

ABSTRACTS

Silvia Angeli (University of Westminster)

Censorship, Endorsement and the In-between: Liliana Cavani's "Galileo" (1968)

Given the ambivalence characterizing the Roman Catholic Church's relationship with the arts, it is not surprising that cinema has often been seen as a tool either to uphold the Church's worldview or to propose a rival one. This constant oscillation between the poles of censorship and endorsement has produced complex and contradictory results that have strongly influenced the production and reception of films. Indeed, the history of Italian cinema is filled with examples of inappropriate yet inevitable overlaps between secular and religious powers, and very few films have demonstrated this more than Liliana Cavani's *Galileo*. Perhaps foreseeing the film's mixed reception and unusual fate, Cavani dubbed *Galileo* "un film dibattito" (a "film for discussion"). In fact, contradictions abound in the circumstances of *Galileo*'s production, release, and reception, attesting to the extremely complex, variegated nature of Italian Catholicism and its inextricable ties with Italian culture. Presented during the controversial XXIX Venice Film Festival, the film was ruled "VM18," or "unsuitable for children under 18," forcing Cavani to cut the sequence of the execution of Giordano Bruno. Despite being commissioned by RAI, the Italian state broadcaster, it was never shown on public television. While it was condemned by the *Centro Cattolico Cinematografico* in its publication *Segnalazioni Cinematografiche* (1968), the film owes its visibility to the Catholic company San Paolo Film. Relying especially on primary sources, such as press articles as well as documents from the "Fondo Liliana Cavani" in Carpi and those from the ecclesiastical archive provided by the organizers of the "Catholics and Cinema in Italy between the '40s and the '70s" conference, this paper analyzes the events surrounding the release of *Galileo*. What emerge are not only the important elements of the film's Catholic reception but also the nature of the repressive mechanisms operating within a presumably laic state and within secular organizations. In fact, and quite ironically, the fate befalling *Galileo* after its release reflects many of its themes — the importance of freedom of thought and speech, the dialectics of personal conscience and obedience to authority, and the implications of institutionalized power and its effects on culture.

Alfredo Barillari (Università degli studi di Napoli "L'Orientale")

Hollywood? No, Grazie. I cattolici contro il divismo negli anni del "boom economico"

Tra il 1955 e il 1963, il processo di 'americanizzazione' raggiunge con diversa intensità le varie categorie sociali ma parla a tutte loro con lo stesso linguaggio: l'immagine. I film di Hollywood mostrano sul grande schermo nuovi costumi basati sul possesso di beni materiali a cui tutti possono ambire tramite il denaro. La via più breve al benessere sembra rappresentata dal successo e dalla celebrità. Ville, piscine e macchine lussuose sono gli *status symbol* per eccellenza dei volti americani ritratti sulle pagine dei principali settimanali. Contemporaneamente all'invasione delle pellicole americane, la fine del neorealismo e l'avvento di film italiani con trame più leggere, vede nascere le prime celebrità nazionali. Su questa scia, il fenomeno del divismo segna la nascita di un nuovo paganesimo che ha un richiamo universale e preoccupa le istituzioni politiche. La Chiesa, in particolare, condanna duramente l'esaltazione dell'individualità, una vera minaccia alla morale e ai capisaldi della tradizione familiare.

A meta degli anni Cinquanta, i valori "american style", incarnati da dive e divi d'oltreoceano, vengono quindi demonizzati mentre le celebrità italiane rispecchiano i valori cattolici su cui si fonda l'azione governativa della Democrazia Cristiana. Così ai divorzi e alle eccentricità di

Elizabeth Taylor, si contrappone l'immagine di sposa e madre esemplare della Lollobrigida, mentre al selvaggio Marlon Brando, si accosta la figura di birbante dal cuore d'oro di Maurizio Arena.

Col passare degli anni, però, lo scandalo e la rottura degli schemi morali fanno sempre più presa sul pubblico italiano. Nelle trame dei film come nelle vite delle celebrità, si trovano esempi di rottura rispetto ai capisaldi cattolici: ne è un esempio il personaggio di Mastroianni interpretato ne *La Dolce Vita* oppure le vicende sentimentali di Sofia Loren e Carlo Ponti. Davanti a questi avvenimenti, i media cattolici si trovano in chiara difficoltà. Da un lato non possono fare a meno di raccontare le vicende dei divi, dall'altro non possono giustificare gli atteggiamenti contrari ai propri dettami morali.

Il paper in oggetto si concentra sulla battaglia mediatica che la stampa conservatrice intraprende, nel "boom" economico, contro il fenomeno del divismo. In prima battuta, l'analisi vuole soffermarsi su come l'immagine dei personaggi di Hollywood sia stata filtrata dalla stampa conservatrice affinché lo *star system* americano e i suoi modelli di vita rappresentassero un pericolo reale per i ruoli di genere tradizionali. In secondo luogo, vuole porre l'accento sulla diversità di trattamento che la stessa stampa riserva alle celebrità nazionali, inizialmente inquadrare nei valori classici della famiglia e successivamente protagoniste di scandali che rompono gli schemi della morale. Due momenti in particolare sintetizzano il rapporto tra Cinema e Chiesa: il discorso di Pio XII riguardo "il film ideale" nel 1955 e l'invettiva lanciata contro il divismo dall'arcivescovo di Milano nel 1960. Se in un primo momento, infatti, la Chiesa detta la linea da seguire tramite la censura imposta dalla DC, a inizio anni sessanta, tutto ciò di immorale che Hollywood deteneva nel suo "falso paradiso" risulta essere pienamente recepito dal divismo italiano, le cui celebrità hanno un effetto magnetico sulle masse.

Pietro Bocchia (Notre Dame University)

Religione e modernità in Pasolini: la nuova sinistra cattolica italiana e la "Nuova Sinistra" americana nella seconda metà degli anni Sessanta

Il mio lavoro anzitutto intende considerare il rapporto tra religione e modernità alla luce delle riflessioni che Pasolini conduce circa questo tema nella seconda metà degli anni Sessanta. Nel biennio 1964-5, sbaragliando il campo da ipotesi di conflitto o competizione tra il fenomeno religioso e la civiltà moderna, l'autore prende le mosse dalla constatazione che l'uomo è "animale religioso" e che, pertanto, la modernità sia caratterizzata da un'intrinseca religiosità. Nella seconda parte del mio intervento mostrerò che tale religiosità costituisce il presupposto fondamentale per un'azione rivoluzionaria; essa è "il fondo più profondo dell'atteggiamento morale" di una minoranza culturale che, secondo l'autore, rappresenta un'alternativa al sistema di potere della civiltà occidentale neocapitalista. Entro questa minoranza culturale, tra il 1966 e il 1968, Pasolini reputa che le forze realmente rivoluzionarie siano la "Nuova Sinistra" americana e la nuova sinistra cattolica italiana. In conclusione, il mio intervento accennerà all'influenza di questa riflessione, al crocevia tra religione e politica, su alcune opere dell'autore del 1968: *Il Pci ai giovani!*, *Teorema*, *Orgia e Porcile*.

Lieven Boes (KU Leuven)
Roel Vande Winkel (KU Leuven)
Leen Engelen (KU Leuven)

Not all roads lead to Rome. OCIC, the Vatican and the Italian Church in the post-World War II era

The “Office Catholique Internationale du Cinéma” (OCIC), was founded in 1928. It established itself, during an existence that spanned more than seventy years (1928-2001) as an influential institution that played an important role in setting the Catholic agenda with regards to cinema. OCIC derived its influence largely from an intermediate position between its member organisations (national and local Catholic organisations active in the field of film production, distribution, exhibition or film criticism and guidance) and the Vatican. This intermediary position, however, was not built overnight. OCIC encountered several difficulties, for instance during World War II, when its general-secretariat in Brussels was forced, by the German occupiers, to suspend its activities.

This paper looks at the late 1940s and 1950s, when OCIC had to put itself on the map again, in order to reassert its relevance in the post-war field of Catholic cinema. Developing relationships with other national and international film organisations in general and with the Vatican in particular were crucial to this endeavour. This paper investigates this process, making use of the OCIC archives (KADOC, Leuven University) as well as the archival documents made available through the project “I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70”. It relies in particular on a set of documents produced by Mgr. Ferdinando Prosperini.

Prosperini, formerly the Italian representative and Vice-President of OCIC, was in 1948 appointed secretary of the newly founded Commissione Pontificia per la cinematografia didattica e religiosa, representing OCIC in this body. However, at a time when OCIC itself was trying to prove its relevance to the outside world, it was highly suspicious of potential competitors like this new institution within the Papal Curia. This paper therefore sheds interesting light on OCIC’s sometimes difficult relationship with the Vatican and with other Catholic film organisations in this period.

Guido Convents (SIGNIS)
Felix Morlion and how he arrived in Italy (1940-1945)

About Morlion there are a lot of myths going around! Few know that before the war he had built in Belgium in the shadow of the Catholic Office for Cinema (OCIC) an exemplary documentation centre for cinema (DOCIP). He wanted to face the film world with professional film criticism through the press. To him the Cinema, radio and above all the press were the key in moulding public opinion (and to evangelize). He became a specialist in this domain. As a Flemish Dominican he had got an astonishing political and cultural “education”. He was an anti fascist and with the help of the Belgian financial world an active anti-communist. As a preacher he was not afraid to debate with communists, which was not done by Catholics at that time. He believed that even atheists could be converted to Catholicism. At the outbreak of the war in May 1940, he fled to France and from there to Portugal, where he stayed a year and founded his Pro Deo press agency. How did he arrive in the summer of 1941 in New York, was it with the help of American secret services? Did he have contacts with this secret service (OSS) in staying in the US? How could he develop in the US so efficiently an US branch of the Pro Deo movement? What kind of activities he and Pro Deo developed and how? His objective with his Pro Deo news agency (CIP) was to show the world a positive side of the Catholics that they were social minded, democratic and fighting against evil. How did he do this? Finally how did he, a Flemish Dominican, arrive at the end of the war in Italy? How was it possible that he could so quickly develop his Pro Deo movement and activities in this

country? This paper wants to bring answers to these questions and to contribute to demystify aspects of Fr Felix André Morlion.

Barbara Corsi (Università di Roma Tor Vergata / Research Fellow presso l'Università di Warwick)

Salvo D'Angelo produttore europeo

Produttore dimenticato o – nella scarsa bibliografia su di lui - accusato di essere un avventuriero ambizioso e megalomane, Salvo D'Angelo fu piuttosto un imprenditore audace, talvolta spregiudicato, ma in molti casi anche un uomo d'onore. Per lealtà verso i suoi finanziatori tacque la vera causa del fallimento dell'Universal, e dopo il suo ritiro dal cinema intervenne pubblicamente solo una volta, per rivendicare la paternità di *Germania anno zero* di Roberto Rossellini: “indimenticabile amico...mio carissimo film”.

Nelle lettere private D'Angelo parla della “sua” Universal, avvalorando con questo aggettivo, quanto l'Universal – e non la Orbis di cui pure fece parte – fosse la società dove poté meglio esplicitare la sua politica produttiva, indirizzata con molta lucidità a rilanciare su grande scala il cinema italiano nel panorama internazionale. La sua determinazione nel perseguire combinazioni produttive italo-francesi ben prima della firma ufficiale del trattato nel 1949, lo rende uno dei precursori del progetto di cinema europeo, in via di definizione da parte dell'Anica. Diventa allora plausibile l'ipotesi di un suo ruolo come suggeritore e primo sperimentatore nella definizione degli accordi degli accordi italo-francesi, vista anche la frequenza dei suoi viaggi a Parigi in compagnia dell'amico e consulente dell'Universal Eitel Monaco.

