

Il papa, il cinema e la seconda guerra mondiale

di Gianluca della Maggiore

Intervento al convegno *I cattolici tra immagine sacra e religiosa. Casi di studio sul cinema e la televisione in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70* (Università degli Studi di Milano, 11 novembre 2015)

Concentrando il *focus* analitico sul film *Pastor Angelicus*, questo contributo intende delineare il ruolo che il cinema ebbe nel dibattito che si sviluppò in seno alla Chiesa cattolica verso i temi della guerra e della pace durante il secondo conflitto mondiale. La mia analisi nasce in primo luogo da una constatazione di tipo storiografico: nella vasta serie di studi, anche recenti e autorevoli, prodotti su questi temi prevalentemente nell'ambito degli studi storico-religiosi, la fonte cinematografica è stata sostanzialmente ignorata¹. Eppure, come è noto, è proprio negli anni di guerra che i vertici ecclesiastici tentarono l'esperienza più insistita e strutturata per entrare direttamente nel mondo della produzione cinematografica: e il primo grande esperimento che coinvolse le più alte cariche vaticane e il pontefice stesso fu proprio *Pastor Angelicus* uscito nelle sale nel dicembre 1942 per la regia di Romolo Marcellini. Prodotto dal Centro cattolico cinematografico il film aveva come suo fulcro narrativo proprio i temi della guerra e della pace, affrontati in un modo che si potrebbe definire pedagogico, mirando cioè ad illustrare, con la forza delle immagini in movimento, il nucleo del magistero pontificio sulla guerra. Se infatti gran parte della trama era incentrata sul racconto per immagini della biografia e dell'attività quotidiana di Pio XII (la carriera ecclesiastica come nunzio e poi come Segretario di Stato, l'avvento al soglio di Pietro, l'illustrazione minuziosa della giornata di lavoro del pastore universale), le sequenze finali riproponevano, con una forza accresciuta dalla suggestione spettacolare, le parole contro la guerra pronunciate dal pontefice nel 1939 che - a tre anni dall'inizio del conflitto e in quelle decisive settimane del 1942 - si caricavano di un significato politico assai diverso².

Si tratta di un film che, pur completamente trascurato nelle ricostruzioni cui accennavo, ha ricevuto invece una costante attenzione nell'ambito degli studi di cinema, a partire dai lavori di Gian Piero Brunetta che, sin dagli anni '80, ne

¹ Si vedano in particolare: G. De Rosa (a cura di), *Cattolici, Chiesa e Resistenza*, Il Mulino, Bologna 1997; G. Miccoli, G. Neppi Modona, P. Pombeni (a cura di), *La grande cesura. La memoria della guerra e della resistenza nella vita europea del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 479-526; M. Franzinelli, R. Bottoni (a cura di), *Chiesa e guerra. Dalla «benedizione delle armi» alla «Pacem in Terris»*, Il Mulino, Bologna 2005; D. Menozzi, *Chiesa, pace e guerra nel Novecento. Verso una legittimazione religiosa dei conflitti*, Il Mulino, Bologna 2008.

² Il film fu licenziato dalla censura col nulla osta n. 31817 del 17 dicembre 1942, con una metratura di 2.171 metri (circa 75 minuti). Oggi reperibile facilmente anche sul web, è distribuito anche in dvd dalla Filmoteca Vaticana, *Pastor Angelicus. Un documentario di grande importanza storica su Papa Pio XII*. Si veda: C. Di Giovanni, *Un'udienza aperta a tutto il mondo*, in «L'Osservatore Romano», 15 novembre 2009. Una copia è presente anche in Archivio Storico Istituto Luce, *Pastor Angelicus*, 1942, b/n, sonoro, 1 ora e 24'.

individuava il valore periodizzante nella storia del rapporto tra Chiesa e cinema³. Un'analisi che è stata rinvigorita negli ultimi tempi da interpretazioni innovative tese a inserire il film nel quadro del più ampio processo di rimodulazione dell'immagine del pontefice adeguata al nuovo contesto prodotto dagli strumenti di comunicazione di massa (è il caso dei lavori di Roberto Rusconi⁴, di John Pollard⁵ e di Federico Ruozi⁶) e da analisi che propongono, come quella di Tomaso Subini, una lettura del film che ne interpreti i significati politici⁷. Scopo del mio intervento è dunque quello di provare a mettere in relazioni i diversi mondi storiografici che hanno affrontato il dibattito sui temi della pace e della guerra in seno alla Chiesa, proponendo un'analisi del film che tenga conto anche delle nuove domande interpretative che scaturiscono dallo scandaglio della documentazione che stiamo raccogliendo con la banca dati. Ciò che emerge come dato macroscopico è la complessità degli elementi che entrarono in gioco in una fase cruciale di transizione tra due epoche: guardando cioè al film nella prospettiva ampia della politica generale della Santa Sede durante il conflitto mondiale, si può osservare che i vertici ecclesiastici non esitarono ad utilizzare il progetto *Pastor Angelicus* come strumento innovativo nell'ambito della delicata operazione di riposizionamento geopolitico a cui la Santa Sede lavorava in quegli anni.

