

La Cines Pittaluga
e le altre.
Modelli
di produzione
cinematografica
tra le due guerre

a cura di
Daniela Felisini
Luca Mazzei
Donatella Orecchia

aAccademia
university
press



Nessun esperimento produttivo ha mai segnato la storia del cinema italiano più della Cines-Pittaluga. Nei suoi dieci anni di vita, tanti ne passarono dal 1926 al 1935, la ditta di via Veio fu infatti il laboratorio dove trovarono sede le maggiori innovazioni dell'epoca. Dalla riorganizzazione della distribuzione nazionale per città capozona, all'allestimento di una struttura pubblicitaria capace di operare anche all'estero. Dall'adozione delle nuove tecnologie di ripresa sonora, all'adattamento di queste a linee produttive diverse fra loro. Dal tentativo di instaurare un nuovo rapporto fra impresa privata e potere fascista, agli accordi con le case estere per la realizzazione di film in versione multi-lingue. Dall'interesse per la commedia, all'apertura in direzione del "giallo" e del film storico. Dalla messa in produzione, su modello hollywoodiano, dei primi film canzonetta, alla ricerca, tutta italiana, di un nuovo rapporto con l'opera lirica. Dalla invenzione del format modernista, un po' cabaret e un po' cinegiornale, del 'varietà cinematografico', alla progettazione di nuove serie documentarie d'autore dedicate all'Italia e al suo territorio. Una incredibile varietà di idee e sperimentazioni su cui il volume propone ora uno sguardo ampio e interdisciplinare.

Con saggi di A. Venturini, F. Bono, R. Giulianelli, M. Nicoli, G. Della Maggiore, R. De Berti, S. Facci, E. Mosconi, P. Maganzani, I. Agostini, G. Taddeo, E. Uffreduzzi, D. Lotti, C. Ceresa, M. Grifo, E. Nepoti, M. Zegna. A cura di D. Felisini, L. Mazzei, D. Orecchia.

**La Cines Pittaluga
e le altre.
Modelli
di produzione
cinematografica
tra le due guerre**

a cura di
**Daniela Felisini
Luca Mazzei
Donatella Orecchia**

aA

Il volume è pubblicato con il contributo del progetto “Consolidate The Foundations” CineStory dell’Università di Roma “Tor Vergata”.

Si ringrazia la Ripley’s Film Srl per la gentile concessione dei diritti delle immagini.

© 2022
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione maggio 2022
isbn 979-12-80136-95-4
edizione digitale www.aAccademia.it/cinespittaluga

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Prefazione	Daniela Felisini Luca Mazzei Donatella Orecchia	VII
-------------------	---	-----

Produzione e distribuzione

La Società Anonima Stefano Pittaluga: dalla Banca Commerciale alla costituzione dell'Enic (Ente Nazionale Italiano di Cinematografia)	Alfonso Venturini	3
La Cines tra 1934 e 1936: ambizioni di rilancio e progetti internazionali	Francesco Bono	20
Dare credito al cinema. La Sezione autonoma della Banca nazionale del lavoro (1935-1942)	Roberto Giulianelli Marina Nicoli	40
Visioni Oltretevere. La Cines-Pittaluga e la Santa Sede	Gianluca della Maggiore	59
Autore e marchio nella produzione Cines-Pittaluga: il caso di Blasetti	Raffaele De Berti	80

Suoni e luoghi

Musiche come personaggi. "Cante", canzoni e suoni in <i>Terra madre</i> di Alessandro Blasetti	Serena Facci	95
La promozione dell'italianità attraverso i film operistici della Cines	Elena Mosconi	119
Serialità e ripetizione nelle commedie musicali Cines-Pittaluga (1930-1933)	Paola Maganzani	157
Le città e i paesaggi di Emilio Cecchi nei documentari Cines, 1932-1933	Ilaria Agostini	177

Ritmi e gesti

Gesti moderni. Il cinema come antidoto alla crisi del ballo teatrale italiano fra le due guerre	Giulia Taddeo	203
Via Veio come Hollywood, o del musical all'italiana	Elisa Uffreduzzi	219
Patatrac! Armando Falconi alla Cines	Denis Lotti	252

Fonti e rappresentazioni

L'Archivio della Società Anonima Stefano Pittaluga	Carla Ceresa	265
---	--------------	-----

L'esclusività Pittaluga. Genesi e analisi della filmografia della principale agenzia di distribuzione in Italia fra il 1919 e il 1935	Marco Grifo Elena Nepoti	283
Pittaluga attraverso le carte e le foto del fondo Blasetti, Mingozzi e De Sica-Rissone, più qualche divagazione sull'Anonima: fotostoria da un archivio	Michela Zegna	296

aA

Da un Pacelli all'altro

Nel complesso mosaico che costituisce la lunga storia della Cines è facile identificare nel suo primo glorioso capitolo di inizio Novecento il momento in cui più stretto fu il legame della società con gli ambienti vaticani: si tratta di una vicenda di cui molto resta da scrivere ma che si fonda su qualche fatto ben conosciuto (dal ruolo cruciale svolto nella casa di produzione da Ernesto Pacelli, consigliere finanziario di papa Leone XIII, e dal Banco di Roma da lui presieduto, fino alla presenza nel consiglio direttivo del conte Francesco Salimei, guardia nobile pontificia)¹ e su alcuni indizi che fanno intravedere l'esistenza di organici rapporti con la sede apostolica (a questo rimanda il tentativo operato dall'ingegner Adolfo Pouchain già nel 1906 per ottenere l'esclusiva sulle «prese di cinematografia che potessero aver luogo in Vaticano»)².

59

1. Sulla prima Cines: A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Laterza, Roma-Bari 1981, vol. II, pp. 83-95; R. REDÌ, *La Cines: storia di una casa di produzione italiana*, CNC 1991, Roma, pp. 7-64 (poi Bologna, Persiani, 2009); L. MAZZEI, *La Cines e le altre case di produzione romane*, in A. BERNARDINI (a cura di) *Storia del Cinema Italiano. II. 1895-1911*, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2017, 2017, pp. 250-268.