Troppo anticipo sul corso ufficiale delle coproduzioni, troppo ambizioso per gli orizzonti del tempo, la parabola di Salvo D'Angelo svela quanto le spinte e le necessità della produzione cinematografica siano dissonanti rispetto alla politica economico-finanziaria dei governi 1947-1951. I provvedimenti einaudiani e le iniziative dei successivi governi De Gasperi innescano una catena di eventi, che, indipendentemente dal merito dei prodotti e dalle dinamiche del mercato, porteranno fatalmente al fallimento dell'Universal, colpita da ‘fuoco amico’.

Paola Dalla Torre (Università di Roma LUMSA)

Giuseppe Dalla Torre e il cinema negli anni che precedono la fondazione della Orbis

Il presente paper mira ad indagare e presentare le iniziative portate avanti da «L'Osservatore romano» nei confronti del cinema tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta. Intorno alla metà degli anni '30, infatti, il giornale della Santa Sede, in linea con la *Vigilanti Cura* di Papa Pio XI, intensifica l'attenzione alla settima arte con tre livelli di interventi: una nuova rubrica settimanale su «L'Osservatore»; una rubrica all'interno della rivista «L'Illustrazione vaticana» (lanciata già dal 1930); una rivista quasi interamente dedicata al cinema che ha il nome di «Primi Piani – Cinema letteratura teatro».

Sono progetti ideati da Giuseppe Dalla Torre, dagli anni Venti direttore de «L'Osservatore» e che negli anni Quaranta prenderà parte alla breve esperienza della casa di produzione Orbis-Universal. Le tre iniziative, nel solco dell'atteggiamento generale dei cattolici nei confronti del cinema negli anni Trenta e nei primi Quaranta, sono segnate da una forte vena polemica nei confronti del nuovo mezzo, inteso come strumento immorale di fronte a cui bisogna combattere una “crociata” non semplicemente religiosa ma civile in senso più ampio. Al tempo stesso, però, cercano di sviluppare discorsi più approfonditi dal punto di vista tecnico, estetico, critico e anche produttivo (con inviti continui a scendere attivamente in campo nel mondo del cinema), con articoli scritti anche da autori

che non fanno parte della redazione de «L'Osservatore». «Primi Piani», ad esempio, ospita nelle sue pagine saggi di due futuristi come Anton Giulio Bragaglia e Arnaldo Ginna o dello scrittore cattolico Giovanni Papini.

«L'Osservatore», dunque, alla fine degli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, tenta con queste iniziative di aprire un dialogo ampio con il cinema (e non sempre riesce), mezzo di comunicazione divenuto ormai imprescindibile per la società, capace di smuovere e influenzare le masse. Segno che proprio in questi anni la Chiesa cattolica in Italia inizia a pensare seriamente a come utilizzare i moderni mezzi di comunicazione (e in particolare il cinema), per far sentire il suo punto di vista all'interno delle dinamiche di una sempre più complessa società di massa.

Raffaele De Berti (Università degli Studi di Milano)
Mentre si gira "Roma città aperta"...

Nella Roma liberata del 1944 fervono i progetti di realizzazione di nuovi film e particolarmente attiva è la Orbis – una società costituita a seguito di alcune precedenti realizzazioni (Pastor Angelicus e La Porta del cielo) nate in seno al Centro Cattolico Cinematografico – che vede tra i principali promotori Luigi Gedda, Salvo D'Angelo e Diego Fabbri; e che si pone lo scopo di dare continuità e solidità industriale all'attività produttiva d'ispirazione cattolica. Oltre che sul quadro generale della costituzione della Orbis e del dibattito al suo interno sugli indirizzi da seguire nella produzione ci si focalizzerà in modo particolare sui progetti e sulla realizzazione di film spettacolari «a carattere non scopertamente religioso svolgenti una tesi normalmente socialmente costruttiva». In relazione a ciò si prenderà in considerazione, soprattutto il caso della mancata realizzazione di Angeli neri con la regia di Lattuada, un film con due sacerdoti come protagonisti: uno favorevole alla lotta armata nella resistenza contro i nazifascisti, l'altro pacifista. È questo un progetto al quale partecipa attivamente Cesare Zavattini, che già in una lettera del 18 giugno 1944 a Diego Fabbri avanza una serie di osservazioni su una prima stesura di un soggetto/trattamento dal titolo Non moriranno mai. Nell'intervento ci si concentrerà però su un successivo trattamento di 68 pagine (conservato nell'Archivio Zavattini, presso la biblioteca "Panizzi" di Reggio Emilia) a firma Lattuada, Monicelli, Zavattini con il titolo Angeli neri: un film "neorealista", naufragato quando tutto appariva pronto per essere girato nei primi mesi del 1945, praticamente in contemporanea con Roma città aperta di Rossellini, che avrebbe probabilmente rappresentato un punto importante nella cronologia e nel dibattito sul neorealismo. Si prenderanno in considerazione anche altri due film Orbis realizzati nel 1945/46: Il testimone di Germi e Un giorno nella vita di Blasetti, studiandone la genesi progettuale e realizzativa anche in relazione ad Angeli neri, attraverso i documenti presenti oltre che nella banca dati del PRIN e nell'Archivio Zavattini, nell'Archivio Alessandro Blasetti conservato presso la Cineteca di Bologna.

Francesco Di Chiara (Università degli Studi eCampus)
Paolo Noto (Università di Bologna)

Un codice italiano per la cinematografia: la censura come oggetto negoziale tra industria, Stato e mondo cattolico

Nell'immediato dopoguerra si ha un tentativo di concertazione finalizzato all'introduzione in Italia di una versione tradotta e adattata del codice di autoregolamentazione della MPPDA, meglio noto come codice Hays. L'iniziatore di questo processo è Martin Quigley Jr., figlio di uno degli estensori del codice, giornalista e agente dell'OSS, mentre i suoi principali interlocutori sono Eitel Monaco e Luigi Gedda. Il tentativo non ha esito, poiché il controllo preventivo sulle sceneggiature previsto

dalla legge sul cinema del 1949 – e finalizzato all'erogazione di benefici economici – verrà posto nelle mani degli organi governativi e non prevedrà l'adozione di regole condivise con altri soggetti. Il dibattito sull'opportunità di un codice di autoregolamentazione dell'industria, tuttavia, proseguirà fino alla metà del decennio successivo.

Questo intervento intende offrire un primo contributo a una storia della censura come elemento di negoziazione tra soggetti promotori di progetti diversi rispetto all'assetto dell'industria cinematografica sostenuta dallo Stato. I documenti presenti nel database, integrati da materiali provenienti dalla memorialistica e delle riviste di settore, aiutano ad allargare il campo dei portatori di interesse coinvolti in questo processo: i produttori, Andreotti, la burocrazia statale, le varie anime della Chiesa, l'industria e la diplomazia americane. Al di là dell'ipotesi dell'applicazione di un codice di autoregolamentazione, infatti, sembra profilarsi l'idea di un sistema di distribuzione delle risorse e di accesso al credito cinematografico diverso da quello previsto dalla legge sul cinema, così come un ridimensionamento dell'attività del CCC e, conseguentemente, delle specificità dell'esercizio cattolico rispetto a quello industriale.

Gianluca Della Maggiore (Università degli Studi di Milano)
Chiesa e cinema nell'epoca della “Vigilanti cura”. Riconquiste cattoliche, progetti totalitari, prospettive globali

La *Vigilanti cura* (1936) è la prima e unica enciclica che un pontefice abbia dedicato interamente al cinema. Si tratta di un documento magisteriale che ha orientato in profondità il rapporto tra cattolici e cinema in tutto il mondo almeno fino al Concilio Vaticano II, ma che non ha ricevuto fino ad oggi una adeguata attenzione da parte della storiografia.

Attingendo in gran parte ai documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano utilizzati per la mia tesi di dottorato, l'intervento intende ripercorrere il processo redazionale dell'enciclica contestualizzandolo nel quadro dei meccanismi di adeguamento della Chiesa di Pio XI ai grandi processi di trasformazione socio-politici in atto sullo scacchiere internazionale. Ciò che emerge dal vaglio delle carte è infatti la composita prospettiva globale con la quale la Santa Sede guardava negli anni Trenta alla questione cinematografica. A partire dal 1930, anno del suo approdo al vertice della Segreteria di Stato, sarà soprattutto Eugenio Pacelli, futuro Pio XII, ad occuparsi di cinema affidando non a caso alla Sacra Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari, sorta di “ministero degli esteri” vaticano, e alla capillare rete transnazionale della Compagnia di Gesù, la gestione dei problemi legati al nuovo mezzo di intrattenimento di massa.

Letta alla luce delle nuove fonti la politica giocata dalla Santa Sede appare così indirizzata verso l'obiettivo di fare del cinema un alleato a servizio del progetto pontificio di riconquista cattolica della società ai quattro angoli del globo. Nell'area Euroasiatica i vertici vaticani seguono una pluralità di strategie: da un lato monitorano con attenzione i meccanismi propagandistici della cinematografia sovietica e stringono accordi ufficiosi in materia di censura con i regimi di destra, dall'altro si adoperano affinché l'opera del neonato Office Catholique International du Cinéma si adegui al centralismo romano, appoggiandone comunque il tentativo di inserire i cattolici nel mercato in espansione del sonoro con l'esperienza dell'Eidophon.

Ma è negli Stati Uniti, al cui episcopato è significativamente indirizzata l'enciclica, che la Santa Sede individua la posta più alta: il varo di una grande inchiesta internazionale sul cinematografo nel marzo 1935, svolta interessando tutte le rappresentanze pontificie, è la conferma della raggiunta efficacia globale dell'«invasione pervertitrice» del sistema hollywoodiano. Verso il cinema americano si adotta dunque un duplice atteggiamento: se la Segreteria di Stato appoggia con decisione la «crociata» dell'episcopato americano per la moralizzazione del cinema, è Pio XI stesso a portare avanti in prima persona un'attività di *lobbying* sui magnati di Hollywood.

Nel complesso *iter* di redazione della *Vigilanti cura* tutti questi orientamenti troveranno una loro sintesi, confermando, al fondo, le antinomie legate ad un approccio della Chiesa al problema cinematografico prevalentemente strumentale.

Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
L'ACI e il femminile: fra promozione e controllo

Nel secondo dopoguerra l'Italia cattolica (e non) si trova a fronteggiare la questione del nuovo ruolo assunto dalle donne. Un cambiamento di statuto e di funzione maturato forzatamente negli anni del conflitto, ma che per la prima volta assume il tratto dell'irreversibilità. Di fronte a questo cambiamento i cattolici adottano una politica ambivalente. Per un verso riconoscono il cambiamento (sebbene non lo incoraggino), per un altro tentano di rallentarlo e, per quanto possibile, di contenerne gli esiti. La relazione si propone di ricostruire il complesso rapporto fra ACI ed emancipazione femminile in Italia, con particolare riferimento agli interventi del Segretariato Generale della Moralità sulla rappresentazione del femminile e sui rapporti fra donne e media fra anni Cinquanta e Sessanta. Un punto di osservazione perimetrato, ma dal forte valore indiziario, che illumina la faticosa mediazione fra valorizzazione e segregazione della donna che si compie in questo cruciale torno di anni.

Simona Ferrantin (Isacem)
Paolo Trionfini (Isacem)

Luigi Gedda, i Comitati civici e il cinema di propaganda. Un progetto di conquista politica e di moralizzazione della società (1948-1958)

L'attenzione ai media di massa costituì un tratto peculiare del patrimonio genetico dei Comitati civici, fondati da Luigi Gedda agli inizi del 1948 in vista delle prime elezioni del Parlamento repubblicano. La relazione ricostruisce il contesto in cui sorse l'organizzazione, arrivando ad arricchire il quadro conoscitivo: la mobilitazione del mondo cattolico nell'imminenza dell'appuntamento elettorale rispose a diverse sollecitazioni, che furono condensate «regolamentando» la preparazione remota, secondo una piega personalistica, nell'intuizione di Gedda attorno a una struttura stabile e tendenzialmente permanente. Al suo interno s'impose il ruolo dell'Ufficio psicologico, che rispondeva a Gedda, lo «psicologo per eccellenza», secondo una penetrante definizione, per fornire gli impulsi decisivi alla propaganda. Tra gli strumenti utilizzati, con un significativo cambiamento di registro nell'ultima fase della campagna elettorale, assunse un rilievo crescente il cinema.