Scenari in transizione: gli obiettivi fascisti e quelli cattolici

Un'interpretazione consolidata di *Pastor Angelicus* ha teso a sottolineare come l'intento principale di Luigi Gedda, a capo del Ccc e vero *deus ex machina* di tutta l'operazione, fosse quello di offrire - come scrive Brunetta - «un segno pubblico di modifica delle alleanze» e nel contempo come il film rappresentasse «un tentativo di sostituire, all'immagine mussoliniana ormai vacillante, quella del pontefice, al di

³ Il riferimento è agli accenni al film in G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. 3, *Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 98-99, poi ripresi in Id., *Divismo, misticismo e spettacolo della politica*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Vol.1. L'Europa. Miti, Luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999, pp. 551-553 e in Id., *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 103. Alle interpretazioni di Brunetta, pur con diverse modulazioni, si sono rifatti anche altri contributi: si vedano, in particolare, M. Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 137-142; S. Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90*, Marsilio, Venezia 2001 (1ª ed. 1992); E. G. Laura, *Il caso Pastor Angelicus, un film contro la guerra*, in «Filmcronache», 3, 2003, pp. 15-20. Una importante selezione documentaria relativa al film è contenuta in: M. Vanelli, (a cura di), *Benedetta Celluloide! L'esperienza Orbis-Universalis negli anni del Neorealismo*, «Ciemme», 138/139, 2001-2002, pp. 58-68.

⁴ R. Rusconi, *Santo padre. La santità del papa da San Pietro a Giovanni Paolo II*, Viella, Roma 2010, pp. 491-492.

⁵ J. Pollard, *The Papacy in the Age of Totalitarianism, 1914-1958*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 353.

⁶ F. Ruozi, *Pius XII as Actor and Subject. On the Representation of Pope in Cinema during the 1940s and 1950s*, in D. Biltereyst e D. Treveri Gennari (eds), *Moralizing cinema: film, Catholicism and power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015 [versione e-book], pp. 256-280.

⁷ T. Subini, *Pastor Angelicus as a Political Text*, relazione presentata all'annuale convegno internazionale organizzato dalla International Society for Media, Religion and Culture, University of Kent, 4-6 agosto 2014; di prossima pubblicazione in Roberto Cavallini (a cura di), *Requiem for a Nation*, Mimesis International, Milano 2016.

sopra delle parti, capace di accogliere, in un abbraccio ecumenico, tutti i propri figli, offrendo loro una parola di pace e un gesto di conforto»⁸. Credo che questa interpretazione sia sostanzialmente corretta in relazione agli effetti che la visione del film poté provocare sul pubblico italiano, ma sia parzialmente da rivedere in relazione ai veri obiettivi perseguiti da chi la produsse. Con *Pastor angelicus* siamo cioè di fronte ad un classico caso, in positivo, di eterogenesi dei fini: per cui l'idea che il film volesse suggerire un carismatico passaggio di consegne tra Pio XII e Mussolini come punto di riferimento della nazione italiana allo sbando fu dovuto più al repentino mutare delle sorti del conflitto nell'arco di tempo di produzione del film, che agli intenti di Gedda e Pacelli e del loro *entourage*. O meglio: la visione che si aveva in Vaticano era molto più larga e gli obiettivi guardavano ben oltre l'Italia e puntavano al contesto internazionale in piena fibrillazione bellica.

Le carte dell'Archivio di Azione Cattolica Italiana conservato presso l'Istituto Paolo VI, che ben documentano il processo produttivo del film, fanno infatti emergere un quadro molto più fluido e problematico. Innanzitutto va osservato come la procedura di realizzazione di *Pastor Angelicus* rappresenti, paradossalmente, uno dei frutti più maturi di quella sorta di "concordato di celluloidi" tra Chiesa e fascismo che aveva agito sottotraccia negli ultimi anni del ventennio mussoliniano. Una intesa che era consistita essenzialmente in un accordo ufficioso, benedetto dalla Segreteria di Stato della Santa Sede, tra i vertici degli enti cinematografici cattolici e fascisti in materia di censura e produzione, - pensiamo al caso emblematico di *Abuna Messias*⁹ - ma che in realtà si fondava su una trama variegata di obiettivi comuni e interessi divergenti, specchio fedele del più generale rapporto tra Chiesa e fascismo scaturito dai Patti del Laterano del 1929¹⁰.

Per *Pastor Angelicus* questo tipo di collaborazione fu palese e costante pressoché in tutte le fasi della lavorazione. Le carte d'archivio documentano non solo il costante coinvolgimento economico e di idee nel progetto da parte di Pio XII e della Segreteria di Stato (in speciale modo del sostituto alla Segreteria di Stato, Giovanni Battista Montini)¹¹, ma anche l'intenso lavoro di Gedda per organizzare un raccordo strutturato con le autorità fasciste. Dalle carte emerge il rapporto costante con Eitel Monaco, a capo della Direzione generale per la cinematografia, l'interessamento diretto e l'appoggio dei ministri Alessandro Pavolini e Galeazzo Ciano, il supporto tecnico dell'Istituto Luce, l'accordo con l'Enic per la distribuzione, quello con la

⁸ G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, cit., p. 103. Brunetta si rifaceva esplicitamente alla tesi critica di Carlo Falconi che già nel 1954 in un articolo su «Cinema Nuovo», affermava che «con *Pastor Angelicus* il prof. Gedda e il Centro cattolico [...] tentarono di sostituire al mito del duce quello sorgente del pontefice»: cfr. C. Falconi, *Battono il mea culpa sul petto degli altri*, in «Cinema Nuovo», a. III, n. 45, 25 ottobre 1954, p. 250. Falconi due anni dopo avrebbe precisato la sua lettura in *La Chiesa e le organizzazioni cattoliche in Italia (1945-1955)*, Einaudi, Torino 1956, p. 268.

