

CINEMA, EDUCAZIONE E PROPAGANDA

L'uomo dalla croce (1943) e Cielo sulla palude (1949)

27 giugno 2016

Tesi di laurea, anno accademico 2015 - 2016
BA Italiaanse taal en cultuur, Università di Utrecht
Relatore: dr. Matteo Brera



Universiteit Utrecht

Sophie Jansen
s.g.jansen@uu.nl

Abstract

In questa tesi si analizzerà il legame fra il cinema, l'educazione e la propaganda allo scopo di esaminare in che modo la Chiesa cattolica abbia usato il cinema come mezzo di propaganda nel periodo 1936 - 1957. Per mezzo dell'*object oriented approach* e del metodo comparativo si metteranno in relazione tre testi ecclesiastici con due film.

È inteso questo arco di tempo poiché il primo documento pontificio interamente dedicato al cinema, l'enciclica *Vigilanti Cura*, fu promulgato il 29 giugno 1936 da Pio XI. Anni dopo, il 21 giugno e il 28 ottobre 1955, Pio XII pronunciò i due *Discorsi sul film ideale*. Il terzo documento che sarà analizzato è l'enciclica *Miranda Prorsus*, promulgata l'8 settembre 1957 dallo stesso pontefice. Questo testo conclude armonicamente la visione della Chiesa Cattolica sulla disciplina cinematografica.

Come case study sono stati scelti i film *L'uomo dalla croce* (1943) di Roberto Rossellini e *Cielo sulla palude* (1949), diretto da Augusto Genina. Dalle analisi emerge che il film rosselliniano è un precursore del *neorealismo 'cattolico'*, in quanto esprime elementi neorealisti e cattolici in un contesto filmico fascista. La pellicola di Genina invece, è intesa come un prodotto cinematografico ideale poiché la propaganda espressa avrebbe dovuto condurre all'educazione del dogma cattolico presso gli spettatori.

Parole chiave: cinema, educazione, propaganda ecclesiastica e fascista, *Vigilanti Cura*, *I discorsi sul film ideale*, *Miranda Prorsus*, *L'uomo dalla croce*, *Cielo sulla palude*

In this thesis will be analyzed the link between cinema, education and propaganda at the aim to investigate in which way the Catholic Church used the cinema like a propagandistic tool in the period of 1936 - 1957. On the basis of the *object oriented approach* and the *comparative method*, three ecclesiastical documents will be connected to two films.

This period is taken into account because the first clerical document entirely dedicated to the cinema, the encyclical *Vigilanti Cura*, is promulgated the 29th of June 1936 by pope Pius XI. Years later, on the 21th June and the 28th of October 1955, pope Pius XII declared the two *Discorsi sul film ideale*. The third document that will be examined, is the encyclical *Miranda Prorsus*, which is promulgated the 8th of September 1957 by the same pontiff. This document concludes harmoniously the Catholic Churches vision on the cinematographic discipline.

The two films selected for the case study are *L'uomo dalla croce* (*The man with a cross*, 1943), directed by Roberto Rossellini and the film *Cielo sulla palude* (*Heaven over the Marshes*, 1949), a motion picture by Augusto Genina. The analyses reveal that the film made by Rossellini can be classified as a precursor of 'catholic' *Neorealism*, since it expresses neorealist and catholic elements in a fascist cinematographic contest. The film of Genina instead, can be seen as an 'ideal' cinematographic product, since its propaganda would have educated the spectators the catholic dogma.

Key words: cinema, education, ecclesiastical and fascist propaganda, *Vigilanti Cura*, *I discorsi sul film ideale*, *Miranda Prorsus*, *L'uomo dalla croce*, *Cielo sulla palude*

Deze scriptie zal de link tussen film, opvoeding en propaganda analyseren, met als doel te onderzoeken op welke manier de Katholieke Kerk gebruik gemaakt heeft van films als propagandamiddel in de periode 1936 - 1957. Aan de hand van de *object oriented approach* en de *vergelijkende methode* zullen drie pauselijke documenten in verband gebracht worden met twee films.

Dit tijdsbestek van 21 jaar is in beschouwing genomen omdat het eerste pauselijke document dat geheel gewijd is aan de film dateert van 29 juni 1936, toen werd de encycliek *Vigilanti Cura* uitgeroepen door paus Pius XI. Jaren later, op 21 juni en op 28 oktober 1955, riep Pius XII de *Discorsi sul film ideale* uit. Het derde document dat geanalyseerd zal worden is de encycliek *Miranda Prorsus*, zij werd uitgevaardigd op 8 september 1957 door dezelfde paus. Deze tekst beëindigt op harmonieuze wijze de kijk van de Katholieke Kerk op de discipline van de film.

De twee films die zijn uitgekozen als case study zijn *L'uomo dalla croce* (1943), geregisseerd door Roberto Rossellini en *Cielo sulla palude* (1949), een film van Augusto Genina. Uit de analyses komt naar voren dat Rossellini's film gezien kan als een voorloper van het 'katholieke' *neorealisme*, gelet op de neorealistische en katholieke elementen die uitdrukking vinden in een fascistische filmcontext. De film van Genina kan op zijn beurt geclassificeerd worden als een 'ideaal' cinematografisch product, aangezien de aanwezige propaganda geleid zou hebben tot de opvoeding van de kijkers wat betreft de katholieke dogma.

Sleutelwoorden: film, opvoeding, kerkelijke en fascistische propaganda, *Vigilanti Cura*, *I discorsi sul film ideale*, *Miranda Prorsus*, *L'uomo dalla croce*, *Cielo sulla palude*.

Indice

Abstract	1
Introduzione	5
1. Il difficile rapporto tra lo Stato italiano e la Chiesa cattolica	7
1.1 La relazione tra il fascismo e la Chiesa cattolica	7
1.1.1 Lo scontro per l'educazione della gioventù italiana	8
1.2 «La cinematografia è l'arma più forte»	9
2. Documenti ecclesiastici come manifesto della Chiesa sul cinema e sui social media	11
2.1 Pio XI: le encicliche <i>Divini illius Magistri</i> (1929) e <i>Vigilanti Cura</i> (1936)	11
2.2 Pio XII e <i>I discorsi sul film ideale</i> (1955).....	13
2.3 <i>Miranda Prorsus</i> (1957).....	15
3. Verso un Neorealismo 'cattolico'	17
3.1 Il Neorealismo 'cattolico': un «cinema pedagogico»	17
3.2 <i>L'uomo dalla croce</i> (1943): l'ultima pellicola della <i>Trilogia della guerra fascista</i>	18
3.2.1 La propaganda "clerico-fascista" e l'ecumenismo di Rossellini	20
4. Il cinema 'cattolico' fra Neorealismo e propaganda.	26
4.1 La politica cinematografica del immediato dopoguerra	26
4.2 <i>Cielo sulla palude</i> (1949): educazione e valori cattolici	27
4.2.1 Elementi di "propaganda cattolica"	28
Conclusione	34
Bibliografia	36

Introduzione

Coloro che controllano le scuole avevano il controllo sulla gioventù, ma coloro che controllano il cinema, avrebbero controllato il mondo.¹

Sulla base della citazione si può spiegare il contesto e la rilevanza di questa tesi, della quale il tema chiave è il legame tra cinema, educazione e propaganda. La citazione è stata usata al Primo congresso cattolico internazionale del cinema, tenuto dal 23 al 25 aprile 1928 all'Aia, e dimostra come la gente fosse consapevole della forza e dell'impatto del cinema sulla vita morale degli individui e sulle società.² Durante quell'evento, cattolici di 18 paesi formarono l'*Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema (l'OCIC)*, allo scopo di poter entrare in azione a livello transnazionale sul campo della vigilanza del cinema.

Questa tesi analizza in che modo il cinema 'cattolico' si è proposto come mezzo di propaganda politica nel periodo 1936 – 1957 e valuta come la Chiesa ha utilizzato il cinema per la distribuzione e la diffusione del dogma cattolico. La tesi sarà realizzata tramite l'*object oriented approach*³ e si farà un'analisi testuale di tre documenti ecclesiastici sul cinema: l'enciclica *Vigilanti Cura*, promulgata da Pio XI nel 1936, *I discorsi sul film ideale*, pronunciati da Pio XII nel 1955 e l'enciclica *Miranda Prorsus*, promulgata dello stesso pontefice nel 1957. Da questi documenti pontifici si estraggono delle caratteristiche di un film ideale al fine di valutare se i due film scelti come case study sono da classificare come pellicole ideali nell'ottica cattolica. Questi film sono: *L'uomo dalla croce* (Roberto Rossellini, 1943) e *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949), i quali verranno analizzati da un punto di vista filmico e semantico, prestando attenzione alle tipologie di propaganda. Si seguirà il metodo comparativo (*comparative media studies*⁴) per analizzare l'influenza dei documenti pontifici sui film.

Roberto Rossellini, in quanto un regista cattolico, ha prodotto un film fascista che far passare un messaggio ecumenico e di fratellanza. Il film celebra l'ideologia fascista, in cui sono stati inseriti elementi cattolici, con questo approccio Rossellini ha creato un tipo di propaganda clerico-fascista. La propaganda in *Cielo sulla palude* è pienamente cattolica, perciò la pellicola è il film ideale di cui parlerà Pio XII nel 1955. Augusto Genina anticipa le linee guida canonizzate nei tre documenti ecclesiastici verso un cinema morale secondo gli ideali del cattolicesimo. Pio XI e il suo successore Pio XII sono da considerare ispiratori di una propaganda cattolica applicata al mondo cinematografico poiché hanno

¹ Convents 2014, p. 25. Traduzione mia: «Those who had the schools in their power would have the power over the youth, but those who dominated the cinema, would dominate the world».

² *Ibidem*, p. 24. Cfr. *L'Organisation Catholique Internationale du Cinéma*. Nell'enciclopedia Treccani, alla voce corrispondente. [http://www.treccani.it/enciclopedia/ocic_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ocic_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

³ Van Bree & Kessels, s. a., p. 1. «Object-oriented approaches applied in the humanities recognize associations between human and nonhuman actors and expose relational forms of analysis». http://lab1100.com/cms/UPLOAD/Bree_Kessels_Trailblazing_Metadata.pdf

⁴ Comparison of different types and forms of media in their theoretical and technical dimensions and through their cultural and historical contexts, si veda <http://mediastudies.nl/about-media-studies/media-culture/comparative-media-studies/>

canonizzato l'idea del cinema 'cattolico' nei tre suddetti documenti pontifici.

Uno dei concetti chiave trattato in questa tesi è quello di educazione, un punto di conflitto tra la Chiesa e il fascismo. Entrambi i poteri volevano educare le masse usando i social media, i quali gli permettevano di trasmettere la propria ideologia presso un pubblico diffuso. Sia la Chiesa sia il fascismo vedevano l'educazione come un elemento utilizzabile nel proprio programma politico, per cui il cinema era il mezzo comunicativo (e anche propagandistico) per eccellenza in grado di formare la società italiana, di educare le masse e di controllarle.

Quattro domande parziali condurranno alla conclusione della tesi. Il primo capitolo si focalizzerà sul rapporto tra lo Stato italiano e la Chiesa cattolica, il secondo capitolo esaminerà i documenti ecclesiastici come un manifesto della Chiesa sui social media e sul cinema, per «combattere una lotta contro l'immoralità del cinematografo».⁵ Nel terzo capitolo verrà esaminato il progetto cinematografico verso una produzione neorealista 'cattolica'. Nell'ambito di questa sezione si studierà il film *L'uomo dalla croce* e come esso sia classificabile come precursore del cinema cattolico auspicato nei tre documenti pontifici. Il quarto capitolo sarà dedicato alla situazione socio-politico culturale dopo la seconda guerra mondiale. Si prenderanno in esame il contesto sociale, quello di un paese in ricostruzione, e il contesto politico con particolare attenzione all'ascesa della *Democrazia Cristiana* che favorì una produzione cinematografica etica. Dopodiché seguirà l'analisi filmica di *Cielo sulla palude*, visto come un caso di propaganda cattolica nel primo dopoguerra.

⁵ Alfieri 2014, p. 25.

1. Il difficile rapporto tra lo Stato italiano e la Chiesa cattolica

Questo capitolo si focalizza sulla relazione tra lo Stato italiano e la Chiesa cattolica. Si prederanno in esame vicende significative dall'unificazione italiana sino all'inizio della seconda guerra mondiale, per capire il contesto politico nel quale si muovono sia la Chiesa, sia lo Stato e nel quale fu promulgato il primo documento ecclesiastico interamente dedicato al cinema (*Vigilanti Cura* nel 1936). Poi si analizzeranno le dinamiche tra la Chiesa e lo Stato nei riguardi della questione dell'educazione della gioventù italiana.

A partire dall'unificazione, avvenuta il 17 marzo 1861, rimase aperta la *Questione romana*, ossia il conflitto tra lo Stato italiano e la Chiesa cattolica alla cui base stette la mancanza di un riconoscimento reciproco. Pio IX volle salvaguardare gli interessi dello Stato pontificio e quindi promulgò l'enciclica *Quanta Cura* e il *Sillabo* l'8 dicembre 1864.⁶ L'unificazione della penisola e la *Presa di Roma* (il 20 settembre 1870), misero fine all'indipendenza dello Stato pontificio e al potere temporale dei papi.⁷ Pio IX rispose rifiutando di riconoscere la legittimità del nuovo Regno d'Italia ed emanò il decreto *Non expedit* (il 30 gennaio 1868). Con questa disposizione, la Santa Sede dichiarò intollerabile per i cattolici italiani partecipare sia passivamente sia attivamente alle elezioni politiche o alla vita politica del Regno d'Italia.⁸ Questo divieto fu abolito nel 1919 da Benedetto XV.⁹ Il dogma dell'infallibilità papale, definito durante il primo Concilio Vaticano nel 1871, mise in difficoltà i rapporti con lo Stato italiano.¹⁰ Il 13 maggio 1871 vi fu un accordo tra la Chiesa e il Regno d'Italia, la Legge delle Guarentigie, con cui furono regolati i rapporti tra i due poteri.¹¹ Sino alla sottoscrizione dei Patti Lateranensi (l'11 febbraio 1929) il rapporto tra i due poteri fu turbolento.¹² Gli accordi furono firmati dal presidente del Consiglio dei ministri, Benito Mussolini, da parte del Regno d'Italia e dal cardinale Segretario di Stato Pietro Gasparri, per conto della Santa Sede.

1.1 La relazione tra il fascismo e la Chiesa cattolica

La Marcia su Roma e l'atteggiamento indeciso del re Vittorio Emanuele III verso di essa, misero Mussolini nella condizione di ascendere al potere in Italia.¹³ L'intronazione di Achille Ratti, che divenne papa con il nome di Pio XI (il 12 febbraio 1922) condusse a un periodo di nuovo vigore dell'*Azione Cattolica* (AC), un'associazione laica di credenti, poiché il papa vedeva l'associazione come lo

⁶ L'elenco contenente i principali errori del nostro tempo. Si veda Loprieno 2015, p. 147.

