto da *Francesco giullare di Dio*, giunge a conclusioni squisitamente anticlericali, attaccando l'opera e il suo regista con molto vigore:

Cela a l'air simplement ridicule, malheureusement c'est fort sérieux et Rossellini, en filmant ces images qui résument la haute intelligence et la finesse d'esprit de la religion chrétienne, n'avait pas comme but la caricature. Après avoir lancé sur le marché la denrée néo-réaliste, il risque d'entraîner des jeunes dans le plus pur Saint-Sulpice. [...] Metteur en scène de talent dans certaines séquences de *Rome ville ouverte* (grâce surtout à la Magnani) et dans quelques sketches de *Païsa* (grâce à des sujets d'une beauté fulgurante), Rossellini ne nous a donné que des œuvres anti-cinématographiques où la platitudo la plus absolue règne formellement pour encadrer les cris hystériques d'une bigote et la glorification de la bêtise la plus inepte.⁴³¹

Anche un critico quale Marcel Oms si fa portatore di una «critique au vitriol, où il se déchaîne contre tout ce qui lui paraît relever d'un esprit réactionnaire et papelard»⁴³². Tra i suoi bersagli preferenziali troviamo appunto Rossellini, da lui accusato di essere «fasciste et démocrate chrétien». A destare la nostra attenzione è poi un'intervista a Giuseppe De Santis, raccolta nell'aprile del 1959 da Michel Delahaye e Jean Wagner per la rivista «Cinéma»⁴³³.

A risultare piuttosto singolare è innanzitutto il fatto che, a fine anni Cinquanta, quando cioè il nome di De Santis era già ampiamente tramontato dal panorama “maggiore” del cinema italiano, si scelga appunto di intervistare tale autore. Nella presente intervista, De Santis viene salutato come l'oppositore per eccellenza di Rossellini, secondo l'elementare opposizione «materialismo vs spiritualismo». La stessa investitura di De Santis la ritroviamo in un articolo a lui dedicato, e pubblicato in quello stesso numero. L'autore dell'articolo, Claude Beylie, osserva: «Voilà bien un cinéaste authentiquement matérialiste, le seul à cet égard qui puisse opposer à un Rossellini, pour qui la terre italienne est avant tout la terre du miracle»⁴³⁴.

XII.10.2. Rossellini nel dibattito teorico-critico dei «Cahiers du cinéma»

Spetta a Elena Dagrada il merito di aver notato che

l'accoglienza positiva riservata oltralpe ai film bergmaniani di Rossellini è in realtà appannaggio di una minoranza ristretta, per quanto autorevole e altisonante, riunita intorno ai «Cahiers» di Bazin; una minoranza per nulla rappresentativa dell'intera critica francese, che all'epoca al contrario osteggia Rossellini quasi quanto la critica italiana (come pure statunitense e inglese).⁴³⁵

⁴³¹ *Onze Fioretti de Saint François*, «L'âge du cinéma», n. 2, mai 1951, pp. 28-29.

⁴³² Claude Beylie, *OMS Marcel*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer, *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, p. 372.

⁴³³ Cfr. Michel Delahaye, Jean Wagner, *Un entretien avec De Santis*, «Cinéma 59», n. 35, avril 1959, pp. 46-57.

⁴³⁴ Claude Beylie, *De Santis de terre et de sang*, «Cinéma 59», n. 35, aprile 1959, pp. 54-55.

⁴³⁵ Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Led, Milano, 2005, p. 30.

Spetta invece a Tomaso Subini – nel suo intervento⁴³⁶ in occasione del convegno *Roberto Rossellini e la Francia*, organizzato dal Centro Culturale Francese di Milano l'8 maggio 2006 – il merito di aver indagato sulle cause di tale abissale differenza di ricezione critica dell'opera rosselliniana esistente tra la critica italiana e la coeva critica dei «Cahiers du Cinéma».

Già in occasione del citato convegno sanremere Alberto Farassino aveva notato che,

[...] ingenuamente convinta della “libertà plenaria” dell'artista, legata ad una concezione idealistica della bellezza dell'immagine, dello splendore del vero dell'anima delle cose che il cinema di Rossellini avrebbe magicamente rivelato, la critica francese costituiva un dispositivo più agile e trasparente che non la macchina classificatoria della critica aristarchiano-lukacsiana, capace solo di produrre in serie rigide categorie all'interno delle quali spingere qualsiasi film.⁴³⁷

Oltre all'indubitabile osservazione di Farassino, Subini ne individua però un'altra non meno lampante: ovvero la vicinanza ideologica dei redattori dei «Cahiers» (o almeno di una parte di essi) e il cinema rosselliniano degli anni Cinquanta.

Prendendo in esame i primi anni di vita dei «Cahiers», è ravvisabile una certa linea critica che difende a spada tratta il cinema di Rossellini. Linea critica, questa, portata avanti in particolare dal trio composto da Eric Rohmer, François Truffaut e Jacques Rivette attraverso una serie di articoli coerenti tra loro, scritti tra il 1953 e il 1955⁴³⁸.

Già in un articolo del 1950, Rohmer individua in *Stromboli* un eccesso che tende al sublime: «une sorte d'horreur tragique cloue notre regard»⁴³⁹.

La visione del mondo attraverso il cinema genererebbe quindi di per sé – secondo Rohmer – un'esperienza conturbante e totalizzante: «Voir le monde tel qu'il est, c'est le voir immense et terrible, écrasant la frêle humanité et sa prétendue souveraineté – à l'image d'Ingrid Bergman trébuchant sur les pentes du volcan»⁴⁴⁰.

Quanto più ci si addentra negli anni Cinquanta, tanto più il gruppo Rohmer/Truffaut/Rivette acquista all'interno dei «Cahiers du cinéma» un potere crescente, a scapito naturalmente delle politiche culturali dei redattori anziani (rappresentati da Jacques Doniol-Valcroze e da Pierre Kast). Di fatto, i due gruppi, legati dall'amicizia e dall'amore per il cinema, vivono non poche divisioni

⁴³⁶ Cfr. Tomaso Subini, *Rossellini secondo i «Cahiers du cinéma»: genio del cristianesimo?*, relazione tenuta al convegno *Roberto Rossellini e la Francia*, Centro Culturale Francese, Milano, 8 maggio 2006.

⁴³⁷ Alberto Farassino, *I rapporti con la critica*, in Edoardo Bruno (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, cit., p. 161.

⁴³⁸ Cfr. Eric Rohmer, *Génie du christianisme*, n. 25, juillet 1953; Eric Rohmer, François Truffaut (dir.), *Entretien avec Roberto Rossellini*, n. 37, juillet 1954; Jacques Rivette, *Lettre sur Rossellini*, n. 46, avril 1955.

⁴³⁹ Éric Rohmer, «La Gazette du cinéma», 1950, poi in *Le Goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

⁴⁴⁰ Philippe Chevallier, *CATHOLICISME*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 132.

ideologiche: una delle più emblematiche è appunto quella che si gioca intorno alla *politique des auteurs* e, in particolare, intorno a Rossellini.

Proprio il cinema rosselliniano diventa quindi un sensibile detonatore delle profonde spaccature critiche e ideologiche che caratterizzavano la redazione dei «Cahiers du cinéma», ma anche, più in generale, la critica cinematografica francese di ascendenza cattolica.

Il caso di Rossellini, sulle pagine dei «Cahiers du cinéma», presenta non poche somiglianze con quello di Alfred Hitchcock.

Similmente a quanto avvenuto con quest'ultimo⁴⁴¹, infatti, i «Cahiers du cinéma» degli anni Cinquanta eleggono arbitrariamente Rossellini a modello di autore cattolico.

Va precisato che, quando i «Cahiers du cinéma» lo eleggono a modello, Rossellini ha (in misura certamente maggiore di Hitchcock) un estremo bisogno di sostegno. Già nel 1948, *Germania anno zero* e *L'amore* avevano infatti raccolto le prime gravi riserve della critica, che aveva iniziato a parlare di involuzione e di crisi.

Così, come sottolinea giustamente Subini, «quando nei primi anni Cinquanta, in mezzo a cori di odio, si leva solitaria la voce amica dei «Cahiers du cinéma», è comprensibile che Rossellini tolleri anche le letture più orientate»⁴⁴².

Già Nowell-Smith lamentava l'«antistoricità» con cui il cinema rosselliniano degli anni '50 è stato interpretato, a partire soprattutto 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 “autoriale” 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.⁴⁴³

Ad alimentare ulteriormente la venerazione nei confronti dell'autore italiano provvede poi Rivette con la sua *Lettre sur Rossellini*, nella quale *Viaggio in Italia* è definito una «grande allegoria cristiana». Rivette sostiene inoltre che «Rossellini non è solo cristiano, bensì cattolico; cioè carnale fino allo scandalo [...]; che anche il nostro corpo partecipi al mistero divino, a immagine di quello del Cristo, ecco qualcosa che non è per tutti i gusti»⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *I processi di identificazione in Hitchcock*, in Roberto Salvadori (a cura di), *Alfred Hitchcock. La critica, il pubblico, le fonti letterarie*, La casa Usher, Firenze, 1981, p. 95.

⁴⁴² Tomaso Subini, *Rossellini secondo i «Cahiers du cinéma»: genio del cristianesimo?*, cit., p. 6.

⁴⁴³ David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Nowell-Smith, *Rossellini: Magician of the Real*, British Film Institute Publishing, London, 2000, p. 72.

⁴⁴⁴ Jacques Rivette, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», n. 46, avril 1955; tr. it. in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Temi, Trento, 2006, pp. 182-183.

Si può quindi notare come – mentre la critica italiana iniziò a biasimare la cinematografia rosselliniana a causa della svolta spiritualistica compiuta da Rossellini verso la fine degli anni Quaranta – per Rohmer, Truffaut e Rivette fu proprio tale svolta il motivo della loro venerazione incondizionata verso il cineasta italiano.

Nella sua *Lettre sur Rossellini*, Rivette ricollega il «sens concret pesant, quasi-sensuel, de la matière et de la chair»⁴⁴⁵ dei film di Rossellini con il motivo cristiano dell'Incarnazione, intesa come reciprocità tra il mondo del corpo e quello dell'anima in un unico campo di visibilità. Rivette conclude: «Rossellini n'est pas seulement chrétien, mais catholique; c'est à dire charnel jusqu'au scandale»⁴⁴⁶.

Tale concezione cattolica di incarnazione viene contrapposta da Rivette ad altre teorizzazioni di incarnazione eterodosse e protestanti, quali quelle di Lutero e di Jansen.

Per una rappresentazione cinematografica dell'incarnazione – conclude Rivette – non è quindi necessario nient'altro che catturare il mondo così come esso si offre al nostro sguardo: «Pour filmer la grâce, il n'y a donc nul besoin de retrancher ni d'ajouter quoi que soit au monde tel qu'il se donne à voir»⁴⁴⁷.

Tuttavia, gli anni Cinquanta registrano anche un'ulteriore (e ancora più esemplare) frattura critica intorno all'opera di Rossellini: quella che vede schierate su fronti contrapposti la rivista italiana «Cinema Nuovo» e la francese «Cahiers du Cinéma»⁴⁴⁸.

Tale “battaglia” critica vede coinvolti firme illustri quali André Bazin, Guido Aristarco, ma anche François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Pierre Kast.

Il botto e risposta tra Bazin e Paladini è indicativo dell'enorme distanza metodologica e ideologica che divide le due prospettive critiche, rispettivamente dei «Cahiers du Cinéma» e di «Cinema Nuovo». Se quest'ultima rivista è assertrice convinta di una metodologia critica integralmente contenutistica, la giovane leva dei «Cahiers du Cinéma» non disgiunge mai analisi contenutistica da analisi formale. Tale differente impostazione critica la si riscontrerà anche nella differente ricezione dei successivi film rosselliniani.

Non si dimentichi, infine, la pubblicazione in più puntate sui «Cahiers du cinéma» del lungo saggio nel quale Rossellini ripercorre la propria carriera a partire da *Roma città aperta*⁴⁴⁹.

⁴⁴⁵ Jacques Rivette, *Lettre sur Rossellini*, cit.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ Philippe Chevallier, *CATHOLICISME*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 132.

⁴⁴⁸ Cfr. Antoine De Baecque, *Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue*, Cahiers du Cinéma/Ed. De l'Etoile, Paris, 1991 (tr. it. parziale, *Assalto al cinema*, Il Saggiatore, Milano, 1993).

⁴⁴⁹ Cfr. Roberto Rossellini, *Dix ans de cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 50, août-septembre 1955; *Dix ans de cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 52, novembre 1955; *Dix ans de cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 55, janvier 1956; tr. it. Roberto Rossellini, *Il mio dopoguerra*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 70, 10 novembre 1955, pp. 345-346; *Il mio*

Tre decenni più tardi, su questa stessa esperienza emozionale suscitata dal cinema rosselliniano ritornerà Gilles Deleuze, il quale interpreta la cattolicità di Rossellini come il passaggio a una nuova età del cinema: «cet âge où notre perception, débordée de toute part par des visions qui la pétrifient, requiert la foi»⁴⁵⁰.

XII.10.3. «Roberto Rossellini professeur de vie au cinéma»: Rossellini nel dibattito teorico-critico della *cinéphilie catholique*

Amédée Ayfre mostra come la cristianità di Rossellini sia indistricabilmente legata a uno stile cinematografico ben preciso:

Rossellini, lui, ne décide pas. Il pose une interrogation. À propos d'une attitude existentielle, il met devant le mystère de l'existence. À chacun d'en chercher le sens. [...] le chrétien sait bien que seul, celui qu'il propose est l'explication à la lumière révélée, du sens authentique intimement présent à la réalité....⁴⁵¹

Anche Henri Agel pone in luce l'osmotico legame esistente tra il messaggio cristiano del cinema rosselliniano e il suo stile neorealista:

Le néo-réalisme est ici le style qui convient pleinement pour faire sentir que ce monde n'est peut-être pas clos: en choisissant un cinéma anti-luciférien, Rossellini nous permet d'ausculter avec lui l'invisible, de nous pencher sur le mystérieux enchaînement des choses. [...] En choisissant de s'enraciner dans la banalité et l'insignifiance (apparentes) du quotidien, Rossellini approche le mystère de l'Incarnation. En tout cas, il semble indéniable que c'est par ce refus austère du merveilleux et de toute une rhétorique du sublime qu'on peut le mieux communiquer une présence ineffable.⁴⁵²

A proposito di Rossellini, Agel si domanda poi se egli «è veramente il più grande creatore del cinema contemporaneo, il primo regista cattolico della storia, come hanno ritenuto André Bazin, Amédée Ayfre e tutta la nuova critica non sottoposta a consegne antireligiose né a tradizioni estetiche limitate?»⁴⁵³.

Non va poi trascurata la venerazione che una rivista quale «Radio Cinéma Télévision» (poi «Télérama») dimostra appunto verso Rossellini. Venerazione che appare, nel corso degli anni,

dopoguerra. Germania anno zero, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 72, 10 dicembre 1955, pp. 425-426; *Il mio dopoguerra. Ingrid e Stromboli*, «Cinema Nuovo», a. V, n. 77, 25 febbraio 1956, pp. 117-118.

⁴⁵⁰ Philippe Chevallier, *CATHOLICISME*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 132.

⁴⁵¹ Amédée Ayfre, *Cinéma et transcendance*, in Henri Agel, *Le Cinéma et le Sacré*, Cerf, Paris, 1953.

⁴⁵² Henri Agel, *Le sens de la Grâce*, «Revue internationale du cinéma», n° 26, 1957, p. 28.

⁴⁵³ Henri Agel, *Les grands cinéastes que je propose: De Sica, Rossellini*, Cerf, 1967, p. 202; tr. it. in Marcel Martin, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, cit., p. 170.

incondizionata e immutata. Non vi è infatti uscita di film di Rossellini a cui la nostra rivista non dedichi una copertina celebrativa⁴⁵⁴.

La venerazione verso Rossellini da parte di «Radio Cinéma Télévision» (poi di «Télérama») è inoltre confermata dalle numerose interviste che nel corso dei decenni il nostro regista rilascia alla rivista domenicana⁴⁵⁵.

Nell'ottobre 1963, sulle pagine di «Télérama», Claude-Jean Philippe osserva come «les grands cinéastes ont de la tendresse pour leurs personnages»⁴⁵⁶.

I maestri a cui Philippe fa riferimento sono Bresson, Resnais, Buñuel ma, soprattutto, Rossellini.

Quest'ultimo d'altronde aveva già avuto modo di dichiarare, sui «Cahiers du cinéma», quanto segue: «Je ne crois pas qu'un fait artistique soit un fait artistique accompli s'il n'y a pas de la tendresse. Vous pouvez ridiculiser quelqu'un et en même temps avoir de la tendresse. Vous pouvez même le traiter de façon apparemment très cruelle. La tendresse, c'est la vraie position morale»⁴⁵⁷.

Secondo Philippe, però, la tenerezza rosselliniana non si limita a un'attitudine puramente sentimentale, ma si estende a campi ben più vasti: «La tendresse selon Rossellini a un sens beaucoup plus large, il la nomme aussi «amour, tolérance, compréhension, participation». Il pourrait dire aussi “connaissance”»⁴⁵⁸.

Non solo, ma la concezione rosselliniana di tenerezza giunge a sfociare poi in vitalità ed entusiasmo, come lo stesso cineasta italiano ha modo di confermarci:

Une abeille vole sur une fleur, prend le pollen, le transforme, et il devient miel. En même temps, elle féconde d'autres fleurs. Son activité est multiple, complète: voilà quelle est la fonction vraie de l'artiste. Si un artiste ne vole plus, reste assis, se plaint que les fleurs qui sont autour de lui ne lui plaisent pas, rien ne se passera, les fleurs ne se reproduiront plus, ce sera simplement la mort. On en arrivera à l'aridité de la mort. Or, l'art, je crois, ce n'est pas la mort, mais c'est la vie. L'art c'est la vie, c'est la façon de perpétuer la vie, c'est la façon de donner une raison aux choses, c'est la façon d'exalter l'enthousiasme, c'est la façon de donner des émotions. Quand l'art se complaît à tuer les émotions, à priver la vie de tout ce qui est vital, ce n'est plus un art.⁴⁵⁹

Jacques Siclier, dal canto suo, avrà poi modo di collegare attraverso una catena ideale *Roma città aperta* e *Il generale Della Rovere* (1959), in quanto quest'ultimo segnerebbe «le retour au «vrai»

⁴⁵⁴ Cfr. «Radio Cinéma Télévision», n° 181, 5 juillet 1953, p. 1 (dedicata a *Europa '51*); «Radio Cinéma Télévision», n° 276, 1 mai 1955, p. 1 (dedicata a *Viaggio in Italia*); «Radio Cinéma Télévision», n° 340, 22 juillet 1956, p. 1 (dedicata a *La paura*); «Radio Cinéma Télévision», n° 514, 22 novembre 1959, p. 1 (dedicata a *Il generale Della Rovere*); «Télérama», n° 1362, 18 février 1976, p. 1 (dedicata a *Il Messia*).