⁹ Cfr. L. Ceci, *Un film fascista? Abuna Messias, il cardinale che doveva preparare l'impero*, in T. Calì e D. Rusconi (a cura di), *San Francesco d'Italia. Santità e identità nazionale*, Viella, Roma 2011, pp. 257-268.

¹⁰ Per una definizione e contestualizzazione del "concordato di celluloidi" rimando alla mia tesi di dottorato: *La Chiesa e il cinema nell'Italia fascista. Riconquiste cattoliche, progetti totalitari, prospettive globali (1922-1945)*, dottorato in Storia, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2013-2014, tutor Lucia Ceci.

¹¹ Istituto per la storia dell'Azione Cattolica e del movimento cattolico in Italia Paolo VI [ISACEM], Fondo Presidenza Generale, Serie XV, busta 2, fascicolo 6, relazione su "Pastor Angelicus" di Luigi Gedda, 14 aprile 1942 (ISACEM372).

Cines di Luigi Freddi per l'organizzazione tecnica della produzione¹². Gedda non mancò di rilanciare questo accordo con evidenza anche sulla «Rivista del cinematografo» come documenta il *foto-reportage* del giugno 1942 a proposito dell'incontro avvenuto presso Cinecittà per la firma del contratto tra Centro cattolico cinematografico e Enic in materia di distribuzione¹³.

È evidente però che l'accordo si fondava su obiettivi solo in parte convergenti. Il regime intendeva caricare di precisi significati politici il suo coinvolgimento nell'operazione. Questo risulta molto chiaro se si leggono le memorie di Luigi Freddi, raccolte nel noto volume del 1949¹⁴, e fu pubblicamente reso palese in piena lavorazione del film nel luglio 1942 attraverso un articolo pubblicato sulla rivista «Cinema» diretta fin dal 1938 da Vittorio Mussolini. L'articolista Rosario Leone accentuava molto l'«italianità» dell'operazione, e si azzardava a definire *Pastor Angelicus* «fra le imprese più colossali nella storia della cinematografia mondiale», per poi dare una lettura del film intesa ad ammiccare, con evidenti forzature, ad una connessione tra la Roma imperiale del Duce e la «Roma eterna» dei papi. Nel contempo Leone non esitava ad esaltare il connubio clericofascista inaugurato dai Patti Lateranensi, capace di dare ai fascisti la più valida patente per combattere la guerra in corso anche in nome di Cristo, a dispetto delle rivendicazioni dei cattolici dei paesi nemici¹⁵. Fu poi il profondo stravolgimento delle sorti della guerra, avvenuto durante i dodici mesi di lavorazione del film a svuotare completamente di senso queste simbologie.

Gli intenti di Gedda e delle gerarchie vaticane si ponevano su ben altri piani. Lo scandaglio delle carte mette in luce come i vertici ecclesiastici intendessero caricare il progetto *Pastor Angelicus* di significati che andavano decisamente oltre la relazione col regime ed erano funzionali ai progetti pacelliani di governo universale della Chiesa. Con l'obiettivo puntato su tali orizzonti, la relazione con i vertici fascisti si configurava più come un accordo tattico per sfruttare al massimo i favori che derivavano dall'aver a fianco la cinematografia di Stato, anche se questo poteva voler dire limare il progetto in corso d'opera per non dispiacere alle autorità di regime.

¹² Si vedano in particolare in ISACEM, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, busta 2, fascicolo 6, le relazioni su «Pastor Angelicus» del 14 aprile 1942 (ISACEM372) e 10 maggio 1942 (ISACEM373).

¹³ *Pastor Angelicus*, in «Rivista del Cinematografo», a. XV, n. 6, giugno 1942, p. 67. In posa davanti agli stabilimenti cinematografici di Cinecittà figuravano - accanto a Gedda e al segretario del Ccc, Diego Fabbri - il direttore generale dell'Enic Armando Roncaglia e il suo presidente Luigi Freddi, il dirigente Mattioli di Cinecittà, Umberto Sacripante per la Cines e i due registi del film Romolo Marcellini e Luis Trenker.

¹⁴ L. Freddi, *Il cinema: il governo dell'immagine*, Gremese, Roma 1994 (1ª ed. 1949), p.52.

¹⁵ «Un regista - scriveva il redattore di «Cinema» - fissa sulla pellicola la storia degli ultimi cinquant'anni del Vaticano con il nobile e grave assunto di tramandare alle genti di tutto il mondo i temi solenni, gravi, decisivi per il Cristianesimo in un'apoteosi che accomuna Roma e il Papa, significazione della grandezza di Roma eterna alle cui origini si innesta la miracolosa vita di Cristo che è romano. Ma è anche oltremodo significativo che l'Italia, che ha dato i natali a S. S. Pio XII, riassuma per lo schermo l'essenza del di Lui pontificato. Anche se opposte tendenze rivendicano (e noi sappiamo da quale parte è la ragione) il diritto di combattere oggi per il Cristianesimo, di fronte al millenario pensiero della Chiesa sta oggi questa impresa italiana, voluta da tecnici italiani, realizzata con capitali italiani, per trasportare al di là del tempo una cosa che non muore. E *Pastor Angelicus* [...] giunge nel mondo a significare [...] che il nostro Paese, acquistata una coscienza nazionale, ha risolto nel migliore dei modi il problema religioso con il periodo severo della Conciliazione»: L., «*Pastor Angelicus*», in «Cinema», n. 145, 10 luglio 1942, pp. 359-361.