⁷ *Ibidem*, p. 146. L'annessione di Roma al Regno d'Italia.

⁸ De Grazia & Luzzatto 2002, volume primo, p. 271, alla voce *Chiesa cattolica*. Cfr. Loprieno 2015, p. 147.

⁹ Wolff 1980, p. 3.

¹⁰ La Costituzione dogmatica sulla fede cattolica, il 18 luglio 1870, da Pio IX. Capo IV: «[...] il Romano Pontefice, quando parla ex cathedra [...] gode di quell'infalibilità con cui il divino Redentore volle fosse corredata la sua Chiesa nel definire la dottrina intorno alla fede e ai costumi [...]». Si rimanda a: <http://www.totustuustools.net/magistero/p9pastor.htm>

¹¹ Evans 2012, p. 4. Cfr. Seton-Watson Christopher 1967, pp. 53-61.

¹² De Grazia & Luzzatto 2002, volume secondo, p. 342, alla voce *Patti Lateranensi*.

¹³ Cannistraro 1982, pp. 323-324, alla voce *Marcia su Roma*.

strumento più efficace per diffondere il messaggio cristiano e per realizzare «il regno di Cristo».¹⁴ Grazie al sostegno del pontefice l'AC divenne attiva e influente a livello nazionale, quindi il regime fascista temeva la potenza di questo gruppo.¹⁵ Nella primavera del 1931 alcuni violenti incidenti avvennero contro i membri dell'associazione alle grandi università italiane.¹⁶ Come conseguenza di questi eventi, il 29 giugno 1931 Pio XI promulgò l'enciclica *Non abbiamo bisogno*, nella quale denunciò la statolatria pagana fascista.¹⁷ Altri punti delicati nel rapporto tra la Chiesa e il governo fascista in ambito socio-politico culturale, furono la 'difesa' dei libri sensuali e immorali, l'(ab)uso di immagini sacre nelle pubblicazioni laiche e il riconoscimento da parte del governo del ruolo guida della Chiesa nella difesa del pubblico morale e nell'educazione della gioventù.¹⁸

1.1.1 Lo scontro per l'educazione della gioventù italiana

Uno degli strumenti fondamentali per diffondere un'ideologia è l'educazione. La Chiesa e lo Stato consideravano l'educazione dei giovani italiani di importanza cruciale per la propria ideologia, poiché percepivano i giovani come la chiave per consolidare il potere.¹⁹ Divenuto primo ministro, Mussolini compì gesti graditi alla Chiesa cattolica per ammorbidire l'atteggiamento ecclesiastico di fronte allo Stato.²⁰ Il 13 maggio 1929, il duce rivendicò l'autorità governativa nell'istruzione dei giovani in un discorso tenuto nella Camera dei Deputati, promettendo di non rinunciare mai ai diritti dello stato nel campo educativo: «In questo campo siamo persistenti. L'educazione deve appartenere a noi».²¹ Pio XI rispose il 15 maggio che la missione dell'educazione riguarda innegabilmente alla famiglia ed alla Chiesa. Ai tentativi mussoliniani di fascistizzare la penisola, Pio XI rispose con l'enciclica *Divini illius Magistri* (31 dicembre 1929), «il documento ufficiale più completo, sistematico e autorevole sull'educazione cristiana».²² In essa si giustificano le prerogative e gli impegni da parte della religione, dei genitori e dello stato nell'ambito dell'educazione della gioventù cristiana. Il fulcro della lettera fu l'affermazione secondo cui «l'educazione appartiene preminentemente alla Chiesa [...] la Chiesa è indipendente dalla sovranità temporale [...] e nell'esercizio della sua missione educativo».²³ Questa affermazione spiega che la Chiesa ebbe il diritto di essere presente nella formazione della società, assolvendo il suo ruolo divino. Il risultato fu che a fine marzo 1931 la stampa italiana (controllata dallo

¹⁴ De Grazia & Luzzatto 2002, volume primo, p. 126, alla voce *Azione Cattolica*.

¹⁵ Biltreyst & Treveri Gennari 2014, p. 8. Cfr. Wolff 1980, p. 8.

¹⁶ Wolff 1980, p. 9.

¹⁷ De Grazia & Luzzatto 2002, volume primo, p. 470, alla voce *Encicliche*. L'adorazione di uno stato senza Dio.

¹⁸ Brera 2015, p. 20.

¹⁹ Wolff 1980, p. 4.

²⁰ De Grazia & Luzzatto, 2002, volume secondo, p. 343, alla voce *Patti Lateranensi*. Cfr. Wolff 1980, pp. 5-6. Cfr. Evans 2012, p. 93.

²¹ Wolff 1980, p. 11. Traduzione mia: «In this field we are intractable. Education must belong to us».

²² Alfieri 2014, p. 26.

²³ Wolff 1980, p. 15. Traduzione mia: «Education belongs pre-eminently to the Church [...] the Church is independent of earthly sovereignty [...] and the exercise of its educational mission».

Stato) iniziò ad attaccare pubblicamente l'AC e il governo cominciò a sanzionare e limitare le attività di questo gruppo religioso. Il 29 giugno 1931 Pio XI si sentì costretto a promulgare l'enciclica *Non abbiamo bisogno* nella quale denunciò l'abuso e lo sdegno di fronte all'AC. Nelle lettere *Divini illius Magistri* e *Non abbiamo bisogno*, Pio XI denunciò i tentativi fascisti di monopolizzare l'educazione della gioventù italiana e di voler eliminare l'*Azione Cattolica*.

In questo contesto conflittuale circa l'educazione dei giovani e delle masse irruppe il cinematografico, ritenuto sia da parte cattolica sia da quella fascista, come mezzo potentissimo di propaganda.

1.2 «La cinematografia è l'arma più forte»

Il cinema è un mezzo comunicativo destinato alle masse e ha potenza di influenzarle. Il fascismo mise in atto politiche per poter incanalare questo mezzo al proprio vantaggio.²⁴ Lo slogan usato da Mussolini quando fondò il primo centro di distribuzione, *Cinecittà* (nel 1937), fece capire l'interesse dimostrato dal duce per la settima arte: «la cinematografia è l'arma più forte».²⁵ Il cinema diventò un mezzo di propaganda politica del governo fascista. Per esercitare un'influenza sull'industria cinematografica al fine di controllare ed educare il pubblico, furono approvate diverse leggi e vari decreti²⁶. Oltre a ciò, Mussolini fondò per esempio l'Istituzione *LUCE* (sigla di *L'Unione Cinematografica Educativa*, 1924), la *Direzione Generale della Cinematografia* (1934), il *Centro Sperimentale di Cinematografia* (1935), l'*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* (1935), la rivista *Cinema* (1936), della quale Vittorio Mussolini diventò presidente, e la rivista quadrimestrale *Bianco e Nero* (1937).²⁷ Pure la Chiesa cattolica prese dei provvedimenti per la revisione e la salvaguardia della produzione cinematografica italiana perché aveva capito che i prodotti della cultura di massa avrebbero potuto essere «destabilizzanti per i fedeli e per i loro contenuti non conformi ai valori e ai principi del credo».²⁸ Per fare un esempio, la Santa Sede intervenne sul cinema già negli anni Dieci del XX secolo quando il Vicario di Roma, Cardinale Pietro Gasparri, firmò nel nome di Pio X un decreto del 15 luglio 1909, il quale proibì al clero di assistere a pubblici spettacoli cinematografici. Nel decreto è osservabile l'inquietudine da parte della Chiesa verso il mezzo cinematografico: «non di rado si offendono la religione e la morale».²⁹

²⁴ Pontone 2015, p. 73.

²⁵ Per la citazione si rimanda a Bispuri 2015, p. 77. Cfr. Zagarrìo 2007, p. 99. Mussolini fece riferimento al motto di Lenin secondo il quale «il cinema è (tra tutte le arti) la più forte e importante».

²⁶ Per quanto i decreti, si pensi per esempio al Regio decreto 531 (1920), al Regio decreto 3287 (1923), al Regio decreto 1848 (1926), al Regio decreto 1434 (1934), essi erano applicabili soprattutto nell'ambito della revisione preventiva e della censura. Si veda Bispuri 2015, pp. 17-18.

²⁷ Kezich 2002, p. 53. Cfr. Bispuri 2015, p. 17, 20, 31, 65.

²⁸ Sammarco 2015, p. 33. Sammarco è il presidente di una Commissione di Revisione Cinematografica Presso la Direzione Cinema del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

²⁹ Cosulich 2005. <http://www.europaquotidiano.it/2005/04/13/il-papae-il-rapportocon-il-cinema/>

A partire dall'unificazione italiana vi fu competitività nel campo dell'educazione dei giovani e del controllo delle masse tra la Chiesa cattolica e lo Stato italiano. I due poteri vollero utilizzare il cinema al proprio vantaggio e fondarono delle istituzioni per la realizzazione delle politiche cinematografiche. Alla base della vigilanza e della censura dell'industria cinematografica stavano delle motivazioni pedagogiche, religiose e politiche. Sia la Chiesa sia il fascismo vollero ottenere un coinvolgimento di massa della popolazione.³⁰

³⁰ De Grazia & Luzzatto 2002, volume primo, pp. 126-127, alla voce *Azione Cattolica*.

2. Documenti ecclesiastici come manifesto della Chiesa sul cinema e sui social media

2.1 Pio XI: le encicliche *Divini illius Magistri* (1929) e *Vigilanti Cura* (1936)

La Santa Sede capì nei primi anni Trenta che l'impatto dei mezzi comunicativi fu un punto chiave per la diffusione del messaggio cattolico e quindi la sua politica si costruì intorno al controllo delle masse. Il pontefice vide nel cinema un utile divertimento istruttivo per gli spettatori e quindi voleva «vigilare la produzione e la distribuzione di film al fine di tutelare l'infanzia e la pubblica moralità».³¹ È notevole che nel 1898 papa Leone XIII avrebbe già dato la benedizione alla macchina cinematografica, introducendola «tra le proprie attività formative».³² Una delle prime occasioni in cui un papa si pronunciò con forza sul cinema fu l'enciclica *Divini illius Magistri*, promulgata il 31 dicembre 1929 da Pio XI. Questa lettera si focalizza sul tema dell'educazione cristiana della gioventù e sulla potenzialità del cinema come «un focolare di istruzione e di educazione cristiana».³³

L'enciclica *Vigilanti Cura*, promulgata dallo stesso pontefice il 29 giugno 1936, fu il primo documento ecclesiastico interamente dedicato ai mezzi di comunicazione sociale e, in particolare al cinema.³⁴ Pio XI la indirizzò al mondo cattolico, prevalentemente ai vescovi del Nord America e all'Episcopato degli Stati Uniti. Qui fu fondata la *Legione della decenza* nel 1934, un'istituzione ecclesiale americana, con lo scopo di vigilare la moralità degli spettatori di opere cinematografiche.³⁵ L'unico obiettivo della *Legione* fu «[...] quello di risvegliare milioni di americani ad una consapevolezza dei pericoli delle immagini oscene e immorali e di agire contro esse».³⁶ L'influenza mondiale di Hollywood avrebbe portato la Chiesa allo stabilimento di una politica cinematografica alla cui base stava la situazione negli Stati Uniti. La *Legione della decenza* intraprese «una crociata per la pubblica moralità, intesa a ravviare gli ideali dell'onestà naturale e cristiana».³⁷ Il nucleo di *Vigilanti Cura* è formato da una parte dottrinale che sottolinea l'importanza del cinema come strumento di bene per l'anima cristiana, questo nel senso educativo e morale. La parte dispositiva indica invece le pratiche per tutelare la moralità degli spettatori.³⁸ Il papa denunciò che una soluzione al "problema" del cinema «sarebbe [stato] risolto alla radice».³⁹ La Chiesa fu in grado di creare una produzione cinematografica conforme i principi della morale cristiana, il che spiega l'appello del pontefice ai cattolici operanti nel

³¹ Alfieri 2014, p. 24.

³² *Ibidem*, p. 20. Si veda anche Loughney 2009, pp. 78-80.

³³ Pio XI 1929, p. 4.

http://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri.pdf

³⁴ Alfieri 2014, p. 19.

³⁵ Viganò 2002, p. 51.

³⁶ Kelly & Ford 1957, p. 394. Traduzione mia: «[...] is to arouse millions of Americans to a consciousness of the dangers of salacious and immoral pictures and to take actions against them».

³⁷ Lora & Simionati 2002, p. 1053.

³⁸ Viganò 2002, p. 51: 'la promessa cinematografica', la revisione dei film e 'l'organizzazione delle sale cattoliche'.

³⁹ Lora & Simionati 2002, p. 1063.

settore dei mass-media di unirsi per poter sorvegliare le diverse sezioni del cinema italiano e per poter tutelare la moralità del pubblico, «così che tutto il cinema fosse morale, moralizzatore ed educatore».⁴⁰

Con *Vigilanti Cura* Pio XI iniziò una politica ecclesiastica attinente all'industria filmica italiana. Pieremilio Sammarco, Dario Viganò e Daniela Teveri Gennari sottolineano che l'enciclica esprime una politica ben definita e mise la Chiesa cattolica nella possibilità di influenzare e di controllare diversi istituti sociali coinvolti nel processo di produzione, di distribuzione e di proiezione dei film. Già a partire dagli anni Dieci varie istituzioni nazionali (cattoliche e statali) furono fondate per controllare il cinema.⁴¹ Viganò usa il termine "*doppia pedagogia*", facendo riferimento alla politica cinematografica del Vaticano concerne il concetto di educazione, descrivendola come un approccio «diviso tra ansietà e speranza».⁴² Il pontefice vide il cinema come un mezzo «di depravazione e di demoralizzazione per la gente» e come uno strumento «potente per educazione e esprimere la morale cristiana»⁴³:

[...] una delle necessità supreme del nostro tempo vigilare e lavorare perché il cinema non sia più scuola di corruzione, ma si trasformi anzi in prezioso strumento di educazione ed elevazione dell'umanità.⁴⁴

Questa citazione è un esempio della natura discordante del cinema, un cinema cattivo, oppure un cinema educatore. L'attenzione del papa al cinema si condusse concretamente alla fondazione di una serie di istituzioni orientate a un uso educativo del cinema. Seguendo il messaggio dell'enciclica, il *Centro Cattolico Cinematografico (CCC)*, iniziava le sue attività ufficialmente nel 1936. Lo scopo del CCC era quello di fornire una guida per quanto riguarda la valutazione e distribuzione delle pellicole, esprimendo una valutazione morale dei film sia al tipo di esercizio (scuole, parrocchie, oratori, sale pubbliche), sia al tipo di pubblico, riportati in pubblicazioni periodiche (si veda la tabella 1 alla pagina 11).⁴⁵ Per mezzo del CCC, il Vaticano era in grado di stabilire una vasta rete attiva dappertutto in Italia. Già nel 1928 vennero fondati *l'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa* e *l'OCIC* (acronimo per *l'Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema*). L'organizzazione avrebbe dovuto aiutare i cattolici a consolidare e concordare le politiche cinematografiche. Negli anni successivi alla fondazione dell'*OCIC*, il Vaticano diventava sempre più attivo nell'affrontare il problema e il pericolo del cinema. Nel mobilitare, influenzare e organizzare il clero, alcuni enti cinematografici, diversi rappresentanti cattolici e istituzionali (come partiti politici), la Chiesa esercitava il suo potere di indirizzare la produzione cinematografica verso un cinema morale.