2. Tra l'estate e l'autunno del 1906 Francesco De Federicis, fotografo e cinematogra-

Meno noti e appariscenti, ma non meno interessanti, appaiono invece i legami che la Cines-Pittaluga intrattenne nel suo breve arco di vita con la Santa Sede e, più in generale, con gli ambienti cattolici. Al centro della scena ci fu di nuovo un Pacelli, Eugenio, cugino di secondo grado di Ernesto e futuro Pio XII, che dal febbraio 1930, quando approdò al vertice della Segreteria di Stato vaticana, impresse, in stretto accordo alle direttive di papa Achille Ratti (ma non senza una dose di autonoma iniziativa), una svolta alla politica cinematografica della Santa Sede, che sarebbe culminata nel 1936 con la promulgazione della *Vigilanti cura*, l'enciclica (prima e finora unica) sul cinema. Pochi anni – che coincisero pressoché con la parabola esistenziale della seconda Cines —nei quali i vertici della Chiesa cattolica uscirono dai rigidi schemi di un atteggiamento prevalentemente difensivo per aprirsi a un confronto in campo aperto con la questione del cinema³.

Gli archivi vaticani non restituiscono evidenze di un diretto e personale coinvolgimento di Pacelli nei rapporti con la Cines, ma senza dubbio dal suo tavolo passarono tutte le principali questioni che videro coinvolta la casa di Pittaluga. Perché la Cines, fedele alla sua vocazione alla trasversalità di riferimenti e contenuti, tentò di inserirsi (spesso, invero, vanamente), attraverso vari canali e plurime metodologie, in buona parte delle partite cruciali che in quegli anni contraddistinsero l'agenda vaticana sul cinema: dalla spinosa questione della documentazione filmata delle ufficiali cerimonie vaticane e papali, alla progettata espansione di una produzione cinematografica per le missioni, fino al riassetto organizzativo nel settore della distribuzione e, non ultima, alla complessa faccenda politica relativa alla censura. Temi capaci di far risaltare i molti tavoli aperti dalla Santa Sede

aA

fista pontificio di Leone XIII, lavorò a un accordo, ratificato da un contratto del novembre 1906 approvato dalle gerarchie vaticane, per la cessione alla Cines dei diritti di esclusiva vantati da De Federicis sulle riprese in Vaticano. Le successive controversie sorte tra la Cines e De Federicis, e la morte di quest'ultimo (avvenuta nel 1908), determinarono, di fatto, l'annullamento del contratto: la documentazione sulla vicenda si trova in Archivio Apostolico Vaticano [d'ora in poi AAV], Palazzo Apostolico, tit. [titolo] 176, fasc. [fascicolo] 25, ff. [fogli] 251-280.

3. Per un inquadramento generale di questa svolta rimando a G. DELLA MAGGIORE - T. SUBINI, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milano 2018, pp. 21-134.

sia in sede italiana (in un perpetuo gioco di incontro-scontro col fascismo) che internazionale, ma anche le tante anime e le ondivaghe strategie (tra progetti abbozzati, marce in avanti e passi indietro) che caratterizzarono il «progetto di modernizzazione» della Cines pittalughiana⁴.

Un papa (muto) ai tempi del sonoro

Tra i temi in grado di far emergere il dinamismo di Stefano Pittaluga e la sua vocazione a imprimere un piglio ‘americano’ alla sua Cines, è annoverabile certamente il tentativo di inserirsi, a fianco dei giganti statunitensi, nelle difficili trattative con la Santa Sede per ottenere i diritti di esclusiva per il primo storico film sonoro nel quale il papa consentisse alla presa diretta della sua voce⁵. L’occasione fu data dall’inaugurazione di Radio Vaticana, che era attesa nelle ultime settimane del 1930⁶. L’interesse suscitato a tutte le latitudini dal varo dell’emittente radiofonica vaticana⁷, aveva riaperto il confronto internazionale tra le case di produzione per raggiungere l’ambito (e redditizio) ‘trofeo’ della voce del papa su un grande schermo; al centro di un evento che, per di più, si caricava di simbolismi intermediali che il ruolo e la presenza di Guglielmo Marconi contribuivano ad amplificare⁸. Pio XI non amava il cinema, lo infastidiva assistervi da spettatore (i reporter dell’epoca sostenevano che la visione dei film gli causasse disturbi alla vista)⁹, e, sebbene la sua

aA

61

4. Cfr. G. BURSI - L. MAZZEI, *Un progetto di modernizzazione. Pittaluga e la Cines*, in L. QUARESIMA (a cura di), *Storia del cinema italiano. IV. 1924-1933*, Marsilio - Edizioni di Bianco e Nero, Venezia - Roma 2014, pp. 232-250; L. MAZZEI - D. ORECCHIA, *Non-continuity system. La Cines-Pittaluga fra un modello storiografico e l'altro*, in ID. (a cura di), *Prima di Cinecittà. L'esperienza della Cines-Pittaluga (1929-1935)*, Dossier monografico di «Immagine. Note di storia del cinema», n. 16, 2017, pp. 7-15.

5. Per un'eshaustiva disamina della fenomenologia pittalughiana nelle sue ambizioni internazionali rimando a L. MAZZEI, *Un et trin: les versions multiples à la Cines selon Pittaluga*, «Cinema & cie.», n. 7, Fall 2005, pp. 79-94.

6. Segreteria di Stato, Sezione per i Rapporti con gli Stati [d'ora in poi SRS], Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari, Città del Vaticano [AES], Stati Ecclesiastici, pos. 445, fasc. 406, ff. 14-17.

7. Si veda R. PERIN, *La radio del papa. Propaganda e diplomazia nella seconda guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 19-25.

8. Sulle affinità tra cinema e radio nei primi anni Trenta: P. VALENTINI, *Cinema e radio*, in QUARESIMA (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, cit., pp. 291-301.