Ma visto in questa prospettiva il progetto *Pastor Angelicus* rappresentava anche da un lato il venire a maturazione di processi di più lungo periodo in atto ai vertici della Santa Sede, dall'altro si accordava all'emergere, sul terreno mobile dei primi anni di guerra, di obiettivi geopolitici contingenti. Per inquadrare a pieno la genesi del progetto occorre infatti affondare lo sguardo fino all'alba degli anni Trenta. Se si esaminano le carte dell'Archivio Segreto Vaticano - che com'è noto dal 2006 sono state rese accessibili fino a tutto il pontificato di Pio XI e che io ho potuto analizzare nell'ambito della mia ricerca di dottorato - emerge con nettezza un dato che non è possibile ignorare: vale a dire l'assoluta centralità della figura di Eugenio Pacelli nella gestione della politica cinematografica della Santa Sede, a partire dal suo approdo ai vertici della Segreteria di Stato nel febbraio 1930. Un aspetto che appare essenziale per capire le strategie verso il cinema che Pacelli avrebbe perseguito una volta approdato al soglio pontificio¹⁶.

In quel primo turno degli anni Trenta troviamo Pacelli al centro di tutti i passaggi cruciali della politica cinematografica vaticana: è Pacelli nel 1932 a lanciare un'inchiesta internazionale sul comunismo chiedendo alle rappresentanze pontificie di fornire informazioni sulla ragnatela propagandistica sovietica, invitando in particolar modo a tenere d'occhio il cinema come mezzo «per distogliere il popolo da ogni religione»¹⁷; è Pacelli che segue da vicino il complesso processo redazionale dell'enciclica *Vigilanti cura* tenendo rapporti con l'episcopato americano, tramite il delegato apostolico monsignor Amleto Cicognani¹⁸, e favorendo il rapporto col proposito generale dei gesuiti Włodzimierz Ledóchowski che ebbe un ruolo decisivo nella stesura del documento¹⁹. E ancora è Pacelli che, nel momento in cui la politica di prepotenza di Hitler cominciava ad allungare la sua ombra minacciosa sullo scenario europeo, aveva capitalizzato le sue buone relazioni con lo stato maggiore tedesco, maturate negli anni della sua nunziatura a Berlino, per avere un quadro chiaro delle linee della propaganda cinematografica nazista, intessendo un fitto carteggio con l'ambasciatore presso la Santa Sede, Diego von Bergen²⁰. Soprattutto Pacelli lo troviamo al centro dei progetti che miravano, negli anni del cruciale passaggio dal muto al sonoro, a far entrare la Santa Sede con un ruolo da protagonista nel mondo della produzione: così nel 1932 nell'ambito dell'operazione Eidophon, il fallito progetto vaticano di inserirsi nel mercato della produzione commerciale appoggiando un cartello industriale tedesco-olandese, Pacelli scriveva una significativa lettera di incoraggiamento all'arcivescovo di Utrecht, monsignor Johannes Jansen, nella quale invitava i cattolici a «impadronirsi», di uno strumento la cui «potenza» sarebbe stata in grado di creare «una forza nuova e splendida di

¹⁶ Per un inquadramento generale della tematica rimando alla mia tesi di dottorato. Nelle note successive mi limito a segnalare i riferimenti archivistici essenziali.

¹⁷ Archivio Segreto Vaticano (ASV), Affari Ecclesiastici Straordinari (AA. EE. SS.), IV, Stati ecclesiastici, fasc. 475, pos. 474, ff. 24r- 26r: «Note circa la propaganda comunista», 14 aprile 1932.

¹⁸ ASV, Segreteria di Stato, anno 1934, rubr. 325, fasc. 6.

¹⁹ ASV, AA. EE. SS., Stati Ecclesiastici, IV, pos. 445, f. 415.

²⁰ ASV, AA. EE. SS., Stati Ecclesiastici, IV, pos. 445, f. 408.

apostolato sociale»²¹. E nel 1934 egli fu tra i registi principali dell'operazione che portò durante l'Anno Santo straordinario indetto da Pio XI alla nascita del documentario *Jubilaeum*, che fu il primo lavoro prodotto dal Centro studi di produzione cinematografiche di Azione Cattolica (embrione del futuro Ccc), che dava conto della avvertita necessità da parte dei vertici romani di rimodulare le modalità di trasmissione dell'immagine del pontefice come pastore universale, accordandole ai nuovi fronti aperti dal dispositivo cinematografico²².