⁴⁰ Alfieri 2014, pp.27-28.

⁴¹ Si pensi alla *Revisione Cinematografica* (1913) che si occupava della proiezione dei film; alla *Rivista del Cinematografo* (1928), un periodico italiano di informazione cinematografica. Con la stampa i cattolici intendevano orientare le scelte dei fedeli; alla *Commissione di Revisione* (1933) che fu un comitato di censura e alla *Direzione generale della cinematografia* (1934) che si occupava della modificazione degli scenari. Si veda: Treveri Gennari 2013, pp. 256-257.

⁴² *Ibidem*, p. 265.

⁴³ Per le citazioni si veda Viganò 2014, p. 37.

⁴⁴ Lora & Simionati 2002, p. 1061.

⁴⁵ Treveri Gennari 2013, p. 258.

Tabella 1. Parametri di valutazione delle pellicole da parte del CCC⁴⁶, utilizzati sino al 31 dicembre 1986.

Tipo di film	Pubblico	Categoria	Spiegazione dei tipi di film
Film ammessi	Tutti	T	adatto per un pubblico familiare e di giovanissimi
	Tutti con riserva	Tr	meno adatto per i più giovani
	Adulti	A	richiede la preparazione e la mentalità di un adulto
	Adulti maturi	Am	esige una completa maturità di giudizio morale
Film che richiedono cautela	Adulti con riserva	Ar	pur non essendo negativo, presenta elementi pericolosi anche per un adulto e merita obiettive riserve morali
Film negativi	Sconsigliato	S	costituisce un obiettivo pericolo per ogni categoria di spettatori
	Escluso	E	gravemente immorale e nocivo per ogni pubblico

2.2 Pio XII e *I discorsi sul film ideale* (1955)

Dai *Discorsi sul film ideale* si può estrarre il concetto di un prodotto cinematografico cattolico. Il primo discorso (datato il 21 giugno 1955), era rivolto ai rappresentanti dell'industria cinematografica italiana, mentre il secondo (del 28 ottobre 1955), era indirizzato ai rappresentanti dell'Unione internazionale degli esercenti cinema e della federazione internazionale dei distributori di film.⁴⁷ Nei due documenti furono spiegate le caratteristiche di un film cattolico ideale, «indirizzato al perfezionamento dell'uomo e alla gloria di Dio». Nella sua lettera, Pio XII si confidò nel cinematografo facendo riferimento al film ideale come «efficace e positivo strumento di elevazione, di educazione e di miglioramento».⁴⁸

La prima parte dei *Discorsi* approfondisce l'importanza dell'arte cinematografica, nella quale la Santa Sede riconobbe l'impatto profondo che il cinema poteva esercitare sui costumi, sulla vita e sul pensiero del pubblico. Le autorità civili ed ecclesiastiche furono consapevoli dell'attrazione del cinema (il fascino delle immagini viventi, un mondo immaginario, le opere musicali, le tecniche, la personificazione con i protagonisti, ecc.) e vollero tutelare efficientemente il patrimonio civile e morale del popolo. Secondo il papa si doveva considerare il film ideale sotto tre aspetti: in rapporto allo spettatore, in relazione all'oggetto, ossia al suo contenuto e in relazione alla comunità.

Quanto alla prima caratteristica, il film ideale esprime il «rispetto verso l'uomo», come è stato scritto anche nel libro della Genesi (1, 26): «[...] facciamo l'uomo a nostra immagine e a nostra somiglianza».⁴⁹ Siccome l'uomo rispecchia il bene e la morale (in quanta creatura di Dio e creato alla Sua immagine e somiglianza), esso doveva essere rappresentato in un modo dignitoso. Peraltro, il film ideale doveva contenere un aspetto psicologico, tramite il quale «lo spettatore riuscirebbe a perfezionare la propria condizione».⁵⁰

⁴⁶ *Cento anni di revisione cinematografica in Italia*, il *Disco rosso*, documenti d'archivio. <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1947/05/Disco-Rosso-1956-1966.pdf>

⁴⁷ Sammarco 2015, p. 40.

⁴⁸ Per le citazioni si veda Pio XII 1955, rispettivamente alle pagine 2 e 11.

http://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film.pdf

⁴⁹ Sammarco 2015, p. 43. Cfr. Genesi 1, 26.

⁵⁰ Sammarco 2015, p. 44.

Quanto al contenuto, si può collocare il film ideale in relazione all'oggetto. Pio XII denunciò che i cineasti avrebbero dovuto tener conto delle differenze di età e di esperienza tra gli spettatori, quindi si sarebbe dovuto usare un linguaggio adatto ad essi. Il papa sottolineò che ci sarebbe dovuta essere armonia tra il contenuto del film e le tre esigenze essenziali dell'uomo, ovvero la verità, la bontà e la bellezza. Questa visione è stata confermata da Sammarco:

In relazione al suo contenuto, il film ideale [...] si adegua in forma perfetta e armonica alle primordiali ed essenziali esigenze dell'uomo stesso [...] che possono essere presenti nel campo degli argomenti o dei generi di ciascun film.⁵¹

Ciò vuol dire che il film ideale fece combaciare in modo equilibrato le caratteristiche dello spettatore (esperienza ed età), il contenuto del film e il linguaggio, fattori che conducevano alla produzione di varie tipologie filmiche. La Santa Sede esplicitò alcuni generi di film nei quali era essenziale la scelta del contenuto. Tra questi sono il film d'insegnamento, cioè quello che compie una funzione pedagogica, il film d'azione e il film di argomento religioso, che provocava delle difficoltà per gli autori, poiché «non ogni fenomeno religioso è trasferibile sullo schermo» e poiché «la vera religiosità è per sé [...] e non si lascia facilmente "recitare"». Pio XII esplicitò nei *Discorsi* vari motivi (questioni umane, sociali e morali) che stavano alla base dell'esclusione di un certo contenuto per poter classificare un film 'ideale'. Un esempio di ciò sta nel fatto che un film d'insegnamento, doveva avere, nelle intenzioni del papa, un contenuto didattico e una funzione pedagogica che illustrasse la verità. Siccome il film aveva, secondo il pontefice, un influsso sul comportamento e sulla psicologia dello spettatore, il contenuto di un film 'ideale', doveva essere adeguato al pubblico così che il cinema funzionasse come «un ausilio e un conforto per lo spettatore che potrà trovare le risposte ai suoi dubbi e alle sue angosce esistenziali».⁵² Per di più un contenuto che rappresenta il male non sarebbe stato per forza una motivazione per l'esclusione di esso: «quando il conflitto con il male [...] serve alla più profonda comprensione della vita, della retta sua direzione, del controllo della propria condotta, del chiarimento e consolidamento nel giudizio e nell'azione», si poteva usare un contenuto come questo per diffondere un'etica cristiana e per salvaguardare la pubblica moralità.

Il terzo punto riguarda la relazione fra il film e la comunità, sulla quale il film dovrebbe avere un influsso positivo. Secondo Pio XII, un film ideale aveva potuto concedere qualcosa di prezioso alla famiglia, allo Stato e alla Chiesa. Il film ideale doveva mostrare e rappresentare la famiglia in un modo felice e reale. Il papa denunciò che il cinema avrebbe potuto «rinsaldare il senso della fedeltà allo Stato e promuoverne il progresso», inoltre Pio XII scrisse che lo Stato era un'istituzione voluta e data da Dio, dal quale deriva la sua autorità. Per quanto riguarda la Chiesa, il film ideale avrebbe potuto

⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

⁵² *Ibidem*, p. 44.

rappresentarla soltanto «secondo verità e cognizione, con tatto religioso e con semplicità e decoro [...]. Vi dev'essere una perfetta forma artistica, concepita ed eseguita in modo da ispirare allo spettatore comprensione, rispetto, devozione verso la Chiesa, e, ai suoi figli, gioia, amore e quasi un santo orgoglio di appartenerele».⁵³

2.3 *Miranda Prorsus* (1957)

Questa lettera enciclica, promulgata da Pio XII l'8 settembre del 1957, fu scritta in vista degli sviluppi e dell'espansione dei mezzi comunicativi nel campo della tecnologia massmediale. Il papa concluse che un uso inappropriato dei mezzi comunicativi avrebbe potuto risultare in un influsso malefico sull'umanità. Per prevenire ciò, il pontefice proclamò *Miranda Prorsus*, esprimendo in sintesi dei mass-media e dei mezzi comunicativi, il cinema, la radio e la televisione, dei quali Pio XII disse che «[...] sono tuttavia doni di Dio». L'enciclica è costruita da tre parti e una conclusione, nella quale Pio XII enfatizzò il ruolo e la responsabilità dei sacerdoti nei confronti dei mezzi comunicativi moderni. Nella prima parte di *Miranda Prorsus*, intitolata 'Contesto generale e obiettivo', la Santa sede riconobbe il «potente influsso sul modo di pensare e di agire degli individui e delle comunità». Il papa espresse che il cinema, la radio e la televisione, ebbero vantaggi (la diffusione del messaggio cattolico a un pubblico vasto) ma pure svantaggi (si pensi all'influenza dei contenuti immorali e non adeguati) per l'uomo, la comunità e il credo.⁵⁴ Con questa enciclica Pio XII intendeva dare insegnamenti e norme sui suddetti mezzi comunicativi. La seconda parte (le considerazioni generali) furono delineati gli insegnamenti cristiani sulla comunicazione, specificando le finalità del cinema, della radio e della televisione:

[...] i tre principali mezzi audiovisivi [...] sono mezzi di vera e propria comunicazione di valori culturali ed educativi [...]. La prima finalità di essi è quella di servire la verità del bene, oltre a ciò, questi mezzi devono anche contribuire a perfezionare la vita morale dell'uomo, ovvero contribuire al suo arricchimento spirituale [...].⁵⁵

La Santa Sede faceva riferimento al cinema descrivendolo come «scuola di vita» poiché esso includeva elementi informativi, didattici e ricreativi. Pio XII sottolineò che le varie iniziative promesse e promosse dalle autorità civili e religiose per valutare le caratteristiche dei mezzi audiovisivi e per un uso morale di essi, meritavano l'incoraggiamento del Vaticano. In più il pontefice espresse il bisogno di una collaborazione nazionale per condurre il cinema, la radio e la televisione verso la retta via. Nella terza parte il papa ricordò ripetutamente il suo predecessore Pio XI e l'enciclica *Vigilanti Cura* (1936), creando così coesione con il primo documento ecclesiastico analizzato nel contesto di questa ricerca.

⁵³ Per le citazioni si veda Pio XII 1955, rispettivamente alle pagine 13, 14 e 17.

http://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film.pdf

⁵⁴ Lucas 2012, p. 156.

⁵⁵ Pio XII 1957, pp. 4-5.

http://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.pdf

La parte 'considerazioni specifiche' spiega lo scopo principale della classificazione morale dei film, cioè «illuminare l'opinione pubblica», nel senso di educare la gente attraverso un coinvolgimento dei media (ad esempio una collaborazione con i giornali e la radio).⁵⁶ Pio XII si rivolse ai professionisti e per ogni gruppo enfatizzò l'impegno e la responsabilità di proteggere i fedeli contro l'uso immorale e inadeguato dei mezzi comunicativi moderni.⁵⁷ Il papa incitò i cattolici ad unirsi in associazioni e gruppi per poter tutelare in modo più efficace gli interessi comuni nel settore dei mezzi comunicativi di massa.

Dall'analisi dei tre testi analizzati, si capisce che la Chiesa cattolica fu consapevole sia dei rischi per la morale cristiana collegata all'utilizzo dei mezzi comunicativi moderni, sia delle possibilità di diffondere il dogma cattolico al popolo tramite essi. Secondo Pio XI e il suo successore il cinema poteva diventare un «prezioso strumento di educazione ed elevazione dell'umanità»⁵⁸ e quindi il Vaticano prese seriamente il compito di conservare la morale pubblica (influenzando varie istituzioni sociali e amministrative coinvolti nel modo cinematografico).

Dario Viganò ha trovato la coesione tra i tre documenti: «dopo la *Vigilanti Cura* e i due *Discorsi sul film ideale*, si giunge con la *Miranda Prorsus* ad una sintesi armonica e completa del Magistero e della Santa Sede sulla disciplina del cinema [...]».⁵⁹

Dai suddetti testi emerge che la Santa Sede voleva rendere il cinema più adatto ai valori del cattolicesimo e quindi ha realizzato un progetto per creare un cinema cattolico che avrebbe realizzato dei film appropriati all'educazione cristiana, alla formazione dell'umanità e all'arricchimento spirituale. Il film ideale doveva essere coerente in rapporto rispettoso allo spettatore, tramite un linguaggio e un contenuto adeguato e doveva essere in relazione alla comunità, cioè deve «rendersi strumento del bene comune».⁶⁰ Soltanto quando, in collaborazione con gli organi responsabili dell'industria cinematografica, il film viene usato in questo modo appropriato e adeguato, esso può servire come strumento di educazione cattolica delle masse.

⁵⁶ Per le citazioni si veda *Ibidem*, rispettivamente alle pagine 1, 6 e 8.

⁵⁷ Pio XII si rivolse ai critici, ai proprietari delle sale cinematografiche e ai distributori, agli attori, ai produttori ed infine, ai registi. Ricordò i proprietari delle sale cinematografiche e i distributori la loro responsabilità di presentare film adatti ai diversi pubblici, ed gli attori, invece, gli ricordò di non cooperare a film immorali.

⁵⁸ Per la citazione si veda Lora & Simionati 2002, p. 1061.

⁵⁹ Viganò 2002, p. 105.

⁶⁰ Sammarco 2014, p. 46.

3. Verso un *Neorealismo 'cattolico'*

I tre documenti analizzati nel capitolo precedente hanno dimostrato l'impianto ideologico della Santa Sede sviluppato tra il 1936 e il 1957, che ha trovato terreno fertile nell'ambito cinematografico. Il messaggio espresso nei testi ecclesiastici porterà alla creazione del *Neorealismo cattolico*, un filone cinematografico italiano nato e sviluppatosi durante il secondo conflitto mondiale e nell'immediato dopoguerra. Dopo aver delineato le caratteristiche del *Neorealismo* si approfondiranno i precursori del *neorealismo 'cattolico'*, il che ci aiuterà a sviluppare una valutazione dell'*Uomo dalla croce*.