⁴⁵⁵ Cfr. [Rédaction], *Rossellini ne fait plus de films... mais Rossellini a découvert la télévision*, «Télérama», n° 828, 28 novembre 1965, pp. 71-72; Claude-Jean Philippe, *Rossellini parle*, «Télérama», n° 1000, 16 mars 1969, pp. 36-41; Claude-Marie Trémois, *Roberto Rossellini professeur de vie au cinéma*, «Télérama», n° 1431, 15 juin 1977, pp. 82-85; Claude-Jean Philippe, *Roberto Rossellini: un ignorant ... très curieux*, «Télérama», n° 1097, 24 janvier 1971, pp. 10-11.

⁴⁵⁶ Claude-Jean Philippe, *Les grands cinéastes ont de la tendresse pour leurs personnages*, «Télérama», n° 719, 27 octobre 1963, p. 59.

⁴⁵⁷ Roberto Rossellini, «Cahiers du cinéma», n° 145.

⁴⁵⁸ Claude-Jean Philippe, *Les grands cinéastes ont de la tendresse pour leurs personnages*, cit., p. 60.

⁴⁵⁹ Roberto Rossellini, in Claude-Jean Philippe, *Les grands cinéastes ont de la tendresse pour leurs personnages*, cit., p. 61.

néo-réalisme parce qu'il y était de nouveau question de la guerre et que les jeunes réalisateurs, accédant alors à la mise en scène, s'attachaient eux aussi à des sujets typiquement sociaux»⁴⁶⁰.

XII.10.4. La ricezione critica de *L'amore* nel mondo cattolico italiano e francese

Nel Festival di Venezia del 1948, *L'amore* (1948) viene stroncato duramente, incontrando l'opposizione della giuria e dello stesso Morlion (che era appunto uno di giurati).

Anche Morlion si unisce quindi al coro di critiche negative, giudicando *L'amore* un film «di impostazione sbagliata riguardo alla sua ispirazione religiosa». Ma quella era stata anche l'occasione di incontro tra il domenicano e il cineasta, che si accordano per una collaborazione per il prossimo film rosselliniano.

Dal canto suo il C.C.C. etichetta il film di Rossellini come «Escluso».

A rincarare la dose interviene «L'Osservatore Romano» che così si esprime al riguardo: «la maternità illegittima non solo non è corretta dal tentativo di sublimazione attraverso la Fede, ma anzi da questa coloritura psicopatica e pseudo religiosa viene aggravata e resta purtroppo un importante lato negativo della vicenda»⁴⁶¹.

Nel versante cattolico francese non mancano invece accorate prese di posizione in difesa del film di Rossellini.

A tal proposito, sulle pagine di «Radio Cinéma Télévision», Jean Queval prende le distanze dai cattolici statunitensi e italiani, i quali «ont conduit contre ce film une campagne, de presse et d'influence, d'une vigueur sans précédent, pour les raisons qu'on imagine»⁴⁶².

De *Il miracolo* (secondo episodio che compone *L'amore*) Queval apprezza in particolare lo spogliamento formale, l'uso delle luci, e non ultimo l'interpretazione allucinata della Magnani:

il subsiste la sûreté des éclairages et de la mise en place du jeu dans le paysage, et surtout une performance hallucinée d'Anna Magnani qui confond tous ses anciens critiques, votre serviteur inclus. L'art de Rossellini a rarement atteint cette vigueur et ce dépouillement dans le légendaire, incarné. J'ai même préféré *Le Miracle* à une nouvelle vision de la dernière séquence de *Païsa* [...] ⁴⁶³

⁴⁶⁰ Jacques Siclier, *Le cinéma moderne doit tout au néo-réalisme*, cit., p. 14.

⁴⁶¹ *L'amore*, «L'Osservatore Romano», 2 novembre 1948.

⁴⁶² Jean Queval, *Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien*, cit., pp. 4-5.

⁴⁶³ *Ivi*, p. 5.

XII.10.5. *Stromboli, terra di Dio* nel dibattito critico dei cattolici italiani

Stromboli terra di Dio (1950) è il primo dei tre film alla cui realizzazione partecipa attivamente Morlion, coadiuvato anche da Gian Luigi Rondi, anch'egli esponente dell'"avanguardia intellettuale" del Cineforum.

Stromboli è inoltre il primo dei sei titoli rosselliniani interpretati da Ingrid Bergman.

Il film di Rossellini approda così all'XI Mostra d'arte cinematografica di Venezia.

Preceduto già dalla sua fama – derivatagli tra l'altro dall'assegnazione del premio Roma, attribuitogli in Campidoglio il 12 marzo del 1950 – *Stromboli* viene proiettato fuori concorso, il 26 agosto 1950, lo stesso giorno di *Francesco giullare di Dio*, pure fuori concorso.

L'accoglienza riservata a *Stromboli* appare da subito notevolmente contrastata.

Apertamente sfavorevoli appaiono, in primis, i critici di area marxista. Le principali testate politicamente schierate a sinistra parlano di involuzione, stigmatizzando il misticismo del film e la supposta "svolta intimista" o "spiritualista" di Rossellini. «L'Unità» arriva addirittura a titolare *Predica di Rossellini in un'aria di sacrestia*⁴⁶⁴, mentre l'«Avanti!» nota che il «regista italiano sembra aver perduto [...] tutto il vigore poetico di cinque anni fa»⁴⁶⁵.

Anche la critica cattolica, però, si mostra d'altro canto insoddisfatta e ancor più puntigliosa nell'esprimere le proprie perplessità. In particolare, ad essere attaccata dal fronte cattolico è la poco credibile conversione della protagonista al finale del film: conversione giudicata troppo rapida, e priva di sufficienti motivazioni psicologiche. È quanto trapela, ad esempio, dalla seguente recensione firmata da Piero Regnoli su «L'Osservatore Romano» del 30 agosto 1950:

il film miseramente cade proprio là ove la vera ispirazione avrebbe potuto portarlo nelle alte sfere della spiritualità e dell'arte: la redenzione di Karin, sbrigata in cinque minuti di frettolose inquadrature, costituisce il lato più falso del film. Tutto è risolto, per intenderci, all'"americana", secondo gli schemi semplicistici del lieto fine che han fatto ridere spesso anche chi è oggi deciso a sostenere la pretesa spiritualità del miracolo finale. Karin si addormenta maledicendo e si sveglia benedicendo: la redenzione, la Grazia è penetrata nella donna nottetempo; e sta bene. Ma cosa ce lo fa presupporre? Le sue parole, dinanzi al sole nascente, sono già una conclusione, una esemplificazione della Grazia avvenuta. Ma prima? Rossellini se l'è cavata con un cielo stellato, interposto tra i due volti, maledicente e benedicente, di Karin. Ma, basta davvero tanto?⁴⁶⁶

Deciso «a sostenere la pretesa spiritualità del miracolo finale» è invece Gian Luigi Rondi, il quale elogia apertamente *Stromboli*, in particolare per la conclusione miracolistica.

In seguito però alle numerose critiche negative ricevute dal film alla rassegna veneziana del 1950, Rossellini rimette mano al suo film, modificando in particolare la parte maggiormente incriminata: il finale, appunto. Ed ecco allora che tra il momento più estremo della disperazione di Karin e il suo

⁴⁶⁴ Cfr. Ugo Casiraghi, *Predica di Rossellini in un'aria di sacrestia*, «L'Unità», 27 agosto 1950.

⁴⁶⁵ Cfr. Luigi Fossati, «*Stromboli* e *Francesco giullare di Dio*», «Avanti!», 27 agosto 1950.

⁴⁶⁶ Piero Regnoli, *Stromboli*, «L'Osservatore Romano», 30 agosto 1950.

risveglio nella luce dell'alba sono aggiunte alcune inquadrature, tre delle quali frutto di nuove riprese. In tali nuove inquadrature, si vede Karin, chinata a terra, che singhiozza, per poi placarsi, pronunciando infine le seguenti parole: «Dio... se esisti... dammi... dammi un po' di pace... dammi... dammi un po' di pace...».

Le modifiche apportate al film (soprattutto, appunto, nel finale) non valgono però a placare la maggior parte della critica, la quale ignora tali cambiamenti, riproponendo per lo più lo stesso giudizio negativo già espresso a Venezia. A sinistra, in particolare, Guido Aristarco torna a parlare di involuzione criticando, fra l'altro, il "tradimento" compiuto da Rossellini nei confronti del Neorealismo⁴⁶⁷.

Gli sforzi profusi da Rossellini e Morlion nelle modifiche apportate al finale vengono però almeno in parte riconosciuti e apprezzati, come dimostra la classificazione «per adulti senza riserva» espressa dal Centro Cattolico Cinematografico, che sostanzialmente promuove la nuova versione del film: «Il film è tendenzialmente positivo» e solo «l'indole del soggetto, che prospetta problemi delicati, lo fa riservare agli adulti»⁴⁶⁸.

Una classificazione quindi migliore di quella riservata in precedenza a *Germania anno zero* e *L'amore*, «esclusi» entrambi dalla programmazione delle sale parrocchiali.

Dal canto suo, invece, la «Rivista del Cinematografo» ribadisce fermamente la valutazione negativa del finale miracolistico, come si legge nella seguente recensione di Giorgio Santarelli:

Anche la soluzione del film, in chiave di miracolo, viene senza una preparazione adeguata e risulta ingiustificata, per non parlare della retorica da cui il regista si è fatto prendere la mano e che lo ha portato ad infarcire di parole e grida il finale, dandogli così sostanza non di monologo interiore, bensì di espressione deteriormente teatrale.⁴⁶⁹

Anche in area cattolica vengono quindi riproposte le pressoché identiche posizioni. Uno dei pochi a difendere il film di Rossellini è, ancora una volta, Rondi, in un intervento dall'eloquente titolo *In Stromboli una donna chiama Dio in soccorso contro se stessa*, in cui ribadisce sostanzialmente quanto scritto in agosto su «Il Tempo»:

Tragedia, dunque; tragedia che, partendo dagli stessi postulati della tragedia greca, propone per la prima volta nel cinema i postulati della tragedia cristiana, quella della lotta dell'anima con la Grazia. Per primo Rossellini l'ha intuita, per primo l'ha espressa, per primo ha saputo darle una solennissima veste poetica. Oggi [...] chiunque abbia onestà e cuore, sensibilità e intelligenza non può non riconoscere a questo film il merito altissimo di aver segnato per l'arte cinematografica l'ora della sua più sicura vittoria e l'ora del suo ritorno a Dio.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Cfr. Guido Aristarco, *Film di questi giorni*, «Cinema», 58, 15 marzo 1951.

⁴⁶⁸ Centro Cattolico Cinematografico, *Stromboli terra di Dio*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXIX, C.C.C., Roma, 1951.

⁴⁶⁹ Giorgio Santarelli, *Stromboli*, «Rivista del Cinematografo», a. XXIV, n. 5, pp. 25-26.

⁴⁷⁰ Gian Luigi Rondi, *In Stromboli una donna chiama Dio in soccorso contro se stessa*, «La Fiera letteraria», 18 marzo 1951.

Con il suddetto intervento Rondi saluta quindi Rossellini come l'iniziatore di un'arte cinematografica cristiana, concepita come la prosecuzione moderna dell'antica tragedia greca.

Come ci fa notare giustamente Elena Dagrada, insomma,

Stromboli diviene così il teatro di uno scontro tutto interno alla critica cattolica, che vede schierati da un lato quei fermenti volti a fare di Rossellini il "pioniere del neorealismo cattolico", dall'altro i vertici delle gerarchie ecclesiastiche che per attribuire tale patente non si accontentano di qualche supplemento d'invocazione a Dio.⁴⁷¹

XII.10.6. «Ingrid Bergman à l'italienne»: *Stromboli, terra di Dio* nel dibattito critico dei cattolici francesi

In un articolo apparso nel 1950 sulle pagine de «La Gazette du cinéma», Eric Rohmer confessa di aver avuto una profonda «conversione interiore» in occasione appunto della visione di *Stromboli*:

È stato Rossellini a distogliermi dall'esistenzialismo. È successo nel bel mezzo di *Stromboli*. Durante i primi minuti di proiezione, mi sono reso pienamente conto dei limiti di quel realismo sartriano in cui credevo che il film avrebbe finito per rinchiudersi. Ho detestato lo sguardo che mi invitava a gettare sul mondo, prima di capire che mi invitava anche a superarlo. E allora ho avuto la conversione. È questo che è formidabile in *Stromboli*, è stata la mia via di Damasco: a metà del film ero già convertito, e ho cambiato ottica.⁴⁷²

Nello stesso articolo, Rohmer saluta *Stromboli* come un «grand film catholique», contrapponendolo a un cinema d'ispirazione protestante, ben rappresentato da *Gli amanti del Capricorno* di Alfred Hitchcock. Pur condividendo la medesima attrice protagonista (Ingrid Bergman), i due film presentano un'impostazione totalmente diversa: se il secondo mette l'accento sulla vita interiore, privilegiando il viso e lo sguardo della Bergman, *Stromboli* fa invece degli elementi naturali «les instruments premiers de son expression, le moule où les gestes des acteurs, de leur propre impulsion, viendront se couler»⁴⁷³.

L'uomo, pienamente immerso, nella natura, si trova così spogliato di ogni "mistero". Rohmer vede quindi proprio nell'aspetto esteriore del mondo e della natura il luogo preferenziale dove si avvera la salvezza divina: «C'est donc le monde dans son apparence, tout en extériorité, et non plus l'âme dans ses tréfonds, qui devient le lieu où l'action salvifique de Dieu se donne à voir»⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Elena Dagrada, *Quanto la critica si divide. A proposito degli anni Bergman*, in Andrea Martini (a cura di), *L'antirossellinismo*, cit., p. 94.

⁴⁷² Eric Rohmer, *Il tempo della critica*, intervista a cura di Jean Narboni, in *Le goût de la beauté*, Editions de l'Étoile, Paris, 1984; tr. it. *Il gusto della bellezza*, Pratiche, Parma, 1991, p. 38.

⁴⁷³ Éric Rohmer, «La Gazette du cinéma», 1950, poi in *Le Goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

⁴⁷⁴ Philippe Chevallier, *CATHOLICISME*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cit., p. 131.

La stessa «Gazette du cinéma» ospiterà poi, in un suo numero successivo, un altro intervento su Stromboli, a firma di Maurice Schérer⁴⁷⁵. In tale articolo, Schérer tesse un elogio a colui che qualche tempo dopo sarebbe diventato il suo «génie du christianisme».

Molti dei futuri fautori della «politique des auteurs» muovono dunque i loro primi passi in una piccola e fugace rivista quale appunto la «Gazette du cinéma», ravvisando già in Rossellini uno dei principali autori da celebrare.

Di parere totalmente opposto è invece Jacques R. Balland, il quale giudica *Stromboli* come un film per niente riuscito:

Nous avons manqué de voir un grand film: celui qu'eussent réalisé ensemble Roberto Rossellini et Anna Magnani. [...] Ingrid Bergman ne sait pas faire le cinéma-amour. [...] Que fait-elle à Stromboli? Elle ne peut pas y porter le drame. Elle est d'un autre monde. Elle n'a pas le sens latin du péché. [...] Rossellini avait perdu sa partie, Stromboli ne pouvait être qu'une œuvre vide de sens.⁴⁷⁶

Anche «Radio Cinéma Télévision» – nella persona di Jean-Louis Tallenay – si dimostra piuttosto critica nei confronti del film di Rossellini. Particolare oggetto delle osservazioni polemiche di Tallenay è l'interpretazione della protagonista Ingrid Bergman, non senza una ripartizione di colpe con colui che l'ha diretta, ovvero Rossellini:

Si, en effet, les films américains d'Ingrid Bergman nous faisaient souhaiter la voir jouer un jour au naturel nous ne pouvons penser que son naturel [...] soit de se traîner par terre, échevelée, sanglotante et hurlante. Elle s'y essaie dans *Stromboli* mais n'y réussit qu'à moitié. Elle a sans doute de grandes possibilités de tragédienne; mais des rôles plus conciliables avec une certaine réserve, une certaine pudeur d'expression toute scandinave lui conviendraient mieux que le déchaînement italien des passions.⁴⁷⁷

Forte di tali convinzioni, a Tallenay non può che concludere sentenziando come segue: «Film déplaisant à bien des égards, *Stromboli* n'est un succès ni pour Ingrid Bergman ni pour Rossellini»⁴⁷⁸.

Henri Agel, dal canto suo, legge invece nel film di Rossellini un'organica manifestazione della dialettica sulla grazia. Nel film, in particolare, il senso della grazia si manifesta con tutta evidenza nella protagonista Karin, la quale «fait bien partie de ceux qui ne cherchaient pas Dieu et auxquels le Seigneur s'est manifesté avec une impitoyable sollicitude qui nous rappelle cet autre texte de l'Écriture: “Il est terrible de tomber dans les mains du Dieu vivant”»⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ Cfr. Maurice Schérer, *Stromboli*, «Gazette du cinéma», n. 5, novembre 1950, p. 4.

⁴⁷⁶ Jacques R. Balland, *Situations fausses sur un volcan*, «Raccords», n. 6, décembre 1950, pp. 27-29.

⁴⁷⁷ Jean-Louis Tallenay, *Stromboli. Ingrid Bergman à l'italienne*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 6.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Henri Agel, *Le sens de la Grâce*, «Revue internationale du cinéma», n° 26, 1957, p. 27.

Il tribolato percorso interiore compiuto da Karin verso la conversione appare agli occhi di Agel esemplare delle potenzialità del mezzo cinematografico di comunicare il messaggio divino di grazia e di salvezza:

Peu à peu nous voyons la jeune femme devenir une proie, se débattre, et tourner en ronde comme une créature traquée. Là encore, l'écriture du metteur en scène est révélatrice; elle exprime de façon saisissante les fluctuations d'une âme soudain perdue et cherchant à se libérer de cet écrasant Amour. La caméra cadre l'héroïne à mi-corps, ne la quittant pas une seconde au cours d'un interminable suspense étiré sur toute la durée d'un film qui semble fait d'un temps creux et dépouillé de tout, sauf de cette angoisse d'être. Aucun sursaut, aucune crispation secrète ne nous est épargnée dans cette lutte que soutient une âme étreinte par une Force Mystérieuse.⁴⁸⁰

XII.10.7. «Come potrà mai andare per il mondo a predicare un simile frate?»: ricezione critica di *Francesco, giullare di Dio* nel mondo cattolico italiano

Realizzato da Rossellini per l'Anno Santo, con la collaborazione nuovamente di Morlion, *Francesco giullare di Dio* viene presentato all'XI^a Mostra del cinema di Venezia, lo stesso giorno di *Stromboli*. Le cronache del Lido si soffermano più diffusamente su quest'ultimo, soprattutto per la presenza di Ingrid Bergman e per la lite in corso tra Rossellini e la RKO. Ma i pochi che scrivono di *Francesco giullare di Dio* ne scrivono male.

Francesco giullare di Dio rappresenta infatti uno dei maggiori insuccessi di pubblico e di critica di Rossellini.

La critica laica ha gioco facile a demolire il film, arrivando addirittura al vero e proprio scherno.