Nella sua quasi decennale esperienza ai vertici vaticani, Pacelli aveva dunque affinato enormemente la sua percezione del fenomeno cinematografico: ne poteva distinguere i molti risvolti geopolitici, le potenzialità di potentissimo strumento di influenza sulle masse, gli utilizzi ideologici a cui poteva prestarsi. Non a caso, nel marzo 1939, appena Pacelli fu eletto al soglio pontificio, Mario Meneghini, che aveva seguito dalle colonne dell'«Osservatore Romano», passo dopo passo lungo tutti gli anni Trenta, lo sviluppo della politica cinematografica vaticana, usciva con un articolo in cui significativamente definiva Pacelli come “il papa del cinematografo”. Nell'articolo si preconizzavano certi passaggi centrali della politica di Pio XII verso i mass media, facendo esplicito riferimento al suo *background* di Segretario di Stato²³.

La trasformazione dell'approccio di Pacelli verso il cinema andava poi a intrecciarsi con la riflessione che fin dalla metà degli anni Trenta andava maturando in Gedda. Già nel dicembre 1936 il dirigente cattolico aveva inviato a Pacelli un corposo *memorandum* nel quale aveva definito il cinema come un mezzo capace di «incidere nella civiltà del Novecento press'a poco come la scoperta di Gutenberg del quattrocento»²⁴. La crescente attenzione verso il cinema mostrata, nell'ultimo scorcio degli anni Trenta dalla rivista della Giac «Gioventù Italiana» diretta da Gedda, è poi un altro indizio rilevante sulla linea che egli avrebbe impresso all'azione del Ccc e un segno della significativa evoluzione del suo pensiero su queste tematiche. Non che attraverso la rivista per i giovani cattolici si fosse elaborata una sorta di “pedagogia per il cinema”, tuttavia ci fu certamente uno scarto netto tra l'interesse distratto (e non di rado negativamente connotato) dei primi anni Trenta, rispetto alle articolate riflessioni che vennero proposte alla fine del decennio. Così se nei primi anni venivano talvolta prese in prestito le penne della redazione dell'«Osservatore Romano» (Mario Meneghini e Virgilio Scattolini) o di altre figure esterne alla Giac come Luigi Corazzin e Carlo Trabucco per dedicare dei *focus* sul cinema sporadici e fuori da qualsiasi progettualità culturale o pastorale²⁵, fu soprattutto a partire dal 1938

²¹ ASV, AA. EE. SS., Stati Ecclesiastici, IV, pos. 445, f. 408. Il testo della lettera si trova in: M. M.[Mario Meneghini], *Due documenti di Pio XII sui problemi del cinema*, in «L'Osservatore Romano», 11 marzo 1939. Sulla vicenda dell'Eidophon si veda anche: K. Dibbets, *A Catholic Voice in Talking Pictures. The International Eidophon Company (1930-1934)*, in D. Biltreyst e D. Treveri Gennari (eds), *Moralizing cinema: film, Catholicism and power*, cit., pp. 225-254.

²² ASV, AA.EE.SS., Italia IV, pos. 773 VIII, f. 353.

²³ M. M., *Due documenti di Pio XII sui problemi del cinema*, in «L'Osservatore Romano», 11 marzo 1939.

²⁴ ASV, AA. EE. SS., Stati Ecclesiastici, IV, pos. 445, f. 426, ff. 18-22r, testo dattiloscritto accompagnato con un biglietto da visita di Luigi Gedda, con la data “Torino, 1/XII”.

²⁵ Si vedano, ad esempio: L. Corazzin, *Perché il cinematografo non sia strumento di male*, in «Gioventù Italiana», n. 8, agosto 1934, pp. 238-239; M. Meneghini, *Il cinema al IV convegno Volta*, n. 11, novembre 1934, pp. 331-

che la rivista concentrò un'attenzione sempre più strutturata al grande schermo, dedicando una rubrica fissa all'argomento nella quale il redattore Gastone Canessa esibiva una competenza per certi versi nuova fra le voci cattoliche del tempo. In uno di questi saggi intitolato significativamente *L'era del cinema* Canessa, nel giugno 1939, offriva una sorta di preannuncio del dibattito che più compiutamente si sarebbe sviluppato in seno al mondo cattolico negli anni di guerra favorito proprio da Gedda e dal suo *entourage*. Era giunto il momento di non considerare più soltanto il cinema come strumento di perversione o mero divertimento edificante, ma come una nuova forma d'espressione cui si doveva riconoscere dignità artistica in funzione di una pedagogia cattolica delle masse.²⁶

In questo quadro non stupisce che nell'aprile 1941, poco prima della sua nomina a capo del Ccc, in quella sorta di documento programmatico che furono le sue *Conclusioni* al volume collettaneo *Il volto del cinema* Gedda sostenesse che di fronte al nascere di quella che, con finezza, definiva una nuova «umanità visiva», occorresse che la Chiesa passasse al contrattacco, ponendo fine alla tendenza ad affrontare la questione cinematografica a colpi di censura²⁷.