L'attenta analisi delle pellicole prodotte, nel loro carattere tipologico e nella loro trama narrativa, permette di valutare più adeguatamente l'impatto del cinema di propaganda sull'opinione pubblica nello spazio di condivisione dell'apparato simbolico. Attraverso la comparazione con gli altri strumenti della comunicazione, a partire dai manifesti, si mette a fuoco più nitidamente il messaggio veicolato, che mirava non solo alla conquista politica del Paese, ma anche alla moralizzazione della società, nella convinzione di fondo dell'identificazione tra cattolicesimo e moralità.

All'interno di questo contesto polare, la relazione ripercorre il fitto dibattito seguito al successo elettorale dello «scudo crociato» sulla sopravvivenza della struttura. In questa prospettiva ricostruttiva, appaiono non meno significative le perplessità emerse all'interno del partito d'ispirazione cristiana. In una sorta di gioco di specchi tra proiezione pubblica, che puntava ad accreditare la legittimazione della «Superiore Autorità», e rappresentazione interna, che tendeva a

sottolineare il consenso della base, i Comitati civici superarono le faticose colonne d'Ercole del 18 aprile 1948, avviando in successione le due campagne propagandistiche della «nuova Lepanto sindacale» e della controffensiva sulla pace. Anche in questo nuovo slancio, la struttura di Gedda fece ricorso al cinema, affinando gli stilemi comunicativi. In questo senso, proprio perché non condizionata dal periodo caldo delle campagne elettorali, la produzione cinematografica costituisce un indicatore ancora più sensibile per cogliere l'importanza attribuita ai temi sollevati.

Risale, comunque, a questa stagione una riflessione più meditata sull'incidenza della comunicazione nella psicologia collettiva, che maturò anche in chiave pedagogica per «preparare il pubblico all'autodifesa», dopo che il «nemico» aveva cominciato ad addentrarsi su questo terreno. La consapevolezza fu sperimentata più aspramente nelle campagne elettorali della duplice tornata amministrativa, che si tenne, praticamente senza soluzione di continuità nei moduli di mobilitazione, tra il 1951 e il 1952. Nell'allestimento in rapida sequenza di contromosse per ogni iniziativa predisposta dalle forze politiche di sinistra, anche il cinema di propaganda dei Comitati civici risentì di questo conflitto competitivo.

L'ascesa ai vertici dell'Azione cattolica di Luigi Gedda, proprio alla vigilia dell'appuntamento elettorale che nel 1952 interessò soprattutto le aree centro-meridionali del paese, si tradusse in un impegno più pronunciato per catalizzare le «forze nazionali» attorno al progetto di «riconquista cristiana» della società attraverso anche la politica. La produzione filmografica inevitabilmente risentì di questa curvatura, come non solo evocativamente lasciarono trapelare, a titolo esemplificativo, *La nostra bandiera* e *Il rovescio della medaglia*, tra i titoli meno conosciuti lanciati dai Comitati civici.

In vista delle elezioni politiche del 1953, il cinema di propaganda alternò, senza un'apparente logica, il genere documentaristico e la *fiction*. Al di sotto di un ancoraggio oscillante, si poteva intravedere il tentativo di rappresentare i «successi» della ricostruzione, ma anche di prospettare il «futuro» della nazione, in un ideale passaggio di testimone tra le generazioni. Nell'intercalare dei generi, si poteva, inoltre, cogliere una fase di transizione dell'organizzazione di Gedda, che, dopo la morte di Stalin e l'avvio della destalinizzazione, riprese vigore proiettandosi sulle elezioni amministrative del 1956. Un manuale ad uso dei Comitati civici locali illumina efficacemente questo passaggio anche nell'«azione di propaganda», che doveva risultare «più mordente, più violenta e su una direzione fondamentale: l'anticomunista (e antiastensionista, in periodo elettorale)». *L'idolo infranto* tradusse plasticamente la torsione enfatica, lasciando trasparire la fine imminente del comunismo.

Il mancato riscontro elettorale di questo investimento produsse riflessioni contorte, che le elezioni politiche del 1958 finirono, per così dire, per far rientrare nella tensione a contenere, per lo meno, lo slittamento a sinistra del quadro politico. In ogni caso, nell'«aratura cristiana» dell'opinione pubblica effettuata attraverso il cinema, si allargò sensibilmente, per rimanere all'interno della metafora, l'inquadratura. La produzione cercò conseguentemente di squarciare il velo di un paese, che iniziava a cavalcare l'onda del miracolo economico.

I Comitati civici, su indicazione dell'autorità ecclesiastica, furono investiti del ruolo di coordinamento a livello locale dell'individuazione delle candidature, producendo un nuovo campo magnetico di tensione con il partito. Nella proiezione pubblica della campagna elettorale, al motto «Pro aris et focus» la struttura di Gedda affiancò la parola d'ordine dell'«unità delle forze cattoliche». In nome del contrasto al «laicismo», la scelta di campo a difesa della «nazione cattolica» dovette fare i conti con la sfida della secolarizzazione. Sotto questo prisma di rifrazione, non poteva stupire, anche se continuava ad allarmare, che la presa sull'elettorato esercitata ancora dal Pci fosse ricondotta principalmente ai fondamenti materialistici che lo accomunavano, sotto gli incalzanti contraccolpi del mutamento culturale, agli esiti dei più ampi processi che travagliavano la società italiana.

In questo appuntamento elettorale, la mobilitazione dei Comitati civici perse non pochi colpi. La produzione cinematografica predisposta risultò meno penetrante. Influi sicuramente il senso di trascinarsi con il quale si erano condotte battaglie a ripetizione lungo il decennio. Contribuì

probabilmente la difficoltà a mettere a punto nuovi paradigmi di fronte all'attraversamento epocale che stava coinvolgendo il paese. Concorse forse il repentino mutamento che stava erodendo il «blocco cattolico» del cinema, che ora si apprestava a vivere una stagione diversa in ordine sparso. Di lì a poco anche Gedda fu sostituito alla presidenza generale dell'Azione cattolica italiana per ferma volontà di Giovanni XXIII. I Comitati civici avrebbero continuato a sussistere sempre più stancamente. L'influsso del fondatore perse mordente in tutti i settori su cui aveva esercitato un controllo poderoso per un ventennio. L'eclissi del «geddismo», insomma, costituì un'altra spia del tramonto di un'epoca.

Cristina Formenti (Università degli Studi di Milano)

La dottrina cattolica non s'ha d'animare: il caso de "La Création du monde"

Quando nel secondo dopoguerra presso la Orbis Film si dibatte in merito a quale modalità di rappresentazione sia più appropriato adottare per dar vita ai cosiddetti cinecatechismi, Walt Disney dona al Centro Cattolico Cinematografico una copia dei tre cortometraggi da lui stesso fatti assurgere a documentari animati per eccellenza, *The Winged Scourge* (1943), *Water – Friend or Enemy* (1943) e *Defense Against Invasion* (1943), nella speranza che possano essere presi a modello per la creazione di queste cine-lezioni finalizzate all'insegnamento della dottrina di Pio X. E l'approccio sotteso ad essi sarà proprio quello scelto dalla Sampaolo Film allorché, nel 1954, porterà a concretizzazione questo progetto a lungo discusso in seno alla Orbis Film ma mai realizzato. Tuttavia, si opterà per il *live-action* e non per l'animazione.

Proprio nell'ottica di spiegare le ragioni che portano alla scelta di mantenere la modalità di rappresentazione dei lavori disneyani ma di non impiegare l'animazione, la relazione affronterà il caso del documentario animato di lungometraggio ad argomento biblico *La Création du monde* (*La Bibbia secondo Pierino*, 1958, di Eduard Hofman). Premiata durante la IX Mostra internazionale del film documentario e del cortometraggio di Venezia, ma poi ampiamente criticata dall'ambiente cattolico a tal punto che si è chiesto ne venisse vietata la proiezione nelle sale cinematografiche italiane, questa pellicola è infatti emblematica di come si considerasse problematica l'illustrazione della dottrina cattolica attraverso quel linguaggio grafico e quel modo di rappresentazione altamente finzionali peculiari del documentario animato. Abbinando l'analisi del lungometraggio a una ricostruzione delle polemiche nate intorno a *La Création du monde*, la relazione metterà difatti in luce come esso suscitò riprovazione non tanto per i propri contenuti quanto precisamente per il suo essere realizzato attraverso l'animazione, e più precisamente attraverso quella che, applicando un concetto teorizzato da Roger Odin nel suo *De la fiction*, possiamo definire un'animazione favolizzante.

Elio Frescani (Università di Salerno)

Nazareno Taddei e il documentario industriale dell'Eni: il caso "Gela antica e nuova"

Il democristiano Enrico Mattei nel 1953 fonda l'Eni, azienda statale che si occupa di idrocarburi. Tra i vari strumenti che rientrano nelle strategie di comunicazione e propaganda aziendale – cartellonistica stradale; pubblicità su periodici e quotidiani; *Il Giorno*; la rivista aziendale *Il Gatto Selvatico* diretta da Attilio Bertolucci; Caroselli televisivi – vi sono anche documentari realizzati con la collaborazione dei migliori registi e intellettuali dell'epoca: Fernando Cerchio, Giuseppe Ferrara, Joris Ivens, Bernardo Bertolucci, Leonardo Sciascia, Alberto Moravia, ecc.

I documentari, prodotti inizialmente come ausili didattici per uso interno, vengono immessi anche nel circuito cinematografico nazionale allo scopo di propagandare le attività dell'ente in Italia e

all'estero. Molti di essi sono tradotti in varie lingue e proiettati nei paesi con cui l'Eni intrattiene rapporti economici e spesso partecipano ai vari festival nazionali e internazionali. L'azienda, inoltre, dispone la proiezione dei documentari più significativi anche in occasioni di mostre e fiere, considerando le proiezioni un efficace strumento pubblicitario. Uno di tali film, *Gela antica e nuova* (1964) girato da Giuseppe Ferrara e presentato al Festival del cinema industriale di Monza, incorre nel giudizio negativo di padre Nazareno Taddei, membro della giuria.

L'intervento si concentra sulla vicenda incorsa tra il religioso e l'Eni, che si inquadra nell'ambito del rapporto più ampio tra cinema e religione, in particolare tra documentario e cattolici, visto che all'epoca, accanto al cinema, vedono la luce numerosi documentari antropologici (i cosiddetti documentari "demartiniani") che spesso rappresentavano il folklore religioso popolare con il conseguente intervento della censura cattolica. Si tenterà, inoltre, di cogliere la relazione tra il mondo cattolico e quello politico-industriale a esso legato, provando a ragionare sui rapporti tra rappresentazione della religione e rappresentazione della modernità, in quanto la vicenda avviene nel periodo del miracolo economico.