Emblematica, in tal senso, la posizione di Giulio Cesare Castello, fermo nel negare validità storica al medioevo rosselliniano:

Rossellini ha perduto completamente di vista le cause, i modi, la realtà del fenomeno francescano. Non si vuole, naturalmente, dire che egli avrebbe dovuto fare un film storico piuttosto che lirico; si deplora ch'egli non abbia avvertito il dovere di porre alle basi di questa sua visione lirica una precisa cognizione storica. [...] Non dubito dell'intima sincerità di Rossellini: ma il suo film è falso. Falsa è quella natura scolorita che dovrebbe esser sede di mistica contemplazione; falsi sono quei frati privi del minimo di idealizzazione.⁴⁸¹

Ancora più violenta è la critica schierata a sinistra, come dimostra il seguente giudizio espresso sulle pagine di «Cinema» da Di Giammatteo: «[...] i personaggi del film (e l'ambiente del film, e il film stesso) rifiutano una definizione storica. [...] Rossellini ha inteso dare un valore assoluto a

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ Giulio Cesare Castello, *L'XI Mostra di Venezia*, «Bianco e Nero» a. 11, n. 11, novembre 1950, p. 22.

quella semplicità, umiltà, fervore. [...] il regista non è stato in grado di interpretare i personaggi e l'epoca in cui vissero, di situarli nella storia»⁴⁸².

Ad essere presa di mira è soprattutto l'eccessiva "semplicità" dei personaggi messi in scena da Rossellini, questi frati che ci «si immagina più in un campeggio che in un eremo, più boy-scouts che penitenti»⁴⁸³.

Tutte le critiche ricevute dal film, laiche o cattoliche che siano, sono in ogni caso concordi nell'individuare il proprio bersaglio principale nei personaggi di frate Ginepro e di frate Giovanni il Semplice. Il secondo in particolare, nella sua inverosimile ingenuità e nella sua maldestra goffaggine, fa nascere «il sospetto che i compagni di Francesco altro non fossero che una accolta di deficienti»⁴⁸⁴, e «lascia credere che Francesco, nella sua predicazione, riuscì a raccogliere soltanto i malati di mente che andava incontrando per le vie»⁴⁸⁵.

Proprio il rilievo dato a questi due personaggi – che di fatto occupano il ruolo di veri e propri protagonisti del film – viene aspramente biasimato da entrambi i fronti della critica.

Significativamente, ancora una volta, le riserve maggiori giungono dagli stessi ambienti cattolici e religiosi.

E sul banco degli imputati finiscono anche «i compiacenti consiglieri ecclesiastici» di Rossellini, definiti da Padre Camillo de Piaz «operazioni frettolosamente annessionistiche tipo padre Morlion»⁴⁸⁶.

In un'intervista rilasciata a «Cinema» – dove peraltro venivano prese le difese del neorealismo – De Piaz si scagliava con grande veemenza contro *Francesco giullare di Dio*, avanzando altresì esplicite critiche nei confronti dell'operato di Morlion, oltre che della politica di Andreotti. Il bersaglio polemico di De Piaz era insomma costituito dall'intero gruppo dei «cattolici di governo» e dal loro progetto di rifondare il neorealismo:

Rossellini è un grande regista quando l'estro e la fortuna lo assistono; ma questo [*Francesco giullare di Dio*] è un film brutto ed equivoco, come tutti gli incontri di una certa cultura e di una certa società con temi come il francescanesimo e simili [...]. Rossellini abbia il pudore di non venirci a parlare di messaggio, e i suoi compiacenti consiglieri ecclesiastici il coraggio di non lasciargli coltivare presunzioni di questo genere. C'è una tale incapacità di aderire spiritualmente e in modo vitale al preteso messaggio!⁴⁸⁷

⁴⁸² Fernaldo Di Giammatteo, *Non basta un rifiuto per superare le leggi*, «Cinema» n.s. a. 4, n. 59, 1 aprile 1951, p. 164.

⁴⁸³ Ennio Flaiano, *Il giullare degli artisti*, «il Mondo» a. 2, n. 52, 30 dicembre 1950, p. 15.

⁴⁸⁴ F. Dentice, *'Girotondo' di Max Ophuls nella deliziosa Vienna ottocentesca*, «il Giornale d'Italia» 29 agosto 1950.

⁴⁸⁵ Renzo Renzi, *Festival di Venezia*, «Hollywood» a. 6, n. 261, 16 settembre 1950, p. 9.

⁴⁸⁶ Camillo De Piaz, in Antonio Pitta, Ettore Capriolo, *Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini*, «Cinema», n.s., a. V, n. 89, 30 giugno 1952, p. 353.

⁴⁸⁷ Ivi, pp. 353-354.

Rispetto a *Stromboli*, *Francesco giullare di Dio* non ambisce più ad iniettare nel neorealismo alcune dosi di tematiche religiose, ma piuttosto a varare un neorealismo che sia religioso fin dal soggetto, come d'altronde ci conferma l'analisi che del film fa Gian Luigi Rondi:

Dopo *Stromboli*, quindi, dramma dell'anima contro Chi l'ha creata, dramma della *terra* che non vuole accettarsi, eccoci a *Francesco giullare di Dio*, dove il dramma si risolve non solo nell'accettazione della *terra* (e della *terra di Dio*), ma di quanto in essa è vivo, di quanto essa rappresenta e dove il dramma dell'anima non è più contro Chi l'ha creata, per non darsi a Lui, ma è contro se stessa, per poter darsi il più possibile a Lui o, meglio, per poter darsi, nella misura in cui Egli lo richiede. Dopo la tragedia biblica – che è fatalmente dramma sulla montagna – il francescanesimo, dramma ideale della spiritualità moderna, che, fatalmente è dramma sulla pianura.⁴⁸⁸

A finire sotto gli strali dei critici laici come di quelli cattolici è però anche la stessa figura di Rossellini, e la sua “scandalosa” condotta di vita. Emblematica risulta la filippica di Nazareno Fabbretti, il quale accusa esplicitamente Rossellini di credere «che si possa togliere un santo al clima stupefatto della sua amorosa leggenda con la stessa facilità con cui si toglie la moglie al legittimo marito»⁴⁸⁹. Dal canto suo, Lanocita sostiene che un film come questo presuppone «il genuino candore dei suoi realizzatori e il genuino candore dei suoi spettatori. Tutto il passato di Rossellini fa dubitare che la prima condizione esista»: ne consegue che «l'ispirata e statica fanciullaggine di Francesco» risulta tradotta in «grottesca sciatteria mentale»⁴⁹⁰.

Tomaso Subini ha evidenziato due elementi principali che spostano il focus del film da San Francesco sui due frati:

da un lato il margine di intervento pressoché nullo sulla figura di Francesco, immaginetta devozionale e convenzionale ingabbiata dalle consulenze religiose, dall'altro la grande affinità sentita tanto da Fellini quanto da Rossellini per i personaggi di Ginepro e Giovanni [...] Ne scaturisce un film dalla doppia anima, che cambia registro non appena Francesco esce di scena, per far posto ai veri protagonisti, Ginepro e Giovanni.⁴⁹¹

Attraverso i “ritratti” cinematografici di Ginepro e di Giovanni il Semplice, costruiti sul valore della semplicità, Rossellini e i suoi collaboratori – come ha messo in luce Subini – avevano di fatto recuperato «una tradizione memoriale del francescanesimo storicamente minoritaria (per non dire perdente) assegnandole uno spazio eccessivo, e in ogni caso assai maggiore di quello attribuito all'altra tradizione, concorrenziale e storicamente vincente»⁴⁹².

⁴⁸⁸ Gian Luigi Rondi, *Francesco giullare di Dio. Cinema di “verità interiori”*, «La Fiera Letteraria», a. V, n. 51, 24 dicembre 1950, p. 12.

⁴⁸⁹ Nazareno Fabbretti, E. Laura, *I cattolici di fronte al neorealismo*, «Nostro Cinema» a. 37, n. 429, settembre-ottobre 1999, p. 47.

⁴⁹⁰ A. Lanocita, *Una giornata per Rossellini*, «Corriere della Sera» 27 agosto 1950.

⁴⁹¹ Tomaso Subini, *San Francesco e il cinema*, in Alvaro Cacciotti, Maria Melli (a cura di), *Francesco plurale*, Atti del XII Convegno storico di Greccio, Greccio, 9-10 maggio 2014, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano, 2015, pp. 123-124.

⁴⁹² Tomaso Subini, *Come potrà mai andare per il mondo a predicare un simile frate!?*, in Marcello Marin, Vincenzo Lomiento (a cura di), *Cristianesimo e cinema*, numero monografico di «Auctores Nostri», n. 10, 2012, p. 32.

Il rilievo dato da Rossellini ai personaggi di Ginepro e di Giovanni espone insomma il regista al fuoco incrociato di dure polemiche, provenienti tanto dal fronte della critica laica, quanto da quello della critica cattolica. Ma soprattutto dagli stessi ambienti francescani: e per di più, in particolare, da francescani dotti e studiosi.

Casi emblematici di risentimento vengono registrati nelle comunità di Assisi e dell'Antoniano di Roma. Ma numerose sono anche le critiche sollevate da personalità francescane in vista, come il già citato Fabbretti, o come Emidio d'Ascoli:

Quei giovani frati paffutelli che nel film corrono e saltano e si fanno reciprocamente la barba per essere più graziosi nel ricevere la visita di sorella Chiara e gridano come forsennati quando la vedono venire verso Santa Maria degli Angeli possono costituire una caricatura del francescanesimo e, per uno psicanalista, una inconsapevole esplosione di compresse tendenze istintive, ma non certo una manifestazione della semplicità insegnata e voluta da San Francesco.⁴⁹³

Una menzione particolare la merita poi il francescano Nazareno Fabbretti, che in uno dei suoi numerosi articoli polemici nei confronti dell'opera, se la prende in particolare con i

due illustri religiosi il cui nome appare esplicito all'inizio della pellicola: Padre Morlion e Padre Lisandrini. Ora i casi sono due: o quei buoni padri non hanno curato e seguito la pellicola, e allora non è onesto firmarla; o l'hanno curata e si sono prestati ad una autentica – seppure involontaria – mistificazione dello spirito francescano.⁴⁹⁴

Fabbretti non solo denuncia la presunta mistificazione operata dal film, ma anche il fatto che il personaggio di Francesco passi completamente in secondo piano rispetto ai due personaggi di Giovanni il Semplice e di Ginepro.

Alquanto emblematica risulta la recensione di Enrico D'Alessandro apparsa su «L'Italia», per il tono sarcastico e al limite dell'offensivo:

San Francesco, d'accordo, fu il giullare di Dio, il servo di Dio, l'amico suo diletteissimo, ma non il fantoccetto senza vita, squallido ed anonimo che nel film non aspetta altro se non i fili che lo manovrano. Giullare ma non fantoccio, umile ma non mortificato, mite ma non esangue, rassegnato ma non piegato. Qui, a cominciare dal belio della voce è tutto uno sciogliersi in gesti che avrebbero dovuto essere semplici e risultano invece sempliciotti, edificanti e non pietistici, veri, intensi, umani non grossolani e generici. Quel Fra' Ginepro che tartaglia! E quel vecchio Giovanni (il Semplice, dicono i Fioretti) sembra non Giovanni il Semplice, ma Giovanni il Citrullo!⁴⁹⁵

Alquanto tagliente e sprezzante suona poi la domanda finale urlata dallo stesso D'Alessandro a proposito del personaggio di Giovanni il Semplice:

⁴⁹³ s.n., *Poltrona*, «il Mondo» a. 3, n. 9, 3 marzo 1951, p. 11.

⁴⁹⁴ Nazareno Fabbretti, *Cinema religioso? Invito alla discussione*, in «L'Italia», 23 settembre 1952.

⁴⁹⁵ Enrico D'Alessandro, *San Francesco sballato e un film soltanto per Ingrid*, «L'Italia», domenica 27 agosto 1950, p. 3.

«Nel modo che ce lo presenta Rossellini come potrà mai andare per il mondo a predicare un simile frate?»⁴⁹⁶.

L'unica voce che si erge tra i francescani a difendere la pellicola di Rossellini è quella di Antonio Lisandrini, che non a caso era stato consulente religioso del film.

Anch'egli presente alla prima parigina del film, interviene immediatamente nel dibattito:

[le film] vise un but plus étroit et plus ardu: présenter sous forme d'anthologie quelques fragments des *Fioretti*, dans leur essence, la plus joyeuse, dans l'esprit de ce temps où l'on avait perdu le sens de la simplicité au profit du mensonge, le sens de la fraternité au profit de la haine. Rossellini a voulu présenter le message aujourd'hui, en un monde redevenu païen, voire médiéval. La mission de François, dans le cadre de son époque, montre l'inutilité de la richesse, est une révolte contre l'obsession de la richesse, contraire à la fraternité. ici nous trouvons un François 'vivant', loin des clichés, dans l'ivresse du renoncement et de la découverte. on oublie trop que les saints ne naissent pas saints... En s'attaquant au film, on attaque en réalité les *Fioretti* dont il porte une expression fidèle.⁴⁹⁷

XII.10.8. «Pourquoi le Saint François d'Assise de Rossellini m'a déçu»: *Francesco, giullare di Dio* nel dibattito critico dei cattolici francesi

Ancora più accesa è la polemica che scoppia in Francia.

In tale clima di avversione generalizzata, persino i francescani francesi avanzano le proprie critiche, tanto che lo stesso padre Lisandrini – come già visto – si troverà a difendere il film in una piccola polemica parigina interna all'Ordine, portata avanti da padre Damien Vorreux, che esprime il proprio disappunto dichiarandosi portavoce di un «certo numero di francescani francesi».

Ma la voce di Lisandrini è destinata a restare inascoltata. Un mese dopo, infatti, padre Vorreux ribadisce la propria contrarietà in un articolo scritto insieme a Gérald Hego, lanciando nell'aria una stizzita domanda che risuona come un'irrevocabile condanna: «   quelles sources Rossellini a-t-il puis   sa documentation?»⁴⁹⁸.

La critica rivolta al film    sostanzialmente la stessa espressa ripetutamente anche in Italia:

Se la semplicit   e la non curanza sono virt   francescane, esse non sono le sole, e non si traducono unicamente in una agitazione che pu   far credere che la vita in un convento francescano somigli ad una perpetua ricreazione di bambini d'asilo. Care marionette, se si vuole, questi frati sono un po' troppo giocolieri e troppo poco vicini a Dio.⁴⁹⁹

Un giudizio assai diverso    quello espresso invece dai «Cahiers du cinéma», nel primo numero in assoluto della testata. Qui *Francesco giullare di Dio* viene immediatamente elogiato e paragonato

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ s.n., *Polémique franciscaine autour du film sur saint François d'Assise*, «Le Figaro», 9 mars 1951.

⁴⁹⁸ Gérald Hego, Damien Vorreux, *   propos du film: "Onze fioretti de saint François"*, «La vie franciscaine», 4 (1951), pp. 115-116.

⁴⁹⁹ Damien Vorreux, *Il cinema italiano all'estero*, «Ita. Rassegna di informazioni», n. 4, a. 18, aprile-maggio 1951.

da Roger Gabert al coevo *Le journal d'un curé de campagne* (*Diario di un curato di campagna*, 1950) di Robert Bresson.

Alquanto interessante risulta poi un intervento firmato da Leprohon e pubblicato nel 1949 sulla «Revue internationale du cinéma», quando ancora *Francesco giullare di Dio* era solamente a uno stadio di progetto e di abbozzo:

En faisant le projet de tourner un *François d'Assise*, Roberto Rossellini n'entendait pas porter à l'écran la destinée du Saint, mais simplement évoquer "deux heures de la vie du Poverello"... projet beaucoup plus intéressant à priori que les ambitieuses intentions manifestées par Genina⁵⁰⁰. L'art – et spécialement l'art de représentation – ne peut être qu'une évocation, un motif d'exaltation, à la faveur desquels nous pressentons une surréalité spirituelle qu'il appartient à des autres moyens: la méditation, l'étude, la prière, de rendre vraiment présente à nous-mêmes.⁵⁰¹

Le suddette dichiarazioni risultano assai emblematiche di quel grande clima d'aspettativa che si era creato presso i cattolici francesi circa il film su San Francesco girato da Rossellini.

Ma – come già anticipato – il giudizio di Leprohon sul film di Rossellini viene espresso «a scatola chiusa», dal momento che allora *Francesco giullare di Dio* aveva ancora da essere realizzato.

Tant'è vero che il giudizio che lo stesso Leprohon esprimerà poi dopo aver visto il film suonerà alquanto differente: «Quelques épisodes anodins [...] Une réalisation sans caractère [...] C'est dire que le film reste à faire...»⁵⁰².

Sostanzialmente analogo risulta il giudizio espresso da Raymond Pichard, sempre dalle pagine di «Radio Cinéma Télévision»: «Notre déception est totale. Ce film grotesque déshonore le cinéma italien et ridiculise la religion. [...] Sur toute la ligne Rossellini a fait vœu de pauvreté!»⁵⁰³.

Su tale linea di pensiero si pone anche Jean-Louis Tallenay, che dice di preferire nettamente un film quale *Cielo sulla palude* di Genina al rosselliniano *Francesco giullare di Dio*, motivando così la sua presa di posizione: «L'absence de cette authenticité dans le traitement d'un sujet qui l'exigeait plus qu'un autre est la raison des critiques parfois vives que suscite la tentative de Rossellini pour porter à l'écran quelques épisodes de la vie de saint François d'Assise dans *Onze Fioretti*»⁵⁰⁴.

Su toni più irriverenti si colloca poi la stoccata inferta a *Francesco giullare di Dio* da Robert Benayoun: «Roberto Rossellini en apporte la preuve: voulant passer du document au message surréel, il nous donne les *Onze Fioretti de Saint François d'Assise*, offrande pachydermique du néo-réalisme, à la poésie saint-sulpicienne»⁵⁰⁵.

⁵⁰⁰ Ricordiamo infatti che, in origine, il progetto di realizzare un film su San Francesco di Assisi fu concepito da Genina. Solo dopo l'abbandono di questi, vi subentrò Rossellini.

⁵⁰¹ Pierre Leprohon, *Doit-on porter à l'écran la vie des Saints?*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, p. 23.

⁵⁰² Pierre Leprohon, *Pourquoi le Saint François d'Assise de Rossellini m'a déçu* «Radio Cinéma Télévision», n° 61, 18 mars 1951, pp. 3-4.

⁵⁰³ Raymond Pichard, *Onze Fioretti de François d'Assise*, «Radio Cinéma Télévision», n° 61, 18 mars 1951, p. 4.

⁵⁰⁴ Jean-Louis Tallenay, *Le cinéma religieux doit-il être un «cinéma sacré»?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 113, 16 mars 1952, pp. 5-6.

⁵⁰⁵ Robert Benayoun, *Propos sur l'onirisme cinématographique*, «L'âge du cinéma», n. 2, mai 1951, p. 6.