L'apertura di Pacelli e Gedda verso il cinema si puntellava però su precise basi dottrinali. Non era un'apertura piena, aperta e dialogante che riconosceva il cinema come forma d'arte. Era un'apertura strettamente funzionale ai piani della Chiesa (e questo era stato del resto il limite anche delle prospettive espresse dall'enciclica *Vigilanti cura*). Non va dimenticato che, nel marzo 1943, a poche settimane dall'uscita di *Pastor Angelicus* Pio XII in un discorso ai parroci di Roma, parlò del cinema come «nuova chiesa dell'uomo moderno» attaccandolo come principale protagonista del «processo di trasformazione laica», a cui il centro della cattolicità era stato «sistematicamente sottoposto» in tempi recenti²⁸. Ed infatti è proprio negli anni di guerra che gli attacchi al cinema da parte della grande maggioranza dell'universo cattolico raggiungevano un'intensità forse mai prima conosciuta. L'affollata storiografia sul rapporto tra religione cattolica e seconda guerra mondiale ha infatti messo in luce come proprio sul «cinema immorale» - insieme alla «moda invereconda» e alla cosiddetta «ballomania» - si concentrassero, assai spesso, le attenzioni delle lettere pastorali pronunciate dall'episcopato durante i primi anni del conflitto. Molti dei temi e del linguaggio dei vescovi e del clero erano infatti incardinati sul *topos* classico della guerra come «castigo di Dio»: il conflitto presente, sostenevano, non era altro che una punizione, di dimensioni bibliche, che il Signore aveva consentito data la dilagante immoralità e il crescente distacco dell'umanità

332; Id., *Il 40° anniversario del cinema*, n. 4, aprile 1935, pp. 107-108 (per gli articoli scritti da Scattolini rinvio, *supra*, paragrafo 3.4, nota 628).

²⁶ G. Canessa, *L'era del cinema*, in «Gioventù Italiana», n. 6, giugno 1939, pp. 143-146. Sul dibattito degli anni di guerra fra morale e arte cinematografica si veda: M. Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 248-268 (qui anche nello scontro tra cattolici e fascisti) e M. Vanelli, *Morale e arte cinematografica: un dibattito fra i cattolici italiani*, in E. G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 6, 1940-1944, Marsilio, Venezia 2010, pp. 542-553 (per il dibattito interno al mondo cattolico).

²⁷ L. Gedda, *Conclusioni*, in AA. VV., *Il volto del cinema*, Editrice Ave, Roma 1941, pp. 325-331.

²⁸ Acta Apostolica Sedis, a. XXXV, serie II, vol. X, Tipografia Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano 1943, p. 107.

dalle leggi iscritte nella natura stessa dell'uomo. Parallelamente si faceva così sempre più spesso appello alla sobrietà dei costumi e alla penitenza con denunce dai toni accorati e anche esagerati contro la moda e gli spettacoli immorali²⁹. E il magistero di Pio XII sulla guerra si era imperniato proprio su queste argomentazioni: sin dalla prima enciclica programmatica *Summi pontificatus* dell'ottobre 1939, il papa aveva riproposto le tesi intransigenti circa l'origine del conflitto. Egli infatti individuava la ragione della guerra nel vortice degli errori moderni, e in particolare nella «laicizzazione della società», che aveva determinato l'assoluta autonomia dell'uomo nella vita individuale e collettiva³⁰. Non stupisce dunque che in Italia, da Nord a Sud, il cinema (e i suoi derivati) erano richiamati dai vescovi come ragioni tra le principali del «flagello meritatissimo» (come, ad esempio, definiva la guerra il vescovo di Macerata)³¹.

Occorre tener conto di questa cornice per comprendere a piena la visione offensiva di Pacelli e Gedda nei confronti del cinema. Essa cioè rimaneva avvinghiata al nucleo dottrinale di condanna della modernità di cui il cinema era solo l'ultimo prodotto. Renato Moro in relazione dell'adeguamento dei cattolici alla cultura di massa ha parlato non a caso di una sorta di «modernismo buono»³². Cioè solo il correttivo della sensibilità cattolica e un suo utilizzo ai fini dell'edificazione del Regno di Cristo poteva far tornare il cinema ad essere un vero «dono di Dio» e non un veicolo della perversione dell'uomo, come aveva ribadito in molti documenti anche Pio XI negli anni del suo pontificato³³.

Questa prospettiva ecclesiologica mi sembra accompagni in filigrana tutto il progetto di *Pastor Angelicus*. Non a caso monsignor Giuseppe Borghino, vicedirettore dell'Azione cattolica, nella lettera che inviava nelle prime settimane del 1943 a tutti gli uffici diocesani per organizzare la distribuzione, rimarcava che il film, visto che sarebbe stato proiettato anche nei cinema pubblici, aveva precisi scopi di

²⁹ Sul tema della guerra come «castigo di Dio» (categoria interpretativa classica anche nel periodo della Grande Guerra) e sui suoi significati anche rispetto ai rapporti col regime e all'interpretazione complessiva della guerra da parte dei cattolici, si vedano: F. Malgeri, *La Chiesa italiana e la guerra*, Studium, Roma 1980, pp. 105-119; Id., *Chiesa, clero e laicato cattolico tra guerra e Resistenza*, in G. De Rosa (a cura di) *Storia dell'Italia religiosa*, vol. 3, *L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 301-334, in particolare pp. 304-308; B. Bocchini Camaiani, *I vescovi*, e G. Vecchio, *Il laicato cattolico di fronte alla guerra e alla Resistenza: scelte personali e appartenenza ecclesiale*, in G. De Rosa (a cura di), *Cattolici, Chiesa e Resistenza*, cit., in particolare i saggi: pp. 201-226 e pp. 251-296; G. Vecchio, *Guerra e Resistenza*, in A. Melloni (a cura di), *Cristiani d'Italia. Chiese, società, Stato, 1861-2011*, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, Roma 2011, pp. 733-746.