9. Cfr. F. ZANETTI, *Nella città del Vaticano: cinque papi attraverso gli aneddoti, da Pio IX a Pio XI*, Sallustiana, Roma 1929, p. 292 e T.B. MORGAN, *A Reporter at the Papal Court: a Narrative of the Reign of Pope Pius XI*, Longmans, New York-Toronto 1937, p. 229.

bianca figura fosse apparsa non di rado in cinegiornali e documentari, disdegnava di prenderne parte come soggetto protagonista: per il grande giubileo del 1925, evento di massima visibilità per la cattolicità, aveva dato disposizione, proprio quando Mussolini cominciava a dispiegare col Luce il suo bulimico sforzo autorappresentativo, perché venisse «esclusa assolutamente la riproduzione cinematografica di qualsiasi manifestazione nella quale entrasse la persona del papa»¹⁰. L'atteggiamento non era cambiato con l'avvento del sonoro. Il pontefice intendeva evidentemente marcare un'alterità rispetto alla *imagerie* mediale dei leader laici coevi, rimanendo l'ultimo dei 'potenti' a non concedersi alla nuova frontiera tecnologica del cinema parlato. L'orizzonte nettamente ierocratico della teologia politica rattiana – che imponeva il riconoscimento della regalità di Cristo (e perciò del papa, suo vicario in terra) su tutto il consorzio umano – includeva una pertinente gestione cinematografica del *corps du pape*¹¹, soprattutto nel momento in cui il pontefice esercitava la sua funzione di supremo amministratore del culto. Come notava l'Associated Press in un suo dispaccio, Pio XI era arrivato a vietare l'uso delle macchine da presa anche per le strade, come in occasione della grande processione eucaristica in piazza S. Pietro che presiedette nel luglio del 1929, circostanza in cui trovò persino un accordo col governo fascista perché inviasse una pattuglia aerea a presidio dei cieli al fine di impedire qualsiasi ripresa dall'alto. La sua obiezione a farsi riprendere in una cerimonia religiosa, concludeva l'agenzia di stampa, era motivata dal fatto che il film sarebbe stato proiettato con altre produzioni che egli avrebbe potuto non approvare, ledendo così la dignità della sua santità e della Chiesa stessa¹².

10. Segreteria Generale del Comitato Centrale (a cura di), *Cronistoria dell'Anno Santo MXXV. Appunti storici, dati statistici, atti ufficiali*, Tipografia Poliglotta Vaticana, Roma 1928, p. 87.

11. Sul corpo mediale del papa (ma con specifici riferimenti solo a Giovanni Paolo II), cfr. F. BONI, *Il corpo mediale: rituali del potere e sacralità del corpo nell'epoca della comunicazione globale*, Meltemi, Roma 2002. Per una visione di lungo periodo della tensione esistente tra la fisicità del papa e l'istituzione del papato rimando al classico: A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il corpo del papa*, Einaudi, Torino 1994.

12. *Pontiff Praises Lateran Treaty*, «The Sunday Star», Washington, 12th February 1933. Dopo aver ricevuto dall'allora segretario di Stato Pietro Gasparri «l'assicurazione che veramente non gradiva a Sua Santità si facessero riproduzioni cinematografiche della processione», fu padre Pietro Tacchi Venturi a intercedere presso le autorità fasciste per-

Questa politica dell'immagine si trovò, però, a fare i conti con l'industria globale dell'intrattenimento e dell'informazione: di fatto la Chiesa, che non aveva (come per la radio) predisposto un autonomo centro di produzione e propaganda cinematografica, si era scoperta dipendente dalle logiche mondane di soggetti privati e pubblici. Un appunto della Segreteria di Stato redatto nel novembre 1930 in prossimità del battesimo di Radio Vaticana, rappresentava con precisione la situazione:

Vi sono vari inconvenienti se il Santo Padre permette di essere fotografato per un film parlante. Il film sarebbe di certo esposto nei teatri del mondo insieme con altre film poco buone. La Compagnia che avesse il privilegio di fare questa film potrebbe specularvi sopra in maniera straordinaria. Per apprezzare quanto valore avrebbe un film del Santo Padre è sufficiente pensare che l'Augusto Pontefice è l'unico che finora non ha consentito d'essere preso dal cinema parlante. Da molti anni varie Compagnie hanno provato in tutte le maniere possibili di riuscirvi. Hanno mandato uomini dall'America fra i quali S.R. Richard W. Child, l'ex ambasciatore degli Stati Uniti in Italia il quale riceveva dollari 10.000 a tale scopo. Vi sono tre Compagnie adesso in Italia che hanno la possibilità di prendere il Santo Padre con il loro proprio apparecchio parlante, la Fox, la Paramount e la Pittaluga. La Luce coi suoi proprii mezzi può prendere soltanto un film silenzioso. Quindi la Luce per fare un film parlante deve cedere o deve vendere i suoi diritti ad un'altra compagnia¹³.

La Cines, fresca dell'inaugurazione dei rinnovati stabilimenti di via Vejo, era evidentemente tenuta in considerazione nelle alte sfere vaticane, stante anche il pesante ritardo tecnologico del Luce, fino ad allora, sulla scia delle trattative che avevano portato alla Conciliazione, partner preferenziale per la documentazione filmata dei grandi eventi cattolici. Certamente le case statunitensi, con alcune delle quali Pittaluga aveva rapporti stretti, partivano in netto vantaggio: William Fox (che attraverso il *Fox Movietone*

ché venisse soddisfatto «il desiderio di Sua Santità»: Archivum Romanum Societatis Iesu [ARSI], Fondo Tacchi Venturi, b. 46, fasc. 1332, ff. 2-3, P. Tacchi Venturi a P. Gasparri, 17 luglio 1929.

13. Srs, Stati Ecclesiastici, pos. 445, fasc. 406, f. 17.

News esercitava dal 1929 una sorta di monopolio globale sui *sound newsreels*)¹⁴ era già riuscito a trovare un accordo con il Luce per produrre un cortometraggio sonoro in occasione della storica visita dei reali d'Italia in Vaticano (5 dicembre 1929). Ma qui il papa non appariva e le macchine da presa si fermavano davanti al portone della basilica di S. Pietro, amplificando, per contrasto, l'assenza del soggetto protagonista: non stupisce, come concludeva l'appunto della Segreteria di Stato, che lo stesso Fox avesse dichiarato che «il valore della Film parlante del Santo Padre sarebbe [stato] inestimabile»¹⁵. Non meno arretrante era stato l'approccio della Paramount grazie all'intraprendente iniziativa del corrispondente italiano Bixio Alberini che, nell'imminenza dell'inaugurazione della stazione radio, aveva preso contatti con l'influente cardinale Enrico Gasparri, nipote del più celebre Pietro, predecessore di Pacelli come segretario di Stato. Il promemoria redatto da Gasparri magnificava l'operato della Paramount Publix Corporation: la sua «potenzialità economica» nell'ordine di «centinaia di milioni di dollari», unita alla «serietà del corrispondente [Alberini]» davano «sicura garanzia del buon esito della richiesta autorizzazione»¹⁶. La questione venne presa molto seriamente da Pio XI che ad essa dedicò una buona parte dell'udienza con Pacelli del 30 novembre 1930: qui il segretario di Stato informò il papa della comunicazione sulla Paramount News preparata dal governatore della Stato della Città del Vaticano, Camillo Serafini, cui, per prassi spettava la gestione dei rapporti con gli operatori cinematografici. Gli ordini di Ratti furono lapidari e riflettevano la sua buona predisposizione verso il Luce, tra l'altro recente produttore dell'apprezzato documentario ufficiale della firma dei Patti del Laterano¹⁷: «la mente del S. Padre», annotò Pacelli al