Su una posizione controcorrente si colloca invece Henri Agel, che nel suo *Le cinéma et le sacré* si fa portatore anche di posizioni controverse e personali, come appunto la difesa di *Francesco, giullare di Dio*. Agel tornerà poi ancora sul film di Rossellini, individuando in esso un intenso condensato di «senso della grazia»: «La présence d'une lumière surnaturelle baigne les *Onze fioretti*, beaux comme un vestige de l'art romane et, pour cette raison, si peu goûtés du public»⁵⁰⁶.

XII.10.9. Europa '51 secondo i cattolici italiani

Europa '51 – presentato in concorso a Venezia il 12 settembre 1952 – è il terzo e ultimo film di Rossellini a cui collabora attivamente padre Morlion.

Anche l'accoglienza riservata a tale film risulta particolarmente turbolenta.

A elogiare la nuova pellicola di Rossellini è, ancora una volta, Gian Luigi Rondi,

Ad affiancare Rondi interviene anche il neodirettore democristiano di «Bianco e Nero» Giuseppe Sala, il quale, quando ancora *Europa '51* è in lavorazione, dedica a Rossellini un numero monografico dove l'ultimo film del regista è già indicato come una tappa fra le tante di un percorso da leggersi in chiave religiosa, come testimoniato dal seguente intervento di Gino Visentini:

a ripassare mentalmente tutta la sua produzione, da *Roma città aperta* fino a *Europa '51*, ci si accorge che il suo realismo corre sempre verso una certa “costante” ideologica. [...] si sente che il riferimento umano muove un problema generale, vasto, di riflesso religioso, che investe il significato dell'esistenza. [...] se gli uomini non possono essere cambiati, tutti però hanno il medesimo bisogno di essere salvati e aiutati almeno in nome di quella *pietas* che appare il solo possibile rimedio alle iniquità umane. È un problema religioso che muove i sentimenti di Irene Girard; e il rifiuto della donna di continuare a vivere secondo le abitudini e le convenzioni di una società divisa in compartimenti stagni le procura la condanna della scienza e della giustizia.⁵⁰⁷

Tuttavia, nonostante alcune voci prorosselliniane, a Venezia *Europa '51* riceve un'accoglienza piuttosto severa, con ben poche eccezioni.

In particolare, il film è assai criticato a sinistra, dove l'«Avanti!» arriva a titolare *Venezia esprime in “Europa '51” le sue buone intenzioni fallite*⁵⁰⁸ e «L'Unità» giunge a parlare di «misticismo deteriore»⁵⁰⁹.

Guido Aristarco rincara la dose, affidando alle pagine di «Rassegna del Film»⁵¹⁰, prima, e di «Cinema Nuovo»⁵¹¹, poi, durissimi giudizi su *Europa '51*, di cui viene criticato soprattutto lo schematismo ideologico e la rappresentazione del lavoro.

⁵⁰⁶ Henri Agel, *Le sens de la Grâce*, «Revue internationale du cinéma», n° 26, 1957, p. 27.

⁵⁰⁷ Gino Visentini, *Rossellini o della trascendenza*, «Bianco e Nero», a. XIII, n. 2, febbraio 1952, pp. 18-19.

⁵⁰⁸ Cfr. Luigi Fossati, *Venezia esprime in “Europa '51” le sue buone intenzioni fallite*, «Avanti!», 14 settembre 1952.

⁵⁰⁹ Tommaso Chiaretti, «L'Unità», 14 settembre 1952.

⁵¹⁰ Guido Aristarco, «Rassegna del Film», I, 8, novembre 1952, p. 8.

Ma anche presso la stampa cattolica ufficiale il film non subisce una sorte migliore

È di nuovo Piero Regnoli a criticare il film di Rossellini, stigmatizzando in particolare il modo in cui sono rappresentati i personaggi del sacerdote, del giudice e del medico psichiatra, nonché l'intera trama giudicata falsa e poco credibile «in quanto non è pensabile tanta poca scienza, tanta mancanza di sensibilità in chi ha la cura del corpo e delle anime»⁵¹².

Un tono assai simile è quello utilizzato da Giovan Battista Cavallaro, il quale si dice deluso da Rossellini, «colpevole» di aver realizzato un film «tutt'altro che bello»⁵¹³.

Neanche in questo caso valgono le modifiche operate al film prima della sua uscita nelle sale.

Diversamente da *Stromboli*, infatti, il Centro Cattolico Cinematografico classifica *Europa '51* «per adulti con riserva».

In un articolo dal titolo *Europa '51 è un messaggio cristiano?*, Renato Buzzonetti condanna la rappresentazione della società contemporanea, del matrimonio e del lavoro descritti dal film, e perciò si dimostra pienamente concorde con «il meditato e prudente giudizio del CCC, che ne ha riservata la visione agli adulti di piena maturità, intendendo così non dimenticare i fermenti positivi del tema del film, né sottovalutare le lacune, le contraddizioni, le deviazioni di esso e della sua realizzazione»⁵¹⁴.

Europa '51 è l'ultimo film di Rossellini a cui collabora padre Morlion, ma è anche l'ultimo film di Rossellini con Ingrid Bergman presentato alla Mostra di Venezia. *Europa '51* segna pure l'inizio del periodo più difficile e buio nella carriera di Rossellini.

XII.10.10. «Une grande œuvre sur le drame de la charité»: *Europa '51* secondo i cattolici francesi

Europa '51 subirà diverse modifiche nelle sue versioni distribuite all'estero: non a caso in Francia la CCR classifica il film «per adulti», semplicemente, senza più «riserva». Diversamente dalla scheda italiana delle «Segnalazioni cinematografiche», inoltre, quella francese delle «Fiches du Cinéma» si conclude con una sorta d'invito a vedere il film, in quanto esso affronta «problèmes qui intéressent ou devraient intéresser au premier chef le public chrétien»⁵¹⁵.

⁵¹¹ Guido Aristarco, «Cinema Nuovo», I, 1, 15 dicembre 1952.

⁵¹² Piero Regnoli, *Europa 51*, «L'Osservatore Romano», 15-16 settembre 1952.

⁵¹³ Giovan Battista Cavallaro, *Bilancio di un Festival*, «Rivista del Cinematografo», XXV, 9-10, settembre-ottobre 1952, p. 6.

⁵¹⁴ Renato Buzzonetti, *Europa '51 è un messaggio cristiano?*, «Rivista del Cinematografo», XXVI, 1, gennaio 1953, p. 13.

⁵¹⁵ Centrale catholique du cinéma et de la radio, *Répertoire général des films. 1953-1954*, Editions Pensée Vraie, Paris.

Jean-Louis Tallenay saluta *Europa '51* come «un film qui pose un bouleversant problème humain»⁵¹⁶.

L'unico difetto che Tallenay ravvisa nel film di Rossellini è il finale non molto convincente: «l'acceptation finale d'Irène qui refuse de se défendre n'est peut-être pas suffisamment expliquée pour être convaincante»⁵¹⁷.

Ciò nonostante, Tallenay riconosce nel film di Rossellini un autentico capolavoro, non foss'altro che per le cruciali questioni da esso sollevate, tra cui spicca ovviamente il richiamo evangelico e francescano alla carità:

Il n'existe pas de solutions toutes faites pour ceux qui essaient de répondre à l'appel de la charité. Si Irène cause le scandale, c'est à la manière de François d'Assise que sa famille aussi considèrerait comme fou quand il rompit avec les conventions de son milieu et de son temps. Qu'advierait-il de nos jours à un François, fils de grande famille, qui suivrait exactement les traces de saint François? Qu'advierait-il simplement à un chrétien qui voudrait suivre jusqu'au bout le précepte de charité totale prêché par l'Évangile? Un film qui conduit le plus large public à poser de telles questions n'est pas un film indifférent. Quelles que soient les discussions sur le fond ou les réserves sur la forme qu'il puisse susciter, c'est une grande œuvre.⁵¹⁸

Anche Agel si schiera a favore del film di Rossellini, individuando tra le ragioni del misconoscimento operato da tanta critica nei confronti del film un certo perbenismo borghese e moralista, come emerge dalla testimonianza riportata:

J'ai présenté, le mois dernier, à des jeunes filles de la meilleure société parisienne, le film déchirant de Rossellini [...] *Europe '51*. Je n'ai guère été surpris de l'indignation de ces demoiselles vis-à-vis d'Irène, l'exaltée, la mystique, la bourgeoise soudain possédée par la folie de la croix. Eh oui! voilà où nous en sommes...⁵¹⁹.

XII.10.11. Viaggio in Italia secondo i cattolici italiani

All'uscita di *Viaggio in Italia* (1954) nelle sale italiane, una delle rare voci favorevoli è quella ancora una volta di Rondi, che ha modo di elogiare il film sulle pagine della «Rivista del Cinematografo»⁵²⁰ e della «Fiera Letteraria»⁵²¹.

Anche Edoardo Bruno, sulle pagine di «Filmcritica», spende parole di elogio, cogliendo la dimensione intimista e poetica della pellicola, senza rinunciare a trovarvi a sua volta tracce di realismo e «l'asciutezza di un narratore moderno»⁵²², sullo stile di un Hemingway.

⁵¹⁶ Jean-Louis Tallenay, *Une grande œuvre sur le drame de la charité: Europe 51*, «Radio Cinéma Télévision», n° 181, 5 juillet 1953, p. 3.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ Henri Agel, *Les bonnes mœurs et le cinéma*, «Télérama», n° 564, 6 novembre 1960, p. 58.

⁵²⁰ Gian Luigi Rondi, *Prima visione*, «Rivista del Cinematografo», XXVII, 11, 1954.

⁵²¹ Gian Luigi Rondi, «La Fiera Letteraria», 24 ottobre 1954.

Ma quelle appena visionate costituiscono in realtà delle eccezioni.

Quasi tutti i critici e le testate restanti, infatti, attaccano in coro la pellicola.

Dalle colonne di «Cinema», Giulio Cesare Castello è particolarmente violento: «Ormai su Rossellini [...] abbiamo da tempo fatto una croce. Ma quello che comincia a seccare è che egli non solo sia riuscito a rovinare se stesso, ma stia mandando in malora colei che fu un giorno, non troppo indegnamente, chiamata a succedere a Greta Garbo»⁵²³.

Un giudizio altrettanto drastico è quello di Marino Onorati, secondo cui l'unica «possibilità che ancora resta a Rossellini di farsi considerare un grande regista è quella di ritirarsi definitivamente dallo schermo e di far togliere dalla circolazione i suoi ultimi quattro o cinque film»⁵²⁴.

XII.10.12. *Viaggio in Italia* secondo i cattolici francesi

Nel gennaio del 1955 Pierre Kast avanza gravi riserve su *Viaggio in Italia*, dichiarando in modo esplicito di preferire Fellini a Rossellini: «Tutto quello che era visibile nell'ambizione e nelle intenzioni del film di Rossellini [*Viaggio in Italia*] ma era assente nel film, è qui sullo schermo [de *La strada*]»⁵²⁵.

E quando Bazin, a proposito della ricezione critica francese di *Viaggio in Italia*, parla di un «entusiasmo pressoché unanime della critica francese»⁵²⁶, opera in realtà una mistificazione della realtà.

Tuttavia, è pur vero che proprio *Viaggio in Italia* innesca una vera e propria mobilitazione della giovane (culturalmente) critica emergente. Quest'ultima si dimostra indignata soprattutto verso l'accoglienza negativa che il film ha ricevuto sia in Italia sia in Francia, e addirittura all'interno degli stessi «Cahiers», come dimostra il citato passo di Kast⁵²⁷.

È contro quest'accoglienza negativa che Jacques Rivette parte al contrattacco con la sua celebre *Lettre sur Rossellini*, pubblicata sul n° 46 (aprile 1955) dei «Cahiers du Cinéma».

Pochi mesi dopo, in difesa del film, scenderà poi in campo Bazin. Se già nell'aprile 1955 Bazin aveva avuto modo di recensire positivamente *Viaggio in Italia*⁵²⁸, ancora più memorabile è la vera e

⁵²² Edoardo Bruno, *Viaggio in Italia*, «Filmcritica», 42-43, 1954, p. 226.

⁵²³ Giulio Cesare Castello, «Cinema», 146-147, 10 dicembre 1954, p. 739.

⁵²⁴ Marino Onorati, «Film d'Oggi», 41, 14-21 ottobre 1954.

⁵²⁵ Pierre Kast, *Petit journal intime du cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 43, janvier 1955, p. 37.

⁵²⁶ André Bazin, *Difesa di Rossellini*, cit., p. 147.

⁵²⁷ Cfr. Pierre Kast, *Petit journal intime du cinéma*, «Cahiers du Cinéma», 43, 1955; Claude Martine, «Voyage en Italie» de Roberto Rossellini. *Autant ne pas voyager*, «Arts», 27 avril 1955; Georges Charensol, *L'amour est le plus fort*, «Nouvelles Littéraires», 28 avril 1955; François Vinneuil [Lucien Rebatet], *Le cas Rossellini. Voyage en Italie (L'amour est le plus fort)* au Studio de l'Etoile, «Dimanche Matin», 30 avril 1955.

⁵²⁸ André Bazin, *L'amour est le plus fort, Rossellini aussi!*, «Le Parisien libéré», 21 avril 1955.

propria arringa che il nostro critico francese pubblica sul numero di agosto di «Cinema Nuovo» – in forma di lettera aperta indirizzata ad Aristarco – in cui identifica apertamente il suo interlocutore con la «critica italiana di sinistra» e mette sul tavolo veri i termini del contendere:

La mia “arringa” toccherà il nocciolo della questione. Rossellini è stato veramente ed è tuttora neorealista? Mi pare che lei gli riconosca di esserlo stato. Come negare infatti la parte avuta da *Roma città aperta* e *Paisà* nell’affermazione e nello sviluppo del neorealismo? Ma lei scopre la sua “involuzione”, sensibile già in *Germania anno zero*, decisiva a partire da *Stromboli* e dai *Fioretti*, catastrofica con *Europa '51* e *Viaggio in Italia*. Ora, cos’è che si rimprovera essenzialmente a questo itinerario estetico? Di abbandonare sempre più, apparentemente, la sollecitudine del realismo sociale, della cronaca d’attualità, a beneficio di un messaggio morale sempre più sensibile; messaggio morale che si può tendere anche a far coincidere con una delle due grandi correnti politiche italiane.

Io rifiuto senz’altro di lasciar scendere il dibattito su questo terreno troppo contingente. Anche se avesse delle simpatie democristiane (di cui io non conosco alcuna prova pubblica o privata), Rossellini non sarebbe per questo escluso a priori, come artista, da ogni possibilità neorealista».

Bazin conclude infine: «Io affermo dunque che *Viaggio in Italia* è neorealista e di gran lunga più che *L’oro di Napoli*, a esempio, che ammiro molto ma procede da un realismo psicologico [...]. Dirò di più: tra tutti i registi italiani quello che ha spinto più lontano l’estetica del neorealismo è Rossellini.⁵²⁹

Viaggio in Italia viene salutato con entusiasmo anche da «Radio Cinéma Télévision», che dal punto di vista della valutazione morale classifica il film «pour adultes», mentre dal punto di vista del giudizio artistico lo applaude con un «Bravo!».

François de Monferrand plaude alla grande novità del film: «Ici, nouveauté partout. Forme, fond, propos, technique, fabulation, jeu, photo, musique»⁵³⁰. De Monferrand apprezza poi la fine indagine psicologica che Rossellini, attraverso il film, riesce a compiere intorno ai dissidi e agli sviluppi di uno stato d’animo interiore, unico vero protagonista del film: «*Voyage en Italie* est le premier film à ne prendre pour sujet qu’un sentiment et ses variations. [...] *Voyage en Italie* est le film d’un état d’âme, d’une difficulté d’être (à deux) qui devient finalement, par la force des choses, la dignité d’être purement et simplement»⁵³¹.

De Monferrand conclude insistendo ancora sul profondo carattere innovativo insito nella cinematografia rosselliniana, di cui *Viaggio in Italia* costituisce solo l’ultima gloriosa tappa:

Commes les *Fioretti*, comme *Europe 51*, comme *Jeanne au bûcher*, *Voyage en Italie* ne ressemble à rien de ce qui se fait dans le cinéma. L’œuvre de Roberto Rossellini est «en dehors», «en marge», chacun des films qui la composent est un effort total pour libérer l’écran de servitudes révolues. Depuis *Rome*, *Ville ouverte*, Rossellini n’a cessé d’aller de l’avant, il est actuellement l’auteur de films le plus personnel et le plus neuf.⁵³²

⁵²⁹ André Bazin, *Difesa di Rossellini*, cit. pp. 148-149.

⁵³⁰ François de Monferrand, *Voyage en Italie. Nouveauté d’un style en marge du cinéma habituel*, «Radio Cinéma Télévision», n° 276, 1 mai 1955, p. 2.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² *Ibidem*.

Secondo Paule Sengissen, Rossellini, attraverso il suo *Viaggio in Italia*, riesce a svelarci «une autre réalité derrière ce que l'on voit»⁵³³.

Secondo la Sengissen, infine, l'efficacia del film la si deve anche all'incomparabile maestria tecnica e stilistica di Rossellini: «je n'ai pas suffisamment insisté sur l'admirable travail de mise en scène de Roberto Rossellini qui place toujours ses personnages dans des encadrements de portes, des perspectives obligeant l'œil du spectateur à trouver le chemin de son propre cœur»⁵³⁴.

⁵³³ Paule Sengissen, Voyage en Italie. *Une autre réalité derrière ce que l'on voit*, «Radio Cinéma Télévision», n° 276, 1 mai 1955, p. 3.

⁵³⁴ *Ibidem*.

Bibliografia

Volumi e saggi italiani

AA. VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941.

AA.VV., *L'opera e gli insegnamenti di don Giuseppe Gaffuri «sacerdote del cinema»*, a cura della Commissione Regionale per lo Spettacolo della Lombardia, Soc. Edit. Cremona Nuova, Cremona, 1959.

Abruzzese Salvatore, *Comunione e Liberazione*, il Mulino, Bologna, 2001.

Alberigo Giuseppe, *Breve storia del Concilio Vaticano II*, Il Mulino, Bologna, 2005.

Apollonio Mario, *Teresio Olivelli*, Edizioni Cinque Lune, Roma, 1966.

Argentieri Mino, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1974.

Argentieri Mino, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma, 1998.

Argentieri Mino, *Il cinema nell'Italia del centrosinistra*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001, pp. 170-185.

Argentieri Mino, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 419-442.

Arosio Mario, Cereda Giuseppe, Iseppi Franco, *Cinema e cattolici in Italia*, Massimo, Milano, 1974.

Arosio Mario, *Cinema, comunicazione sociale e magistero ecclesiastico*, in Mario Arosio, Giuseppe Cereda, Franco Iseppi, *Cinema e cattolici in Italia*, Massimo, Milano, 1974, pp. 5-128.

Baldi Alfredo, *Lo sguardo punito. Film censurati 1947-1962*, Bulzoni, Roma, 1994.

Baragli Enrico, *Cinema cattolico*, Città nuova, Roma, 1965.

Baragli Enrico, *Comunicazione, comunione e Chiesa*, Studio Romano della Comunicazione Sociale, Roma, 1973.

Bernardini Aldo, *Cinema e parrocchia*, in Gianfranco Gori, Stefano Pivato (a cura di), *Bianco e Nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Rimini, Maggioli, 1981.