Luciano Malozzi ha scritto che «il Neorealismo può essere inteso come un'esigenza di riscoperta, di comprensione e di avvicinamento alla realtà contemporanea [...]».⁶¹ Per questa ragione, si può intendere il *Neorealismo* come un'estetica della realtà nata dalle circostanze morali, socioeconomiche, estetiche e politiche del dopoguerra.⁶² Vari studiosi tra cui André Bazin e Antonio Costa, hanno individuato delle caratteristiche fondamentali del *Neorealismo*: attori non professionisti, l'abbandono degli studi di posa per girare i film all'esterno, il legame con il paesaggio, lo stile documentaristico, temi su questioni sociali e quindi vicende ispirate alla vita quotidiana e lo sviluppo organico (non manipolativo) delle situazioni.⁶³

3.1 Il *Neorealismo 'cattolico'*: un «cinema pedagogico»⁶⁴

È necessario prendere in esame i rapporti che il cinema del dopoguerra ha avuto con il cinema ad esso precedente. Si devono approfondire i precursori del cinema neorealista all'interno del contesto socioeconomico, politico e storico della penisola italiana. Il *Neorealismo* cinematografico italiano godé di una notevole fama internazionale che definì l'opinione pubblica sull'Italia. Tomaso Subini ha posto che i cattolici vollero introdurre un'alternativa per il *Neorealismo*, moralizzando il filone cinematografico rendendolo più adatto ai valori cristiani.⁶⁵ La ragione per ciò fu il carattere del *Neorealismo*, evidenziato in un articolo di Giulio Andreotti pubblicato nella rivista cinematografica *Bianco e Nero* del dicembre 1948: «Noi dobbiamo incoraggiare una produzione sana, moralissima, e nello stesso tempo attraente [...] della nuova scuola [cinematografica] italiana [...]».⁶⁶ Da un punto di visto pedagogico e dogmatico, i cattolici misero in dubbio alcuni aspetti provocatori dei film neorealisti, si pensi per esempio alle considerazioni morali, come la validità del matrimonio. Un caso concreto si vede in *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti: il giovane vagabondo Gino Costa diveniva l'amante di Giovanna Bragana mentre lei era ancora la moglie di Giuseppe. Esistono anche delle condizioni

⁶¹ Mallozzi 2004, p. 13.

⁶² Bazin & Cardullo 2011, p. 19.

⁶³ *Ibidem*, pp. 22-23. Cfr. Costa 2013, pp. 58-59.

⁶⁴ Costa 2013, p. 42.

⁶⁵ Subini 2014, p. 173. Cfr. Subini 2013, p. 49.

⁶⁶ Subini 2013, p. 49.

politiche per cui molti fra i cattolici non apprezzarono (del tutto) il *Neorealismo*: la caduta del potere mussoliniano conduceva il cinema italiano e il *Neorealismo* verso uno sviluppo fortemente di sinistra. Peraltro, i cattolici furono dell'idea che i film, sottolineando i conflitti sociali, erano pericolosi per la coesione della società.⁶⁷ Dopo la guerra si volle "cristianizzare" il Neorealismo, usando il cinema al fine di promuovere gli ideali cristiani all'interno della vita pubblica. Vari personaggi della scena politica come Félix Morlion, Giulio Andreotti e Gian Luigi Rondi, videro in Roberto Rossellini «il pioniere [...] del neorealismo cattolico».⁶⁸ Nella creazione di un filone neorealista cattolico, favorito dalla politica italiana nella quale ebbe un ruolo prominente la *Democrazia Cristiana*, Roberto Rossellini, la persona più adatta per «convertire il Neorealismo verso il cristianesimo», produsse tre film in collaborazione con Félix Morlion (*Stromboli*, 1950; *Francesco giullare di Dio*, 1950 e *Europa '51*, 1952).⁶⁹

3.1.1 I precedenti del *Neorealismo 'cattolico'*

Mettendo in relazione il messaggio dei tre documenti ecclesiastici analizzati nel capitolo precedente con le caratteristiche del *Neorealismo*, si possono delineare i precedenti del *Neorealismo 'cattolico'*. Sia nell'enciclica *Vigilanti Cura*, sia nei *Discorsi sul film ideale*, che nell'enciclica *Miranda Prorsus*, il pontefice formulò delle direttive per una produzione filmica prestando attenzione alla rappresentazione della dottrina cattolica. I film classificabili come *neorealisti* e *cattolici* dovevano essere uno strumento di insegnamento del bene per le anime degli spettatori, rispettare l'uomo in quanto creatura rispecchiando Dio, tener conto delle differenze tra gli spettatori dei film, avere un'influenza positiva sulla comunità. Gli aspetti del *Neorealismo 'cattolico'* provengono dalla dottrina cristiana in relazione alle caratteristiche del *Neorealismo*, riportati evidentemente dal approccio documentaristico. Un film che possiede sia finalità di propaganda cattolica, sia finalità di propaganda bellica fascista, è *L'uomo dalla croce*, una pellicola di Rossellini (1943) nella quale sono anche inseriti elementi neorealisti.

3.2 *L'uomo dalla croce* (1943): l'ultima pellicola della *Trilogia della guerra fascista*

Durante gli ultimi anni del ventennio fascista, Rossellini ha realizzato la cosiddetta *Trilogia della guerra fascista*, tre film che avevano finalità propagandistiche per il regime e si proponevano di celebrare le forze armate: la Marina Militare, l'Aeronautica Militare e l'esercito italiano.⁷⁰ La prima pellicola, *La nave bianca* (1941), è stata girata in collaborazione con Vittorio Mussolini e realizzata dalla *Scalera Film*. Il film è diretto dal *Centro Cinematografico del Ministero della Marina*, del quale Francesco De

⁶⁷ Dagrada 2014, p. 117. Cfr. Subini 2014, p. 178.

⁶⁸ Dagrada 2014, p. 118. La traduzione è mia: «pioneer [...] of Catholic Neorealism».

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Gallagher 1998, pp. 59-88. Cfr. Brunette 1987, pp. 11-32. Cfr. Bondanella 1993, p. 32.

Robertis era il responsabile. La pellicola descrive la vita quotidiana di un equipaggio di una nave da guerra e la «cura efficiente e umana ricevuta dai marinai feriti su navi ospedaliere [...]», ispirandosi alla vita e gli eroismi dei marinai italiani nella loro quotidiana realtà.⁷¹ Un testo introduttivo all'inizio del film dice che «[...] tutti i personaggi sono presi nel loro ambiente e nella loro realtà di vita».⁷² Alla IX Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia (agosto 1941), *La nave bianca* fu premiato con la Coppa del Partito Nazionale Fascista. Dopodiché nel 1942 Rossellini iniziò a girarne il "seguito": *Un pilota ritorna*. È un film prodotto da *Anonima Cinematografica Italiana*, casa di produzione nata nel 1941 della quale il direttore fu Vittorio Mussolini. Il soggetto di questo film è stato realizzato da Tito Silvio Mursino, lo pseudonimo di Vittorio Mussolini, e doveva «rendere noto l'eroismo della nostra aeronautica militare».⁷³ Nel 1942 *Un pilota ritorna* vinse il *Premio Nazionale della Cinematografia* per il miglior film bellico. La terza pellicola facente parte della trilogia, *L'uomo dalla croce* (1943), è stata realizzata per incarico dal fascismo presso la casa di produzione CINES e sotto la supervisione di Asvero Gravelli, un importante gerarca fascista e direttore dell'*Antieuropa*, una rivista del regime.⁷⁴

Componenti ricorrenti nella *Trilogia della guerra fascista* di Roberto Rossellini sono l'approccio documentaristico, sentimenti patriottici, elementi della retorica fascista, il concetto di *coralità* (l'essere collettivo, un senso di universalità) tra i marinai, i piloti e i soldati, episodi ispirati a eventi reali. Da questi elementi emerge l'idea che i tre film possono essere intesi come precursori del *Neorealismo*.⁷⁵ Il senso di coralità è presente in tutti i film della trilogia ma in gradazioni diversi. Nelle prime due pellicole è più enfasi sull'aspetto della fratellanza. I marinai e i piloti, collaborano come un sol uomo. Ne *La nave bianca*, i marinai e le crocerossine fanno parte di una comunità che si trova sulla stessa barca e lo spirito di corpo è molto forte. Lo si nota quando tutti i marinai lavorano insieme (e si sono indossate le stesse divise) nella sala macchine come attività collettiva, oppure quando i marinai feriti sono nella corsia o quando sono sdraiati sul ponte di poppa, cantando. Nel terzo film di questa trilogia rosselliniana, la trama è fondata su un singolo personaggio, quello del cappellano militare ma, nondimeno l'idea di comunità è diffusa nelle scene girate nell'*izba*.

La trama de *L'uomo dalla croce* si è ispirata al sacrificio di Don Reginaldo Giuliani, un cappellano militare che lottò nella Prima guerra mondiale e nella Guerra d'Etiopia, dove morì nella battaglia di Passo Uarieu il 21 gennaio 1936 mentre assisteva un compagno morente.⁷⁶ In quell'anno, padre Giuliano ricevette postuma la *Medaglia d'oro al valor militare*, con le parole: «un colpo di scimitarra,

⁷¹ Brunette 1987, p. 12. Traduzione mia: «[...] on the efficient an humane care received by wounded sailors on hospital ships before they were sent home».

⁷² Rossellini 1941. 00':38".

⁷³ Per le citazioni si veda Brunette 1987, rispettivamente alle pagine 13 e 19.

⁷⁴ Bondanella 1993, p. 32.

⁷⁵ Si veda l'enciclopedia Treccani, alla voce *Neorealismo*.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

⁷⁶ Steinachter 2008, p. 83.

da barbara mano vibrato, troncava la sua terrestre esistenza, chiudendo la vita di un apostolo, dando inizio a quella di un martire».⁷⁷

Il film si svolge nell'estate del 1942 sul fronte russo, dove un cappellano militare italiano rimane ad assistere un carrista ferito quando l'intero reggimento parte, preparandosi per un attacco. Entrambi vengono fatti prigionieri dai russi e portati in un villaggio tra le linee nemiche dei russi e degli italiani. Nel disordine dell'attacco, il cappellano prende il ferito sulle spalle e riesce a fuggire in un'izba, assieme a donne contadine, bambini, carristi italiani e partigiani russi. L'indomani, il gruppo deve arrendersi al nemico e il cappellano aiuta la gente ad uscire dal casolare. Quando tenta salvare la vita di Fyodor, un soldato russo sfigurato, viene ferito a morte e con le ultime forze conforta il soldato quando dice che ha paura, recitando il "Padre Nostro". Nel momento in cui il protagonista sta per morire, le truppe italiane conquistano il villaggio e trionfano.⁷⁸

3.2.1 La propaganda "clerico-fascista" e l'ecumenismo di Rossellini

Anche se il film è uscito prima "l'epoca neorealista" (inteso dal 1945 sino alla metà degli anni Cinquanta), nell'*Uomo dalla croce* sono presenti alcune caratteristiche neorealiste.⁷⁹ Girando il film, Roberto Rossellini ha prestato attenzione alla rappresentazione del paesaggio, questo è osservabile nelle riprese lunghe nelle quali il panorama è un elemento chiave che ci dà un'impressione dell'ambiente. Rossellini fa vedere i campi, le sponde di un fiume e i dintorni del villaggio che si trova tra le linee nemiche. La componente documentaristica e realista si vede in diversi modi. Innanzitutto, nello svolgimento della trama melodrammatica ispirata al personaggio storico di Don Reginaldo Giuliani e alle esperienze reali del secondo conflitto mondiale sul fronte russo. Altri aspetti neorealisti sono la scelta di girare il film in esterno (nella campagna di Ladispoli, vicino a Viterbo) e la selezione di attori non professionisti: il ruolo del cappellano militare è stato interpretato da un amico di Rossellini (Alberto Tavazzi) che era un architetto, il ruolo di Irina (la miliziana russa) invece è recitato da Roswita Schmidt, la fidanzata tedesca di Rossellini che era in realtà una ballerina.⁸⁰ Nel film è pure presente la diversità linguistica tra i soldati. All'inizio del film i soldati italiani stanno aspettando i loro compagni che dovrebbero ritornare da un attacco con i carri armati e vari soldati cantano in dialetto napoletano. Ovviamente vi sono i personaggi che parlano soltanto russo ma alcuni sanno sia l'italiano sia il russo (come il cappellano militare e un funzionario comunista). Un'altra caratteristica neorealista presente è l'attività quotidiana, la quale si vede per esempio all'inizio quando i soldati fanno il bagno nel fiume, sono sdraiati sull'erba o appoggiati a un albero, parlano della vita dopo la licenza e fanno degli scherzi.

⁷⁷ Reginaldo 1937, p. 173.

⁷⁸ Bondanella 1993, pp. 34-36.

⁷⁹ Per la periodizzazione del *Neorealismo* si veda l'enciclopedia Treccani, alla voce *Neorealismo*.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

⁸⁰ Bondanella 1993, p. 37.

Pure l'attacco al villaggio e le scene di battaglia sono filmati realisticamente. Rossellini è legato alla tradizione documentaristica e voleva dimostrare la verità e l'autenticità delle vicende nel film, confermando l'idea del documentario che ha una finalità educativa per gli spettatori.

Bondanella sottolinea che *L'uomo dalla croce* è un film 'ibrido', nel quale sono presenti simboli sia fascisti sia cattolici che hanno formato un tipo di propaganda clerico-fascista. Il regime aveva commissionato la produzione del film e Rossellini, in quanto un regista cattolico, ha inserito dei simboli che evidenziano la fede cristiana. In un film storico e di guerra, è notevole il progetto del regista di fare una propaganda politica allo scopo di diffondere un messaggio ecumenico. L'obiettivo principale di Rossellini non era la formazione fascista o patriottica, ma il tentativo di educare ai valori cristiani, portando avanti l'idea espressa nell'enciclica *Vigilanti Cura* di Pio XI, quella di usare i media per finalità didattiche. Il regista anticipa il film ideale poiché *L'uomo dalla croce* è un tipo di cinema educatore religioso. Ciò è osservabile, per esempio, nella rappresentazione della coralità e della fratellanza tra le persone nel casolare, nel messaggio ecumenico e nella figura del cappellano. Il protagonista rispecchia le virtù dall'impegno e dal coraggio, e dimostra altruismo e amore per le altre persone nell'*izba*.⁸¹

Per quanto riguarda gli elementi della propaganda clerico-fascista nell'*Uomo dalla croce*, il cappellano militare è una figura fascista più che cattolica, visto che la Chiesa non riconobbe questo tipo di sacerdote, laddove il regime lo usò per fare propaganda. Ispirare il trama di un film alla vita di un martire cristiano, trasmette indubbiamente un messaggio propagandistico. I committenti fascisti hanno usato la religione cattolica per ampliare il "senso" fra i credenti, così Mussolini poté contare sull'appoggio clericale. Oltre a ciò, nel *trailer* dell'*Uomo dalla croce* si vede un ulteriore elemento, assente nel film, che enfatizza ancora di più la propaganda clerico-fascista:

È il film che ci avvicina ai nostri fratelli in grigioverde, tesi a lottare contro l'idea bolscevica per recare la civiltà dove è il caos, per riportare Iddio nella terra dei senza Dio [...]. Il trionfo del bene contro il male.