I documenti dell'archivio aziendale consentono di ricostruire la genesi del documentario, dalle fasi iniziali di progettazione e stesura della scaletta di lavoro, fino al coinvolgimento dello scrittore Leonardo Sciascia, chiamato a redigere il commento che accompagna le immagini (e la successiva "questione" relativa al suo compenso). Altra documentazione presente sia nell'archivio Eni sia in quello Taddei permette di ricomporre lo scambio epistolare intercorso tra il presidente dell'Eni, Marcello Boldrini, e padre Nazareno Taddei sulla questione della rappresentazione religiosa presente nel documentario. In esso, infatti, sono mostrate immagini di due celebrazioni religiose (festa di san Giuseppe del 19 marzo e processione di santa Maria delle Grazie del 2 luglio) che il commento definisce "tradizioni" e "miti" accanto ai quali si aggiungeranno i miti della "civiltà industriale". Le immagini e il commento offrono uno spaccato della realtà locale che viene stravolta, in positivo dal punto di vista del committente, dalla scoperta del petrolio e dalla conseguente industrializzazione della zona. Il commento, nonostante le numerose modifiche (probabili autocensure?), sottolinea il contrasto tra il prima e il dopo, tra la superstizione e la ragione, tra l'arcaico e il moderno. Sono questi continui paragoni tra "vecchio" e "nuovo" che probabilmente a padre Nazareno Taddei sembrano un'offesa per la religione, che viene presentata quasi come un ostacolo al progresso. I paralleli visivi che il documentario mostra possono apparire blasfemi o almeno azzardati al religioso, che prova a censurare il film, scrivendo direttamente al presidente dell'azienda statale. È la contrapposizione tra la rappresentazione della modernità e la rappresentazione della religiosità dei siciliani che suscita l'intervento da parte di Taddei. Il religioso chiede all'azienda di modificare il documentario. Si cercherà di comprendere anche se le modifiche siano effettivamente intervenute o meno.

Damiano Garofalo (Sapienza Università di Roma)

Andrea Minuz (Sapienza Università di Roma)

Erotismo, cultura di massa e spettatori cattolici. Le rubriche dei lettori (1954-1969)

L'intervento avrà per oggetto la ricezione da parte degli spettatori cattolici della rappresentazione cinematografica e televisiva dei temi connessi all'erotismo e alla sessualità. Il periodo preso in esame sarà circoscritto da due eventi di fondamentale importanza: da un lato l'inizio delle trasmissioni televisive nel 1954, mentre dall'altro il biennio 1968-1969, con l'aumento della conflittualità politica e un cambiamento radicale del panorama sociale e culturale nazionale. A partire da questa periodizzazione, l'obiettivo del *paper* sarà quello di ricondurre il mutamento delle rappresentazioni cinematografiche e televisive dell'erotismo di quegli anni a tendenze sociali e culturali più ampie. L'unico modo per valutarne l'effettiva portata è analizzarne la ricaduta e la ricezione tra il pubblico cinematografico e televisivo. A questo

proposito, saranno esaminate le rubriche dei lettori dei principali settimanali, mensili, rotocalchi e riviste specializzate di stampo cattolico (tra tutti *La Rivista del Cinematografo* e *Famiglia Cristiana*) al fine di rintracciare la presenza di queste tematiche come soggetto di discussione tra le lettere ad argomento televisivo e cinematografico inviate dai lettori e pubblicate dalle redazioni dei giornali. Inoltre, questo materiale sarà intrecciato con lettere e segnalazioni di privati di rappresentazioni cinematografiche o televisive ritenute immorali dal punto di vista dell'erotismo e della sessualità inviate al Segretariato Generale per la Moralità, fondato da Azione Cattolica già nel 1923.

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)
Cultura cattolica e cultura laica di fronte all'osceno: il caso dell'omosessualità

L'intervento si propone di riconsiderare, alla luce della documentazione raccolta nel corso del progetto, alcuni aspetti delle reazioni e degli atteggiamenti assunti dalla cultura cattolica nei confronti di quanto ritenuto osceno, utilizzando l'omosessualità come caso limite. Come scriveva nel 1953 Pietro Agostino d'Avack, nel diritto ecclesiastico l'omosessualità non è che, moralmente, uno dei peccati contro il sesto comandamento e, giuridicamente, uno dei reati contro il buon costume, ma un peccato e un reato investiti di particolare gravità per il fatto che «l'atto [...] è perpetrato sovvertendo addirittura l'ordine della natura istituito da Dio». Anche per questa sua caratteristica di essere considerato *primum inter pares*, è parso oggetto ideale per ripensare l'evoluzione che la cultura cattolica ha mostrato nei confronti dell'osceno negli anni considerati dalla ricerca, anche in relazione all'atteggiamento parallelamente assunto dalla cultura laica nelle sue diverse espressioni (quella comunista, quella di estrema destra, quella socialista e quella liberal-radical).

I documenti del Segretariato per la Moralità dell'Azione Cattolica consentono ad esempio di mettere a fuoco la posizione della frangia più conservatrice, che sin dalla guerra si fa carico di rilanciare la moralità dei costumi, illuminando di riflesso anche le reazioni della politica di fronte alle sue pressioni, dapprima intese a ottenere la più completa rimozione di quanto ritenuto sconveniente, su vari fronti (cinema, teatro, rivista), con il supporto operativo di Giulio Andreotti. Tuttavia il carattere sempre più manifestamente utopico di una simile ambizione induce a una progressiva riformulazione delle strategie tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60: se l'ala più conservatrice punta ora su un terzo attore (la magistratura), chi gestisce operativamente la censura appare più propenso a negoziare le singole rappresentazioni, mentre i cattolici stessi impiegati dall'industria mostrano di saper tenere conto delle sue esigenze più secolari, come nel caso di Vittorio Sala o di Turi Vasile.

Simone Isola
Alfredo Bini, l'arte della mediazione. Da "Accattone" a "Edipo re"

Con la morte di Alfredo Bini lo scorso 16 ottobre 2010 si spegne uno degli ultimi protagonisti della straordinaria stagione produttiva degli anni Sessanta, nonché uno dei più proverbiali self-made man della nostra cinematografia. Alfredo Bini ha costruito il suo successo con metodo, partendo da misere basi economiche, arrivando lentamente ad essere uno dei produttori di punta degli anni Sessanta. Coraggioso nel difendere strenuamente i suoi film, Bini per molti anni ha prodotto un cinema di ricerca felicemente provocatorio, moderno sia nel linguaggio che nei contenuti. Oggetto del presente intervento è in particolare il suo rapporto con il mondo cattolico durante la produzione dei film *Accattone*, *RoGoPaG*, *Il Vangelo secondo*

Matteo, La mandragola, Uccellacci e uccellini ed Edipo re. Abile ad intessere rapporti con interlocutori spesso agli antipodi, Alfredo Bini ha avuto un vivace rapporto dialettico soprattutto con la Pro Civitate Christiana di Assisi durante la preparazione del *Vangelo*, film faticosamente prodotto dopo la condanna di Pasolini a quattro mesi di reclusione per vilipendio alla religione in riferimento all'episodio "La ricotta" del film *RoGoPaG*. Un rapporto iniziato già durante la distribuzione di *Accattone* e che troverà il culmine proprio nella proiezione de *Il Vangelo secondo Matteo* per i padri conciliari al Cinema Ariston di Roma, in contemporanea con quella alla cattedrale Notre Dame di Parigi. Con l'ausilio di documenti provenienti dall'archivio privato di Alfredo Bini verrà ricostruito il percorso produttivo dei film e soprattutto il ruolo di influenza, sostegno o resistenza svolto su di essi dal mondo cattolico. Ad integrare l'intervento è presente un corposo apparato fotografico inedito, con particolare riferimento alle opere dirette da Pier Paolo Pasolini.

Karol Józwiak (University of Łódź)
Pasolini's Dogmatic Empiricism

In my paper I will search for heterogeneous sources of Pasolini's *Il Vangelo secondo Matteo*. The analysis of the intense dialog between the director and the theologians from Pro Civitate Christiana proves that the final script was an effect of a long and detailed negotiations between Pasolini's vision and the historical, scientific and theological knowledge exposed by the theologians from Assisi. In his analysis, Subini (2006) exposed to what extent Pasolini gave up his vision (sometimes idiosyncratic) of the gospel, in order to produce a film having the theological value, sticking to the catholic dogmatism and religious sensibility. The process of this dialogue was wide spread in time (1962-1964). In a meantime Pasolini did several other cinema productions, so different one from another (*La Ricotta* – a short feature film, *Sopralluoghi in Palestina* – an essay film, *La Rabbia* – found-footage, *Comizi d'amore* – film inquiry). In the context of Pasolini's big project (so vivid throughout the whole period), this heterogeneity and extremely wide range of forms and themes astonishes and seems problematic. On the other hand, the idea of screening the gospel, can be a key embracing those heterogeneous projects. Pasolini reached for such diversity in order to experiment with different aspects needed for the main and central idea, his *Il Vangelo*. The work on those productions served as a laboratory, where he examined different cinematographic, narrative, rhetoric forms and devices. His film production became a certain empiricism, far from being heretical. Thus, in all those films there is an intrinsic, in-depth search for doctrinal sense and theological meaning (although often explicitly despised). I will try to show how all of them are differently related to the considerations on the theology of the gospel and the dogmatism of Catholicism.

Livio Lepratto (Università di Parma)
Italia e Francia: le due "vie" cattoliche al cinema. Itinerari di confronto tra la critica cinematografica cattolica francese e quella italiana

Il presente intervento intende indagare taluni aspetti ancora poco studiati della critica cinematografica cattolica, sul versante italiano e su quello francese. Dopo una breve e introduttiva messa a fuoco dei principali organi di stampa generalista cattolica italiana («L'Osservatore Romano» e «La Civiltà Cattolica») e il confronto con i loro corrispettivi d'oltralpe («La Croix» e «La Vie catholique»), si analizzeranno i periodici specializzati maggiormente rappresentativi della critica cinematografica cattolica francese, in particolare «Télérama» (1960-), esaminato anche nelle

sue versioni precedenti: «Radio-Loisirs» (1947), e poi «Radio-Cinéma-Télévision» (1950-1960). Ad accomunare tali tre “vite” del periodico in questione vi è, oltre alla discendenza da «Témoignage chrétien», la presenza attiva e tangibile di Georges Montaron e di alcuni suoi infaticabili collaboratori, quali padre Raymond Pichard. La rivista ospiterà – nel corso delle sue tre fasi – diverse riflessioni del cattolicesimo francese destinate ad influenzare notevolmente i cattolici italiani, ed aventi firme di tutto prestigio quali quelle di André Bazin, Henry Agel e Pierre Leprohon. L’analisi del periodico francese permetterà anche di mettere in luce la struttura delle maggiori associazioni cattoliche francesi: la FNAC (Fédération nationale d’action catholique), la JOC (Jeunesse ouvrière chrétienne) e il CCC (Comité catholique du cinématographe). Di un’attenzione particolare godono inoltre – sulle pagine di «Télérama» – taluni ambiti nodali della critica cattolica: il giudizio “morale” dei film, il concetto di cinema educativo, la censura, la concezione di “osceno”, la ricezione di fenomeni cinematografici quali il neorealismo. L’analisi di come tali aspetti vengono concepiti dal periodico francese ci permetterà inoltre di operare un confronto ragionato con la trattazione che di questi stessi ambiti, e in quegli stessi anni, compiono invece le riviste cattoliche specializzate italiane: in primis, la «Rivista del Cinematografo».

Mélanide Leventopoulos (Université Paris 8)
Amédée Ayfre and the Networks of Catholic Realism (France/Italy, 1945-1964)

This paper aims to examine the networks of catholic realism through the figure of the philosopher and cinema theorist, bishop of the Saint Sulpice Congregation originating from Southern France, Amédée Ayfre (1922-1964). Indeed, Ayfre - famous for his articles, especially "Neoréalisme et phénoménologie" published by the *Cahiers du cinéma* and his books (*Dieu au cinéma, Cinéma et doctrine chrétienne, Conversion aux images?...*) - was probably the catholic critic with the widest audience in France in both catholic and secular circles. He was also close to André Bazin and participated thanks to him in Roland Mounier's personalist journal *Esprit* that seems to have nurtured the catholic appetite for realism in France. Moreover, Ayfre was also connected to some Italian cinema networks, especially at the end of his life, in the early 1960's. The paper will present his intellectual trajectory, the issue of realism for French catholic film theory in comparison with what happened in Italy after the war and, finally, will question more directly his relations with Italy. His plentiful personal archives, which are helpful for understanding the part he played in the French catholic "enlightened criticism" movement, gives us also some elements about his Italian relationships especially with his friend Nazareno Taddei or, in a different register, with Luigi Chiarini. Furthermore, the database of the project "I Cattolici e il cinema in Italia" enables us to identify part of Ayfre's Italian influence: for instance, his paper at the ACEC conference in the summer of 1961 seems to have permitted a wider diffusion in Italy of the French catholic publications about film education.