Bernardini Aldo, *Cattolici e cinema italiano*, in Gianfranco Gori, Stefano Pivato (a cura di), *Bianco e nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Maggioli, Rimini, 1981, pp. 71-82.

Bernardini Aldo, *L'attività cinematografica del Centro S. Fedele a Milano*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 303-315.

Bettetini Gianfranco, *Chiesa cattolica e cinema. Dal Sessantotto a oggi*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 3: *Dagli anni Settanta ai nostri giorni*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 71-102.

Biasin Enrico, «*Persistere e perfezionare*». *I primi anni Trenta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008, pp. 33-58.

Bizzarri Nino, *Cattolici e cinema nell'Italia fascista*, in AA. VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, «Quaderni della Mostra del Nuovo Cinema», 71, Ufficio documentazione della mostra internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1976, pp. 327-359.

«Bollettino ufficiale dell'Azione cattolica italiana», 15 dicembre 1929.

Bragaglia Cristina, *Critica e critiche*, Cooperativa Libreria I.U.L.M, Milano, 1987.

Brunetta Gian Piero, *Tattiche della negazione e del consenso nei giudizi del CCC*, in Daniela Goldin (a cura di), *Politica e retorica*, Liviana, Padova, 1977, pp. 243-270.

Brunetta Gian Piero, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 305-321.

Brunetta Gian Piero, *I cattolici e il cinema: organizzazione, progetto politico, attività censoria*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume secondo: *Il cinema del regime. 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 52-75.

Brunetta Gina Piero, *La censura*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 73-96.

Brunetta Gian Piero, *La politica cinematografica dei cattolici*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Volume terzo: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 97-126.

Bruno Edoardo (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, Città di Sanremo, 1980.

Caldiron Orio, *Geografie della critica*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, cit., pp. 481-484.

Camisasca Massimo, *Comunione e Liberazione, una storia del movimento in tre volumi*, San Paolo, Roma, 2007.

Canziani Carlo, in *Moralità e cinematografo. Studi e proposte*, Giunta diocesana, Milano, 1935.

Casetti Francesco, Alovisio Silvio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 1: *Dalle origini agli anni Venti*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 97-127.

Castronovo Valerio, 1960. *Il miracolo economico*, Laterza, Roma-Bari, 2012.

Centro Cattolico Cinematografico, *Guida Cinematografica. Diecimila film dal 1934 ad oggi*, Officina Grafica Commerciale, Roma, 1963, p. V.

Cereda Giuseppe, *Materiali per un discorso autocritico*, in Mario Arosio, Giuseppe Cereda, Franco Iseppi, *Cinema e cattolici in Italia*, Massimo, Milano, 1974, pp. 129-182.

Civardi Luigi, *Il cinematografo e i cattolici: sulle direttive della Vigilanti cura*, An. Romana Cattolica, Roma, 1937.

Civardi Luigi, *Il cinema di fronte alla morale*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1940.

Civardi Luigi, *Cinema e morale*, Ave, Roma, 1945.

Convents Guido, *I cattolici e il cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. 5: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 485-517.

Crespi Stefano, *L'Uomo, pagine di vita morale*, Edizioni Otto/Novecento, Brunello (Va), 1981.

Dagrada Elena, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Led, Milano, 2005.

Dagrada Elena, *Quanto la critica si divide. A proposito degli anni Bergman*, in Andrea Martini (a cura di), *L'antirossellinismo*, Kaplan, 2010, Torino, pp. 80-119.

D'Aloia Adriano, Eugeni Ruggero, *Un'arte corale. Il neorealismo e le politiche culturali dei cattolici in Italia: Mario Apollonio e la Scuola di Milano*, in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma, 2015, pp. 173-184.

De Berti Raffaele, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 79-100.

De Marco Vittorio, *Il contesto socio-politico dei due Discorsi*, in Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Pio XII e il cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2005, pp. 18-38.

Di Nolfo Ennio, *La storia del dopoguerra italiano e il cinema neorealista: intersezioni*, atti ciclostilati del convegno *Il neorealismo tra cinema e storia, tra cultura e politica*, organizzato dalla Fondazione Giovanni Agnelli in occasione del Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino 16-17 novembre 1989, pp. 20-40.

Eugeni Ruggero, Viganò Dario Edoardo (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 volumi, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006.

Eugeni Ruggero, Mosconi Elena, *Il cinema e la politica culturale cattolica tra le due guerre. Il caso de "L'Osservatore Romano"*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 129-147.

Eugeni Ruggero, *Il film ideale in relazione alla comunità*, in Dario E. Viganò, *Pio XII e il cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2005, pp. 91-101.

Fabbri Diego, *Estetica cinematografica*, in AA. VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941.

Fantina Livio, *I giudizi del CCC*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 80-92.

Fasciolo Dante, *Ribelli per amore. Clero e cattolici nella resistenza*, Elledici, Torino, 1980.

Fattorini Emma, «*L'Osservatore romano*», in Sergio Luzzatto, Victoria de Grazia, *Dizionario del fascismo*, II vol., Einaudi, Torino, 2003, pp. 287-289.

Fink Guido, *Il cerchio e la cesura: le riviste italiane di cinema negli anni cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 235-252.

Fossati Paolo, *L'associazionismo cattolico (associazioni, esercenti, cineforum)*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 317-328.

Franceschini Ezio, *Discorso di apertura dell'Anno Accademico dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano tenuto dal f.f. di Magnifico Rettore, prof. Ezio Franceschini l'8 dicembre 1945*, in Gianfranco Bianchi, Bruno De Marchi (a cura di), *Per amore ribelli. Cattolici e Resistenza*, Vita e Pensiero, Milano, 1976, pp. 71-80.

Gabici Franco, *Ravenna: cento anni di cinema*, Coop. Libreria e di Informazione, Ravenna, 1995.

Gedda Luigi, *Conclusione*, in AA. VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941, pp. 325-331.

Giacci Vittorio, Vitalone Lorenzo, *Il fantasma della libertà: o come il cinema debba lottare per passare dal «sogno nel cassetto» al film*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 117-131.

Giovagnoli Agostino, *Le premesse della ricostruzione. Tradizione e modernità nella classe dirigente cattolica del secondo dopoguerra*, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1982.

Giuntella Maria Cristina, «Testimonianze» e l'ambiente cattolico fiorentino, in Sergio Ristuccia (a cura di), *Intellettuali cattolici tra riformismo e dissenso. Polemiche sull'integralismo, obbedienza e fine dell'unità politica, rifiuto dell'istituzione nelle riviste degli anni Sessanta*, Edizioni di Comunità, Milano, 1975, pp. 229-316.

Giussani Luigi, *Il movimento di Comunione e Liberazione, 1954-1986. Considerazioni con Robi Ronza* (1987), BUR, Milano, 2014.

Gori Gianfranco, Pivato Stefano (a cura di), *Bianco e nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Maggioli, Rimini, 1981.

Guerra Michele, *Fare una rivista di cinema. Di nuovo*, in Guerra Michele, Parmigiani Giampaolo (a cura di), *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951*, Uninova, Parma, 2009, pp. 5-19.

Gundle Stephen, *Cultura di massa e modernizzazione: «Vie nuove» e «Famiglia cristiana» dalla guerra fredda alla società dei consumi*, in Pier Paolo D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Angeli, Milano, 1991, pp. 235-268.

Il cinema pensato, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2006, pp. 481-543.

Il Santo Padre per la elevazione morale del Cinematografo nella stampa e nella produzione, «Rivista del Cinematografo», 4, 1936, p. 75.

Latreille André, *Pio XI e la Francia*, in *Pio XI nel trentesimo della morte (1939-1969). Raccolta di studi e di memorie*, Opera Diocesana per la preservazione e diffusione della fede, Milano, 1969.

Lazzarini Andrea, *Il cinema e i cattolici*, in AA.VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941, pp. 270-294.

Laura Ernesto G., *Il Centro Cattolico Cinematografico*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 149-164.

Majo Angelo, *La stampa quotidiana cattolica milanese 1912-1968. Le vicende de «L'Italia»*, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, Milano, 1974.

Majo Angelo, *1870-1970. I periodici cattolici nella Diocesi di Milano*, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, Milano, 1977.

Majo Angelo, *La stampa cattolica in Italia. Storia e documentazione*, Piemme, Casale Monferrato, 1992.

Malgeri Francesco, *La stampa quotidiana e periodica e l'editoria*, in Francesco Traniello, Giorgio Campanini (a cura di), *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia*, Vol. II, «I protagonisti», Marietti, Casale Monferrato, 1982, pp. 280-300.

Malgeri Francesco, *Chiesa cattolica e regime fascista*, in Angelo Del Boca, Massimo Legnani, Mario G. Rossi (a cura di), *Il regime fascista. Storia e storiografia*, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 166-181.

Marazziti Mario, *Cultura di massa e valori cattolici: il modello di «Famiglia cristiana»*, in Andrea Riccardi (a cura di), *Pio XII*, Laterza, Bari, 1985, pp. 307-334.

Marcocchi Massimo, *Cristianesimo e cultura nell'Italia del Novecento*, Morcelliana, Brescia, 2008.

Margotti Marta, *L'Italia di Lazzati: il quotidiano cattolico milanese agli inizi degli anni sessanta*, Franco Angeli, Milano, 1993.

Mazzei Luca, I quotidiani di regime: «Il Popolo d'Italia» e «Il Tevere», in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2006, pp. 500-511.

Mazzolari Primo, *Rivoluzione cristiana*, La Locusta, Vicenza, 1967.

Meneghini Mario, *La critica*, in AA.VV., *Il volto del cinema*, AVE, Roma, 1941, pp. 253-261.

Michelone Guido, *Cattolici e cinema*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001, pp. 505-515.

Monasta Attilio, *Il dissenso cattolico nell'esperienza di quattro riviste: «Momento», «Note di Cultura», «Note e Rassegne», «Il tetto»*, in Sergio Ristuccia (a cura di), *Intellettuali cattolici tra riformismo e dissenso. Polemiche sull'integralismo, obbedienza e fine dell'unità politica, rifiuto dell'istituzione nelle riviste degli anni Sessanta*, Edizioni di Comunità, Milano, 1975, pp. 317-386.

Mondello Elisabetta, *Le riviste del primo Novecento*, in Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, X, *La nascita del moderno*, Gruppo Editoriale L'Espresso - Federico Motta Editore, Milano, 1999, pp. 275-293.

Mosconi Elena, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano, 2006.

Mosconi Elena, *La Chiesa cattolica e il cinema*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume V - 1934/1939, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2006, pp. 77-84.

Muscolino Marco, *La "Rivista del Cinematografo" dalla nascita al 1968*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 181-196.

Natta Enzo, *La moltiplicazione delle sale parrocchiali*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VII - 1945/1948, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 443-454.

Pellizzari Lorenzo, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999.

Pellizzari Lorenzo, *La critica cinematografica in Italia, 1929-1959*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. 5: Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 445-484.

Petraglia Sandro, Rulli Stefano, *La critica cinematografica neorealista: ideologia e storia*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12/19 settembre 1974), Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974, pp. 5-21.

Piccioli Gianandrea, Piccioli Donella, *Il gruppo de 'L'Uomo' nella temperie post-resistenziale*, in AA. VV., *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, 2 voll., Vita e Pensiero, Milano, 1972, pp. 314-328.

Pinto Francesco, *Progetto neorealista e politica culturale cattolica*, in Adelio Ferrero (a cura di), *Storia del cinema*, vol. II: *Dall'affermazione del sonoro al neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1978, pp. 134-151.

Presentazione, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

Raimondo Paolo, *In nome di Dio, nel nome di Franco. Cinema, religione e propaganda nella Spagna nazionalcattolica (1945-1959)*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2014.

Santucci Luigi, *Nell'amore della memoria*, in *Istituzione letteraria e drammaturgia*, Atti del Convegno Mario Apollonio: *I giorni e le opere*, a cura di Carlo Annoni, Vita e Pensiero, Milano, 2003, pp. 35-48.

Saresella Daniela, *Dal Concilio alla contestazione. Riviste cattoliche negli anni del cambiamento (1958-1968)*, Morcelliana, Brescia, 2005.

Saresella Daniela, *David Maria Turoldo, Camillo De Piaz e la Corsia dei Servi di Milano (1941-1963)*, Morcelliana, Brescia, 2008.

Saresella Daniela, *Moralità, ordine e tradizione. Il settimanale "Famiglia cristiana" (1931-1939)*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Monduzzi, Milano, 2009, pp. 213-233.

Saresella Daniela, *Le riviste del secondo dopoguerra*, «Treccani.it - Cristiani d'Italia», 2011, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/le-riviste-del-secondo-dopoguerra_\(Cristiani-d'Italia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/le-riviste-del-secondo-dopoguerra_(Cristiani-d'Italia)/)

Scaglia Giovanni Battista, *Cultura e libertà: parole conclusive*, in *Cultura e libertà*, Edizioni Cinque Lune, Roma, 1959.

Scoppola Pietro, *La «nuova cristianità» perduta*, Studium, Roma, 1985.

Sidoti Francesco, *«Questitalia» e la polemica sui temi dell'organizzazione politica dei cattolici*, in Sergio Ristuccia (a cura di), *Intellettuali cattolici tra riformismo e dissenso. Polemiche sull'integrismo, obbedienza e fine dell'unità politica, rifiuto dell'istituzione nelle riviste degli anni Sessanta*, Edizioni di Comunità, Milano, 1975, pp. 165-228.

Sollima Sergio, *Cinema in U.S.A.*, AVE, Roma, 1947.

Subini Tomaso, *Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de Il Vangelo secondo Matteo*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Volume 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 223-237.

Subini Tomaso, *Rossellini secondo i «Cahiers du cinéma»: genio del cristianesimo?*, relazione tenuta al convegno *Roberto Rossellini e la Francia*, Centro Culturale Francese, Milano, 8 maggio 2006.

Subini Tomaso, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008, pp. 85-108.

Subini Tomaso, *La doppia vita di “Francesco giullare di Dio”. Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, Libraccio, Milano, 2011.

Subini Tomaso, *Come potrà mai andare per il mondo a predicare un simile frate!?*, in Marcello Marin, Vincenzo Lomiento (a cura di), *Cristianesimo e cinema*, numero monografico di «Auctores Nostri», n. 10, 2012, pp. 29-42.

Subini Tomaso, *San Francesco e il cinema*, in Alvaro Cacciotti, Maria Melli (a cura di), *Francesco plurale*, Atti del XII Convegno storico di Greccio, Greccio, 9-10 maggio 2014, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano, 2015, pp. 115-138.

Subini Tomaso, *I cattolici e il neorealismo*, intervento al convegno *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Università di Torino, 1-3 dicembre 2015, pp. 1-9.

Tassani Giovanni, *La cultura politica della destra cattolica*, Colnes, Roma, 1976.

Toschi Deborah, *Per un cinema sano, istruttivo e morale. La fine degli anni Trenta e la seconda guerra mondiale*, in Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*, Ente dello spettacolo, Roma, 2008, pp. 59-84.

Tranfaglia Nicola, Albertina Vittoria (a cura di), *Storia degli editori italiani*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

Traniello Francesco, *L'editoria cattolica tra libri e riviste*, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1997, pp. 299-320.

Traniello Francesco, *Chiesa cattolica*, in Victoria De Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, vol. I, Einaudi, Torino, 2002, p. 272.

Valli Bernardo, *Il film ideale. I cattolici, il cinema e le comunicazioni sociali*, Franco Angeli, Milano, 1999.

Vanelli Marco, «Sequenze» n. 7: *Cinema e Cattolicesimo*, in Michele Guerra, Giampaolo Parmigiani (a cura di), *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951*, Uninova, Parma, 2009, pp. 49-64.

Vanelli Marco, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume VI - 1940/1944*, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2010, pp. 542-553.

Veronese Vittorino, *Presentazione del movimento "Pro Deo" ai cattolici militanti italiani*, in Félix A. Morlion, *L'apostolato dell'opinione pubblica. Introduzione al movimento "Pro Deo"*, Editrice Studium-Roma, Roma, 1947, p. 15.

Viganò Dario Edoardo, *Cinema e chiesa. Una storia che dura da cento anni*, Centro Ambrosiano, Milano, 1994.

Viganò Dario Edoardo, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano, 1997.

Viganò Dario Edoardo, *Cinema e Chiesa: i documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa (TO), 2002.

Viganò Dario Edoardo, (a cura di), *Pio XII e il cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2005.

Viganò Dario Edoardo, *Il cinema di Pio XII*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 209-221.

Viganò Dario Edoardo, *La Chiesa nel tempo dei media*, OCD, Roma, 2008.

Viganò Dario Edoardo, *Pio XII e il cinema*, in Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma, 2009.

Viganò Dario Edoardo, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, in «Treccani.it - Cristiani d'Italia», 2011, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_\(Cristiani-d'Italia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_(Cristiani-d'Italia)/).

Vigni Franco, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume VIII - 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 64-79.

Vigni Franco, *Buon costume e pubblica morale*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume IX - 1954/1959, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2004, pp. 65-74.

Vigni Franco, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Volume X - 1960/1964, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001, pp. 516-528.

Vitali Maurizio, Pisoni Ambrogio, *Comunione e Liberazione*, Ancora, Milano, 1988.

Zagarrio Vito, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia, 2004.

Articoli e interventi da periodici e quotidiani italiani

Ai nostri amici, «Rivista italiana», 8, 1961, 1, p. 32.

Ajassa Matteo, *Paolo VI*, «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1963, pp. 221-222.

Andreotti Giulio, *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, «Libertas», n. 7, 28 febbraio 1952, p. 5.

Andreotti Giulio, *Secondo tempo*, «La Rivista del Cinematografo», a. XXIX, nn. 6-7, luglio 1956, pp. 6-8.

Anno primo, numero uno, «Relazioni sociali», 1, 1961, 1, p. 2.

Anonimo, *Il cinematografo*, «Il Romagnolo», 27 maggio 1916.

Anonimo, *La nave bianca*, «L'Osservatore Romano», 16 settembre 1941.

Anonimo, *L'assedio dell'Alcazar*, «L'Osservatore Romano», 6 settembre 1940.

Anonimo, *Per la tutela del costume*, «L'Osservatore Romano», 15 settembre 1945.

Anonimo, *Occhi aperti: cattive compagnie*, «La Difesa del popolo», 7 luglio 1946.

Apollonio Mario, *VIII Settembre*, «L'Uomo», 1945, n. 1, p. 1.

Athos, *Critica*, «L'Osservatore Romano», 4 aprile 1937, p. 3.

Baragli Enrico, *Vent'anni dopo la «Vigilanti cura»*, «La Civiltà Cattolica», vol. IV, 1956, pp. 521-532.

Baragli Enrico, *Marxisti e cinema in Italia (I)*, «La Civiltà Cattolica», quaderno 2681, 1962, pp. 452-462.

Baragli Enrico, *Marxisti e cinema in Italia (II)*, «La Civiltà Cattolica», quaderno 2682, 1962, pp. 547-555.