14. Cfr. EDWIN M. BRADLEY, *The First Hollywood Sound Shorts, 1926-1931*, McFarland, Jefferson 2009, pp. 83-92.

15. SRS, Stati Ecclesiastici, pos. 445, fasc. 406, f. 17. In mancanza di riferimenti precisi si ritiene che il cortometraggio relativo alla visita di Vittorio Emanuele III e della regina Elena a cui si allude nell'appunto della Segreteria di Stato sia quello visibile online sul Digital Video Repository della Moving Image Research Collection della University of California: <https://mirc.sc.edu/islandora/object/usc%3A34211> (ultima consultazione, 30 gennaio 2019).

16. SRS, AES, Stati Ecclesiastici, pos. 445, fasc. 406, f. 16.

17. Per una contestualizzazione del quale rimando a G. DELLA MAGGIORE, *La nuova imma-*

termine dell'udienza, era «che nihil innovetur»; al cardinal Gasparri «rispondere che la preferenza è stata data all'istituto italiano "Luce" ed il S.[anto] P.[adre] non pensa che si muti, almeno per ora»¹⁸.

In effetti la documentazione fino ad oggi rinvenuta porta a confermare che le difficoltà del Luce (il quale inaugurerà i suoi primi cinegiornali sonori solo nell'ottobre 1931)¹⁹ e le rigide visioni di Pio XI condussero ad un'impasse. Nessuna casa cinematografica riuscì infatti ad ottenere l'autorizzazione per una presa diretta dell'evento inaugurale della Radio Vaticana (12 febbraio 1931): occorrerà dunque attendere esattamente due anni, per altro pressoché nello stesso scenario e con gli stessi protagonisti, per vedere sugli schermi il primo «talkie film» con la voce del papa in presa diretta²⁰. Tuttavia la Cines riuscì comunque a ritagliarsi un ruolo rilevante, coprendo l'evento del 1931 con un documentario a cortometraggio sonoro che, rispettando i divieti vaticani, fu in grado di portare una primizia sugli schermi italiani: la casa di Pittaluga affidò a Mario Serandrei, ex aiuto regista di Blasetti e coordinatore tecnico della *Rivista Cines*, la produzione di un documentario sonoro di montaggio di circa sette minuti (207 metri) registrato con l'apparecchiatura RCA, nel quale alcune tracce del sonoro in presa diretta

aA

65

gine mediatica del papato tra Conciliazione, competizione e internazionalizzazione. I documentari sul pontefice tra gli anni Venti e gli anni Trenta, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 15, 2017, pp. 37-63.

18. G. COCO - A. M. DIEGUEZ (a cura di), *I «Fogli di udienza» del cardinale Eugenio Pacelli Segretario di Stato (1930)*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2014, vol. I, p. 305.

19. *La brillante affermazione dei giornali sonori "Luce"*, «Il cinema italiano», 10 ottobre 1931, n. 27, p. 2. Cfr. S. CELLI, *I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse*, in G. MIRO GORI - C. DE MARIA (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, BraDypUS, Bologna 2017, pp. 19-34.

20. Diversamente da quanto ho ricostruito altrove (cfr. DELLA MAGGIORE, *La nuova immagine mediatica del papato* cit., pp. 44-46) le nuove fonti reperite mi conducono, con ragionevole certezza, a posticipare di due anni la data del primo film con sonoro in presa diretta del papa: l'occasione fu data dalla cerimonia inaugurale della stazione radio a onde ultra corte che collegò la Città del Vaticano con Castel Gandolfo (11 febbraio 1933) a cui parteciparono nuovamente Pio XI e Marconi. In quell'occasione alla Paramount e al Luce fu concesso di realizzare un documentario che conteneva anche un discorso a braccio di Pio XI: SRS, AES, Stati Ecclesiastici, pos. 445, fasc. 409, ff. 11-12; AAV, Segr. Stato, 1933, rubr. 357, fasc. 1, f. 183. Il documentario è visibile sull'Archivio Luce online (codice filmato D065503). La straordinarietà dell'evento suscitò il vasto interesse della stampa internazionale: cfr. ad esempio *Pontiff Praises Lateran Treaty*, «The Sunday Star», Washington, 12th February 1933; *The Pope Speaks for Talkies*, «Herald», Melbourne, 1st April 1933.

della cerimonia (stralci del messaggio del papa in latino e del discorso di Marconi, con la replica di Pio XI in italiano, tenuto nello stesso giorno alla solenne seduta della Pontificia Accademia delle Scienze) erano postsincronizzate su una tessitura di immagini genericamente pertinenti all'evento (una ripresa dall'alto della Palazzina della Radio Vaticana, panoramiche su piazza S. Pietro, dettagli di comuni apparecchiature radio, due fotografie di Pio XI e Marconi). Il *Messaggio Radiofonico di S.S. Pio XI*, passato in censura il 16 febbraio, presenta i difetti tipici dei primi corti sonori Cines (riprese con tecnica rozza, fuori fuoco, volumi alterni e salti sonori), ma compensati dall'assoluta novità sullo schermo della voce del papa²¹. È verosimile ritenere che al papa e alle gerarchie vaticane quel documentario sia dispiaciuto: nonostante le prove di deferente rispetto mostrate dalla Cines (che nell'incartamento sul film predisposto dall'Ufficio Edizioni giungeva a trascrivere i dialoghi di Pio XI «su fogli di carta bianca per ovvie ragioni di reverenza al S.P.» evitando di inserirle nella “comune” tabella prestampata)²², nella programmazione delle sale di proiezione il corto si trovò mondanamente incastonato tra film assai poco aderenti alla dignità del supremo pastore della cattolicità. «La stampa» di Torino, ad esempio, nel trafiletto intitolato *I divertimenti* ne annunciava la prima visione presso il Salone Ghersi in mezzo alle ultime non castigatissime uscite hollywoodiane: il dramma amoroso *The Storm* [*Notte di Bufera*, 1930] di Wil-