Quindi il film doveva mostrare l'impegno, l'orgoglio e il coraggio dei soldati italiani che lottavano, per il fascismo e per la patria, intraprendendo una crociata contro il comunismo ('l'idea bolscevica'). All'inizio del film si nota la glorificazione della guerra fascista tramite un'ostentazione delle armi e dei carri armati, i quali entrano in scena accompagnati da musica trionfale in sottofondo. Nell'*Uomo dalla croce* è palese l'impegno ecumenico dei buoni cattolici, menzionato da Pio XI e il suo successore, spiegato anche nell'enciclica *Ut unum sint*, promulgata il 25 maggio 1995 da Giovanni Paolo II:

L'unità di tutta l'umanità lacerata è volontà di Dio. Per questo motivo Egli ha inviato il suo Figlio [...]. Alla vigilia del sacrificio della Croce, Gesù stesso chiede al Padre per i suoi discepoli, e per tutti i credenti in

⁸¹ *Ibidem*, p. 43.

lui, che siano una cosa sola, una comunione vivente.⁸²

Questa volontà di riavvicinare e di unificare tutti i fedeli in un insieme armonioso, si trova pure nel *Vangelo di Giovanni* 17, 21: «[...] perché tutti siano una sola cosa [...]». Questo messaggio di fratellanza, la crescita verso un'unità religiosa, viene visto come un impegno dei cattolici per l'esistenza e per il consolidamento della fede, un atteggiamento espresso nell'enciclica *Vigilanti cura*, nei confronti della moralizzazione universale del cinema: «[...] né solamente cattolici, ma ragguardevoli protestanti, israeliti ed altri molti, accettarono la vostra iniziativa e si unirono ai vostri sforzi per ridare sagge norme, artistiche e morali, al cinema [...]».⁸³ Il messaggio che ritorna è quello di unirsi in una comunità (credente) e di raccogliere le forze per poter affrontare e raggiungere insieme un obiettivo. Questo senso ecumenico e solidale è visibile ad esempio nella collaborazione fra i soldati ma anche nell'agire del cappellano militare. Egli fa parte dell'esercito che lotta per l'estensione del ecumenismo cattolico a discapito del comunismo ma non fa una distinzione tra le convinzioni religiose diverse (cattolica e comunista) delle persone nell'*izba*. Dà assistenza medica a tutti, cerca di formare una coesione tra le persone differenti e conforta con le parole di Dio sia i soldati italiani, sia le donne contadine russe, che i partigiani russi. Un esempio di ciò è osservabile quando Irina è avvilita e ha perso la fede dopo l'assassino del suo compagno Sergej (un commissionario russo) da Fyodor. Il cappellano le parla di Dio della speranza e della fede in Dio:

Quando hai il cuore vuoto e stanco per la disperazione, può accaderti all'improvviso di sentire un accordamento meno crudo, così senza spiegartelo. È lui, Dio, che piano entra nel tuo cuore vuoto e stanco. Se piangi, piange con te. Io lo so.⁸⁴

Pure nell'ultima inquadratura sono chiari il messaggio ecumenico e l'ambiguità della propaganda clerico-fascista. *L'uomo dalla croce* si conclude con la scena in cui il protagonista viene colpito da un colpo di pistola. Dopo che il cappellano militare sia morto, segue un primo piano sul taschino della sua divisa, sul quale è cucita una croce, la quale funziona come sfondo per un testo (si veda la figura 1 qui sotto), interpretabile da una prospettiva morale fascio-clericale. Il film è prodotto in memoria dei cappellani militari uccisi quando servivano la patria italiana, nella crociata contro coloro che non credono in Dio e non abbracciano la fede cattolica. Da un'angolatura fascista, le parole «i senza Dio» fanno riferimento ai popoli che non abbracciano il fascismo, il che si può spiegare, pensando alla politica di imperialismo che conduceva Mussolini. Il duce voleva estendere l'ideologia fascista e questo ci fa capire il desiderio di occupare la «terra del barbaro nemico». Tra gli italiani esiste una volontà di sottoporre i comunisti sovietici (le bestie), alla civiltà occidentale, al fascismo e alla volontà di Dio. La

⁸² Giovanni Paolo II 1996, p. 4.

http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25051995_ut-unum-sint.pdf

⁸³ Lora & Simionati 2002, p. 1053.

⁸⁴ Rossellini 1943, rispettivamente 1^h:01':12" e 1^h:01':29".

pellicola finisce con il trionfo degli italiani sui russi, ripensando al *trailer* e al frammento finale del film, si può affermare che il bene (il cattolicesimo, raffigurato dall'esercito italiano) ha conquistato «i senza Dio» (il comunismo, rappresentato come il male).

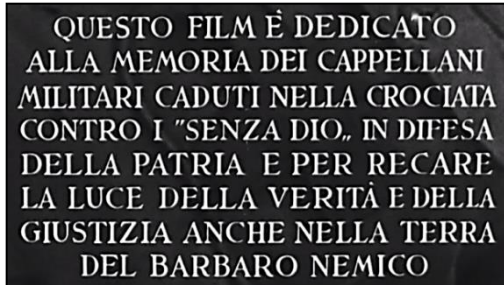


Figura 1. L'ultimo frammento de *L'uomo dalla Croce* (1943) di Roberto

Oltre al già citato messaggio ecumenico, le immagini cattoliche nelle inquadrature de *L'uomo dalla croce* sono parecchi. È presente un'opposizione con il comunismo, l'avversario politico del fascismo e storicamente l'ideologia incompatibile alla religione cristiana, c'è la fratellanza tra le persone nell'*izba* e c'è l'eroismo del cappellano.

Quando il regimento è partito, il sacerdote sente il rumore di motori in avvicinamento, sono soldati russi che imprigionano i due italiani, li portano al villaggio che sarà attaccato dall'esercito italiano e segue una scena in cui si svolge un interrogatorio da parte dei comunisti. Rossellini ha dimostrato lo stereotipo dell'ideologia comunista, come se fosse qualcosa di bestiale senza valori. Il funzionario sovietico, che sa parlare italiano, sottopone il cappellano militare al terzo grado e interroga un giovane soldato fascista che sarà fucilato quando non vuole rinunciare ai suoi ideali del regime. Adriano Aprà sostiene che Asvero Gravelli, un importante gerarca fascista, aveva notato la mancanza dell'allusione al momento politico nel film, cioè alla guerra del fascismo contro il comunismo, e ha chiesto a Rossellini di inserire una scena scritta da lui, quindi è stata aggiunta la scena dell'interrogatorio.⁸⁵ Il funzionario comunista si rivolge al cappellano militare, ringhiandogli: «A quale reggimento appartieni? [...] Se non parli, ti sciolgo io la lingua! Quale reggimento?», domanda a cui il cappellano risponde tranquillamente «Non ha numero il mio reggimento [...]. Ha un segno: questo» e si pone la mano sul cuore e sul taschino della divisa con la croce. Poi vengono perquisiti i suoi taschini, si trova una piccola croce a una collana e il comunista dice in modo disdegnoso: «È un negromante. Uno stregone cattolico, è il suo amuleto», su cui butta la collana sulla scrivania del segretario. Questa scena di propaganda fascista dimostra il comunismo come qualcosa di bestiale che non ha rispetto verso un sacerdote. Ovviamente è stato lo scopo di rappresentare il disdegno dell'idea bolscevica verso la fede cattolico per poter mostrare che il cattolicesimo poteva offrire alla gente una moralità più umana. Così si poteva giustificare le conseguenze della «crociata contro i "senza Dio" [...] nella terra

⁸⁵ Nei contenuti extra del DVD de *L'uomo dalla croce*, è inclusa un'intervista a Adriano Aprà (del 2006).

del barbaro nemico». I fascisti percepivano il comunismo come qualcosa che disprezzava il mondo occidentale e la civiltà (cristiana), quindi la scena fa federe la ragione del regime di civilizzare i 'barbari' comunisti.

All'improvviso la scena dell'interrogatorio viene interrotta da raffiche di mitragliatrice, spari ed esplosioni quando l'esercito italiano attacca il villaggio russo. Il cappellano e il ferito del suo reparto cercano rifugio in uno dei casolari, nel quale si sono nascosti donne contadine russe con i loro bambini, partigiani italiani e un gruppo di russi guidato da Sergej e Irina. È notevole un sentimento di fratellanza nell'*izba* e la gente tratta armoniosamente gli altri con rispetto. La carità, una virtù cristiana, è osservabile nelle scene notturne quando la gente fa a metà quel poco che ha, pensando al prossimo, indipendentemente dalla formazione culturale o religiosa. Un bambino russo mangia dei semi e li offre a un soldato italiano, un soldato dell'esercito italiano, mangia una mela e dà un pezzettino agli altri. Questo sentimento di fratellanza si trova anche quando un italiano ha in braccio un bambino russo che piange, cercando di confortarlo. Nonostante il diverso retroterra culturale della gente, ci si aiuta.

Altri elementi cattolici nell'*Uomo dalla croce*, sono l'eroismo, la carità e l'altruismo del cappellano. Come Gesù si sacrificò per l'umanità, così il protagonista del film si sacrifica quando propone di rimanere volontariamente con il carrista ferito quando tutto il reggimento deve spostarsi per un movimento strategico: «montate una tenda con l'insegna della Croce Rossa. Col ferito rimango io». ⁸⁶ Nell'*izba* il cappellano assiste al parto di una donna russa, dopo aver detto «È il mio dovere battezzare una creatura di Dio», rischia la vita quando attinge acqua alla fonte per il battesimo del neonato, lo battezza con il nome cristiano di Nicola Antonio. ⁸⁷ Inoltre, sventolando con uno straccio bianco, il sacerdote aiuta a far uscire incolume la gente dall'*izba* quando deve arrendersi agli italiani.

Sono presenti nella personalità del cappellano militare le virtù teologali di fede, speranza e carità. ⁸⁸ Esse sono osservabili per esempio, all'inizio del film quando il sacerdote incita i soldati moralmente con le parole incoraggianti di Dio quando si preoccupano dei loro compagni che devono tornare dall'attacco. ⁸⁹ Oppure si nota la carità nell'agire del cappellano nel momento in cui propone volontariamente di rimanere con il ferito o quando non gli importa la convinzione religiosa e aiuta la gente bisognosa di assistenza medica. La virtù della fede, la si ritrova quando il cappellano insegna ai bambini nel casolare farsi il segno della croce e quando dice che deve battezzare il bambino.

La virtù della carità per il prossimo si vede quando il cappellano militare prega il *Padre Nostro*

⁸⁶ Rossellini 1943. 13':55".

⁸⁷ Per la citazione si veda *ibidem*. 56':02". Il nome del neonato è simbolico nel film perché San Nicola è il patrono della Russia (si veda: <http://www.parrocchiasannicolo.net/chiesa.asp>) mentre San Antonio è il padrone dei bambini.

⁸⁸ Di Tarsi. *Prima lettera ai Corinzi*. 13:13 «Queste dunque le tre cose che rimangono: la fede, la speranza e l'amore. Ma di esse la più grande è l'amore!».

http://www.gliscritti.it/dchiesa/bibbia_cei08/nt53-prima_lettera_ai_corinzi.htm#cap_prima_lettera_ai_corinzi_13

⁸⁹ Un esempio: «Andrà certo bene[...]. Forse hanno trovato da impegnarsi più forte, ma state tranquilli [...]. Coraggio... Scrivete sempre a casa. Mi raccomando: i nostri in Italia hanno bisogno di sentire la nostra voce sempre. Per il resto, Dio ci penserà [...]». Rossellini 1943. 06':22", 06':50".

con il nemico russo quando stanno per morire. Il protagonista ha lottato sino l'ultimo momento per la missione dell'esercito italiano di «recare la civiltà dove è il caos» e di «riportare iddio nella terra dei senza Dio». Nella personalità del cappellano militare si notano anche le quattro virtù cardinali, ovvero la prudenza, la giustizia, la forza e la temperanza, delle quali una sembra particolarmente significativa per questo discorso. Per quanto riguarda la forza, la si osserva nella scena dell'interrogatorio e nelle pratiche religiose compiute dal sacerdote nell'*izba*, creando un'atmosfera serena nel casolare.⁹⁰

Il fulcro del filone *neorealista 'cattolico'* è formato da tratti neorealisti, moralizzati con gli ideali del cattolicesimo. Dall'analisi filmica dell'*Uomo dalla croce*, emerge che nel film sia presente un tipo di propaganda clericofascista perché sono presenti diversi simboli che celebrano la fede cristiana all'interno di un contesto cinematografico fascista. Mettendo in relazione *L'uomo dalla croce* ai documenti pontifici analizzati nel secondo capitolo, si può constatare che Rossellini ha anticipato elementi del film ideale di cui avrebbe parlato Pio XII nel 1955. Il film è classificabile come precursore del film ideale cattolico e anche del neorealismo cinematografico perché nella pellicola sono stati inseriti in modo palese la moralità, l'ecumenismo, la solidarietà e la fratellanza, elementi propri della fede cattolica.

⁹⁰ Per la virtù della forza si veda *Il Catechismo della Chiesa Cattolica*. «[...] la virtù morale che, nelle difficoltà, assicura la fermezza e costanza nella ricerca del bene. Essa rafforza la decisione [...] e di superare gli ostacoli nella vita morale». http://www.vatican.va/archive/ITA0014/___P64.HTM

4. Il cinema 'cattolico' fra Neorealismo e propaganda.

4.1 La politica cinematografica del immediato dopoguerra

Questo capitolo analizzeranno la politica cinematografica postbellica e il film *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina, come un caso di propaganda cattolica nel primo dopoguerra. Nel 1942 è stata fondata la *Democrazia Cristiana*, la quale si può intendere come il braccio politico della Chiesa cattolica. Il partito politico condivideva con la Santa Sede gli stessi valori per quanto riguarda i film e avendo potere politico, la Chiesa applicò un certo grado di censura all'ambito cinematografico perché voleva diffondere l'educazione cristiana.