Baragli Enrico, *Dov'è il clima nuovo?*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1970, p. 5.

Baragli Enrico, *Dibattito sulla censura nei film pornografici e di violenza*, «La Civiltà Cattolica», 1976, I, pp. 474-481.

Barbareschi Giovanni, in «Avvenire», 16 ottobre 2003, <http://archive.is/uglO>.

Bernard J., *Un documento solenne ed impegnato*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1964, pp. 65-68.

Bortignon Girolamo, «Bollettino diocesano», Padova, 1949.

Branca Remo, *Il passo ridotto*, «La Rivista del Cinematografo», n.s., a. XIX, n. 4, luglio 1946.

Branca Remo, *Nuovi orientamenti di fronte al cinematografo*, «L'Osservatore Romano», 21 aprile 1949.

Bruno Edoardo, *Viaggio in Italia*, «Filmcritica», 42-43, 1954, p. 226.

Buzzonetti Renato, *Europa '51 è un messaggio cristiano?*, «Rivista del Cinematografo», XXVI, 1, gennaio 1953, p. 13.

Canziani Carlo, *L'opera dei cattolici per il cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 8, 1928, p. 119.

Canziani Carlo, *I cattolici italiani e il cinema*, «Rivista del cinematografo», a. V, n. 7, luglio 1932, p. 174.

Canziani Carlo, *Il decennio del C.C.E.*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1936, p. 245.

Canziani Carlo, *La Vigilanti cura magna charta dell'Azione Cattolica per il Cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 1, 1938, pp. 2-4.

Casiraghi Ugo, *Predica di Rossellini in un'aria di sacrestia*, «L'Unità», 27 agosto 1950.

Cavallaro Giovan Battista, *Bilancio di un Festival*, «Rivista del Cinematografo», XXV, 9-10, settembre-ottobre 1952, pp. 6-7.

Cavalleri Cesare, *I trent'anni di «Studi cattolici»*, «Diocesi di Milano-Terra ambrosiana», 27, 1986, 6, pp. 45-47.

Centro Cattolico Cinematografico, *Vecchia guardia* (di Alessandro Blasetti), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. II, C.C.C., Roma, 1934-1935, p. 113.

Centro Cattolico Cinematografico, *Scipione l'Africano* (di Carmine Gallone), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. VII, C.C.C., Roma, 1937-1938, p. 57.

Centro Cattolico Cinematografico, *Süss l'ebreo* (di Veit Harlan), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XIV, C.C.C., Roma, 1941, p. 133.

Centro Cattolico Cinematografico, *La Bête humaine* (di Jean Renoir), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XVII, C.C.C., Roma, 1943, p. 25.

Centro Cattolico Cinematografico, *Ossessione* (di Luchino Visconti), «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XVIII, C.C.C., Roma, 1943, p. 76.

Centro Cattolico Cinematografico, *Segnalazioni Cinematografiche. Films presentati in Italia nel 1944-1945*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XIX, C.C.C., Roma, 1945, pp. 2-4 e 8.

Cinema e cattolicesimo, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950.

Civardi Luigi, *È indicata la via da percorrere*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1964, pp. 63-65.

Colella Pasquale, *«Il Tetto» ha venticinque anni: appunti per una storia*, «Il Tetto», 25, 1988, 1, pp. 1-15.

Corso nazionale del clero sui problemi dello spettacolo, «La Rivista del Cinematografo», n. 11, 1954.

Costetti R., *Il metodo intuitivo nell'insegnamento religioso*, «Luce et Verbo», 3, 25-26, giugno-luglio 1911, p. 273.

D'Alessandro Enrico, *San Francesco sbagliato e un film soltanto per Ingrid*, «L'Italia», domenica 27 agosto 1950, p. 3.

Dalla Torre Giuseppe, *Il problema cinematografico*, «Vita e Pensiero», febbraio 1934, p. 103.

Dalla Torre Giuseppe, *L'enciclica sul cinematografo*, «Vita e Pensiero», settembre 1936, pp. 404-407.

De Rosa Giuseppe, *Una rivista per preparare il futuro*, «Il Domani d'Italia», 1, 1972, 1, pp. 7-8.

Dorigo Francesco, *Sesso e libertà. Il macabro trionfo dei 'voyeurs'*, «Cineforum», 70, 1967, pp. 777-787.

Dorigo Francesco, *Erotismo di massa*, «Ciemme», 2, 1971, pp. 75-80.

Fabbretti Nazareno, *Cinema religioso? Invito alla discussione*, in «L'Italia», 23 settembre 1952.

Fabbretti Nazareno, Laura E., *I cattolici di fronte al neorealismo*, «Nostro Cinema» a. 37, n. 429, settembre-ottobre 1999, p. 47.

Fabbri Diego, *Esperienze inutili*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1943, p. 61.

Fabbri Diego, *Neorealismo italiano segno di contraddizione*, «Rivista del Cinematografo», anno XXII, n. 1, gennaio 1949, pp. 10-12.

Falconi Carlo, *Battono il "mea culpa" sul petto degli altri*, «Cinema nuovo», 1954, II, pp. 250-251.

Fossati Giuseppe, *I Papi e il cinema*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1958, pp. 308-309.

Fossati Luigi, *Venezia esprime in "Europa '51" le sue buone intenzioni fallite*, «Avanti!», 14 settembre 1952.

Galletto Albino, *I giudizi morali sui film*, «La Rivista del Cinematografo», n. 2, 1950, p. 5.

Galletto Albino, *L'azione dei cattolici*, «La Rivista del Cinematografo», a. XXVI, nn. 7-8, luglio-agosto 1953, p. 2.

Galletto Albino, *Il cinema nell'insegnamento del Santo Padre*, «Rivista del Cinematografo», 11, 1955, pp. 3-4.

Gedda Luigi, *Motivi di meditazione*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1955, pp. 10-11.

Gemelli Agostino, *Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche. Il fondamento scientifico per la riforma del cinematografo*, «Vita e Pensiero», aprile 1926, pp. 205-215.

Gemelli Agostino, *Enciclica e cinematografo*, «Cinema», 2, 25 luglio 1936, pp. 51-52.

Gemelli Agostino, *La psicologia al servizio della cinematografia*, «Bianco e Nero», 9, 1937, pp. 10-11.

Ghelli Nino, *Responsabilità della censura*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1954.

Giacci Vittorio, *Il falso concetto di "pornografia"*, «Cineforum», 133, 1974, pp. 409-421.

Giovanni XXIII ha lasciato un grande testamento, «Rivista del Cinematografo», 6-7, 1963, pp. 222-224.

Granelli Luigi, *Dc: la tradizione popolare in una società che cambia*, «Il Domani d'Italia», 1, 1972, 1, pp. 15-24.

Il comitato direttivo, *Presentazione*, «Humanitas», I, 1946, 1, p. 4.

Italia. L'opera di Giovanni XXIII in un convegno di riviste cattoliche, «Tempi moderni», 6, 1963, 2, pp. 181-182.

Lanocita A., *Una giornata per Rossellini*, «Corriere della Sera» 27 agosto 1950.

La parola del Santo Padre «Rivista del Cinematografo», 7, 1955, pp. 3-5.

Lombardi Riccardo, *Il censimento delle forze disponibili*, «La Civiltà Cattolica», settembre 1947.

Lonero Emilio, *La memorabile udienza*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1955, pp. 12-13.

Manelli F., *Azione cinematografica riparatrice nel campo della propaganda universale*, «Rivista del cinematografo», a. IV, n. 8, agosto 1932, pp. 198-199.

Marchioro M. «Rivista del Clero Italiano», 11 novembre 1951.

Meneghini Mario, *I doveri della critica cinematografica*, «L'Osservatore Romano», 28 luglio 1935.

Meneghini Mario, *Un reverente pensiero*, «L'Osservatore Romano», 26 febbraio 1939.

Meneghini Mario, *Anno nuovo*, «L'Osservatore Romano», 6 gennaio 1945.

Meneghini Mario, *Scambi*, «L'Osservatore Romano», 20 gennaio 1945.

Milani Mario, *Camicia nera*, «Rivista del Cinematografo», 3, 1933, pp. 80-82.

Minghetti Patrizia, *Lo "scandalo" di "Camicia Nera"*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», 8, 1984, pp. 20-27.

Morlion Félix A., *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, «Bianco e Nero», n. 4, giugno 1948.

Moro Renato, *La "modernizzazione" cattolica tra fascismo e postfascismo come problema storiografico*, «Storia contemporanea», 4, agosto 1988, pp. 625-716.

Moro Renato, *Nazione, cattolicesimo e regime fascista*, «Rivista di storia del cristianesimo», 2004, pp. 129-147.

Petrucchi Antonio, *La strada da seguire*, «Rivista del Cinematografo», 8, 1955, pp. 3-4.

Petrucchi Antonio, *La strada da seguire*, «Rivista del Cinematografo», 12, 1955.

Petrucchi Antonio, *Il film ideale*, «Rivista del Cinematografo», 2, 1956, pp. 4-5.

Premessa, «Renovatio», 1, 1966, 1, pp. 3-4.

«Rivista del Cinematografo», 1, 1964, pp. 3-10.

Rondi Gian Luigi, *Prima visione*, «Rivista del Cinematografo», XXVII, 11, 1954.

Santarelli Giorgio, *Due soldi di speranza*, «Rivista del Cinematografo», 5, 1952.

Santucci Luigi, *Apollonio, uomo e maestro, nell'amore della memoria*, «Comunicazioni Sociali», 1986, n. 3-4, pp. 5-10.

Scattolini Virgilio, *La critica*, «L'Osservatore Romano», 1 marzo 1936, p. 6.

Scattolini Virgilio, *Vigilanti cura. Programma d'azione*, «L'Osservatore Romano», 12 luglio 1936, p. 6.

Sciascia Ugo, *Nasce l'ACEC*, «Rivista del Cinematografo», a. XXII, n. 6, 1949, p. 7.

Sciascia Ugo, *Direttrici di azione*, «L'Osservatore Romano», 29-30 ottobre 1951.

Severini P., *Ancora sul cinema*, «La rivista del clero italiano», a. XXII, n. 10, 1949, pp. 403-405.

Siri Giuseppe, *La Chiesa e il cinema*, in *Cinema e cattolicesimo*, «Sequenze», anno II, numero 7, marzo 1950, p. 10.

[Redazionale], *La «Rivista del cinematografo» diviene l'organo ufficiale del Segretariato Centrale per il Cinema*, «Rivista del cinematografo», 4, 1935, pp. 103-104.

[redazionale], *Per la fase costruttiva dell'apostolato del cinema*, «L'ora dell'azione», a. II, n. 42, 18 novembre 1948.

Regnoli Piero, *Europa 51*, «L'Osservatore Romano», 15-16 settembre 1952.

Rondi Gian Luigi *Francesco giullare di Dio. Cinema di "verità interiori"*, «La Fiera Letteraria», a. V, n. 51, 24 dicembre 1950, pp. 12-15.

Rondi Gian Luigi, *In Stromboli una donna chiama Dio in soccorso contro se stessa*, «La Fiera letteraria», 18 marzo 1951.

Rondi Gian Luigi, *Maria e il cinema*, «La fiera letteraria», 8, 1951

Ruggi E. D., *Diciamo bianco al bianco e... nero al nero*, «Rivista del Cinematografo», 4, aprile 1941.

Sala Giuseppe, *Sesso e politica*, «Bianco e nero», 12, 1953.

Taddei Nazareno, *Un documento essenziale per il futuro della pastorale cattolica*, «Rivista del Cinematografo», 7, 1964, p. 313.

Vasile Turi, *I cattolici americani e la cinematografia morale*, «Rivista del Cinematografo», 2, maggio 1946, p. 8.

Verdone Mario, *Per un cinema realista cristiano*, «Rivista del Cinematografo», 12, dicembre 1947, pp. 7-8.

Vignaux Paul, *Cattolici francesi di fronte ai fascismi e alla guerra di Spagna*, «Cristianesimo nella storia», Bologna, 1982, pp. 343-408.

Visentini Gino, *Rossellini o della trascendenza*, «Bianco e Nero», a. XIII, n. 2, febbraio 1952, pp. 18-19.

Voci dell'arte e della scienza contro il cinematografo, «La Civiltà cattolica», a. LXVIII, vol. I, q. 1601, 24 febbraio 1917, pp. 577-589.

Vorreux Damien, *Il cinema italiano all'estero*, «Ita. Rassegna di informazioni», n. 4, a. 18, aprile-maggio 1951.

Documenti vari italiani

Gaudium et spes, n. 36, in *Documenti. Il Concilio Vaticano II*, a cura del Centro Dehoniano, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1967, p. 839.

Giovanni XXIII, Lettera apostolica “motu proprio” *Boni pastoris*, in Dario E. Viganò, *Cinema e Chiesa: i documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa, 2002, p. 115.

I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70. Home, in <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>.

I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70. Il progetto, in <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/home>.

Pio XI, Lettera enciclica *Divini illius magistri*, 31 dicembre 1929, in Eucardio Momigliano (a cura di), *Tutte le Encicliche dei Sommi Pontefici*, Dall'Oglio, Milano, 1964, pp. 868-870.

Pio XI, Lettera enciclica *Vigilanti cura* (29 giugno 1936), in Dario Edoardo Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Torino, 2002, pp. 51-62.

Pio XII, *Radiomessaggio*, Natale 1942, in Luigi Civardi, *Cinema e morale*, AVE, Roma, 1945, p. 215.

Pio XII, *Discorso pronunciato davanti alla gioventù studiosa*, Roma, 30 gennaio 1949, Documentation Catholique (DC), 1949, n° 1053, col. 1293.

Pio XII, *Primo discorso sul film ideale*, in Dario Edoardo Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa (TO), 2002, pp. 74-89.

Pio XII, *Secondo discorso sul film ideale*, in Dario E. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa (TO), 2002, pp. 90-104.

Pontificia Commissione per le Comunicazioni Sociali, Istruzione pastorale *Communio et Progressio*, 23 marzo 1971.

Volumi e saggi francesi

AA.VV., *Sur le Seuil 1935-1979*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

AA. VV., *JAC-MRJC 1929-1979. 50 ans d'animation rurale*, Mouvement Rural de Jeunesse Chrétienne, Paris, 1979.

Agel Henri, *Le cinéma et le sacré*, Cerf, 7^e Art, Paris, 1953.

Agel Henri, *Métaphysique du cinéma*, Payot, Paris, 1976.

Agel Henri, *Le visage du Christ à l'écran*, Desclée, Paris, 1985.

Agostino Marc, *Le Pape Pie XI et l'Opinion (1922-1939). Une stratégie pontificale en matière d'opinion publique. Ses résultats en France et en Italie*, Université Jean Moulin-Lyon 3, Lione, 1986.

Agostino Marc, *Le Pape Pie XI et l'opinion (1922-1939)*, École française de Rome, Palais Farnèse, Rome, 1991.

Agostino Marc, *Pie XI et les medias*, in Achille Ratti, *Pape Pie XI. Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome en collaboration avec l'Université de Lille III - Greco n° 2 du CNRS, l'Università degli studi di Milano, l'Università degli studi di Roma - « La Sapienza », la Biblioteca*

Ambrosiana (Rome, 15-18 mars 1989), École française de Rome, Palais Farnèse, Rome, 1996, pp. 825-837.

Albert Pierre, *La presse française de 1871 à 1940*, in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la Presse française*, Tome 3, *De 1871 à 1940*, PUF, Paris, 1972, pp. 135-622.

Andrew Dudley, *André Bazin*, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma-la Cinémathèque française, Paris, 1983.

Aumont Michèle, *Que l'homme puisse créer. L'humanisme de Gaston Fessard*, Cerf, Coll. «Histoire de la morale», Paris, 2004.

Ayfre Amédée, *Conversion aux images? Les images et Dieu, les images et l'homme*, Éditions du Cerf, Paris, 1964.

Ayfre Amédée, *Un cinéma spiritualiste*, Éd. du Cerf, Paris, 2004.

Bardy Gérard, *Charles le catholique. De Gaulle et l'Église*, Plon, Paris, 2011.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Cerf, Paris, 1962.

Beccaria Yves, «Communio», n° 115, septembre-octobre 1994, pp. 81-82.

Bédarida Renée, *Les Armes de l'Esprit. Témoignage chrétien (1941-1944)*, Éditions ouvrières, Paris, 1977.

Bédarida Renée, *Églises et chrétiens*, in Jean-Pierre Azéma, François Bédarida (dir.), *La France des années noires*, t. 2, Seuil, Paris, 1993.

Bédarida Renée, Bédarida François, *La Résistance spirituelle, 1941-1944: «Les cahiers clandestins du Témoignage chrétien»*, annexes, Albin Michel, Paris, 2001.

Bedouelle Guy, *L'invisible du cinéma ou Les sentiers du rêve*, la Thune, Marseille, 2006.

Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Le cinéma français sous l'Occupation*, PUF, Paris, 1994.

Boissard Guy, *Quelle neutralité, face à l'horreur? Le courage de Charles Journet*, éd. St Augustin, Paris, 2000.

Bonafoux-Verrax Corinne, *À la droite de Dieu. La Fédération nationale catholique 1924-1944*, Fayard, Paris, 2004.

Boninchi Marc, *Ordre moral et protection de la famille sous le régime de Vichy*, in Bernard Durand, Jean-Pierre Le Crom, Alessandro Somma (dir.), *Le droit sous Vichy*, Vittorio Klostermann GmbH, Francfort-sur-le-Main, 2006.

Bonneville Léo, OCIC. *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel*, Fides, Québec, 1998

Capuano Christophe, *Vichy et la Famille. Réalités et faux-semblants d'une politique publique*, PUR, Rennes, 2009.

CCR, *Films français parus pendant l'Occupation avec leur analyse morale*, CCR, Paris, 1945, pp. 7-10.

Cespedes Vincent, *Mai 68, La philosophie est dans la rue!*, Larousse, Paris, 2008.

Chaillet Pierre, *L'Autriche souffrante*, Paris, 1939.

Chaineaud Caroline, Callu Agnès, Joly Hervé, *Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique*, in Agnès Callu, Patrick Eveno, Hervé Joly (dir.), *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, CTHS, Paris, 2009, pp. 271-292.

Charles-Roux François, *Huit Ans au Vatican, 1932-1940*, Flammarion, Paris, 1947.

Chélini Jean, *L'Église sous Pie XII. La tourmente 1939-1945*, Fayard, Paris, 1983.

Chevallier Philipper (dir.), *Jésuites & cinéma: histoires d'ombres et de lumières*, Médiasèvres, Paris, 2006.

Cholvy Gérard, Hilaire Yves-Marie, *Histoire religieuse de la France contemporaine*. Tome 2: 1880 – 1930, Privat, Toulouse, 1989.

Clement Louis, *La notion de "Résistance spirituelle": une étude de concept à partir des cas français et italien*, in Jacqueline Sainclivier, Christian Bougeard (dir.), *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1995, pp. 85-94.

Choukroun Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français. Une histoire économique 1928-1939*, AFRHC-Institut Jean Vigo, Paris-Perpignan, 2007.

Congar Yves, *Une passion: l'unité. Réflexions et souvenirs 1929-1973*, Foi vivante, Paris, 1974.