aA

21. Alcune parti del cortometraggio, in linea con un già consolidato gioco di prestiti di servizi di attualità cinematografiche (che oggi rende spesso impossibile la precisa attribuzione della paternità delle immagini), si ritrovano nei coevi cinegiornali *Pathé Sound News*. Per quanto è stato possibile appurare il Luce realizzò per l'occasione solo un'attualità per il *Giornale Luce* verosimilmente girata in occasione della visita presso la Palazzina della Radio Vaticana concessa ai giornalisti il giorno prima dell'inaugurazione: Cfr. *Domani il Santo Padre inaugurerà solennemente la stazione radio*, «L'osservatore romano», 12 febbraio 1931. In rete sono visibili anche alcuni spezzoni di riprese decontestualizzate (e di cui, ad oggi, non è stato possibile reperire l'attribuzione) con il sonoro in presa diretta dei discorsi tenuti il giorno dell'inaugurazione da Guglielmo Marconi e padre Giuseppe Gianfranceschi, primo direttore di Radio Vaticana: l'analisi del *timing* degli eventi della giornata e i riscontri della documentazione fotografica portano a concludere che non siano prese dirette della cerimonia inaugurale, ma, verosimilmente, girati successivi predisposti ad uso della stampa e degli operatori cinematografici.

22. Così recitava la nota a lapis sul foglio prestampato dell'«elenco dei dialoghi»: Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Società Anonima Stefano Pittaluga, SASP181, *Messaggio radiofonico di S.S. Pio XI*, 1931.

liam Wyler e il musical broadwayano in technicolor *Sally* [John F. Dillon, 1929]²³.

Santa Cines? Toeplitz e le ambizioni di espansione planetaria

Dopo l'improvvisa morte di Pittaluga (5 aprile 1931) e la parentesi di Guido Pedrazzini, il nuovo corso avviato da Ludovico Toeplitz de Grand Ry (direttore generale) e Emilio Cecchi (direttore della produzione) portò anche al tentativo di un avvicinamento ben più organico della Cines al Vaticano. Toeplitz vantava un buon credito negli ambienti romani della Compagnia di Gesù, tanto che, da poco arrivato al vertice della società, utilizzò il contatto con l'influente padre Enrico Rosa, per presentare un grande progetto produttivo che coinvolgeva una delle più potenti Congregazioni vaticane: quella di Propaganda Fide, cui spettava la gestione dell'attività delle missioni, un settore chiave del governo ecclesiastico globale con articolate ramificazioni in tutto il mondo. Padre Rosa qualche mese prima (estate 1931) aveva terminato il suo quindicennio alla direzione dell'autorevole rivista «La civiltà cattolica», considerata una sorta di organo "ufficioso" della Santa Sede: tra le riviste cattoliche, il periodico dei gesuiti, i cui contenuti erano sempre preventivamente revisionati dalla Segreteria di Stato, aveva manifestato un'assai precoce attenzione al cinema, in linea del resto con i riguardi che al tema dedicò il preposito generale della Compagnia Włodzimierz Ledóchowski, tra i principali coordinatori del processo redazionale dell'enciclica *Vigilanti cura*²⁴. Si spiega probabilmente così il consenso di padre Rosa a proporsi come grande sponsor per quello che Toeplitz, nella sua lettera di presentazione del progetto datata 27 giugno 1932, definiva come la costruzione dell'«edificio cinematografico in seno a "Propaganda Fide"». Fidando sulle conoscenze del gesuita il direttore generale della Cines si premurava di chiedergli di «volere esaminare il progetto» affinché gli dicesse «con tutta crudezza se Ella crede che vada modificato in alcuna parte, o se possa essere presentato,

aA

67

23. *I divertimenti*, «La stampa», 19 febbraio 1931.

24. Sul ruolo dei gesuiti nella politica cinematografica cattolica negli anni Trenta: DELLA MAGGIORE – SUBINI, *Catholicism and Cinema* cit., pp. 36-40 e 107-121.

come convenuto, nella forma attuale»²⁵. Per la verità, come spiegò poi lo stesso padre Rosa a mons. Alfredo Ottaviani, sostituto alla Segreteria di Stato, il primo aggancio del ge-
suita con la Cines si dovette a Umberto Paradisi, allora capo
ufficio stampa della casa, il quale poi propiziò l'incontro
con Toeplitz: «venne a trovarmi – scrisse Rosa – e quindi,
a mia richiesta, mise per iscritto l'abbozza della sua prima
proposta di idee»²⁶.

L'«abbozza» si presentava piuttosto articolata: cinque
cartelle dattiloscritte con il titolo «Cinematografo-Progetto
Pittaluga» e sottotitolo «Progetto di un costituendo “Ente
per la Cinematografia”». Istituita nell'orbita di Propaganda
Fide, nell'idea di Toeplitz la nuova società avrebbe dovuto
assumere l'altisonante nome di «Ente Pontificio per la Ci-
nematografia». Era un progetto molto ambizioso che, con
spregiudicata scaltrezza, puntava ad assicurare alla Cines un
mercato potenzialmente inesauribile, sfruttando l'attrattiva
planetaria delle missioni cattoliche e del “brand” vaticano
con margini di rischio imprenditoriale ridotti al minimo. Il
direttore generale proponeva per il nuovo Ente un Consigli-
o di amministrazione composto per la maggioranza da
persone indicate dalla Santa Sede, il resto indicate dalla Ci-
nes che avrebbe fornito «i mezzi per esistere e funzionare».
La strategia di Toeplitz era fin troppo esplicita: presentan-
dosi, perfino nel nome, come una diretta emanazione della
Santa Sede, il nuovo soggetto avrebbe acquisito un vero e
proprio monopolio («l'Ente dovrà [...] essere naturalmente
l'unico autorizzato ad occuparsi di cinematografia nell'orbi-
ta del Mondo Cattolico»), i cui benefici commerciali e d'im-
magine sarebbero ricaduti in buona misura nelle casse della
Cines: la proposta prevedeva infatti che l'Ente si legasse con
un contratto di gestione alla casa romana, la quale sarebbe
stata obbligata ad occuparsi di tutte le questioni inerenti al
funzionamento commerciale sia per la produzione che per
la diffusione e vendita dei film. Gli utili ricavati sarebbe-
ro stati in parte devoluti «ad incrementare l'azienda stessa
perché [svolgesse] un'attività sempre più vasta», in parte a