Massimo Locatelli (Università Cattolica di Milano)
Cattolici a Convegno: il dibattito sul Neorealismo e gli Incontri internazionali sul cinema di Varese

Gli Incontri internazionali sul cinema di Varese rappresentano una particolare occasione di confronto dei cattolici italiani con la cultura del film: nell'edizione 1954 l'obiettivo è di portarli a toccare pubblicamente il nervo scoperto di quei dibattiti sul neorealismo che, dalle vette alte e forse incomprese in Italia dell'interpretazione fenomenologica proposta da Amedée Ayfré proprio in

quell'occasione, rischia però costantemente di decadere a emblema, se non parodia, delle dinamiche politiche coeve.

Costruiti come occasione di marketing territoriale, pur secondo le modalità elitarie tipiche degli anni del primo rilancio economico, portano in sovrappiù allo scoperto anche le tensioni, meno teoriche e più concrete, tra una via etica alle comunicazioni di massa e le fascinazioni della mondanità, dividendo in questo modo gli animi lungo ulteriori linee di frattura che non potevano essere previste prima.

L'edizione del 1955 rappresenta in questo senso un ritorno ai temi più cari alle istituzioni rappresentative dei cattolici italiani nella filiera cinematografica, l'economia e la gestione di sistema da un lato, e la cultura filmologica come suo supporto teorico, dall'altro.

Carmelo Marabello (Università Iuav di Venezia)

Ultimi, sacrificati, possedute. Mondo contadino, cinema italiano, mondo cattolico nell'Italia dal dopoguerra agli anni del boom

Il demonio di Brunello Rondi, 1961, è l'unico film di finzione che vede, in una certa misura, un coinvolgimento di Ernesto De Martino, come i titoli di testa dimostrano. Melodramma di passione e possessione, di ambientazione lucana, *Il demonio* è un film piuttosto dimenticato, oggetto di sporadiche attenzioni storico-critiche. Oggetto di questa proposta è l'ipotesi di pensare questo film come punto di partenza di un attraversamento a ritroso della relazione tra immaginario dello spazio contadino pastorale, antropologia, forme di religiosità popolare e tracce dell'arcaico nel nostro paese, nella cornice della cultura cattolica del dopoguerra, negli anni subito prima del boom economico. Per un verso, infatti, il film si pone come una sorta di complessa finzializzazione melodrammatica delle riflessioni di De Martino sulla religione popolare, una sorta di messa in scena dei temi delle ricerche lucane di De Martino già elaborate visivamente dai film realizzati a seguito delle spedizioni etnografiche degli anni cinquanta, pur nel registro di un film quasi horror. D'altra parte il cinema di Rondi dialoga visivamente con film come *Non c'è pace tra gli ulivi* o *Altura* di Mario Sequi. Sullo sfondo resta forte la tensione tra cultura contadina e religiosità cattolica, tra sopravvivenze dell'arcaico e pratiche confessionali istituzionali. Muovendo da questo film, e ricostruendo il contesto culturale e cinematografico della sua origine, e l'accoglienza della critica cattolica, si cercherà di mettere in luce lo spazio storico e filmico dell'arcaico, la complessa rimozione di esso operata dall'antropologia cattolica del tempo, il riflesso cinematografico della questione contadina e della modernizzazione italiana nella cultura materiale e visiva dei cattolici del dopoguerra.

Giovanni Memola (University of Winchester)

Tutti pazzi per "Helga": cattolici, cinema ed educazione sessuale di massa nell'Italia del '68

Questo intervento mira a ricostruire la storia della ricezione negli ambienti cattolici del film *Helga* (Erich F. Bender, 1967), documentario promosso dal Ministero della Salute della Germania Ovest e proiettato nei cinema italiani nel 1968. Rifacendosi ad uno stile *cinéma vérité*, *Helga* raccontava la storia di una donna nel suo percorso biologico e affettivo dalla stagione della pubertà a quella della maternità, offrendo allo spettatore un originale combinato di contenuti scientifici, plot drammatico e messaggi moralistici. Nonostante alcune scene di nudità e contenuti alquanto sensibili per l'Italia dell'epoca, *Helga* fu eccezionalmente proiettato senza interventi di censura e senza alcun tipo di divieto, rilanciando come mai prima all'interno del dibattito pubblico italiano il tema dell'educazione sessuale "per tutti". Sulle vicende che hanno riguardato l'uscita in Italia di *Helga*, un

dato parla da sé: il film, proiettato per la prima volta nel maggio 1968, dopo appena tre mesi di programmazione si impose come campione d'incassi dell'intera stagione cinematografica 1967/68. In merito a *Helga* e alla sua circolazione, si espressero pubblicamente genitori e figli, insegnanti e studenti, sociologi e psicologi, filosofi, politici, e non mancarono interventi da parte del mondo cattolico e delle sue istituzioni. Attraverso il recupero di materiale contenuto nel database messo a disposizione dall'Università degli Studi di Milano in relazione a questo convegno (carteggi, note private, esposti giudiziari), e attraverso il recupero di articoli e recensioni apparsi sulla stampa, in particolare sulla stampa cattolica, questo intervento vuol restituire il racconto dei giorni che accompagnarono l'uscita di *Helga* in Italia, dedicando una particolare attenzione alle posizioni e alle reazioni dei cattolici per i quali *Helga* diventò, a conti fatti, occasione per confrontarsi con il più ampio e delicato tema dell'educazione sessuale nella società oramai trasformata dai mezzi di comunicazione di massa.

Dalila Missero (Università di Bologna)

L'idea fissa: i cattolici, le commedie a episodi e l'osceno a metà degli anni Sessanta

Nel 1964, tra le pagine de "L'Espresso", Alberto Moravia definiva pornografico il primo film di Ettore Scola *Se permettete parliamo di donne*. Agli occhi del recensore, in quegli episodi, la volgarità si era ormai elevata a sistema, con la complicità dell'autore che poneva il suo punto di vista sullo stesso piano morale della gretta piccolo-borghesia bersaglio del film.

Sul versante cattolico, il cinema italiano, che contrastava il successo inarrestabile di James Bond con le provocanti nudità di Gina Lollobrigida e di Virna Lisi, era ormai considerato "il più volgare del mondo". La percentuale di film italiani giudicati esclusi nelle valutazioni del Centro Cattolico Cinematografico aveva raggiunto picchi considerevoli rispetto alle altre nazionalità; negli stessi mesi, tra le pagine di "Famiglia Cristiana", la redazione lanciava una campagna contro l'oscenità del cinema nazionale, con riscontri favorevoli tra i lettori e l'intenzione di trovare eco in parlamento. Sullo sfondo, la fine del centrismo, la congiuntura economica, il Concilio Vaticano II, l'inizio dell'esperienza del centro sinistra, e l'imminente approvazione della nuova legge sulla cinematografia.

Questo intervento si propone di ricostruire il dibattito sull'oscenità e la volgarità nel cinema italiano esploso all'uscita di alcune commedie a episodi tra 1964 ed il 1966. In particolare, si opererà un confronto tra i discorsi emersi nei settori dell'opinione pubblica e istituzionali cattolici con quelli del fronte progressista, che sul medesimo argomento, ha registrato posizioni non dissimili ma spesso contraddittorie. La complessità di questa produzione discorsiva da un lato restituisce la particolare fase che l'evoluzione della moralità pubblica stava attraversando in quegli anni e dall'altro segnala il riposizionamento del cinema italiano in un contesto di consumi mediali in continuo mutamento, parzialmente dovuto alla progressiva sessualizzazione della sfera pubblica. Entrambi questi aspetti verranno indagati parallelamente, con l'obiettivo di restituirne la molteplicità di posizioni, ed enfatizzando, al contempo, l'influenza e i caratteri di quelle cattoliche, il cui ruolo nel contesto degli anni Sessanta stava anch'esso conoscendo una fase di sostanziale riforma.

Elena Mosconi (Università degli studi di Pavia)

Quando il cinema scende in piazza. Forme, funzioni, figure del cineforum cattolico

L'intervento intende ricostruire la nascita e lo sviluppo del cineforum, metodo di presentazione e discussione pubblica dei film che connota l'intervento culturale dei cattolici in ambito cinematografico.

L'apparente semplicità della formula coniata da Padre Morlion, che prevede la presentazione del film e il dibattito successivo alla visione, secondo un procedimento in grado di attraversare vari livelli di lettura del film – contenutistici, morali e estetico/formali –, ne fa in realtà uno strumento di formazione delle coscienze e di intervento culturale di primaria importanza nell'articolata rete di relazioni tra gerarchia e associazionismo cattolico. In tal senso l'indagine sulla storia del cineforum nel periodo della sua massima vitalità – dal dopoguerra alla fine degli anni Sessanta – consente anche di ricostruire i progetti, le idee e il ruolo effettivamente svolto da persone, associazioni e istituzioni all'interno e all'esterno del mondo cattolico.

L'indagine prende le mosse dalla pionieristica fase del secondo dopoguerra, con l'infaticabile opera di Padre Morlion - nel solco delle iniziative di mobilitazione dell'opinione pubblica da lui promosse fin dall'inizio degli anni Quaranta in senso anticomunista, i "forum" -, cui si affianca l'attività di sacerdoti lombardi che imprimono una svolta in senso pastorale del dibattito cinematografico. Gli anni Cinquanta rappresentano la fase di sviluppo e di consolidamento istituzionale con la creazione di organismi (l'Associazione Italiana dei Circoli Cineforum, il Centro Studi Cinematografici e la Federazione Italiana Cineforum), la diffusione su vasta scala di una pluralità di metodi cineforiali e di incontri di carattere formativo per operatori – che diventano anche un luogo di manovra e di dibattito tra le varie componenti del movimento. Negli anni Sessanta si assiste alla professionalizzazione, con una ricca attività pubblicistica (dalla rivista «Cineforum» ai manuali), e alla dispersione delle forze, sintomo dell'esigenza di far prevalere identità culturali differenti (religiosa, politica, cinefila,) che troverà nel 1968 un luogo aperto di scontro, destinato a condizionare il periodo successivo.

Fabrizio Natalini (Università di Roma Tor Vergata)

“Ho ritrovato mio figlio” (1954) di Elio Piccon, il “primo film per ragazzi” prodotto dalla San Paolo

Nel secondo dopoguerra, il dibattito italiano sul “film per ragazzi” riprende vita nel 1947, quando nasce un'apposita sezione della Mostra di Venezia dedicata al tema. In quegli anni si intrecciano le esigenze della moderna pedagogia, che mette in risalto l'importanza dell'educazione e della formazione delle nuove generazioni, e lo sviluppo massiccio degli audiovisivi. Nel 1950 si farà una proposta di legge in tal senso, confluita poi nella Legge 31 luglio 1956, n. 897. Naturalmente i cattolici partecipano al dibattito, anche tramite l'ordine ecclesiastico dei Paolini, che negli anni precedenti si era dedicato alla diffusione del messaggio cristiano attraverso la stampa.

Dopo aver dato vita a un corposo ciclo di cinquanta cortometraggi e a due lungometraggi di argomento religioso, i Paolini decidono di produrre un film di evasione, *Ho ritrovato mio figlio*, diretto da Elio Piccon - un regista già autore di alcuni documentari, al suo esordio nel lungometraggio – e interpretato da attori professionisti come Carlo Campanini, Carlo Delle Piane ed Enio Girolami.