Cooper-Richet Diana, Groux Guy, *Les ouvriers, l'Église et la Résistance*, in Jacqueline Sainclivier, Christian Bougeard (dir.), *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1995, pp. 131-140.

Cosandey Roland, Gaudreault André, Gunning Tom (dir.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Édition Payot - Presses de l'université de Laval, Lausanne-Sainte-Foy, 1992.

Coutrot Aline, *«Sept» un journal de combat (mars 1934 – août 1937)*, Ed. Cana, Paris, 1982.

De Baecque Antoine, *Les Cahiers du cinéma: histoire d'une revue*, tome 1, *À l'assaut du cinéma, 1951-1959*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

De Baecque Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, Paris, 2003.

De Broucker José, *La Presse catholique en France. Etat des lieux et des questions*, Ed. du Centurion, Paris, 1992.

Delpéch François, *Sur les juifs. Études d'histoire contemporaine*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1984.

De Lubac, Henri-Marie, *Résistance chrétienne à l'antisémitisme*, Fayard, Paris, 1988.

De Paul Bailly Vincent, «Le Pèlerin», n° 161, 31 janvier 1880.

D'Hugues Philippe, *Les années 30 et l'Occupation*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, pp. 29-54.

Duquesne Jacques, *Les catholiques français sous l'Occupation* (1966), Grasset, Paris, 1996 (deuxième édition).

Durand Jean-Dominique, *L'Église catholique dans la crise de l'Italie (1943-1948)*, École française de Rome, Rome, 1991.

El Korso Malika, *La Guerre de libération nationale et l'indépendance algérienne au regard de Témoignage Chrétien (1954-1962)*, in Amar Mohand-Amer, Belkacem Benzenine (dir.), *Le Maghreb et l'indépendance de l'Algérie*, CRASC-IRMC-Karthala, Oran-Tunis-Paris, 2012, pp. 235-252.

Fessard Gaston, *Pax nostra*, Grasset, Paris, 1936.

Fessard Gaston, *Épreuve de force*, Bloud et Gay, Paris, 1939.

Fleury Alain, «*La Croix*» et l'Allemagne, 1930-1940, Cerf, Paris, 1986.

Ford Charles, *Le Cinéma au service de la foi*, Plon, Paris, 1953.

Fouilloux Étienne, *Les chrétiens français entre crise et libération 1937-1947*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.

Fouilloux Étienne, *Un catholique français*, in Marie-Odile Germain (dir.), *Stanislas Fumet ou la Présence au temps. Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale le 15 novembre 1996*, Ed. du Cerf/Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999, pp. 83-100.

Fourastié Jean, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, Paris, 1979.

Fumet Stanislas, *Dieu dans ma vie*, Cerf, Paris, 2002.

Gabel Émile, *L'enjeu des média*, Mame, Paris, 1971.

Gallinari Pauline, *Le film est une arme: le PCF fait son cinéma à l'heure de la guerre froide (1947-1953)*, in Jean-Pierre Bertin Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2008, pp. 579-594.

Gauthier Christophe, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, AFRHC, Paris, 1999.

Gay Francisque, *La rédaction de la Vie catholique. Notes pour servir à quelques questions des futurs collaborateurs*, la Vie catholique, Paris, 1927.

Gobille Boris, *Mai-juin 1968: crise du consentement et ruptures d'allégeance*, in Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti, Bernard Pudal (dir.), *Mai juin 1968*, Éditions de l'Atelier, Paris, 2008, pp. 15-30.

Guillauma Yves, *La Presse politique et d'information générale de 1944 à 1958. Inventaire des titres*, Yves Guillauma, Paris, 1995.

Guillauma Yves, *Une centrale de presse catholique à la Libération: la Maison de la Bonne Presse, août 1944 - février 1947*, in Lucien Guissard (dir.), *Le pari de la presse écrite. Des professionnels chrétiens s'expriment*, Bayard Editions/Centurion, Paris, 1998, pp. 267-280.

Guillauma Yves, *La presse catholique au XX^e siècle*, in Bruno Duriez, Étienne Fouilloux, Denis Pelletier, Nathalie Viet-Depaule (dir.), *Les catholiques dans la République 1905-2005*, Éditions de l'Atelier, Paris, 2005, pp. 177-186.

Hamsy Cécile, *Georges Montaron. Le roman d'une vie*, Editions Ramsay, Paris, 1996.

Hervé Frédéric, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2015.

Hilaire Yves-Marie, *L'Association catholique de la Jeunesse française: les étapes d'une histoire (1886-1956)*, «Revue du Nord», Lille, août-septembre 1984, pp. 903-916.

Hilaire Yves-Marie, *Un rédacteur en chef de la Croix: le Père Léon Merklen (1927-1949)*, in Robert Migliorini, Père Bruno Chenu, Jean-Luc Pouthier (a cura di), *Deux siècles d'Assomption: le regard des historiens (Paris, 2000-2001)*, Université d'Eté Assomptionniste, Paris, 2003, p. 77-99.

Jeancolas Jean-Pierre, *De 1944 à 1958*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, pp. 55-88.

Jeanneney Jean-Noël, Julliard Jacques, «*Le Monde*» de Beuve-Méry ou le métier d'Alceste, Seuil, Paris, 1979.

Klein Charles, *Pie XII face aux nazis*, Éd. S.O.S., Paris, 1975.

Lagrée Michel, *Les trois âges du cinéma de patronage*, in Gérard Cholvy (dir.), *Le patronage ghetto ou vivier?*, Nouvelle cité, Paris, 1988, pp. 215-227.

Lagrée Michel, *L'encyclique Vigilanti cura sur le cinéma*, in Achille Ratti Pape Pie XI, Actes du colloque de Rome (15-18 mars 1989), École française de Rome, Rome, 1996, pp. 839-844.

Lagrée Michel, *La Bénédiction de Prométhée, religion et technologie*, Fayard, Paris, 1999

Lagrée Michel, *Les patronages catholiques et le développement du cinéma*, in Gérard Cholvy, Yvon Tranvouez (dir.), *Sport, culture et religion. Les patronages catholiques (1898-1998)*, Centre de recherche bretonne et celtique, Brest, 1999, pp. 271-284.

Lambert Dominique, *La presse catholique en Franche-Comté. Cité Fraternelle, 1944-1967*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2007.

Laneyrie Philippe, *Les Scouts de France. L'évolution du Mouvement des origines aux années 80*, Cerf, Paris, 1985.

Laplagne Geneviève, *L'histoire de la Vie. Un journal et ses lecteurs*, Ed. du Cerf, Paris, 1999.

Launay Michel, *La JOC dans son premier développement*, in Pierre Pierrard, Michel Launay, Rolande Trespé (dir.), *La JOC. Regards d'historiens*, les Éditions ouvrières, Paris, 1984, pp. 23-67.

Le courage des prophètes. Assemblée plénière de l'épiscopat français, Lourdes 1979, Le Centurion, Paris, 1979.

Le Forestier Laurent, *Au-delà du « matérialisme historique »: éléments pour une épistémographie du réalisme dans le cinéma français (1945-1948)*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, université Paris 3, 2006.

Le travail de l'ADIC, in *Répertoire général des films 1954-1955*, Pensée vraie, Paris, 1955, pp. 29-30.

Leventopoulos Mélisande, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

Leventopoulos Mélisande, *La fin d'une croisade morale? L'Église de France, Vatican II et l'espoir d'une moralisation gaulliste du cinéma*, in Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le cinéma: une affaire d'État, 1945-1970*, La Documentation française, Paris, 2014, pp. 151-160.

Levy Claude, *La presse collaborationniste de Paris et de Bordeaux et l'Église de France*, in Xavier de Montclos (dir.), *Églises et Chrétiens dans la Deuxième Guerre Mondiale. La France*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1982, pp. 443-450.

Maître Jacques, *La Presse catholique*, in René Remond (dir.), *Forces religieuses et attitudes politiques dans la France contemporaine*, Colloque de Strasbourg, 23-25 mai 1963, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris, 1965, pp. 259-290.

Martin Marcel, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in AA. VV., *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12/19 settembre 1974), Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974, pp. 167-176.

Margairaz Michel, Tartakowsky Danielle, *Introduction*, in Id. (dir.), *1968 entre libération et libéralisation. La grande bifurcation*, PUR, Rennes, 2010.

Martin Marcel, *Il neorealismo italiano visto dalla critica francese*, in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, in in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12/19 settembre 1974), Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974, pp. 167-176.

Massiani Marie-Geneviève, *La Croix sous Vichy*, in Rémond René, Émile Poulat (dir.), *Cent ans d'histoire de La Croix (1883-1983)*, cit., pp. 301-321.

Mathieu Lilian, *Croisades morales*, in Olivier Filleule, Lilian Mathieu, Cécile Péchu (dir.), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 2009, pp. 167-168.

Mayeur Jean-Marie, *Les démocrates d'inspiration chrétienne*, in *Le élites in Francia e in Italia negli anni quaranta*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen age, Temps modernes», tome 95, n° 2, 1983, pp. 117-125.

Mediatec, *Les médias. Textes des Églises*, Centurion, Paris, 1990.

Molette Charles, *En haine de l'Évangile*, Fayard, Paris, 1993.

Monchablon Alain, *Histoire de l'UNEF de 1956 à 1968*, Presses universitaires de France, Paris, 1983.

Monsch Charles, *Répertoire de la presse catholique française (1958). Quotidiens et hebdomadaires d'information*, Conservatoire des Arts et Métiers/INTD, Paris, 1959.

Monsch Charles, *Le père d'Alzon et les débuts de la Bonne presse*, in René Rémond, Émile Poulat (dir.), *Emmanuel d'Alzon dans la société et l'Église du XIX^e siècle*, Le Centurion, Paris, 1982, pp. 279-297.

Montclos, Xavier (de), *Les Chrétiens face au nazisme et au stalinisme*, Plon, Paris, 1983.

Montebello Fabrice, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière: Longwy (1944-1960)*, tesi di dottorato di storia, université Lyon II, 1997.

Montebello Fabrice, *Le cinéma en France*, Armand Colin, Paris, 2005.

Moy Jean-Yves, *Le Père Anizan, prêtre du peuple*, éd. du Cerf, Paris, 1997.

Ory Pascal, *Les Collaborateurs, 1940-1944*, Seuil, Paris, 1980.

Ory Pascal, *L'histoire culturelle*, PUF, Paris, 2011.

Papeleux Léon, *Les Silences de Pie XII*, Vokaer, Bruxelles, 1980.

Parker Daniel, *Puissance et responsabilité du film*, Cartel d'action morale, Paris, 1939.

Pelletier Denis, *La crise catholique. Religion, société, politique*, Payot, Paris, 2002.

Pelletier Denis *Le catholicisme social en France (XIX^e-XX^e siècles). Une modernité paradoxale*, in Benoît Pellistrandi (dir.), *L'histoire religieuse en France et en Espagne*, Publications de la Casa de Velásquez, Madrid, 2004, pp. 371-388.

Perrin Luc, *Il caso Lefebvre*, a cura di Daniele Menozzi, Marietti, Genova, 1991.

Pessis Céline, Topçu Sezin, Bonneuil Christophe (dir.), *Une autre histoire des «Trente Glorieuses». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, La Découverte, Paris, 2013.

Picard Louis, *Un pionnier: le chanoine Brohée*, Ed. Universitaires, Bruxelles-Paris, 1949.

Pichon Charles, *Le cinéma et la vie. Le film à idées est-il possible?*, Spes, Paris, 1927.

Pie XI et la presse. Actes pontificaux (1922-1936), la Documentation catholique, Paris, 1936.

Pierrard Pierre, *“La Croix” et les juifs de 1920 à 1940*, in Rémond René, Émile Poulat (dir.), *Cent ans d'histoire de La Croix (1883-1983)*, Centurion, Paris, 1988, pp. 278-284.

Poirrier Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Le Seuil, Paris, 2004.

Poncelet Yves, *Pierre l'Ermite (1863-1959). Prêtre, journaliste à La Croix et romancier. Présence catholique à la culture de masse*, Cerf, Paris, 2011.

Poulain Édouard, *Contre le cinéma école du vice et du crime, pour le cinéma école d'éducation, de moralisation, de vulgarisation*, Imprimerie de l'Est-Action bibliographique sociale, Besançon-Genève, 1917.

Poulat Émile, *Les «Semaines religieuses». Approche socio-historique et bibliographique des Bulletins diocésains français*, Centre d'Histoire du Catholicisme, Lyon, 1973.

Prevotat Jacques, *La Croix dans la crise de la condamnation de l'Action française (1926-1927)*, in René Remond, Émile Poulat (a cura di), *Cent ans d'histoire de “La Croix”*, Centurion, Paris, 1988, pp. 227-242.

Qu'est-ce que l'ADIC?, in *Répertoire général des films 1953-1954*, Pensée vraie, Paris, 1954, pp. 33-44.

Raison du Cleuziou Yann, *À la fois prêts et surpris: les chrétiens en mai 68*, in Denis Pelletier e Jean-Louis Schlegel (dir.), *À la gauche du Christ. Les chrétiens de gauche en France de 1945 à nos jours*, Seuil, Paris, 2012, pp. 297-322.

Remond René, Poulat Émile (dir.), *Cent ans d'histoire de "la Croix". 1883-1983. Colloque de mars 1987*, Ed. du Centurion/La Croix, Paris, 1988.

Répertoire général des films 1953-1954, Pensée vraie, Paris, 1953.

Richou Françoise, *La Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC). Genèse d'une jeunesse militante*, L'Harmattan, Paris, coll. « Logiques sociales », 1997.

Ross Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Complexe - Le Monde diplomatique, Bruxelles, 2005.

Isabelle Saint-Martin, *Usages religieux des projections lumineuses*, in Jean-Jacques Tatin-Gourier, *La lanterne magique, pratiques et mise en écriture*, «Cahiers d'Histoire culturelle», n° 2, 1997, p. 75-82.

Isabelle Saint-Martin, *Voir, savoir, croire. Catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 2003.

Sirinelli Jean-François, *Les baby-boomers: une génération, 1945-1969*, Fayard, Paris, 2003.

Sirinelli Jean-François, *Au coeur des «Trente glorieuses»*, in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire culturelle de la France*, tome 4, Seuil, Paris, 2005, pp. 225-240.

Terrenoire Elisabeth, *Un combat d'avant-garde. Francisque Gay et «la Vie catholique»*, Bloud & Gay/Cerf, Paris, 1976.

Tranvouez Yvon, *Entre Rome et le peuple*, in François Lebrun (dir.), *Histoire des catholiques en France du XVe siècle à nos jours*, Privat, Toulouse, 1980, pp. 413-443.

Tranvouez Yvon, *Catholiques et communistes. La crise du progressisme chrétien*, Cerf, Paris, 2000.

Verschave Paul, *La situation de la presse catholique en France en 1936*, Alsatia, Paris/Colmar, s.d..

Vezyroglou Dimitri, *Essence d'une nation. Cinéma, société et idée nationale en France à la fin des années 1920*, tesi di dottorato di storia, université Paris 1, 2001.

Virgil Tanase rencontre Jean Gélamur, «Médias», n° 94, 25 février 1985, p. 75.

Werly Patrick, *Roberto Rossellini, une poétique de la conversion*, Cerf-Corlet, Paris & Condé-sur-Noireau, 2010.

Wickham Alexandre, Coignard Sophie, *La Nomenklatura Française. Pouvoirs et privilèges des élites*, Belfond, Paris, 1986.

Wieviorka Olivier, *Référence chrétienne et engagement résistant: l'exemple de Défense de la France*, in Jacqueline Sainclivier, Christian Bougeard (dir.), *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, cit., pp. 110-115.

Zimmer Jacques, *Les années 60/96*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997, pp. 89-123.

Articoli e interventi da periodici e quotidiani francesi

Agel Henri, *L'Odyssée de l'I.D.H.E.C.*, «Radio Cinéma Télévision», n° 38, 8 octobre 1950, p. 5.

Agel Henri, *Le Toit*. «Une éthique de la vulnérabilité», «Cahiers du cinéma», n° 67, janvier 1957.

Agel Henri, *Le sens de la Grâce*, «Revue internationale du cinéma», n° 26, 1957, pp. 25-29.

Agel Henri, *Les bonnes mœurs et le cinéma*, «Télérama», n° 564, 6 novembre 1960, p. 58.

Agel Henri, *Plaidoyer pour De Sica*, «Télérama», n° 781, 3 janvier 1965, p. 11

À la recherche d'un film, «Jeunesse ouvrière», 15 mars 1932, p. 2.

A.M., *Conseils aux aînés de mon patronage: le cinématographe plaisir dangereux*, «La Croix», 22 juin 1920, p. 3.

Arbois Janick, *Une «nuit du 4 août» en juin sans lendemain*, «Télérama», 16 juin 1968, pp. 26-28.

Aubert Roger, Weiler Anton, *Editorial*, «Concilium», I, 1965, 7, p. 7.

Avon Dominique (dir.), *Monothéismes et cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012 [<http://cerri.revues.org/1054>].

Ayfre Amédée, *Cinéma et présence du prochain*, «Esprit», n° 249, avril 1957, p. 639.

Ayfre Amédée, *Du premier au second néo-réalisme*, «Études cinématographiques», “Le néo-réalisme italien, bilan de la critique”, été 1964.

Bazin André, *Entomologie de la pin-up girl*, «L'Écran Français», 17 décembre 1946, poi in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, III. *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris, 1961, pp. 45-50.

Bazin André, *Miracle à Milan. Cinéma, poésie, justice et charité*, «Radio Cinéma Télévision», n° 98, 2 décembre 1951, p. 5.

Bazin André, *Deux sous d'espoir... mais un trésor de poésie*, «Radio Cinéma Télévision», n° 133, 3 août 1952, p. 7.

Bazin André, *L'amour est le plus fort, Rossellini aussi!*, «Le Parisien libéré», 21 avril 1955.

Bazin André, *De Sica et Rossellini: deux pôles du néo-réalisme*, «Radio Cinéma Télévision», n° 295, 11 septembre 1955, pp. 42-43.

Bazin André, *En marge de «L'érotisme au cinéma»*, «Cahiers du Cinéma», avril 1957; poi in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, III. *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris, 1961, pp. 68-75.

Beaujean O., *Chronique scientifique*, «La Revue du clergé français», 1 août 1897, p. 444.

Beaupin Eugène, «Dossiers du cinéma», mai 1928.

Beuve-Méry Hubert, *Presse d'argent ou presse partisane*, «Esprit», mai 1947, pp. 721-731.

Bodin Louis, *La Presse catholique en France: ses «patrons» et ses inspireurs*, «France-Observateur», n° 260, 5 mai 1955, p. 16.

Bonafoux-Verrax Corinne, *Des associations catholiques constituées en groupe de pression durant l'entre-deux-guerres*, in Claire Andrieu, Gilles Le Béguec, Danielle Tartakowsky (dir.), *Associations et champ politique. La loi 1901 à l'épreuve du siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2001, p. 537.

Bonafoux-Verrax Corinne, *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*, in *Monothéismes et cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», 2012 [<http://cerri.revues.org/1073>], pp. 1-16.