³⁰ Pio XII, *Summi pontificatus*, 20 ottobre 1939, *Enchiridion delle Encicliche*, vol. VI: *Pio XII. 1939-1958*, Edb, Bologna 1995, pp. 38-33. Su questi temi rimando alla puntuale lettura di D. Menozzi, *Chiesa, pace e guerra nel Novecento. Verso una legittimazione religiosa dei conflitti*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 149-159.

³¹ Cit. in A. Martellini (a cura di), *Lettere pastorali dei vescovi marchigiani. Regesto (1938-1948)*, in B. Bocchini Camaiani e M. Cristina Giuntella (a cura di), *Cattolici, Chiesa, Resistenza nell'Italia centrale*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 473.

³² R. Moro, *Il «modernismo buono». La modernizzazione cattolica tra fascismo e postfascismo come problema storiografico*, in «Storia Contemporanea», XIX, 1988, pp. 625-716.

³³ Si veda, tra i molti esempi nel magistero rattiano, il discorso del 21 aprile 1936 ai rappresentanti della Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica (Fipresci) riportato in D. E. Viganò, *Cinema e Chiesa. I documenti del magistero*, Roma, Effatà, 2002, pp. 48-50.

bonifica e “conversione” del cinematografo da strumento di apostasia a potente veicolo di evangelizzazione³⁴.

Un «manifesto di celluloido»

Una interpretazione del film che guardi al solo contesto italiano è dunque fortemente limitativa. Non solo l'intero progetto si accordava a questo sostrato ideologico-pastorale che ho tentato di delineare, ma con esso i vertici ecclesiastici perseguivano precisi obiettivi contingenti di ricollocazione geopolitica della Santa Sede. In tal senso è interessante mettere in relazione l'uscita del *Pastor Angelicus*, arrivato nelle sale il 17 dicembre 1942 per festeggiare il 25° di ordinazione episcopale di Pacelli, e il radiomessaggio natalizio pronunciato da Pacelli sette giorni dopo. Com'è noto quel discorso si proiettava già verso la realtà postbellica e rappresentava la prima indicazione esplicita di un significativo cambio di rotta negli orientamenti pontifici, specchio del rapido mutamento degli assetti che l'atlante del conflitto stava palesando sempre più chiaramente. Il discorso era anche una diretta conseguenza dei colloqui avuti da Pio XII nel settembre 1942 con l'ambasciatore straordinario degli Stati Uniti Myron Taylor nel quale all'ombra di San Pietro si era avuta sempre più chiara la percezione di una probabile sconfitta del nazifascismo e di un futuro assetto mondiale governato dalle democrazie. D'altra parte gli Stati Uniti avevano tutto l'interesse a garantirsi un *endorsement* della Santa Sede nel quadro del riassetto degli equilibri di potenza. E in tal senso, non stupisce che già il 4 ottobre 1942 «The New York Times» fosse uscito con un lunga nota di commento politico sulle prospettive vaticane rispetto al conflitto in corso col chiaro intento di incalzare certi passaggi diplomatici: una foto in formato *extralarge* del volto di Pio XII con un'eloquente didascalia («His conception of world order is similar to that of the democracies») era tesa a rimarcare che la concezione del mondo di Pacelli era simile a quella delle grandi democrazie e si annunciava dunque in questo modo il contenuto dell'articolo che esaltava l'azione del papa contro Hitler e Mussolini³⁵.

Era a questi assetti che la Santa Sede guardava anche attraverso il cinema. Non a caso Pacelli era stato da Segretario di Stato il grande architetto del *rapprochement* diplomatico tra Stati Uniti a Santa Sede nel corso degli anni Trenta, maturando un rapporto privilegiato con Roosevelt³⁶. L'emergere dell'idea ed i significati politici di *Pastor Angelicus* vanno collocati in questo scenario. Come emerge con una certa

³⁴ ISACEM, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, busta 2, fascicolo 7, circolare di G. Borghino agli Uffici diocesani per l'A.C., 14 gennaio 1943 (ISACEM441).

³⁵ C. M. Cianfarra, *The Vatican Faces the Dictators*, in «The New York Times», 4 ottobre 1942. Del giornalista si veda anche: *The Vatican and the war*, E. P. Dutton and Company, New York 1944.

³⁶ Si veda in particolare: L. Hutton, *The Future Pope Comes to America: Cardinal Eugenio Pacelli's Visit to the United States*, in «U. S. Catholic Historian», v. 24, n. 2, 2006, pp. 109-130; L. Castagna, *Un ponte oltre l'oceano. Assetti politici e strategie diplomatiche tra Stati Uniti e Santa Sede nella prima metà del '900 (1914-1940)*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 293-303 e G. D'Alessio, *The United States and the Vatican (1936-1939): From Eugenio Pacelli's Visit to the US to Myron Taylor's Mission to the Holy See*, in C. R. Gallagher, D. I. Kertzer, A. Melloni (eds), *Pius XI and America*, Proceedings of the Brown University Conference (Providence, October 2010), LIT Verlag, Berlin-Munster-Wien-Zurich-London, 2012, pp. 129-153.