La pellicola, ambientata a Roma, fra il suo centro e la periferia della Borgata Gordiani, è palesemente pedagogica, nel suo narrare una sorta di moderna parabola: la storia del furto di un proiettore portatile in una chiesa da parte di un ragazzo, la ricerca della refurtiva da parte del preoccupato fratellino, il ritrovamento e la restituzione al buon parroco e il conclusivo ravvedimento del

ladruncolo, sotto lo sguardo benevolo del prete e di sua madre. Questo racconto morale di peccato e pentimento riporta, naturalmente, all'evangelico figliol prodigo.

Il piccolo dramma avviene alla luce di una situazione ancor più angosciosa: il ragazzino è nei giorni più importanti della sua giovane esistenza: sta per fare la sua "Prima Comunione" e la sua affannata ricerca - che lo porta a un'avventurosa trasferta "romana" dalla periferica borgata - rischia di farlo arrivare in ritardo al grande appuntamento.

È evidente l'intento educativo, che si ritrova anche nello stile della narrazione, una sorta di neorealismo documentaristico che vanta la fotografia di Oberdan Troiani, volutamente alterato dalla scelta di "astrarre" tutti i luoghi reali, sempre chiamati con nomi d'invenzione.

Le finalità didattiche trovano conferma nella documentazione conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, da cui si evince che la Parva-San Paolo, produttrice della pellicola, volle rappresentare *Ho ritrovato mio figlio* come il "primo film per ragazzi" del nostro cinema.

L'intervento intende ricostruire l'iter produttivo di questo raro esperimento che, pur interessante, non ebbe seguito, poiché i Paolini, che sin dal 1953 avevano deciso di tentare anche la distribuzione di film stranieri (acquistando dalla Rank Film un pacchetto di quindici film per ragazzi), decisero di prediligere questa più economica soluzione.

Paola Palma (CNRS/ENS/Université Paris 3)

Da "Fabiola" a "Don Camillo": i cattolici e la coproduzione italo-francese

Gli accordi di coproduzione cinematografica del 1949 tra l'Italia e la Francia sono i primi sottoscritti da governi in Europa. Specie negli anni '50 e '60 saranno a capo di un fenomeno impressionante, spinto da moventi economici, politico-diplomatici e culturali. Ma quanto e come il fattore religioso è implicato nelle coproduzioni ovvero nella concezione, produzione e ricezione (anche francese) di questi film?

Il caso di *Fabiola* (1949), diretto da Alessandro Blasetti e prodotto dalla Universal Film di Salvo D'Angelo, appare come un primo passo del processo di appropriazione da parte dei cattolici di uno spazio nella nuova era della medializzazione. All'insegna della tradizione e del prestigio, ma con uno sguardo attento ai rapporti internazionali. *Fabiola* è in effetti "le premier grand film de la première grande société catholique née au centre de la chrétienté". Con *Don Camillo* (1952) di Julien Duvivier la rappresentazione della religione sul grande schermo - tra compromessi, censura, e quindi doppia versione - conquista definitivamente il cinema popolare, continuando a essere esportata.

L'intervento si propone - attraverso il vaglio di documenti inediti - d'analizzare le relazioni tra cinema italiano d'argomento religioso e la coproduzione. In termini di alleanza, ma anche di sfruttamento: fino a che punto i cattolici hanno voluto o potuto essere implicati nel fenomeno della coproduzione? Fino a che punto la dimensione della coproduzione ne ha condizionato o favorito gli intenti? Vorremmo indagare in che misura il carattere religioso del progetto alla base di *Fabiola* e *Don Camillo* si è adattato, si è integrato o si è imposto sul progetto produttivo internazionale.

Mariangela Palmieri (Università degli Studi di Salerno)

Tra informazione e propaganda. I cattolici e il cinema documentario

Il paper ha l'obiettivo di indagare il rapporto tra cattolici e cinema documentario. Le ricerche sui legami tra cattolici e cinema, infatti, hanno sinora privilegiato il cinema di finzione, nell'ambito di una più generale scarsa attenzione al cinema di non fiction. Da alcuni documenti presenti nella banca dati del progetto "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70", tuttavia,

emerge come il mondo cattolico abbia rivolto la sua attenzione anche al documentario, inteso come uno strumento utile all'apostolato e, a partire dal secondo dopoguerra, al contrasto della propaganda comunista. Un esempio per tutti: il noto *Pastor Angelicus*, lungometraggio documentario diretto da Romolo Marcellini e realizzato nel 1942 dal Centro Cattolico Cinematografico per raccontare la vita di Pio XII.

La ricerca si concentra in particolare nel periodo compreso tra la fine della seconda guerra mondiale e la metà degli anni Sessanta, epoca in cui i documentari, il più delle volte nella forma del cortometraggio, circolavano regolarmente nelle sale abbinati ai film a soggetto ed erano un diffuso strumento di propaganda anche per partiti politici, enti, istituzioni e, più tardi, aziende.

Il mondo cattolico esercita il suo controllo sul settore in vari modi. Prima di tutto favorendo la diffusione di documentari di proprio interesse (ad esempio quelli realizzati dalla Spes, casa di produzione della DC), non solo nel proprio circuito (sale parrocchiali, circoli ACLI, sezioni DC) e mediante i carrozzoni cinematografici, ma anche nelle sale industriali attraverso il sistema della programmazione obbligatoria. Come per il cinema di finzione, il mondo cattolico tenta pure la strada della produzione propria: ne è un esempio il gruppo di cortometraggi prodotti nel 1950 dalla Capitolium per conto del Centro Cattolico Cinematografico in occasione dell'Anno santo. Infine, l'interesse verso il documentario si manifesta nei tentativi di promozione del passo ridotto.

Sulla base dei documenti presenti in banca dati, il paper fa luce sulle diverse iniziative che hanno riguardato l'uso del documentario da parte dei cattolici per individuarne le modalità e le finalità.

Fabio Pezzetti Tonion (Museo Nazionale del Cinema di Torino)

Come in uno specchio scuro. Il cinema di Ingmar Bergman e la critica cattolica italiana

A partire dalla fine degli anni Cinquanta, il cinema di Ingmar Bergman è al centro di numerose riflessioni da parte di critici di formazione cattolica e protestante, che ne discutono il *background* religioso, portando alla luce le implicazioni cristiane presenti nei film e ponendo le basi di uno dei tratti di maggior interesse e di maggior seguito nella pratica analitica relativa all'opera del cineasta svedese. È in quegli anni che anche la critica italiana – sulla scorta della contemporanea scoperta bergmaniana operata dalle riviste specializzate francesi – individua nei film del regista alcuni nuclei tematici forti, intorno ai quali andranno poi a cristallizzarsi modelli di lettura, di analisi e di approccio: la dimensione esistenziale e religiosa, la crisi della fede, la solitudine ontologica dell'essere umano inserita all'interno del contesto della tradizione metafisica e filosofica scandinava, con una particolare enfasi sul pensiero di Søren Kierkegaard. Due sono le linee di tendenza maggioritarie presenti all'interno della critica italiana: la prima si riunisce intorno al gruppo di «Cinema Nuovo» e, sulla scorta della tradizione marxista, interpreta il cinema bergmaniano da un punto di vista fortemente anti-clericale e anti-religioso, individuando nelle problematiche spirituali una eco sostanzialmente materialista, caratterizzata dalla crisi dell'individuo all'interno della società moderna; la seconda – di matrice cattolica – accoglie invece appieno la dimensione religiosa e spirituale presente nei film del regista svedese, leggendola e analizzandola all'interno dell'eredità cristiana che fa da sfondo alla formazione culturale di Bergman.

Il presente contributo vuole tracciare un percorso relativo a come la critica cinematografica italiana di formazione cattolica si sia accostata (in particolare in riviste come «Rivista del Cinematografo» e «Bianco e nero» e con il lavoro – tra gli altri – di Ernesto G. Laura, Pio Baldelli e Sergio Trasatti) al cinema di Ingmar Bergman tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, ovvero nel momento di massima tensione spirituale e religiosa del cinema dell'autore svedese.

Daniele Pipitone (Università degli Studi di Torino)

La guerra americana. La ricezione dei film statunitensi sulla seconda guerra mondiale da parte della cultura cattolica italiana (1945-1968)

Argomento dell'intervento proposto è la ricezione da parte della cultura cattolica italiana delle rappresentazioni cinematografiche americane della seconda guerra mondiale, da considerarsi come parte significativa della diffusione in Europa di modelli ideologici, culturali e sociali statunitensi. Senza pretesa di fornire una panoramica esaustiva sull'argomento, si concentrerà l'attenzione su due fonti, differenti per natura e soggetto produttore: la "Rivista del cinematografo" e le pubblicazioni del Centro Culturale San Fedele.

Per quanto riguarda la prima, si prenderanno in considerazione le non numerose recensioni di film bellici hollywoodiani e le molto più frequenti "segnalazioni cinematografiche", ovverosia le valutazioni circa la qualità morale dei film pubblicate periodicamente dalla rivista, cui facevano seguito dettagliate indicazioni circa la categoria di pubblico per la quale suddetti film erano giudicati adeguati. In tal modo, considerando un arco temporale che va dal 1945 alla fine degli anni Sessanta, si metteranno in luce le evoluzioni dell'atteggiamento della cultura cattolica ufficiale di fronte ai modelli culturali americani veicolati dai film di guerra Hollywoodiani.

La seconda fonte consiste nella raccolta di schede prodotte dagli spettatori del cineforum del Centro San Fedele, pubblicate nella rivista "Film discussi insieme". Tali schede costituiscono una interessante fonte per la ricostruzione della ricezione da parte di un pubblico non specialista dei prodotti filmici. L'analisi dei materiali relativi ai film americani sul secondo conflitto mondiale si articolerà su due livelli. Da un lato, si considereranno i criteri di lettura che il centro proponeva al suo pubblico, che andavano da elementi tecnici quali regia e sceneggiatura alla qualità morale e al valore educativo del film. Dall'altro, si utilizzeranno le schede prodotte dagli spettatori per valutare la risposta di costoro alle sollecitazioni provenienti dagli organizzatori e per individuare eventuali discrepanze rispetto alle valutazioni ufficiali.

Obiettivo ultimo dell'intervento è quindi da un lato di individuare le attitudini prevalenti di alcune significative istituzioni cattoliche italiane di fronte alle rappresentazioni americane del secondo conflitto mondiale, dall'altro di indagare la rispondenza che tali attitudini trovavano nel pubblico.

Giuseppe Previtali (Università degli studi di Bergamo)

"Vedere cristianamente": Il tema dell'osceno cinematografico sulle pagine di "Famiglia Cristiana"

Famiglia Cristiana è stato per lungo tempo (ed in parte è ancora oggi), il settimanale che ha consentito alla cultura cattolica di entrare nelle case degli italiani anche al di fuori della *routine* dottrinale. In accordo con il pensiero del suo fondatore Giacomo Alberione, la testata è ben presto divenuta un autentico strumento di evangelizzazione che, sfruttando la nuova pervasività concessa dai moderni sistemi di comunicazione, ha suscitato una vivace riflessione cristiana su svariate tematiche di cultura e costume. Dopo aver rivestito un ruolo di primo piano nel radicamento della morale cattolica nelle zone rurali e più disagiate dell'Italia fascista, il settimanale (fra i pochi a non vedere la propria uscita interrotta dal formarsi della Repubblica di Salò) avrà nel dopoguerra un ruolo fondamentale nella diffusione capillare presso i lettori degli elementi della dottrina cattolica, intervenendo con continuità per informare il pubblico sul comportamento adeguato da adottare nei frangenti più diversi.

Il contributo, a partire dai documenti messi a disposizione dalla banca dati relativa al progetto di ricerca, intende evidenziare come anche in ambito di ricezione cinematografica il contributo del periodico sia stato assolutamente fondamentale. Questo è vero soprattutto per quanto riguarda il trattamento dell'oscenità e più in generale delle tematiche giudicate inopportune per il pubblico. In

questo contesto, i documenti evidenziano in effetti una grande puntualità nello svolgere la preziosa funzione di attualizzazione dei precetti istituzionali sull'argomento, in special modo nel contesto degli scambi epistolari con i lettori.