Brard (Abbé), *Le Comité catholique du cinématographe: au service des catholiques*, Comte rendu du Congrès des 6-8 novembre 1928, «Dossiers du cinéma», novembre 1928.

Charensol Georges, *L'amour est le plus fort*, «Nouvelles Littéraires», 28 avril 1955

Ciment Michel, *De la critique dans tous ses états à l'état de la critique*, «Positif», n° 313, mars 1987.

Cinéma et morale, «Bulletin de l'IDHEC», juin 1946, p. 11.

Claude Hubert, *L'évêque, le Maréchal, la Collaboration*, «Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale», Paris, juillet 1984, pp. 47-86.

Collas Charles, *Le pape du cinéma*, «Choisir», 19 février 1939, p. 40.

Collet Jean, *Un cinéma des voyeurs*, «Télérama», n° 990, 5 janvier 1969, pp. 54-55.

Collet Jean, *Le cinéma et les événements de mai*, «Études», février 1969, pp. 239-251.

Contre le cinéma immoral, «Le Fascinateur», juillet 1907, pp. 215-216.

Conzemius Victor, *Le Saint-Siège et la Deuxième Guerre mondiale, deux éditions de sources*, «Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale», octobre 1982, Paris, pp. 71-94.

«Courrier français du Témoignage chrétien», n. 2, p. 1.

Dans la lutte contre l'immoralité, il faut d'abord consentir à voir le mal, «Revue des lectures», 15 octobre 1932, p. 1403.

De Mun Albert, «*La Croix*», 8 décembre 1905.

Donnez-nous des cinéastes, «Film et famille», 1 octobre 1945, p. 1.

«Dossiers du cinéma», mars 1928, p. 116.

«Dossiers du cinéma», avril 1928.

«Dossiers du cinéma», juin 1928, p. 257.

Douin Jean-Luc, *Qui filme un viol viole deux fois*, «Télérama», n° 1475, 19 avril 1978, pp. 99-101.

Dubois-Dumée Jean-Pierre, *Le cinéma: un art hérissé de dangers un efficace instrument de culture*, déclare Jean XXIII, «Télérama», n° 601, 23 juillet 1961, p. 3.

Dubois-Dumée Jean-Pierre, *Pitié pour nos enfants!*, «Télérama», n° 638, 8 avril 1962, p. 3.

Enquête sur le cinéma et la morale: III. Le point de vue catholique, «Bulletin de l'IDHEC», septembre 1946, pp. 12-13.

Est-il permis de représenter à l'écran le mal et le scandale?, «Radio Cinéma Télévision», n° 312, 8 janvier 1956, p. 40.

Favrel Bernard, *Bon vent*, «Auvimages», n° 1, 1974, p. 6.

«Fiches du cinéma et télécinéma», 1 août 1972, p. 1.

«Films et lectures», avril 1943, p. 70.

Gabel Émile, *Les chrétiens sont-ils divisés?* «La Croix», 19 juin, 28 juin, 12 juillet et 2 août 1952.

Gabel Émile, *Le droit à l'information dans la Cité et dans l'Eglise*, «Les Études», juillet-août 1963, pp. 19-34.

Gemelli Agostino, *Les causes psychologiques de l'intérêt des projections cinématographiques*, «Journal de Psychologie normale et pathologique», 25, 1928, 6-7, pp. 596-906.

Gerlier Pierre-Marie, «Témoignage chrétien», 17 février 1956.

Gregeois Stanislas, *La violence au cinéma on finira par s'y habituer*, «Télérama», n° 1379, 16 juin 1976, pp. 70-71.

Guignebert Jean, «La Justice», 11 février 1939.

Hego Gérald, Vorreux Damien, *À propos du film: "Onze fioretti de saint François"*, «La vie franciscaine», 4 (1951), pp. 115-116.

Hilaire Yves-Marie, *Églises et Chrétiens dans la Deuxième Guerre Mondiale. Les colloques de Lyon et de Varsovie*, «Revue du Nord», Vol. 60, n. 238, 1978, pp. 729-733.

Hommage à Georges Montaron, «Tribune 2000», n° 1, décembre 1997.

Huret Marcel, *Le toit. Deux sous d'espoir pour remédier à un scandale*, «Radio Cinéma Télévision», n° 360, 9 décembre 1956, p. 44.

Jalabert Louis, *Le film corrupteur*, «Études», octobre 1921, pp. 13-40.

Junger André, *Les films qui nous plaisent*, «Jeunesse ouvrière», 15 février 1933, p. 2.

Kast Pierre, *Petit journal intime du cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 43, janvier 1955, p. 37.

Labarthe André S., «Cahiers du cinéma», n° 126.

L'action contre un film abject: Le rosier de Madame Husson, «Revue des lectures», mai 1932, pp. 520-522.

La nouvelle organisation catholique pour le cinéma et la radio, «Choisir», 6 janvier 1935, p. 1.

Le Comité catholique du cinématographe, «Dossiers du cinéma», n° 1, septembre 1927, pp. 2-3.

Le Comité catholique de la radiophonie, «Dossiers du cinéma», janvier 1929, p. 6.

Le film doit respecter la dignité de l'homme, «Radio Cinéma Télévision», n° 307, 4 décembre 1955, pp. 44-46.

Le Forestier Laurent, *La «transformation Bazin» ou Pour une histoire de la critique sans critique*, «1895», n° 62, 2010, pp. 9-27.

L'Encyclique pontificale sur le cinéma, «Choisir», 12 juillet 1936, p. 1.

Leprohon Pierre, *Doit-on porter à l'écran la vie des Saints?*, «Revue internationale du cinéma», n° 2, 1949, pp. 21-23.

Leprohon Pierre, *Pourquoi le Saint François d'Assise de Rossellini m'a déçu* «Radio Cinéma Télévision», n° 61, 18 mars 1951, pp. 3-4.

L'Ermite Pierre, *En pleine pâte*, «La Croix», 10 janvier 1926, p. 1.

L'Ermite Pierre, *L'arme se forge*, «La Croix», 24 octobre 1926, p. 1.

Le Saint-Siège et le cinéma, «La Croix», 25 août 1934, p. 3.

Les projections dans les églises, «Le Fascinateur», février 1913, p. 1.

Lesourd Paul, «Le Figaro», 11 février 1939.

Leventopoulos Mélisande, *Une Église moderne en images: la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1954)*, «1895 Revue d'histoire du cinéma», n° 63, 2011, pp. 70-89.

Leventopoulos Mélisande, *D'André Bazin à Amedée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, in Frédéric Gugelot, Cécile Vanderpelen-Diagre, Jean-Philippe Warren (dir.), «Contextes», n° 12, *L'engagement créateur. Écritures et langages du personnalisme chrétien au XX^e siècle*, septembre 2012 [<http://contexts.revues.org/5513>], pp. 1-9.

Leveratto Jean-Marc, Montebello Fabrice, *L'Église, les films et la naissance du consumérisme culturel en France. Les Fiches du cinéma*, «Le Temps des médias», n° 17, 2011, pp. 54-62.

Martine Claude, «*Voyage en Italie*» de Roberto Rossellini. *Autant ne pas voyager*, «Arts», 27 avril 1955.

Mauriac François, *Le miracle de la JOC*, «Temps présent», 4 février 1938, p. 1.

Mayor Francis, *Le cinéma érotique. L'amour triste*, «Télérama», n° 1340, 17 septembre 1975, pp. 10-12.

Minard Pierre, *Regards sur la presse catholique*, «L'Action laïque, revue de la Ligue française de l'enseignement», n° 141, juin 1952, p. 4.

Monferrand François de, *Voyage en Italie. Nouveauté d'un style en marge du cinéma habituel*, «Radio Cinéma Télévision», n° 276, 1 mai 1955, p. 2.

Monsch Charles, *À la recherche des critères de la presse catholique*, «Presse-Actualité», n° 45, mars 1960, pp. 10-14.

Morienvall Jean, *Orientations*, «Dossiers du cinéma», n° 1, septembre 1927, p. 6.

Nobecourt Jacques, Umberto D. *Misère de l'homme réduit à son chien*, «Radio Cinéma Télévision», n° 145, 26 octobre 1952, p. 36.

Nombre de journaux à clientèle catholique recommandent le cinéma corrupteur, «Revue des lectures», 15 octobre 1930, p. 1163.

Nous devons nous préparer au Concile, «Télérama», n° 573, 8 janvier 1961, p. 3.

Ordonnance du 3 juillet 1945, «JORF», 4 juillet 1945.

Paveur H., *La moralité du cinéma*, «Jeunesse ouvrière», 15 décembre 1931, p. 2.

Payeur H., *La moralité du cinéma*, «Jeunesse ouvrière», 15 décembre 1931, p. 2.

Pelletier Denis, *De la mission au tiers-mondisme: crise ou mutation d'un modèle d'engagement catholique*, «Le Mouvement social», n° 177, octobre 1996.

Perron Tanguy, *"Le contrepoison est entre vos mains camarades". CGT et cinéma au début du siècle*, «Le Mouvement social», n° 172, 1995, pp. 21-36.

Perron Tanguy, *Communisme et cinéma*, «Vingtième siècle», n° 51, 1996, pp. 152-155.

Perron Tanguy, *À la recherche du cinéma ouvrier: périodisation, typologie, définition*, «Les Cahiers de la cinémathèque», n° 71, 2000, pp. 9-13.

Philippe Claude-Jean, *Les grands cinéastes ont de la tendresse pour leurs personnages*, «Télérama», n° 719, 27 octobre 1963, pp. 59-61.

Philippe Claude-Jean, *Rossellini parle*, «Télérama», n° 1000, 16 mars 1969, pp. 36-41

Philippe Claude-Jean, *Roberto Rossellini: un ignorant ... très curieux*, «Télérama», n° 1097, 24 janvier 1971, pp. 10-11.

Pichard Raymond, *Le Diable au corps est-il un film immoral?*, «Témoignage chrétien», 25 juillet 1947, p. 1.

Pichard Raymond, *Nous sommes tous des "Voleurs de bicyclette". L'auteur de film doit-il poser des problèmes ou les résoudre?*, «Radio Cinéma Télévision», n° 15, 30 avril 1950, p. 3.

Pichard Raymond, *Onze Fioretti de François d'Assise*, «Radio Cinéma Télévision», n° 61, 18 mars 1951, p. 4.

Pichon Charles, *Rapport au Congrès international de La Haye en 1928*, «Dossiers du Cinéma», 1928.

Pie XII, *Pape de la radio, du cinéma et de la télévision*, «Radio Cinéma Télévision», n° 457, 19 octobre 1958 pp. 2-3.

Pillat N., *Les vœux du C.I.D.A.L.C.*, «Revue Internationale du Cinéma», 1949, n° 2, p. 6.

Pour les salles familiales de cinéma, «Choisir», 1 septembre 1935, p. 15.

Pourquoi Vox?, «Vox», août 1956, pp. 1-2.

Premiers résultats de l'enquête, «La Croix», 7 mai 1897, p. 3.

Queval Jean, *Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien*, «Radio Cinéma Télévision», n° 74, 17 juin 1951, pp. 3-5.

«Radio Cinéma Télévision», n° 457, 19 octobre 1958, p. 1.

Rapport de l'Abbé Stourm au Congrès catholique du cinéma du 15-16 juillet 1937, «Choisir», août, 1937.

R. C., *Trop de sang*, «Radio Cinéma Télévision», n° 424, 2 mars 1958, p. 2.

Récréations populaires, «Le Fascinateur», septembre 1920, p. 138.

[Rédaction], *France, prends garde de perdre ton âme*, «Cahier du Témoignage chrétien», novembre 1941, p. 1.

[Rédaction], *Les enfants et la violence*, «Télérama», n° 732, 26 janvier 1964, p. 6.

[Rédaction], *Halte à la violence*, «Radio Cinéma Télévision», n° 788, 21 février 1965, pp. 4-5.

[Rédaction], *Rossellini ne fait plus de films... mais Rossellini a découvert la télévision*, «Télérama», n° 828, 28 novembre 1965, pp. 71-72.

Rémond René, *Le catholicisme français pendant la Seconde Guerre mondiale*, «Revue d'histoire de l'Église de France», Paris, 1978, pp. 203-213.

Reverdy H., *Le cinéma, le danger*, «La Croix», 15 juin 1917, p. 1.

Reymond Joseph, *Aux catholiques de France*, «Dossiers du cinéma», février 1928, p. 57.

Reymond Joseph, *Pour le compte-rendu du congrès catholique national du cinématographe*, «Dossiers du cinéma», novembre 1928, pp. 105-158.

Reymond Joseph, «La Vie catholique», 11 octobre 1930.

Rioux Jean-Pierre, *Une nouvelle action culturelle? L'exemple de "Peuple et Culture"*, «La Revue de l'Économie sociale», avril-juin 1985, Paris, pp. 35-47.

Rivette Jacques, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», n. 46, avril 1955; tr. it. in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Temi, Trento, 2006, pp. 182-183.

Rocher Philippe, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», *Monothéisme et cinéma*, 2012 [<http://cerri.revues.org/1067>], pp. 1-9.

Rochereau Jean, *À propos des films immoraux, une question orale au palais Bourbon*, «La Croix», 7 mai 1959, p. 6.

Rochereau Jean, *Cette année, le cinéma n'était pas (d'abord) sur l'écran*, «La Croix», 8 septembre 1968, p. 10.

Sengissen Paule, *Pain, amour et fantaisie. Joie de vivre*, «Radio Cinéma Télévision», n° 228, 30 mai 1954, p. 37.

Sengissen Paule, *Voyage en Italie. Une autre réalité derrière ce que l'on voit*, «Radio Cinéma Télévision», n° 276, 1 mai 1955, p. 3.

Siclier Jacques, *Le cinéma moderne doit tout au néo-réalisme*, «Télérama», n° 781, 3 janvier 1965, pp. 10-15.

s.n., *Polémique franciscaine autour du film sur saint François d'Assise*, «Le Figaro», 9 mars 1951.

Somsoc, *Causerie scientifique*, «La Croix», 11 mai 1897, p. 8.

Tallenay Jean-Louis, *Stromboli. Ingrid Bergman à l'italienne*, «Radio Cinéma Télévision», n° 41, 29 octobre 1950, p. 6.

Tallenay Jean-Louis, *Le cinéma religieux doit-il être un «cinéma sacré»?* , «Radio Cinéma Télévision», n° 113, 16 mars 1952, pp. 5-6.

Tallenay Jean-Louis, *Une grande œuvre sur le drame de la charité: Europe 51*, «Radio Cinéma Télévision», n° 181, 5 juillet 1953, p. 3.

Tallenay Jean-Louis, *Au Congrès de Parme: le néo-réalisme... s'interroge sur son avenir*, «Radio Cinéma Télévision», n° 208, 10 janvier 1954, pp. 2-3.

Tassone Aldo, Alain Remond, *Visconti. Avec violence et passion...*, «Télérama», n° 1367, 24 mars 1976, pp. 76-78.

«Télé-ciné», n° 1, 1950, p. 1.

Trémois Claude-Marie, *La FLEC a 25 ans... et nous 25 ans de plus*, «Télérama», n° 1229, 4 août 1973, p. 59.

Trémois Claude-Marie, *De Sica... c'était le poète tendre et triste du néo-réalisme*, «Télérama», n° 1297, 20 novembre 1974, pp. 66-67.

Trémois Claude-Marie, *Roberto Rossellini professeur de vie au cinéma*, «Télérama», n° 1431, 15 juin 1977, pp. 82-85.

«Vaillance», 25 mars 1943, p. 1.

Véronneau Pierre, *Le Fascinateur et la Bonne Presse: des médias catholiques pour publics francophones*, «1895 Revue d'histoire du cinéma», n° 40, 2003, pp. 25-40.

Vezyroglou Dimitri, *Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses: le tournant de la fin des années 1920*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n° 51, *Pour une histoire cinématographique de la France*, 2004, pp. 115-134.

Vezyroglou Dimitri, *Le Parti communiste et le cinéma. Nouveaux éléments sur l'affaire Spartacus*, «Vingtième siècle», n° 115, 2012, pp. 63-74.

Vinneuil François [Rebatet Lucien], *Le cas Rossellini. Voyage en Italie (L'amour est le plus fort)* au Studio de l'Etoile, «Dimanche Matin», 30 avril 1955.

Un nouvel instrument au service de l'anticléricalisme: le cinéma éducateur, «Credo», février 1927, pp. 16-20.

Documenti vari francesi

XXXVIIIe Congrès de *la Croix* et de la Bonne Presse, *La presse et l'Action catholique*: journées d'études des 11, 12, 13 et 14 octobre 1948, la Bonne Presse, Paris, 1949.

CCRT/VOX, *Cours d'orateurs et d'animateurs de cinéma et de télévision*, 1958-1959.

(Mgr) Chollet, *Lettera*, 21-12-1919, in *La Documentation catholique*, DC, 31 janvier 1920, n° 52, p. 164.

Julien Eugène, 1er Congrès d'Action catholique cinématographique, 1 novembre 1928.

La Documentation catholique, n° 1240, 9 décembre 1956, col. 1562.

L'Appel de la JEC, novembre 1931, pp. 3-4.

Henri Sempéré, *Propagande et action catholiques dans la seconde moitié du XIXe s. et au début du XXe s.*: «*La Semaine catholique de Toulouse*».

Témoignage Chrétien, *Manifeste du nouveau TC*, in <http://www.petitionpublique.fr/PeticaoVer.aspx?pi=emaistre>.

Guerry Émile-Maurice, *Lettre à père Maydieu*, 8 février 1945.

Volumi e saggi stranieri

Biltereyst Daniel, Treveri Gennari Daniela (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015.

Biltereyst Daniel, “*I Think Catholics Didn't Go to the Cinema*”. *Catholic Film Exhibition Strategies and Cinema-Going Experiences in Belgium, 1930s-1960s*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015, pp. 255-271.

Black Gregory D., *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Carreras Maria Elena (de las), *A Case of Entente Cordiale between State and Church. Catholics and Film Control in Argentina (1954-1984)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015, pp. 203-220.

Kelly Charlotte M., *A Pioneer of Catholic Journalism: Père Vincent de Paul Bailly*, «Studies: An Irish Quarterly Review», Vol. 29, No. 114 (Jun., 1940), pp. 301-309.

Lesch Paul, *Jean Bernard's Fight For 'Good' Cinema in Luxembourg*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015, pp. 85-99.

Leventopoulos Mélisande, *An Alternative Way of Moralizing Cinema. Father Flipo's Remedy for the Catholic Church's Propaganda Failure in France (1945-1962)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015, p. 100-113.

Oubiña Jorge, *Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983)*, in David Oubiña, Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004, pp. 69-85.

Peredo Castro Francisco, *Catholicism and Mexican Cinema. A Secular State, a Deeply Conservative Society and a Powerful Catholic Hierarchy*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015, pp. 66-81.

Rockett Kevin, *Protectionism and Catholic Film Policy in Twentieth-Century Ireland*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015, pp. 189-202.

Walsh Frank, *Sin and Censorship. The Catholic Church and the Motion Picture Industry*, Yale University Press, New Haven, 1996.