evidenza dalle carte e dalle fonti a stampa, col documentario si intendeva cioè proporre, a tutto l'Orbe cattolico una sorta di «manifesto di celluloido» per mezzo del quale indicare le prospettive di un nuovo ordine cristiano a guida papale. Il cinema diveniva uno strumento non solo per accreditare il papa come principale figura di riferimento per un'Italia allo sbando ma come autorità morale planetaria e supremo mediatore della pace tra i popoli capace di affrontare i dittatori ma di parlare anche la stessa lingua delle grandi democrazie. Non a caso Gedda in un articolo sull'«Osservatore Romano» del dicembre 1942 presentò il film 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»³⁷. E in effetti tutto nelle tre grandi sequenze in cui si snoda l'intreccio del documentario (il ritmo del montaggio, il taglio delle inquadrature, il mondo in cui lo *speaker* tratteggia la figura del papa) tende a presentare il pontefice, come recita il cartello di introduzione, «come padre universale in un tragico periodo della storia umana». Nel dipanarsi del racconto per immagini ogni passaggio è teso a rimarcare l'*auctoritas* universale dell'istituto petrino e il suo carattere di mandato divino che distingueva il papa da tutti i *leader* della terra conferendogli quel potere insindacabile che gli era stato attribuito dal Concilio Vaticano I: «qual è l'origine di quest'uomo – recita la *voice over* in un passaggio iniziale – che gli altri uomini hanno collocato così in alto, sollevandolo al di sopra di tutti e prostrandosi davanti a lui come all'infalibile?». In tal senso, appariva strategico, nell'economia del messaggio complessivo veicolato del film, il modo in cui veniva descritta la carriera ecclesiastica di Pacelli: da un lato si lanciavano evidenti ammiccamenti diplomatici agli Stati Uniti mostrando le immagini del trionfale viaggio in America di Pacelli nel 1936, dall'altro si teneva a rimarcare il carattere peculiare del *curriculum* di Pio XII che, primo segretario di Stato nella storia della Chiesa aveva viaggiato molto per il mondo, accolto ovunque grandiosamente da folle oceaniche. Anche se non si fosse più allontanato dalla Città Eterna – era il messaggio implicito – il papa aveva già ricevuto il riconoscimento della sua statura internazionale dai potenti della terra.

Questa prospettiva è presente anche nell'ultima grande sequenza del documentario che, a mio parere, rappresenta una sorta di sintesi per immagini del magistero pontificio sulla guerra. Venivano così presentanti gli stralci salienti del radiodiscorso pronunciato alla vigilia della guerra nel settembre 1939 (il noto «nulla è perduto con la pace, tutto può essere perduto con la guerra»³⁸) che in pieno conflitto assumevano un ben altro significato. Nelle inquadrature di accompagnamento alla lettura del radiomessaggio, il rapido stacco di sequenze tra la Città del Vaticano, le tragiche immagini della guerra nei teatri del mondo, un Cristo crocifisso e la basilica di San Pietro, pareva voler suggerire plasticamente che l'origine del conflitto stava nell'apostasia del mondo moderno dalla Chiesa e che solo il ritorno al supremo potere del papato sulla vita collettiva poteva garantire il raggiungimento della pace.

³⁷ L. Gedda, «*Pastor Angelicus*», in «L'Osservatore Romano», 6 dicembre 1942. Lo stesso articolo, col medesimo titolo, apparve anche sulla «Rivista del Cinematografo», a. XV, n. 11-12, novembre-dicembre 1942, pp. 121-122

³⁸ Cfr. *Discorsi e radiomessaggi di Sua Santità Pio XII*, vol. 1, 2 marzo 1939-1° marzo 1940, Tipografia Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano 1960, pp. 305-307.

Ma, a ben vedere, lungi dal proporre un messaggio di pacifismo *tout court*, che era del resto estraneo al magistero pontificio ancora saldamente ancorato alla dottrina della «guerra giusta»³⁹, il *Pastor Angelicus* si chiudeva badando a legittimare i comportamenti bellici dei fedeli schierati sui fronti contrapposti. Ad accompagnare i fotogrammi nei quali si mostrava la particolare premura con la quale Pio XII accoglieva i feriti di guerra, si ricordavano infatti i passaggi essenziali del radiomessaggio natalizio del 1941, nel quale Pio XII aveva condannato l'efferatezza della guerra, ma aveva anche ribadito la sostanziale giustizia dello sforzo bellico dei paesi in lotta teso a difendere i rispettivi confini nazionali⁴⁰. Tutto questo era sintetizzato dalle immagini finali. Nella Basilica di San Pietro Pio XII accoglieva nel suo abbraccio ecumenico, come recitava la *voice over*, «il popolo cristiano che [in un'ora tragica] era sparso sulla faccia della terra». Presentando il papa come l'unico garante della pace mondiale si riproponeva insomma, quel nesso tra pacificazione e restaurazione della cristianità che era, a mio parere, il fulcro centrale di tutto il messaggio del film.

³⁹ Si veda, per un'analisi di lungo periodo, D. Menozzi, *Ideologia di cristianità e pratica della «guerra giusta»*, in M. Franzinelli, R. Bottoni (a cura di), *Chiesa e guerra. Dalla «benedizione delle armi» alla «Pacem in Terris»*, cit., pp. 91-128.

⁴⁰ Radiomessaggio *Nell'alba e nella luce* nella vigilia del Natale 1941, 24 dicembre 1941: *Acta Apostolicae Sedis*, vol. XXXIV, 1942, pp. 10-21.