25. AAV, Segr. Stato, 1933, rubr. 357, fasc. 2, f. 121, L. Toeplitz a E. Rosa, 27 giugno 1932.

26. AAV, Segr. Stato, 1933, rubr. 357, fasc. 2, f. 128, E. Rosa a A. Ottaviani, 24 marzo 1933.

dotare le missioni in tutto il mondo «di apparecchi da proiezione o a munire i Missionari di apparecchi di presa per intensificare la propaganda missionaria»²⁷.

Toeplitz – che già poteva contare sull'apertura di credito data alla nuova Cines dalla «Rivista del cinematografo», il più importante periodico di cinema della stampa cattolica²⁸ – aveva fiutato il momento favorevole, fondato sulla convergenza tra le mire commerciali della Cines e gli adattamenti che le trasformazioni del cinema stavano imponendo alle dinamiche georeligiose vaticane. L'impresario ne alludeva nelle sue premesse redatte «in forma assiomatica e intuitiva» in cui stilava l'elenco dei presupposti del progetto: «l'utilità straordinaria che ha il film parlato per la propaganda»; «l'interesse che può svegliare la parte documentaria vaticana in tutto il mondo»; «l'importanza che tanto la parte documentaria, quanto quella strettamente propagandistica abbiano ad essere sottoposte rigorosamente alla censura dell'Autorità Ecclesiastica competente»; «l'opportunità che il film di carattere sacro si distingua nettamente da quello di carattere laico e mondano, e appaia in pubblico con una sigla diversa da quella delle grandi case produttrici non religiose»²⁹. Erano tutti temi che in quel primo scorcio di anni Trenta erano molto dibattuti nelle stanze del governo vaticano: poche settimane prima (aprile 1932) la Segreteria di Stato aveva lanciato un'inchiesta internazionale sulla propaganda comunista che stava facendo affluire sul tavolo di Pacelli allarmanti report sull'estrema efficacia del progetto anticristiano del cinema sovietico³⁰; a questo si univano le notizie della delegazione apostolica a Washington che designavano un quadro a tinte fosche riguardo alla crescente influenza della produzione hollywoodiana sul degrado

aA

69

27. AAV, Segr. Stato, 1933, rubr. 357, fasc. 2, f. 128, "Cinematografo-Progetto Pittaluga", 27 giugno 1932. Nel suo libro di memorie l'impresario annotava di avere al proposito avvicinato la francese Pathé «per eventuale larga offerta di macchinario Pathé-Rural, a scopo pubblicitario, gratuito, alle missioni»: L. Toeplitz, *Ciak a chi tocca*, Milano Nuova, Milano 1964, p.107.

28. Cfr. P. DALLA TORRE, *La "Rivista del Cinematografo" e i film targati Cines-Pittaluga: speranze, amori e delusioni*, in MAZZEI - ORECCHIA (a cura di), *Prima di Cinecittà* cit., pp. 143-169.

29. *Ibidem*.

30. Cfr. DELLA MAGGIORE - SUBINI, *Catholicism and Cinema* cit., pp. 40-49. Per una contestualizzazione dell'inchiesta: E. GIUNIPERO, *Le inchieste sul comunismo*, in L. Pettinaroli (a cura di), *Gouvernement pontifical sous Pie XI. Pratiques romaines et gestion de l'universel*, École Française de Rome, Roma 2013, pp. 191-202.

morale della società. Comunicazioni diverse nei contenuti, ma convergenti su un punto nodale: con foga trasversale il cinema minacciava di attaccare alla radice il progetto di restaurazione cristiana della società. Non stupisce che il problema di un diretto intervento dei cattolici in campo produttivo (che la questione dei film sul papa contribuiva ad accrescere) fosse al centro dell'agenda vaticana: appena dieci giorni prima che Toeplitz inviasse il suo progetto a padre Rosa, il cardinale Pacelli, con una lettera all'arcivescovo di Utrecht, aveva fatto pervenire il *placet* papale sull'operazione Eidophon. Un piano (poi fallito) che, fidando sul nuovo mercato aperto dal sonoro, prevedeva il varo di una grande casa cinematografica cattolica europea foraggiata con capitali tedesco-olandesi.

I nemici più dichiarati di Dio – scriveva Pacelli – si sono resi padroni del cinema - la cui influenza è resa ancor più efficace da quando diventò parlato - e, con un uso nefasto ed empio, se ne servono per annientare nelle anime tutto quello che in esse arde di divino e di religioso. Se dunque dei cattolici, sostenuti da uno zelo ardente per Dio e per la Chiesa, arriveranno ad impadronirsi di uno strumento di tale potenza, essi avranno reso alla causa cattolica un servizio inapprezzabile e creato una forza nuova e splendida di apostolato sociale³¹.

In questa cornice in molti, nella variegata galassia cattolica, avevano cominciato a guardare al rapporto tra cinema e missioni come a un ambito strategico nello sviluppo della geopolitica cinematografica del cattolicesimo³². In effetti fino a quel momento le produzioni realizzate dai padri missionari, o commissionate dagli ordini religiosi, erano state uno degli esempi più rappresentativi del modo in cui il composito universo cattolico aveva mostrato il suo attivismo verso il cinema: fin dai primi anni Venti con entusiasmo e intraprendenza ma mezzi assolutamente artigianali, i pa-

31. Il testo originale (in latino) in: AAV, Arch. Deleg. Stati Uniti, tit. II (Stati Uniti), pos. 438a, ff. 155-156, Eugenio Pacelli a Johannes H.G. Jansen, 17 giugno 1932. Sul progetto dell'Eidophon: K. DIBBETS, *A Catholic Voice in Talking Pictures. The International Eidophon Company (1930-1934)*, in D. BILTEREYST - D. TREVERI GENNARI (eds), *Moralizing cinema: film, Catholicism and power*, New York, Routledge 2015, pp. 225-254.