Nella seconda metà degli anni Quaranta, l'Italia stava nella fase di ricostruzione e ripresa economica. I risultati del referendum istituzionale del 2 e del 3 giugno 1946, trasformarono la forma di governo della penisola: da monarchia in repubblica. Grazie alla ripresa economica e alla comparsa del consumo massmediale, il pubblico italiano frequentò più spesso il cinema ma la popolarità del neorealismo diminuì rapidamente dopo la guerra mondiale. Un motivo per questo declino erano gli argomenti ispirati alla vita quotidiana che non venivano più apprezzati dal pubblico⁹¹. Le condizioni sociali (i traumi della guerra, l'avversità di un paese in ricostruzione, la disoccupazione, la difficoltà economica, ecc.) erano già abbastanza pungenti e gli italiani volevano spendere i loro soldi ai film hollywoodiani, riempiendo il loro tempo libero. La politica iniziava ad occuparsi della produzione cinematografica parzialmente perché il carattere dei film neorealisti era una brutta pubblicità per l'Italia. Il presbitero belga Félix A. Morlion aveva previsto l'intervento religioso nel contesto politico cinematografico quando scrisse: «Non c'è dubbio che il compito ispiratore del cristianesimo nel campo del cinema sarà di immensa importanza nella ricostruzione post-bellica».⁹² Il potere della Chiesa e il clima politico hanno favorito l'ascesa del cinema 'cattolico' perché sono riusciti nel promulgare delle leggi, come la Legge 397 del 1947, con la quale si voleva tutelare i contenuti sessuali e politici nei film, o nel fondare delle istituzioni come l'ANICA (acronimo per *l'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini*) nel 1946, essa pubblicò criteri nei confronti del contenuto accettabile per quanto riguarda volgarità, religiosità, sentimenti patriottici, oscenità e relazioni sessuali, stabiliti nel *Codice per la cinematografia*.⁹³ Il panorama dell'industria cinematografica italiana postbellica conobbe diverse forme di revisione: sia l'autocensura, che la censura preventiva e pure una forma di ostruzionismo burocratico con cui le autorità furono in grado di «rallentare la concessione dell'approvazione per l'esposizione dei film nazionali e internazionali».⁹⁴ La censura ecclesiastica si

⁹¹ Bazin & Cardullo 2011, p. 27. Cfr. Haaland 2012, p. 24.

⁹² Morlion 1944, p. 115. Traduzione mia «there is no doubt that the inspirational task of Christianity in the field of motion pictures will be of immense importance in post-war reconstruction».

⁹³ Teveri Gennari 2013, p. 261.

⁹⁴ *Ibidem*. Traduzione mia: «slowing down granting of the seal for exhibition of a film nationally and internationally». Per una definizione di *Autocensura* si veda l'enciclopedia Treccani, alla voce correlante: «per poter sfuggire alla censura ufficiale, i

esprimeva anche nella creazione di una rete di cinema parrocchiali, attraverso la quale si poteva influenzare (e indirettamente controllare) sia i cineasti, costruendo un mercato per le loro produzioni, sia il pubblico cattolico, consigliandogli i film più adatti.

L'influenza negativa di film neorealisti viene affermata da una lettera di Giulio Andreotti, presidente della *Direzione Generale dello Spettacolo* (1947 – 1953), e pubblicata su *Libertas*, il periodico settimanale della DC. La lettera era indirizzata al regista cattolico Vittorio De Sica e riguardo al suo film *Umberto D* (1952). Andreotti deplorò la tendenza neorealista nell'evoluzione del cinema italiano poiché il *Neorealismo* avrebbe costruito un'immagine negativa e pessimista dell'Italia⁹⁵:

De Sica ha voluto dipingere una piaga sociale e l'ha fatto con valente maestria, ma nulla ci mostra nel film che dia quel minimo di insegnamento [...]. E se è vero che il male si può combattere anche mettendone a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti – erroneamente – a ritenere che quella di De Sica è l'Italia del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria.⁹⁶

Questo atteggiamento critico da parte del governo intralciò la produzione di film neorealisti negli anni Cinquanta. Volendo proteggere e sostenere l'industria cinematografica nazionale, si approvò il 29 dicembre 1949 la Legge 958, la cosiddetta Legge Andreotti. Con essa si stabiliva dei fondi per la produzione di film italiani, volendo «scoraggiare l'importazione di film stranieri, attraverso una tassa obbligatoria sui film importati».⁹⁷ Daniela Treveri Gennari (2013) ha scritto che la Legge Andreotti trasformò la censura in una forma di controllo preventivo per quanto riguarda il finanziamento e la censura dei film, stabilito dalla pressione esercitata dalla Chiesa cattolica. Una legge significativa nel intervento statale è la Legge Cappa (1947), con essa il governo obbligava i cinema a proiettare film italiani per almeno ottanta giorni all'anno.⁹⁸ Le relazioni intrecciate della politica culturale tra i democratici cristiani (Andreotti) e il Vaticano hanno toccato la distribuzione e la produzione dei film (inter)nazionali, seguendo le prime idee di Pio XI sulla vigilanza del cinema e della moralità.

4.2 *Cielo sulla palude* (1949): educazione e valori cattolici

Secondo Luciano Mallozzi il film *Cielo sulla palude* viene inteso come una pellicola del *neorealismo* 'cattolico' che alla X mostra internazionale d'Arte cinematografica di Venezia (agosto 1949), vinse vari premi.⁹⁹ Questo film agiografico è ispirato alla storia della canonizzazione di Maria Goretti, una ragazza contadina uccisa all'età di undici anni da un ragazzo, a cui proposte di natura sessuale lei aveva

cineasti decisero di censurare se stessi (o la produzione dei propri film) per evitare reazioni o sanzioni negative delle autorità legislative».

⁹⁵ Bazin & Cardullo 2011, p. 26.

⁹⁶ Palazzeschi 2002, introduzione, XXIV. La lettera è apparso nel numero 7 del 1952 su *Libertas*.

⁹⁷ Per la citazione si veda Bispuri 2015, p. 66. Cfr. Viganò 2014, p. 39.

⁹⁸ Treveri Gennari 2013, p. 255. Cfr. Bazin & Cardullo 2011, p. 27. Cfr. Bispuri 2015, p. 66.

⁹⁹ Per i premi si vedano Mallozzi 2004, p. 17. e Genina 1949, 00':19": il *Nastro d'Argento* per la migliore regia, il *Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri* per il miglior film italiano, il *Premio internazionale* per la miglior regia e il *Premio internazionale dell'Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema*.

resistito. Il film è stato usato per educare i valori cattolici, tanto cari alla *DC* che alla Santa Sede. *Cielo sulla palude* tratta la storia della famiglia Goretti, poveri braccianti agricoli nella zona paludosa vicino a Nettuno. I Goretti vengono introdotti quando si rivolgono al conte Riccardo Teneroni, chiedendogli di assicurare la famiglia di un lavoro. Dopo un consiglio di sua moglie e di un prete, il conte dice alla famiglia di Luigi Goretti di provvedere ai loro bisogni di lavoro e di alloggio mostrando così la virtù della carità cristiana. Giovani Serenelli e suo figlio Alessandro ospitano la famiglia e le offrono lavoro.¹⁰⁰ Luigi si ammala di malaria e muore in presenza della sua figlia maggiore Maria, una ragazza ubbidiente e credente che aiuta la madre dove possibile e su richiesta di un prete fa la comunione. Il figlio di Giovanni, Alessandro, è preso da una passione morbosa e assidua per la giovane Maria e tenta di baciarla e d'usarle violenza. Maria gli resiste volta dopo volta e cerca di evitarlo. Un giorno quando la famiglia Goretti e Giovanni lavorano fuori, Alessandro attira Maria in casa e, quando lui si avvicina a lei, gli grida: «No, no! Dio non vuole queste cose, si va all'inferno!». Alessandro le dice «Va bene, se non vuoi questa volta, ti ammazzo... Vuoi?». Lei gli risponde di no, al che Alessandro prende un coltello in mano e la colpisce ripetutamente. Quando il signor Serenelli entra in casa e vede la scena, fa venire i carabinieri che porteranno via con sé Alessandro. La giovane Maria, ancora viva, viene portata in ospedale dove una gran folla aspetta fuori. Alla fine, Maria muore all'età di undici anni dopo aver perdonato al suo assassino. In *Cielo sulla palude* è centrale il tema della purezza: la resistenza da parte di Maria alle tentazioni di Alessandro e non cede ai suoi tentativi.

4.2.1 Elementi di "propaganda cattolica"

Nel film si osservano diverse caratteristiche neorealiste: l'importanza attribuita alla rappresentazione del paesaggio con panoramiche e riprese lunghe che danno una visione della palude, l'uso del dialetto marchigiano (da parte della famiglia Goretti) e del dialetto nettunese (da parte dei vicini e paesani), le azioni quotidiane svolte e la rappresentazione della realtà nei primi anni del Novecento (si pensi all'arredamento delle case). Ulteriori elementi neorealisti sono la voce introduttiva documentaristica che da una descrizione della palude: «desolata, immensa, selvaggia, solitudine [...] e pure l'acqua è dovunque. Immobile e minacciosa. Sinistro regno della febbre e della morte» e un annuncio all'inizio del film che sottolinea la collaborazione di attori non-professionisti (si veda la figura 2 qui sotto). Un altro annuncio significativo dice: «L'idea della realizzazione di questo film è stata suggerita ai produttori da Elvira Psorulla», la suora (1910 – 2009) fu allieva del presbitero beatificato Luigi Novarese.¹⁰¹ Un'ulteriore caratteristica neorealista è il fatto che è stato assegnato «[...] ai bambini il compito di ristabilire una coscienza nazionale coerente. I bambini rappresentarono il futuro [...]».¹⁰²

¹⁰⁰ Genina 1949. 12':36", 13':47".

¹⁰¹ *Ibidem*. 01':52".

¹⁰² De Luca 2014, p. 101. Traduzione mia: «[...] children the task of restoring a cohesive national consciousness. Children represented the future [...]».

Questo vuol dire che i bambini avrebbero dovuto far vedere l'impegno e la fiducia di ricostruire il futuro dopo la guerra. Maria Goretti, undicenne, è il protagonista e dal suo comportamento puro e pieno di amore per Dio, gli spettatori avrebbero potuto prendere esempio.



Figura 2. Frammento all'inizio di *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina.

Elementi 'cattolici' sono osservabili per esempio all'inizio del film quando la voce introduttiva dice che il film racconta la storia della gente che vive nella zone paludoso e «non potendo più nulla sperare dagli uomini, domandava a Dio un conforto e un aiuto».¹⁰³ Si osservano un altro richiamo a Dio e alla fede quando il prete chiede un giorno a Maria se lei ha già fatto la comunione, gli risponde di no. Al che il padre le chiede come pensa di arrivare a scuola che si trova a parecchi chilometri dal villaggio. Maria dice: «Io non ho paura... Dio vuole che io faccia la comunione e allora mi aiuterà». A scuola la suora parla dei dieci comandamenti e dice che una delle cose necessarie per fare la comunione è «l'essere in grazia di Dio, ciò essere buoni e senza peccato». Nella scena successiva una ragazza legge con Maria sul peccato mortale e le spiega il significato della piena avvertenza e del deliberato consenso. Il senso di "comandamento dell'amore" per esempio, è osservabile nella scena con i Goretti e conte Teneroni ma anche dopo una discussione fra signor Serenelli e Luigi Goretti quando Giovanni Serenelli vuole mandar via la famiglia. Quando Luigi, sua moglie e i sei figli raccolgono i loro effetti personali, i vicini entrano in casa insieme al vecchio Serenelli, con il quale hanno parlato. Segue un una conversazione ragionata, i Goretti possono restare e si prendono vino e bicchieri, condividendo quel di poco che c'è per fare un brindisi.

La propaganda cattolica è osservabile nel costante richiamo ai fondamenti della dottrina cristiana. Un esempio si vede quando Maria entra nella scuola e la suora e i bambini recitano a memoria i dieci comandamenti, dei quali i seguenti sono importanti nella storia di Maria Goretti: «...Quarto: onora tuo padre e tua madre... Quinto: non ammazzare... Sesto: non commettere atti impuri... Ottavo: non fare falsa testimonianza...». Il messaggio di questi comandamenti si nota in varie scene del film. Il rispetto verso il quarto comandamento è espresso quando Maria domanda a suo padre perché non chiede a Giovanni Serenelli permesso di restare, il padre dice di no e la madre riprende duramente sua figlia dicendole che ha ragione suo padre. Il quinto comandamento, che dice di non ammazzare, è rappresentato in modo negativo, nel senso che alla fine Alessandro non riesce più a controllarsi dopo

¹⁰³ Per le citazioni si veda Genina 1949, rispettivamente 02':16", 02':38" e 02':53", 03':17".

il continuo rifiuto da parte di Maria dei suoi tentativi di corteggiamento e la ucciderà. Un richiamo al sesto comandamento si trova quando Luigi sta lavorando nella palude e sua figlia viene ad aiutarlo. Parlando della fede, Luigi dice: «[Dio] vede tutto figlia mia, è per questo che tu non deve fare cose cattive», su cui Maria risponde «lo non le faccio, piuttosto di farle, morirei».¹⁰⁴ Da questa citazione si può dedurre la purezza e l'onestà delle azioni di Maria che resiste fino all'ultimo ai tentativi di Alessandro. L'ultimo comandamento recitato a memora è l'ottavo, quello che dice di non fare falsa testimonianza contro il prossimo. Si trova un esempio quando una donna lavora nei campi e incrocia una Maria stravolta, chiedendole cosa era successo. Invece di ammettere di aver paura di Alessandro (il quale si è nascosto in una boscaglia e può ascoltare la conversazione), Maria preferisce non dire nulla (così di non commettere falsa testimonianza). Prima questa scena c'è un episodio da cui deriva l'angoscia di Alessandro. Quando Maria stava tornando a casa con un secchio d'acqua, Alessandro la seguiva e la aveva baciata contro il volere di lei, minacciando Maria di ammazzarla se lo avesse detto a qualcuno.¹⁰⁵ Non dicendo questo episodio alla donna, è come se Maria proteggesse Alessandro dall'inferno (si ricorda il quinto comandamento), nel senso che non gli dà la ragione per ucciderla.

In *Cielo sulla palude*, sono presenti alcuni ai quali si può attribuire un significato cristiano o biblico animali (rispettivamente una vipera, due capre e una mucca bianca di nome Colomba). È notevole che ogni scena con questi animali è seguita immediatamente da una ripresa nella quale si vede Alessandro. Da ciò emerge che probabilmente esiste una connessione tra il simbolismo degli animali e il ragazzo. Innanzitutto si incontra la vipera, un serpente velenoso. In una ripresa che mostra il paesaggio primaverile o estivo, Maria raccoglie dei fiori insieme a suoi fratelli e le sue sorelle. A un certo momento uno dei ragazzini urla con eccitazione che gli altri devono precipitarsi a lui. Maria riconosce la vipera, prende un ramo e inizia a picchiare il l'animale. Giovanni Serenelli sente il rumore e chiede a Maria cosa sta succedendo. Quando gli spiega la situazione, Giovanni le chiede se ha ammazzato la vipera, Maria dice di no. Il vecchio le rimprovera severamente, dicendo: «Se tu non ammazzi lei, è lei che ammazza te». Maria piega il capo e bisbiglia «Ammazzata da una serpe». Questo succederà alla fine quando Alessandro uccide Maria. Nella ripresa immediatamente dopo la scena con la vipera Alessandro è sdraiato sull'erba, accompagnato da una musica che sottolinea un'atmosfera di tensione. Il compositore delle musiche nel film è stato un allievo di Franco Alfano, Antonio Veretti. Lui compose opere religiose, musica (voce-)strumentale, musica per film e varie opere in collaborazione con Augusto Genina (si pensi allo *Squadron bianco*, 1936; *L'assedio dell'Alcazar*, 1940; *Bengasi*, 1942; *L'edera*, 1950 e *Maddalena*, 1954).¹⁰⁶ È notevole che dopo la scena in cui il serpente tentatore viene picchiato e mandato via (come se Maria scacciasse l'eccitazione sessuale) e Maria che bisbiglia di

¹⁰⁴ *Ibidem*. 48':13", 48':28", 58':30", 59':17", 1h:00':23" e 27':34", 27':43".