Operando un'analisi (anche retorica e testuale) della documentazione relativa a questo fondamentale organo di diffusione a stampa, il contributo intende illustrare le principali modalità attraverso cui *Famiglia Cristiana* ha contribuito a plasmare la sensibilità cinematografica del pubblico, portando alla costruzione di una soglia culturale di identificazione dell'oscenità filmica. Per far questo sarà fondamentale incrociare l'analisi dei documenti relativi alla testata con altre fonti interne al mondo cattolico; un riferimento costante da questo punto di vista saranno infatti le periodiche relazioni del Segretariato Generale per la Moralità, ricche di informazioni relative tanto all'uso dei *media* quanto al tema dell'oscenità.

Paolo Raimondo (Universidad de Alcalá de Henares)
Il cinema italiano di argomento religioso nella Spagna franchista

L'analisi comparata dei film, realizzati, a distanza di circa un decennio, tra la prima metà degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Settanta, si basa principalmente su fonti primarie tanto italiane quanto spagnole: da un lato, il materiale presente nella banca dati del progetto "I Cattolici e il cinema tra gli anni '40 e gli anni '70"; dall'altro, la censura cinematografica della dittatura, tanto statale, custodita nell'*Archivo General de la Administración del Estado*, quanto la privata religiosa, pubblicata nei giornali franchisti.

Saranno considerate, come fonti secondarie, le sinossi e le critiche di alcuni tra i principali periodici della Spagna del tempo, afferenti alle aree ideologiche dominanti: il *Movimiento*, di impronta falangista, e la galassia cattolica, divisa in molteplici linee di teoria e prassi in relazione alla settima arte.

Una contestualizzazione storica, religiosa, politica e cinematografica evidenzierà lo stretto legame presente, negli ambiti citati, tra l'Italia e la Spagna considerando, inoltre, la profonda influenza della Santa Sede. L'analisi permetterà, infine, di rilevare come la censura e la critica dei film esaminati risulti una cartina di tornasole in grado non solo di approfondire la loro percezione dai punti di vista contenutistico e formale, ma anche della realtà italiana in cui furono realizzati, attraverso la comparazione con la realtà franchista negli anni della Seconda Guerra Mondiale, al tempo di *Pastor Angelicus*; dieci anni dopo, in un contesto segnato dai patti stipulati dalla dittatura con la Santa Sede e gli Stati Uniti, con la distribuzione nelle sale di *Stromboli*; alla metà degli anni Sessanta, dominati dal disorientamento a causa del Concilio Vaticano II, in corrispondenza dell'esportazione in Spagna de *Il Vangelo secondo Matteo*, e nei primi anni Settanta, in cui viene realizzata *L'udienza*, con la crisi del regime di Franco e la tensione nei rapporti tra la Spagna e la Santa Sede.

Eleonora Recalcati (Università Cattolica del Sacro Cuore)
L'influenza dell'opera di Dostoevskij nella riflessione di Diego Fabbri sul rapporto tra valori spirituali e attività drammaturgica

I contributi saggistici e giornalistici di Diego Fabbri sono permeati da una costante riflessione sul ruolo dello scrittore, in particolare del drammaturgo, nella costruzione di una società cristiana. L'autore, segretario del Centro Cinematografico cattolico dal 1940 al 1950, si sofferma spesso nei suoi interventi, ai convegni o presso circoli cattolici, sul rapporto tra i valori spirituali e l'attività cinematografica e teatrale.

Illustrando brevemente, attraverso la documentazione, l'evoluzione del pensiero di Fabbri riguardo al ruolo dei cattolici in ambito cinematografico, ci si soffermerà in particolare sull'influenza dell'opera di Dostoevskij, percepito da Fabbri come profeta dell'epoca contemporanea e dei suoi conflitti. Dalla fine degli anni Quaranta, infatti, Diego Fabbri si occupa a tutti i livelli dell'autore russo, dagli adattamenti teatrali *I demoni* (1947/1957) e *Processo Karamazov* (o *La Leggenda del Grande Inquisitore* 1957/1960) sino agli sceneggiati televisivi per la RAI *I fratelli Karamazov* 1969 e *I demoni* 1972. L'incontro artistico con Dostoevskij non si limita all'ambito della drammaturgia e la scelta di lavorare così diffusamente sul romanziere trova radici nella riflessione saggistica, giornalistica e istituzionale di Fabbri, come espresso da diversi documenti pubblici e privati.

Il contributo si propone di mettere in evidenza, intrecciando il lavoro drammaturgico sulle opere agli spunti di riflessione giornalistici e saggistici, l'influenza del pensiero di Dostoevskij sull'arte di Fabbri e, parimenti, la particolare interpretazione che l'autore forlivese conferisce all'opera del romanziere, mettendola in dialogo con la contemporaneità e il contesto sociale italiano del suo tempo.

Federico Robbe (Università degli Studi di Bergamo)
Giovannino Guareschi tra "Don Camillo" e "La Rabbia"

Il contributo intende ricostruire il rapporto tra Giovannino Guareschi e il cinema dal primo *Don Camillo* (1952) a *La Rabbia* (1963). Per farlo si dovrà tenere conto della biografia dello scrittore, dello scenario politico italiano e internazionale, e del composito mondo ecclesiastico-religioso. Guareschi è stato un cattolico tradizionalista, senza timore di definirsi "reazionario" e "di destra" nell'Italia del dopoguerra protesa verso la modernità. Di qui la critica alla massificazione e agli apparati da un lato, e l'insistenza sulla coscienza individuale dall'altro. Solo grazie alla coscienza, attraverso il Cristo del *Don Camillo*, il prete e il sindaco comunista Peppone potevano trovarsi sull'essenziale.

È noto che la trasposizione cinematografica dei racconti di *Mondo piccolo* fu segnata dagli scontri tra lo scrittore e i registi, in particolare Julien Duvivier, che firmò i primi due fortunati episodi della serie. Per la sceneggiatura i produttori Amato e Rizzoli chiesero consigli a padre Felix Morlion, il quale sperava che l'opera potesse essere persuasiva anche per il pubblico popolare che aveva votato per i partiti di sinistra. Il domenicano auspicava un'impostazione realistica per controbilanciare i danni del neorealismo, così da avere «un formidabile veicolo per superare i limiti e la sostanziale inefficacia del cinema e della letteratura anticomunista e moralistica». E a parte alcuni suggerimenti, la sua linea venne accolta. Meno nota, al di là del successo di pubblico, è la ricezione del primo film in ambito cattolico, che fu piuttosto diversificata: mentre il Centro Cattolico Cinematografo valutò positivamente la pellicola, don Lorenzo Bedeschi accusava Guareschi di «ingannare la gente» con «arte oppiacea», riferendosi all'eccessiva bonomia con cui veniva trattato il comunismo. E anche da alcuni diplomatici americani in servizio in Italia giunsero critiche simili. In difesa di Guareschi si schierò invece – un po' sorprendentemente – don Primo Mazzolari. Ma lo scrittore aveva la fama di anticomunista pugnace, come dimostrano i rifiuti "politici" di vari registi interpellati dalla produzione e la cautela di Duvivier, contro il parere di Guareschi, nel non inserire episodi sanguigni e violenti. Il tutto veniva complicato dalla polemica con la Dc successiva al 1948 e in particolare da quella con De Gasperi, che culminò nel 1954 con l'incarcerazione del giornalista. A ogni film della serie, intanto, si acuiva la distanza tra il realismo del *Mondo piccolo* e i toni favolistici delle opere cinematografiche. E cresceva anche il disappunto di Guareschi. Così, il quarto episodio del 1961 portò alla rottura con Angelo Rizzoli per la continua «arbitraria deformazione» del suo lavoro.

Una ricostruzione dei rapporti tra Guareschi e il cinema sarebbe incompleta senza *La Rabbia*, il film-documentario del 1963 di cui compose la seconda parte, mentre la prima era stata affidata a Pier Paolo Pasolini. Qui emerse compiutamente l'insofferenza verso l'Italia consumista del boom

economico, con una vena polemica da lui stesso riconosciuta come eccessiva. Tuttavia, tra giudizi politicamente scorretti e immagini piuttosto forti per l'epoca, è possibile rinvenire una continuità con *Don Camillo*, fondata sul richiamo alla speranza cristiana e all'azione secondo coscienza. È un richiamo all'essenziale, con una buona dose di ironia, che va al di là delle ideologie, delle masse, dei partiti e delle false promesse del progresso.

Vanessa Roghi (Sapienza Università di Roma)
“La nostra Rai”, il cinema, la Tv e la morale cattolica

“La nostra Rai” è una rivista aziendale, dunque pensata esclusivamente per i dipendenti della radio e della televisione, stampata fra il 1958 e il 1968. Molto curata, ricca di rubriche ricorda analoghi progetti editoriali degli stessi anni come “Pirelli” o “Il gatto selvatico” (Eni).

Fin dai primissimi numeri esordisce sulla rivista una rubrica cinematografica curata da Pietro Pintus nella quale il critico cinematografico, poi storico del cinema, dà vita a un viaggio davvero inusuale all'interno della cinematografia coeva indicando ai dipendenti dell'azienda la visione di film che mai sarebbero stati mandati in onda.

In questa contraddizione solo apparente risiede una delle cartine di tornasole più interessanti per studiare l'ambivalente rapporto fra morale cattolica dei dirigenti Rai, cinema e modernità attraverso uno sguardo inedito e privilegiato come le linee guida per gli autori e i registi interni all'azienda radiotelevisiva pubblica. Fonte fino ad oggi mai valorizzata “La nostra Rai” è un ulteriore tassello di quella storia culturale dei mezzi di comunicazione che metterei a confronto con le parallele note di visione pubblicate dal “Radiocorriere Tv” sul cinema e i film programmati. A queste fonti si affiancherà anche uno studio approfondito dei programmi dedicati al cinema dalla televisione degli anni Sessanta cercando di mettere in luce lo sguardo di Ettore Bernabei che, come è noto, ha del cinema in Tv una opinione tutt'altro che positiva per arrivare a una riflessione complessiva sul rapporto fra cattolici pubblico televisivo e cinema come nodo di un problema mai risolto veramente dall'azienda televisiva di stato. La presente relazione colmerebbe un vuoto evidenziato dalle ricerche nel database messo a disposizione nel quale non vi sono pubblicazioni della Rai sul cinema. Alla presentazione della relazione unirei la proiezione di un video saggio (5 minuti) sul documentario mandato in onda il 2 luglio del 1961, *Chiesa e cinema in un quarto di secolo*, di Ernesto G. Laura nel quale si mostrano momenti di confronto nel Centro cattolico cinematografico: ripresa la commissione di revisione mentre visiona *La grande guerra* di Monicelli e intervistato Francesco Angelicchio che la dirige. Un documento fondamentale per capire come la Tv raccolga le sollecitazioni del CCC, nei fatti superandole.

Federico Ruozi (Università di Modena e Reggio Emilia)

Teletrasmissione della messa: nascita di un genere televisivo tra speranze, attese, preoccupazioni

La trasmissione della messa domenicale, assieme ai servizi giornalistici, è tra i programmi più longevi del servizio pubblico radiotelevisivo. Quando prendono il via le trasmissioni ufficiali della televisione, nel gennaio 1954, la messa ha già un posto all'interno del palinsesto Rai, continuando una tradizione radiofonica decennale. La prima messa in Italia fu infatti trasmessa per radio domenica 1° novembre 1931, alle ore 10,00 (cfr. i primi divieti pubblicati da «L'Osservatore Romano» nel 1928 sulla trasmissione dei canti liturgici della messa attraverso la radio); nemmeno lo scoppio della guerra e il difficile biennio 1943-1945 fermarono questo servizio, che dal 1946 venne realizzato in collegamento con Radio Vaticana. In televisione, invece, la messa anticipò di fatto l'ufficialità di quel celebre 3 gennaio 1954, perché le telecamere

ripresero la celebrazione domenicale già nella fase di sperimentazione (tra cui quella officiata dal card. Schuster nel duomo di Milano il 1° novembre 1953), a cui poi si aggiunse un altro appuntamento tradizionale della domenica televisiva: la trasmissione dell'Angelus, iniziata con Pio XII su idea di Gedda e consolidata da Giovanni XXIII.