32. Cfr. G. DELLA MAGGIORE, *I 26 martiri del Giappone. Cinema e propaganda missionaria nella Chiesa degli anni Trenta*, «Cabiria. Studi di cinema», a. XLVII, n. 185-186, 2017, pp. 59-71.

dri missionari (con in testa salesiani, saveriani, cappuccini, gesuiti e Padri Bianchi) attraverso le loro macchine da presa amatoriali non avevano esitato ad affrontare le sfide che il nuovo *medium* proponeva per ammodernare i mezzi della propagazione globale del cattolicesimo romano³³. La stampa cattolica di settore in diverse occasioni aveva decisamente incoraggiato lo sviluppo del cinema missionario. Ma nei giorni del piano Toeplitz, come lo stesso direttore generale della Cines certamente ben sapeva, l'interesse si era esteso fino ai piani alti del governo fascista: la «Rivista internazionale del cinema educatore», organo ufficiale dell'Istituto internazionale per la cinematografia educativa (IICE), nel numero di luglio del 1932 aveva lanciato un'inchiesta sui missionari e il cinema, ampiamente rilanciata dalla stampa vaticana e cattolica³⁴, culminata, poco tempo dopo, con un diretto contatto tra il direttore dell'IICE Luciano De Feo e il segretario generale di Propaganda Fide, mons. Carlo Salotti, preludio alle successive convergenze clericale-imperialistiche³⁵. In questo quadro nel marzo del 1933, Mario Meneghini, critico cinematografico de «L'osservatore romano», era arrivato a proporre di fare del cinema missionario la colonna portante di una sorta di «giornale cattolico cinematografico mondiale» che avrebbe potuto diventare il mezzo più potente della propaganda cattolica planetaria e «il più rapido ed esatto mezzo di reciproca conoscenza tra tutti i popoli»³⁶. E tre anni dopo, a sanzione definitiva della rilevanza del tema, perfino Will H. Hays si era deciso a parlarne in occasione del colloquio che ebbe

aA

71

33. Sulla precisa definizione dei canoni identificativi del cinema missionario il dibattito è tutt'altro che chiuso: si vedano le considerazioni di Maria Francesca Piredda in *Film & mission: per una storia del cinema missionario*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2005, pp. 50-73; ead., *Sguardi sull'altrove. Cinema missionario e antropologia visuale*, CLUEB, Bologna 2012.

34. *I Missionari e il Cinema*, «Rivista internazionale del cinema educatore», IV, n. 7 1932, e, con lo stesso titolo: «Rivista del cinematografo» V, n. 8, agosto 1932, pp. 202-203; «L'osservatore romano», 14 e 22-23 agosto 1932. Sull'IICE, istituto della Società delle Nazioni, e il fascismo: C. TAILLIBERT, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regard sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, L'Harmattan, Paris 2000.

35. Archivio Congregazione de Propaganda Fide [ACPF], Nuova Serie [N.S.], vol. 1370, ff. 823-824, L. De Feo a C. Salotti, 23 novembre 1932.

36. M. MENEGHINI, *Cinedilettantismo e Missioni e Efficacia del cinema nelle relazioni tra i popoli*, «L'osservatore romano», 11 e 25 marzo 1933.

con Pio XI in Vaticano nel novembre 1936. Nell'intervista rilasciata per l'occasione al quotidiano vaticano, il direttore della *Motion Picture Producers and Distributors of America*, dall'alto della sua profonda conoscenza dei meccanismi dell'appel cinematografico, invitò le alte gerarchie ecclesiastiche a puntare forte sul fascino dell'esotico che erano in grado di sprigionare le «pellicole missionarie», visto «il grande interesse – aveva precisato – che popoli lontani, paesaggi selvaggi, abitudini singolari possono esercitare sugli spettatori»³⁷.

Toeplitz aveva cercato di articolare un piano che rispondesse pienamente agli obiettivi vaticani. Nel suo disegno l'Ente Pontificio per la Cinematografia avrebbe dovuto svolgere la sua attività in due campi ben distinti: il primo erano le attualità del mondo cattolico (come funzioni religiose, pellegrinaggi, congressi eucaristici, raduni missionari) che, tramite accordi con le grandi case, sarebbero state programmate nei «giornali cinematografici di tutto il mondo»; il secondo erano i «films di propaganda cristiana» o direttamente ricavati dalle vite dei santi o costruiti «nella vita quotidiana a dimostrazione velata di determinate tesi della vita cristiana». Uno schema d'azione propagandistica che si risolveva in due slogan complementari: «a) Dare alle Missioni lontane la presenza viva della Chiesa Madre; b) Mostrare ed esaltare nei paesi cristiani l'opera delle Missioni»³⁸. Nel suo libro di memorie Toeplitz ricordava anche di esser giunto talmente avanti nel suo piano da aver già individuato il marchio per la «Cinematografia Vaticana», ispirato alla Fontana delle Tiare posta a lato del Colonnato del Bernini («un'antica fontanella che si trova in una via presso San Pietro, composta da un triregno di pietra, che getta l'acqua perenne in un piccolo bacino, da tre altezze diverse»)³⁹, e di aver offerto a Propaganda Fide di istituire presso gli stabilimenti di via Vejo un corso per addestrare i missionari a manovrare la macchina da presa tenuto dagli operatori Ubaldo Arata, Anchise Brizzi

37. E.U. GRAMAZIO, *Colloquio con William Hays. Lo "zar del cinema"*, «L'osservatore romano», 20 novembre 1936.

38. AAV, Segr. Stato, 1933, rubr. 357, fasc. 2, f. 128, «Cinematografo-Progetto Pittaluga», 27 giugno 1932.

39. TOEPLITZ, *Ciak a chi tocca* cit., p. 107.

e Massimo Terzano⁴⁰. Come passaggio culminante della strategia promozionale del progetto negli ambienti vaticani, nell'estate del 1932 era riuscito infine a presentare il cortometraggio *Cines Assisi* di Alessandro Blasetti presso la cancelleria apostolica alla presenza di sette cardinali e molti alti prelati, «tra cui parecchi che non avevano ancora visto una proiezione cinematografica»⁴¹.