¹⁰⁵ *Ibidem*. 1h:10':15", 1h:10':53".

¹⁰⁶ Esempi delle opere sacre di Veretti sono la *Sinfonia sacra* (1943-1946) e *I sette peccati* (1956).

essere ammazzata da una serpe, ci sia la ripresa di Alessandro, è come se gli spettatori fossero testimoni oculari di Maria che anticipa inconsapevolmente la sua morte. Si trova nella Bibbia, in Genesi 3:1 – 6, la caduta dell'uomo, alla cui base stanno il serpente, Adamo ed Eva. Il serpente velenoso è simbolo della lussuria, del piacere, della tentazione e «[...] della libido primitiva che uccide invece di far vivere»¹⁰⁷, tutte caratteristiche attribuite ad Alessandro e la citazione rispecchia il suo atto di barbarie futuro: Alessandro è la lussuria incontrollata di una persona che, a causa della sua libido primitiva, ucciderà Maria Goretti dopo essere stato rifiutato ripetutamente.

Dopo la vipera si incontrano due capri che appaiono dalle boscaglie e in sottofondo si sente una musica briose e andante, Maria si spaventa ma prosegue la sua strada per attingere acqua da una fonte. Nella scena successiva (anch'essa accompagnata da musica tesa), vediamo che Alessandro segue a distanza la ragazza. Il caprone è il simbolo del diavolo, che mostra una somiglianza con la figura mitologica di Pan, un dio mezzo uomo, mezzo caprone con la barba a punta, le corna e le zampe caprine. Northrop Frye e Jay Macpherson scrivono che «In Satana con le sue corna e i suoi piedi caprini possiamo riconoscere il grande dio Pan, una volta il protettore delle greggi, ma ora il principe degli spauracchi».¹⁰⁸ Per di più, Timmer ha scritto che «[...] nel cristianesimo si presentava il diavolo come Pan in una figura caprina».¹⁰⁹ Questo paragone tra il diavolo e Pan è stato fatto da vari studiosi, tra cui Jeffrey Weinstock e Ronald Hutton che attribuiscono a Pan diverse qualità che sono anche significative per il comportamento di Alessandro nel film: la virilità, la voglia incontrollata, il vizio, la voluttà e la crudeltà selvaggia. Alessandro ha un atteggiamento brusco e un desiderio incontrollato verso Maria Goretti: lui tenta di baciarla, usando violenza e la sua forza virile. Una lettura simbolica di una parte del *Vangelo di Matteo* spiega che i due capri del film (che rappresentano la gente aggressiva) anticipano il posto di Alessandro dopo la sua morte:

Quando il Figlio dell'uomo verrà nella sua gloria con tutti i suoi angeli [...]. E saranno riunite davanti a lui tutte le genti, ed egli separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dai capri, e porrà le pecore alla sua destra e i capri alla sinistra [...]. Poi dirà a quelli alla sua sinistra: Via, lontano da me, maledetti, nel fuoco eterno, preparato per il diavolo e per i suoi angeli.¹¹⁰

Il terzo animale di significato biblico è la mucca bianca di nome Colomba. In una scena Maria porta con sé l'animale, preso da un mercato dove è stato marchiato a fuoco. Quando cammina verso casa si sente musica andante in sottofondo, all'improvviso Maria si gira e vede Alessandro che la segue. Spaventata, inizia a correre, sfuggendo al ragazzo che però inizia a correre. Alessandro si nasconde quando una donna vede Maria e le chiede perché stava correndo con la mucca. Maria preferisce dire soltanto che

¹⁰⁷ Timmer 2001, p. 690, alla voce *slang*. Traduzione mia: «[...] van libido di doodt in plaats van levend maakt».

¹⁰⁸ Frye & Macpherson 2004, p. 400. Traduzione mia: «In goat-horned and goat-footed Satan we may recognize the great god Pan, once the kindly protector of flocks, but now the prince of bogeys».

¹⁰⁹ Timmer 2001, p. 115, alla voce *Pan*. Traduzione mia: «[...] werd in het Christendom de duivel als Pan in een bokkengedaante voorgesteld».

¹¹⁰ *Vangelo di Matteo*, 25, rispettivamente le righe 31-33 e la riga 41.

vuole andare verso casa. Timmer ha scritto che la mucca è «un simbolo con molti riferimenti, tra cui [...] alla fertilità [...] e al sacrificio».¹¹¹ Maria è ancora giovane ma Alessandro la vede come una donna fertile perché tenta di sedurla, inoltre la ragazza si sacrificherà per non rinunciare alla sua purezza, accettando di essere ammazzata da Alessandro invece di farsi baciare da lui. Quando Maria porta con sé la mucca e incrocia Alessandro, è come se lei portasse sulle spalle il proprio sacrificio. Altri simboli biblici collocabili alla mucca sono il colore (bianco) e il nome che le ha dato Maria: Colomba. Secondo Jill Morton, il colore bianco sta ad esempio per «verità, purezza, innocenza, castità, spiritualità, sterilità, mitezza e la morte», termini che armonizzano il carattere di Maria Goretti.¹¹² Lei è una ragazza di buona fede, pura, innocente e di un carattere mite che vuole preservare la sua castità, un atteggiamento la porterà verso la morte. Bianco è anche il colore della capitolazione, come si osserva quando Maria si arrende alla fede di Cristo e rifiuta per l'ultima volta la tensione di Alessandro, questo la porterà alla morte. Il nome della mucca, Colomba, è indubbiamente la personificazione dell'uccello sacro come lo Spirito Santo (si veda *Matteo* 3:16). Il colombo è il «simbolo della mitezza, della serenità e dell'amore», anche esse caratteristiche proprie del personaggio di Maria Goretti.¹¹³ Nell'enciclopedia di Timmer, si può leggere che «l'uccello è l'antagonista del serpente terreno», pensando alla scena della vipera come il cattivo, abbiamo qui l'equivalente: la mucca Colomba come personificazione del bene e dello Spirito Santo.¹¹⁴

Un evento chiave nel film è il giorno festivo in cui Maria fa la comunione, la compagnia nella casa dei Serenelli ride e beve. Quando Maria entra in scena, porta un vestito bianco e una corona che sembra fatta da spine, una dei vicini dice che Maria sembra una sposa. Durante la cerimonia in chiesa, Alessandro fissa lo sguardo sulla ragazza, ma va via bruscamente quando vede che lei, come caduta in estasi, guarda intensamente il crocifisso con Gesù Cristo. Alessandro capisce che la ragazza tanto desiderata da lui, porta nel cuore soltanto l'amore per il Figlio di Dio. Ripensando all'osservazione che Maria sembra una sposa, si può vederla come sposa della purezza, della castità e della fede.

Maria fu santificata perché avrebbe perdonato il suo uccisore prima di morire. Con un viso illuminato e sorridente, mormora con le sue ultime forze: «Alessandro... Alessandro. Lo perdono ... E spero che lo perdoni anche Dio... In cielo pregherò per lui». Ulteriori motivi per il martiro della ragazza sono la sua purezza e alcune virtù cristiane «l'eroismo [...], un amore docile, ubbidiente e attivo verso i suoi genitori; la rinuncia del lavoro quotidiano così pesante; la fiducia nella divina Provvidenza, un

¹¹¹ Timmer 2001, p. 402, alla voce *koe*. Traduzione mia: «een symbool met veel verwijzingen, o.a. naar [...] de vruchtbaarheid [...] en het offer».

¹¹² Morton 1997, p. 38.

¹¹³ Timmer 2001, p. 199, alla voce *duif*. Traduzione mia: «de duif is [...] het symbool van zachtmoedigheid, vreedzaamheid en liefde».

¹¹⁴ Per la citazione si veda *Ibidem*. Traduzione mia: «de vogel was een tegenspeler van de aardse slang».

ardente desiderio per Gesù [...], e il coronamento dell'amore, il perdono verso il suo assassino».¹¹⁵ Si nota il carattere mite e indulgente di Maria in varie riprese, così prima della celebrazione della comunione in chiesa, la ragazza si rivolge a Giovanni dicendogli: «devo chiederle di perdonarmi, se qualche volta per colpa mia avete mangiato male» e poi rivolge la parola a suo figlio «anche a te Alessandro chiedo perdono».¹¹⁶ Un esempio 'implicito' si osserva quando un gran folla di gente aspetta fuori dall'ospedale dove si trova Maria. All'improvviso le porte si aprono e la gente si riversa in direzione alla camera della ragazza, come un pellegrinaggio verso una reliquia. Nel momento in cui Maria muore, la gente si inginocchia e si fa il segno della croce.

Accanto ai vari tratti neorealisti in *Cielo sulla palude*, sono anche presenti elementi cattolici che fungono come propaganda per la fede cristiana. Si pensi al richiamo costante alla dottrina cattolica, una storia ispirata alla canonizzazione di una Santa, la quale avvenuta il 24 luglio 1950 sotto il pontificato di Pio XII, il simbolismo degli animali, il carattere mite e indulgente di Maria Goretti, la cerimonia della comunione, la carità cristiana, la suggestione dell'idea per la pellicola che deriva dalla suora Elvira Myriam Psorulla e la scelta di collaborare con Antonio Veretti, compositore di musica sacra. Mettendo in relazione *Cielo sulla palude* (1949) e i tre testi ecclesiastici analizzati nel secondo capitolo, si può assumere che il film di Augusto Genina sia un chiaro esempio del film cattolico che Pio XII aveva in mente quando espresse la sua idea di un film 'ideale' nei *Discorsi*. La pellicola di Genina è moralmente educativa che celebra gli ideali cattolici e avrebbe condotto il pubblico verso una riflessione sulla fede e sulla propria vita (spirituale). Oltre a ciò, gli spettatori sarebbero potuto prendere esempio dalla devozione e dall'amore che Maria prova per Dio. In relazione alla comunità, la pellicola è classificabile come ideale poiché contribuisce alla moralizzazione, alla cristianità ed alla solidità della comunità credente.



Figura 4. Frammento di *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina.

¹¹⁵ Bruyns 1950, p. 114. Traduzione mia: «de heldhaftigheid [...], de gedweë, gehoorzame en actieve liefde jegens haar ouders; de opoffering in het harde dagelijkse werk; het vertrouwen op de goddelijke Voorzienigheid; het hartstochtelijke verlangen naar Jezus [...] en de bekroning der liefde, haar vergiffenis aan de moordenaar».

¹¹⁶ Per le citazioni si veda Genina 1949, rispettivamente 1^h:40':40" e 1^h:20':35".

Conclusione

Questa ricerca è fatta intorno al legame tra i concetti di cinema, educazione e propaganda, elementi cari alla Chiesa cattolica quanto allo Stato italiano. Con la comparsa del cinema come mezzo comunicativo di massa, la Chiesa vide in esso un pericolo per la moralità degli spettatori ma anche una potenzialità educativa per elevare l'umanità e per diffondere il messaggio cattolico presso un pubblico ampio. Ciò evidenzia il duplice intento della Chiesa per quanto riguarda la politica cinematografica: «educare *con* il cinema ed educare *al* cinema».¹¹⁷ Questa visione è stata espressa ampiamente nell'enciclica *Vigilanti Cura* (promulgata il 31 giugno 1936 da Pio XI), uno dei tre documenti pontifici che formano la visione della chiesa concerne la disciplina del cinema. Gli altri documenti esaminati sono i due *Discorsi sul film ideale* (pronunciati il 21 giugno e il 28 ottobre 1955 da Pio XII), in essi la Chiesa propone di moralizzare e di cristianizzare la produzione filmica. Dal suddetto pontefice sono state delineate delle linee guide per un prodotto cinematografico 'ideale', capace «[...] di contribuire alla maturazione spirituale e sociale delle persone».¹¹⁸ Il terzo documento è l'enciclica *Miranda Prorsus* (promulgata l'8 settembre 1957 dallo stesso pontefice) nella quale il papa esprime un compito ai cattolici operanti nel mondo dei mezzi comunicativi moderni.

Dall'enciclica *Vigilanti Cura* emerge che Pio XI vide il cinema come strumento di educazione, mentre il suo successore attribuì al cinema una funzione propagandistica con un influsso politico. La scena politica è un fattore indispensabile quando si vuole confrontare il cinema ai concetti di educazione e di propaganda. Innanzitutto, il cinema in quanto mezzo comunicativo è destinato alle masse e può influenzare sulle medesime. Durante il ventennio fascista, il regime voleva controllare il cinema per poter educare il popolo italiano, trasmettendogli il messaggio della propria ideologia. Il fascismo, usando il cinema come «strumento di propaganda e 'fabbrica di consenso'», aveva incaricato i cineasti di produrre opere cinematografiche allo scopo di «rinsaldare i cardini della cultura fascista [...]».¹¹⁹ Questa idea di creare un 'consenso comune' fra gli spettatori vale anche per la Chiesa, che aveva capito la possibilità di usare il cinema come mezzo propagandistico: «il cinematografo, con la sua diretta propaganda, prende una posizione schiettamente preponderante».¹²⁰

Fondando delle istituzioni e promulgando delle leggi, sia il regime fascista sia la Chiesa cattolica hanno usato il loro potere al fine di influenzare e censurare la produzione, la distribuzione e la proiezione dei film.¹²¹ Nell'arena politica del immediato dopoguerra, la *Democrazia cristiana* voleva avere la maggioranza e alle elezioni del 1946, la *DC* diventò il partito più grande, trionfò anche sul suo

¹¹⁷ Fanchi 2006, p. 109.

¹¹⁸ De Berti 2006, p. 100.

¹¹⁹ Per le citazioni si veda Costa 2013, p. 32. Cfr. Pontone 2015, p. 74.

¹²⁰ Lora & Simionati 2002, p. 1061.

¹²¹ Enti come l'*ENIC*, l'istituto *LUCE*, l'*OCIC*, il *CUCE*, il *CCC*, l'*ACEC*, l'*Ente dello spettacolo*, i *cineforum*, ecc.

rivale, il *Partito Comunista Italiano*. Sia la politica della DC, sia l'intervento della Chiesa e degli enti nel suo potere, hanno condotto a una produzione cinematografica nazionale che prestò più attenzione ai valori cattolici, cercando di creare un saldo consenso politico fra i votanti. Una maniera per coinvolgerli era per mezzo del cinema, un approccio fertile per la diffusione del dogma cattolico.