Dopo una collaborazione con l'Ente dello Spettacolo, la Rai stipulò una convenzione direttamente con la Cei, chiamando in causa l'Ufficio delle comunicazioni sociali e pubblicando nel 1973 le *Norme per la trasmissione televisiva della messa*. La Rai metteva a disposizione i mezzi e il personale, mentre erano responsabilità della Cei l'organizzazione e la regia, ossia la gestione della comunicazione liturgica e di quella mediale, da sempre elementi cardine del dibattito teologico su «messa e televisione» (Rahner, Metz, Guardini, richiamandosi a una tradizione ecclesiale antica, la *disciplina arcani*, negavano ad esempio la possibilità della ripresa televisiva del momento eucaristico).

Il tema è sempre stato riproposto concentrandosi piuttosto sugli effetti della ripresa televisiva (dibattito sulle pagine delle riviste liturgiche e teologiche, ma non solo), che non su una ricostruzione storica della questione, limitandosi a riproporre alcune date topiche – certamente fondamentali – nelle varie storie della televisione. La documentazione che ora emerge da vari archivi, istituzionali e privati (cfr. la banca dati del progetto: carte dell'Ente dello spettacolo; carte Ufficio Cattolico televisivo di Milano, carte Taddei; carteggi vari tra le figure del panorama ecclesiale che in quegli anni si cimentavano o coordinavano la programmazione religiosa televisiva: Angelicchio, p. Covi), integrata da varia altra documentazione (carte Cei, lettere pastorali, archivi privati) porta finalmente a galla la voce dei protagonisti che lavorarono, in collaborazione con i dirigenti Rai di quegli anni, per riuscire in quella operazione, mostrando le preoccupazioni, i timori, le speranze, nonché una non trascurabile attenzione da parte dell'autorità ecclesiastica nel seguire questo “genere” nascente (cfr. le carte Montini), cercando di evitare che si imponesse una sorta di “litur-tainment” *ante litteram*.

Il paper si propone dunque di ricostruire storicamente la trasmissione della messa in tv negli anni Cinquanta, non trascurando il dibattito intraecclesiale (teorico e pratico) che si imponeva a livello pubblico non solo in Italia (anticipato da Francia, Germania, Stati Uniti: carte Notre Dame Archives), permettendo così di fare luce e rendere più variegata le posizioni sulla trasmissione della messa, dando forma a un prisma prospettico nel quale vengono a confrontarsi e a scontrarsi il punto di vista liturgico, quello pastorale, quello teologico, nonché quello prettamente televisivo e comunicativo.

Alessio Scarlato

Ayfre, Bazin e la passeggiata di Edmund: le immagini fenomenologiche del sacro

L'intervento mette a fuoco la centralità che per Ayfre ha avuto la visione di *Germania anno zero* nella sua “conversione” al cinema e nel suo incontro con Bazin. La ricerca di Bazin ed Ayfre sul neorealismo italiano permette una ricognizione storica del tentato dialogo tra personalismo cristiano e marxismo, e una ricognizione teorica dei plessi tematici che aprono la fenomenologia francese a una svolta teologica. L'incontro tra personalismo e fenomenologia delinea il quadro categoriale che Bazin ed Ayfre utilizzano nei confronti del neorealismo, inteso come modello esemplare di un cinema *religioso*, secondo una lettura specularmente opposta a quella dello storicismo della critica marxista italiana, attenta a valorizzare l'esperienza di Visconti e a non disposta a riconoscere come neorealiste le immagini del *sacro*, e a quella neo-tomista, diffusa nella critica cattolica italiana, che ridimensionava la dimensione *ambigua* di tali immagini sacre.

Paolo Simoni (Università di Modena e Reggio Emilia)

Il prete con la macchina da presa: Don Zanni e il cinema di "Casa nostra"

Il caso di Don Artemio Zanni (1914-1990) introduce un tema inconsueto quanto significativo: il cinema amatoriale per la rappresentazione e la trasmissione della memoria di una famiglia allargata come una parrocchia o una comunità religiosa. Il poliedrico sacerdote operò tra 1945 e gli anni '80 a Felina (Appennino reggiano), in un contesto inizialmente caratterizzato dall'isolamento e dal forte conflitto socio-politico durante la Guerra fredda. Mettendo in gioco semplici ma efficaci modalità di (auto)rappresentazione e tecniche narrative, Don Zanni filmò in formato ridotto la vita quotidiana della comunità parrocchiale e di "Casa nostra" (il centro di accoglienza di orfani e disagiati in origine fondato per i figli degli internati che aveva assistito come cappellano militare in Germania), documentando nel tempo le trasformazioni socio-economiche locali e soprattutto concependo l'uso della cinepresa come strumento educativo per favorire partecipazione e senso di appartenenza, e come efficace mezzo di comunicazione e promozione. Realizzò inoltre filmati per mostrare e farsi finanziare le attività da lui promosse, da "Casa Nostra", ripetutamente messa in scena, fino alla costruzione di un lebbrosario in India. E quando era lontano, impegnato nelle lunghe missioni in Africa e Oriente, Zanni inviava film ai parrocchiani come forma di corrispondenza. Nei ricordi di gran parte di chi lo conobbe da bambino, quella di Casa nostra fu la prima esperienza cinematografica vissuta, seguita solo più tardi dalla visione in sala dei film commerciali, nel cinema-teatro che lo stesso sacerdote fece costruire a Felina.

Alla luce del cospicuo archivio filmico recentemente ritrovato, che conta un centinaio di pellicole, e della documentazione disponibile, si analizzerà questo caso esemplare con la prospettiva di collocarlo in una storia del cinema amatoriale che nel dopoguerra vede coinvolta una pluralità di ambiti sociali e di interrogarsi su una figura che colse nel cinema l'imprescindibile espressione di una modernità da cavalcare.

Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

"L' esercente industriale non scocci": Mapping exhibition tensions between commercial and parish cinemas in post-war Italy

Catholic film exhibition developed in Italy under the tight regulations of the *Centro Cattolico di Cinematografia* (Catholic Cinema Centre - CCC) - which issued guidelines about what films were acceptable by the Vatican and therefore allowed to be screened in religious venues - and the *Associazione Cattolica Esercenti Cinema* (National Catholic Exhibition Association - ACEC), which since its creation in May 1949, intended to guarantee legal and administrative support to the exhibition circuit, as well as guidance in its relationship with the industrial sector, and promotion of Catholic values through distribution of appropriate films.

If in theory the network of religious cinemas was meant to function as an educational vehicle to spread - through entertainment - Catholic moral values across the country, the reality, however, was very different. In practice parish venues often operated as proper commercial enterprises, infringing several of the strict protocols instructed by the complex agreements between ACEC and Agis (National Exhibition Association).

Very little research has been conducted so far in the intricate rapport between the industrial and the religious exhibition sectors. This paper will use the *Catholics and Cinema* database as a starting point to map the transgressions operated by parish cinemas across the country and to identify ACEC's attempts to promptly intervene to overturn them. However, when digging through the abundance of the archival material, a much more multifaceted picture appears and the relationship between State and Church, industrial and religious institutions reveals in all its complexity. Moreover, when one compares the Catholic sources with the ones from the *Bollettino dello*

Spettacolo - the Exhibitors' trade journal which presented the industrial cinema owners' viewpoint - a complex network of compromises and allegiances are exposed, aimed at balancing the dynamics at play between the educational and censorial intentions of parish cinema networks in the mind of the ecclesiastic establishment and the actual commercial processes employed by the exhibitors to attract audiences and run a profitable business.

Federico Vitella (Università di Messina)

Il divo come exemplum morale. Prove tecniche di catechizzazione dei fans

Il divismo cinematografico, espresso al suo meglio, per buona parte del Novecento, dall'industria hollywoodiana, è radicalmente incompatibile con la politica culturale della Chiesa cattolica italiana, saldamente impostata da Pio XI nell'enciclica *Vigilanti cura* (1936). Le questioni sono sostanzialmente due: da un lato, il divo è protagonista, sullo schermo come nella vita privata, di comportamenti qualificati come immorali per gli standard del tempo, tanto più dannosi quanto potenzialmente imitabili dal suo pubblico non solo americano; dall'altro, l'immagine del divo si impone presso gli spettatori considerati più esposti dalla Chiesa (giovani e donne) al punto da suscitare imponenti fenomeni di fanatismo collettivo, all'insegna di fidelizzazione e dipendenza (fan mail, collezionismo, ecc.). L'istituto della «promessa cinematografica» – tentativo estremo di vincolare gli spettatori cattolici alla filmografia selezionata dal Centro Cattolico Cinematografico – appare in questo senso immediatamente funzionale a depotenziare il *fandom* quale supposta relazione patologica spettatore-schermo (definita di volta in volta in termini di «incantesimo», «cinemania», «febbre tifoidea», ecc.). E tuttavia la stessa pubblicistica cattolica del secondo dopoguerra non sembra poter fare completamente a meno del divismo. La sistematica stigmatizzazione del fenomeno non esclude infatti la circolazione di discorsi divistici più o meno sistematici e compiuti su periodici centrali per l'ideologia cattolica come «Rivista del cinematografo» e «Famiglia cristiana», volti in ultima istanza alla promozione di attori, circostanze e comportamenti presentabili dal punto di vista morale, secondo dinamiche che paiono trovare ispirazione nella tradizione degli exempla medievali e della vita dei santi (su tutti il modello della conversione del peccatore). Il presente intervento intende iniziare a ragionare sulla fenomenologia di quello che può essere definito preliminarmente «contro-divismo» cattolico, nel decennio compreso tra il 1948 e il 1958, ovvero in quel periodo relativamente omogeneo dal punto di vista del magistero ecclesiale che gli storici chiamano la terza fase del pontificato di Pio XII.

Luigi Zaffagnini (CiSCS)

Nazareno Taddei: Dal San Fedele alle ricerche sulla mentalità dello spettatore

L'importanza della figura di Nazareno Taddei S.J. (1920-2006) e dei suoi studi nel campo della comunicazione filmica va ben oltre l'apporto di una solida formazione sul pensiero di San Tommaso e di Sant'Ignazio. Tale risalto va visto come lo sforzo di tutta una vita, come scienziato e sacerdote gesuita, per creare una autentica scuola di pensiero.

Non è quindi rivisitando il noto episodio de *La dolce vita*, nè soffermandoci riduttivamente sulla attribuzione a Taddei della qualifica di critico cinematografico, che potremo intuire lo spessore e la funzione di tutta la sua sistematica.

La sua particolare semiologia, che ha dato vita alla *lettura strutturale del film*, ha la sua chiave di volta nelle *comunicazioni inavvertite* che, mascherando il confine tra realtà e apparenza, producono una mentalità massmediale.

Quando le ricerche sulla *plasticità encefalica* hanno consentito un nuovo approccio allo studio dell'influsso dei *media* sul comportamento umano, la metodologia di Taddei è stata pienamente suffragata dal riscontro in campo sperimentale offerto dalle neuroscienze.

Oggi, comparando e interfacciando questo metodo con i recenti studi nel campo dell'attivazione dei *neuroni specchio*, si può disporre di uno strumento critico e formativo di straordinaria attualità ed efficacia per comprendere, tanto l'idea centrale di un film, quanto la struttura della personalità individuale e/o massificata in epoca mediatica.