Nel contesto del regime, *L'uomo dalla croce* è considerabile come ideale perché celebra l'ideologia fascista allo scopo di educare il pubblico. La pellicola ha creato consenso fra gli spettatori perché il suo tema, la missione dell'esercito italiano di diffondere il fascismo e la fede cattolica, fu un argomento che, con la sua carica politica a quei tempi, avrebbe coinvolto la gente italiana. Roberto Rossellini ha inserito elementi del dogma cattolico (come la moralità, l'ecumenismo, la solidarietà e la fratellanza) per diffondere più un messaggio ecumenico educativo che un messaggio propagandistico fascista e così ha anticipato al film ideale di cui avrebbe parlato Pio XII nel 1955.

Riportando una citazione dei *Discorsi sul film ideale*, si può formare una valutazione della seconda pellicola analizzata: *Cielo sulla palude*. Nei suddetti documenti è stato espresso il compito della Chiesa di realizzare un «[...] cinematografo, come efficace e positivo strumento di elevazione, di educazione e di miglioramento [...]».¹²² Il film di Augusto Genina, è inteso come un chiaro esempio del film 'ideale cattolico' in quanto rappresentante del dogma cattolico e dei suoi valori. Oltre a ciò, la storia di Maria Goretti avrebbe potuto salvaguardare la moralità nel pubblico, nel senso di migliorare la devozione a Dio e il comportamento personale dopo una riflessione da parte del pubblico.

Dalle analisi emerge in che modo il cinema 'cattolico' si è proposto come mezzo di propaganda politica nell'Italia del periodo 1936-1957. I documenti pontifici *Vigilanti Cura, I discorsi sul film ideale* e *Miranda Prorsus*, sono da intendere come testimonianze dell'attenzione e del compito della Chiesa di vigilare sul potentissimo mezzo cinematografico in un lungo arco di tempo. Laddove nell'*Uomo dalla croce* sono soltanto inseriti degli elementi cattolici in un contesto cinematografico fascista, la propaganda nel *Cielo sulla palude* è interamente dedicato alla celebrazione della fede cattolica. Per mezzo dei tre suddetti documenti e del potere politico, la Chiesa è riuscita nell'educare le masse attraverso diverse opere cinematografiche moralizzanti in cui si celebrò l'ideologia della Chiesa cattolica.

¹²² Pio XII 1955, p. 11.

http://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film.pdf

Bibliografia

Alfieri 2014

Alfieri, Paolo. 'Morale, moralizzatore, educatore. Pio XI e il cinema'. In *Pio XI e il suo tempo. Atti del convegno. Desio, 7-9 Febbraio 2014*, a cura di Franco Cajani. Desio: I Quaderni della Brianza, pp. 19-34.

Aprà 2012

Aprà, Adriano. 'Rossellini documentarista?'. In *Roberto Rossellini. Documentarista. Una storia della realtà*, a cura di Luca Caminati. Roma: Carocci, 2012, pp. 125-131.

Bazin & Cardullo 2011

Bazin, André & Bert Cardullo. *André Bazin and Italian Neorealism*. New York: Continuum, 2011.

Biltereyst & Treveri Gennari 2014

Biltereyst, Daniel & Daniela T. Gennari. 'Catholics, Cinema and Power. An introduction'. In *Moralizing cinema: film, Catholicism and power*, a cura di Daniel Biltereyst & Daniela Treveri Gennari. Hoboken: Taylor and Francis, 2014, pp. 1-15.

Bìspuri 2015

Bìspuri, Ennio. *Il cinema italiano in 100 parole*. Roma: Gremese International, 2015.

Bondanella 1993

Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Brera 2015

Brera, Matteo. 'The Holy Office in the Twentieth Century: Book Censorship and the Political Independence of the Church (1928 – 1930)' In: *Censura e auto-censura*, Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, vol. 9, 2015, pp. 1-28.

Brunetta 1987

Brunetta, Gian Piero. *Roberto Rossellini*. Oxford: Oxford University Press, 1987, pp. 11-32.

Brunetta 2009

Brunetta, Gian Piero. *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "i soliti ignoti"*. Roma-Bari: Laterza, 2009.

Bruyns 1950

Bruyns, Martin. *Maria Goretti. Het leven en sterven van een martelares voor de zuiverheid. 1980 – 1902*. Utrecht: De Fontein, 1950.

Cannistraro 1982

Cannistraro, Philip. *Historical Dictionary of Fascist Italy*. London: Greenwood, 1982.

Convents 2014

Convents, Guido. 'Resisting the Lure of the Modern World'. In *Moralizing Cinema: film, Catholicism and power*, a cura di Daniel Biltereyst & Daniela Treveri Gennari. Hoboken: Taylor and Francis, 2014, pp. 19-34.

Costa 2013

Costa, Antonio. *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*. Bologna: il Mulino, 2013.

Cosulich 2005

Cosulich, Callisto. 'Il papa e il rapporto con il cinema' [il 13 aprile 2005]. Articolo nel *Europa Quotidiano* <http://www.europaquotidiano.it/2005/04/13/il-papae-il-rapportocon-il-cinema/>

Dagrada 2014

Dagrada, Elena. 'A triple Alliance for a Catholic Neorealism. Roberto Rossellini According to Félix Morlion, Giulio Andreotti and Gian Luigi Rondi'. In *Moralizing cinema: film, catholicism and Power*, a cura di Daniel Biltereyst & Daniela Treveri Gennari. Hoboken: Taylor and Francis, 2014, pp. 114-134.

De Berti 2006

De Berti, Raffaele. 'Dalla Vigilanti Cura al film ideale'. In *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Volume due: dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, a cura di Ruggero Eugeni & Dario E. Viganò. Roma: Ente dello Spettacolo, 2006, pp. 79-100.

De Grazia & Luzzatto 2002

De Grazia, Victoria & Sergio Luzzatto. *Dizionario del fascismo. Volume primo A-K*. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

De Grazia, Victoria & Sergio Luzzatto. *Dizionario del fascismo. Volume secondo L-Z*. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

De Luca 2014

De Luca, Giovanna. 'Children in Italian Cinema, 1944 to the present'. In *The Italian cinema book*, a cura di Peter Bondanella. London: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 101-108.

Di Tarsi

Di Tarsi, Paolo. *Prima lettera ai Corinzi*.

[http://www.gliscritti.it/dchiesa/bibbia_cei08/nt53-
prima_lettera_ai_corinzi.htm#cap_prima_lettera_ai_corinzi_13](http://www.gliscritti.it/dchiesa/bibbia_cei08/nt53-
prima_lettera_ai_corinzi.htm#cap_prima_lettera_ai_corinzi_13)

Evans 2012

Evans, David. *Understand Mussolini's Italy*. London: Quercus, 2012.

Fanchi 2006

Fanchi, Mariagrazia. 'Non censurare, ma educare! L'esercizio cinematografico cattolico e il suo progetto culturale e sociale'. In *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Volume due: dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, a cura di Ruggero Eugeni & Dario E. Viganò. Roma: Ente dello Spettacolo, 2006, pp. 103-113.

Fonzi 1977

Fonzi, Fausto. *I cattolici e la società italiana dopo l'unità*. Roma: Edizioni Studium, 1977.

Fossati 2006

Fossati, Paolo. 'L'associazionismo cattolico (associazioni, esercenti, cineforum)'. In *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Volume due: dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, a cura di Ruggero Eugeni & Dario E. Viganò. Roma: Ente dello Spettacolo, 2006, pp. 317-328.

Frye & Macpherson 2004

Frye, Northrop & Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*. University of Toronto, 2004.

Gallagher 1998

Gallagher, Tag. *The adventures of Roberto Rossellini*. New York: Da Capo, 1998, pp. 59-88.

Genina 1949

Genina, Augusto. *Cielo sulla palude*, 1949.

Giovanni Paolo II 1996

Giovanni Paolo II. *Ut unum sint*, 1996.

http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25051995_ut-unum-sint.pdf

Haaland 2012

Haaland, Torunn. *Italian Neorealist Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University, 2012.

Kelly & Ford 1957

Kelly, Gerald & John C. Ford. 'The Legion of Decency'. In *Theological studies*. Woodstock, Md.: *Society of Jesus in the United States, Theological Faculties*. 18/1, 1957, pp. 387-433.

Kezich 2002

Kezich, Tullio. *Federico: Fellini, la vita e i film*. Milano: Giangiaco Feltrinelli, 2002.

Loprieno 2015

Loprieno, Donatella. 'Religion and the State'. In *The Routledge handbook of contemporary Italy: History, Politics, society*, a cura di Andrea Mammone, Ercole Giap Parini e Giuseppe Veltri. New York: Routledge, 2015, pp. 145-153.

Lora & Simionati 2002

Lora, Erminio & Rita Simionati. 'Vigilanti Cura. De cinematographics spectaculis'. In *Enchiridion delle encicliche, vol. V*. Bologna: Edizioni Dehoniane, 2002, pp. 1046-1073.

Loughney 2009

Loughney, Patrick. '1898 – 1899. Movies and entrepreneurs'. In *Screen decades: American Culture/American Cinema: American Cinema 1890-1909 : Themes and Variations*, a cura di Andre Gaudreault. New Brunswick: Rutgers University, 2009, pp. 66-90.

Lucas 2012

Lucas, Brian. 'Social communication. Vatican II and the Austrian Church'. In *Australian e-Journal of Theology*. 19/2, 2012, pp. 155-171.

Mallozzi 2004

Mallozzi, Luciano. *Il cinema romeno degli anni '60: tra neorealismo, censura, e realismo socialista*. Napoli: NonSoloParole.com Edizioni, 2004.

Morlion 1944

Morlion, Félix, A. *The Apostolate of Public Opinion*. Montreal: Fides, 1944.

Morton 1997

Morton, Jill. *Color voodoo #1. A guide to color symbolism*. S.l.: Colorcom, 1997, e-book.

Palazzeschi 2001

Palazzeschi, Aldo. *Cinema*. A cura di Maria Carla Papini. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2001.

Pio XI 1929

Pio XI. *Divini illius Magistri*, 1929.

http://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri.pdf

Pio XII 1955

Pio XII. *I discorsi sul film ideale*, 1955.

http://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film.pdf

Pio XII 1957

Pio XII. *Miranda Prorsus*, 1957.

http://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.pdf

Pontone 2015

Pontone, Domiziano. *L'educazione cinematografica*. Napoli: Tullio Pironti, 2015.

Reginaldo 1937

Reginaldo, Giuliani O.P. *Medaglia d'oro. Per Cristo e per la patria*. Firenze: Adriano Salani, 1937.

Rossellini 1941

Rossellini, Roberto. *La nave bianca*, 1941.

Rossellini 1943

Rossellini, Roberto. *L'uomo dalla croce*, 1943.

Sammarco 2015

Sammarco, Pieremilio. *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo. Principi e regole giuridiche*. Urbino: il Mulino, 2015.

Seton-Watson 1967

Seton-Watson, Christopher. *Italy from Liberalism to Fascism. 1870 – 1925*. London: Methuen & Co, 1967, pp. 53-61.

Steinachter 2008

Steinachter, Gerald. *Dall'Amba Alagi a Bolzano, tracce d'Africa in Alto Adige*. In *Museo Storico Italiano della Guerra*. Rovereto, 2008, pp. 75-90.

Subini 2013

Subini, Tomaso. *La doppia vita di "Francesco giullare di Dio". Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*. Milano: Libraccio, 2013.

Subini 2014

Subini, Tomaso. 'The Failed Project of a Catholic Neorealism. On Giulio Andreotti, Félix Morion and Roberto Rossellini'. In *Moralizing cinema: film, catholicism and Power*, a cura di Daniël Biltereyst & Daniela Treveri Gennari. Hoboken: Taylor and Francis, 2014, pp. 173-185.

Timmer 2001

Timmer, Maarten. *Van anima tot Zeus. Encyclopedie van begrippen uit de mythologie, religie, alchemie, cultuurgeschiedenis en analytische psychologie*. Rotterdam: Lemniscaat, 2001.

Treveri Gennari 2013

Gennari, Daniela Treveri. 'Blessed Cinema: State and Catholic Censorship in Postwar Italy'. In *Silencing Cinema. Film censorship around the world*, a cura di Daniel Biltereyst & Roel vande Winkel. New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 255-271.

Van Bree & Kessels 2013

Van Bree, Pim & Geert Kessels. *Trailblazing Metadata: a diachronic and spatial research platform for object-oriented analysis and visualizations*. The Future of Historical Network Research, 13-15 September 2013, Universität Hamburg.

http://lab1100.com/cms/UPLOAD/Bree_Kessels_Trailblazing_Metadata.pdf

Viganò 2002

Viganò, Dario. *Cinema e Chiesa: i documenti del magistero*. Torino: Effatà, 2002.

Viganò 2014

Viganò, Dario. 'The Roman Catholic Church, Cinema and the "Culture of Dialogue". Italian Catholics and the Movies after the Second World War'. In *Moralizing cinema: film, catholicism and Power*, a cura di Daniël Biltreyst & Daniela T Gennari. Hoboken: Taylor and Francis, 2014, pp. 35-48.

Wolf & Mancini 1990

Wolf, Mauro & Paolo Mancini. 'Mass-Media research in Italy: Culture and politics'. In *European Journal of Communication*. London: SAGE. Vol. 5, 1990, pp. 187-205.

Wolff 1980

Wolff, Richard. J. 'Chatholicism, Fascism and Italian Education from the Riforma Gentile to the Carta Della Scuola 1922 – 1939'. In *History of Education Quarterly*, 1/20, 1980, pp. 3 - 26.

Zagarrio 2007

Zagarrio, Vito. *Primato. Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*. Roma-Bari: Laterza, 2007.

Altri riferimenti bibliografici

Catechismo della Chiesa Cattolica

http://www.vatican.va/archive/ITA0014/_P64.HTM

Disco Rosso. *Cento anni di revisione cinematografica in Italia*

<http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1947/05/Disco-Rosso-1956-1966.pdf>

Dogma dell'infallibilità papale. Pio IX, *Del Magistero Infallibile del Romano Pontefice, capitolo IV*

<http://www.totustuustools.net/magistero/p9pastor.htm>

Genesis 1, 26

http://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_it.html#Capitolo1

San Nicola

<http://www.parrocchiasannicolo.net/chiesa.asp>

Vangelo di Giovanni

<http://www.bibliacatolica.com.br/it/la-sacra-bibbia/vangelo-secondo-giovanni/17/>

Vangelo di Matteo

<http://www.bibliacatolica.com.br/it/la-sacra-bibbia/vangelo-secondo-matteo/25/>

Vergelijkende mediastudies

<http://mediastudies.nl/nl/over-media-studies/media-en-cultuur/vergelijkende-mediastudies/>