Nonostante il notevole impegno di Toeplitz, questo grandioso progetto di espansione planetaria della Cines non giunse mai a compimento. Quali i motivi? L'impresario genovese nel suo volume autobiografico – i cui contenuti, avvertiva già Riccardo Redi, vanno presi con beneficio d'inventario⁴² – legava l'insuccesso allo scarso interesse dei suoi successori⁴³. Più verosimilmente, come molti indizi sparsi negli archivi vaticani fanno supporre, il progetto si arenò anche, e forse soprattutto, per le resistenze incontrate nelle alte gerarchie ecclesiastiche: è certo infatti che il piano della Cines giunse, per il tramite di padre Rosa, sul tavolo di mons. Salotti, segretario generale di Propaganda Fide. L'«abbozza» di Toeplitz fu ampiamente soppesata dal prelado che la vergò in molte parti, annotando con dei punti interrogativi i passaggi evidentemente giudicati più controversi: a far problema erano in particolare il diretto ed esplicito coinvolgimento della Congregazione nell'operazione e il sottinteso monopolio che il nuovo Ente Pontificio avrebbe dovuto esercitare in campo cinematografico⁴⁴. Ciononostante ancora nel marzo del 1933, poco prima del nuovo cambio ai vertici della Cines, la proposta era all'ordine del giorno in Segreteria di Stato: fu infatti in quel periodo che padre Rosa inviò il progetto Toeplitz al sostituto Ottaviani informandolo sulla genesi dell'iniziativa e sui successivi passaggi: «trasmisi la cosa a Propaganda – scrisse il gesuita – perché si studiasse di proposito, ma non fui più informato di nulla, e solo per indiretto seppi infine che si era lasciato cadere la

aA

73

40. *Ivi*, p. 106.

41. *Ibid.* Cfr. anche 'Assisi' un gioiello italiano e 'David Golder' primo film francese, «Il gazzettino», 10 agosto 1932. Su Blasetti e la Cines: F. ANDREAZZA, *La battaglia continua. Blasetti alla Cines*, in MAZZEI - ORECCHIA (a cura di), *Prima di Cinecittà* cit., pp. 17-38.

42. REDI, *La Cines* cit., p. 89.

43. TOEPLITZ, *Ciak a chi tocca* cit., p. 107.

44. ACPF, N.S., vol. 1370, ff. 827-831, Progetto di un costituendo "Ente per la Cinematografia", s.d.

cosa»⁴⁵. In Segreteria di Stato quelli erano mesi di decisive scelte sul tema della produzione cinematografica per cui non desta stupore che il progetto venisse attentamente vagliato dall'*entourage* di Pacelli. Due furono però i fattori che giocarono decisamente a sfavore della Cines: il primo stava nel fatto che la casa di via Vejo, nonostante certe autorevoli sponsorizzazioni e il favore accordatogli dalla «Rivista del cinematografo», venisse percepita da influenti personalità delle gerarchie cattoliche come una delle massime espressioni della cosiddetta “cinematografia immorale”; il secondo era il consolidarsi, nelle stesse settimane, di un progetto molto simile a quello proposto da Toeplitz, che però godeva di un ben maggiore credito nelle altissime sfere vaticane. Nell'aprile del 1932 il battesimo della società Lux Christiana, sorta da una costola del Consorzio Cinematografi Educativi (CCE) di don Carlo Canziani (direttore della «Rivista del cinematografo»), aveva infatti condotto all'elaborazione di un nuovo piano centrato sul cinema per le missioni ben più gradito nei palazzi pontifici: nell'agosto 1932 don Canziani fece pervenire a mons. Salotti un piano quasi ricalcato su quello di Toeplitz⁴⁶ che ricevette il deciso appoggio da parte di papa Ratti⁴⁷. Sebbene anche questo piano fosse destinato al fallimento, fu proprio nell'ambito della Lux Christiana che l'ex regno di Pittaluga, lungo linee tematiche nuove, operò l'ultimo tentativo di agganciarsi al dinamico carro del circuito cinematografico cattolico.

45. Aav, Segr. Stato, 1933, rubr. 357, fasc. 2, f. 128, E. Rosa a A. Ottaviani, 24 marzo 1933.

46. «Scopo della società in corso di attuazione col nome di “Lux Christiana” – scriveva Canziani a Salotti – è anche quello della produzione di films tendenti alla glorificazione della Chiesa e della Fede Cattolica. Su questo particolare terreno si incontrano le attività nostre con quella della “S.C. di Propaganda Fide”, in quanto, mentre colla prima nostra attività, [...], possiamo fornire gli apparecchi per le Missioni, corredati sia di films di divertimento, sia di films di propaganda cattolica, colla seconda parte del nostro programma ci metteremo in grado di dare al mondo cattolico films missionarie intese a far conoscere ed a propagandare l'idea missionaria del mondo civilizzato. Naturalmente questa particolarissima parte del programma non potrebbe essere attuata se non in strettissima collaborazione con la “Propaganda Fide”, dalla quale dovrebbero partire tutte le direttive al riguardo»: ACPF, N.S., vol. 1234, ff. 148-149, C. Canziani a C. Salotti, 18 agosto 1932.

47. Scrivendo all'Ufficio diocesano missionario di Milano per avere informazioni su don Canziani, Salotti scrisse chiaramente: «Propaganda Fide è disposta a collaborare col nascente istituto secondo il desiderio del Santo Padre»: ACPF, N.S., vol. 1234, ff. 148-149, C. Salotti a L. Ghezzi, 2 agosto 1932.

«Una ditta scandalosa». Prove d'intesa sulla distribuzione e sulla censura

Qualche tempo dopo, quando la Cines era già entrata in profonda crisi e la Società Anonima Stefano Pittaluga (SASP) stava ormai concentrando gli sforzi sul noleggio dei film⁴⁸, il nuovo direttore generale Paolo Giordani provò infatti a impostare un'iniziativa che, se portata a compimento, avrebbe probabilmente potuto far riprendere quota alla casa di via Vejo. Nell'ottobre 1934 Giordani era riuscito a raggiungere un accordo con la Lux Christiana, in base al quale la SASP acquisiva in pratica un'esclusiva nazionale nella distribuzione di pellicole alle sale cattoliche. L'accordo, che era stato approvato dal presidente dell'Azione cattolica italiana Augusto Ciriaci⁴⁹, venne reso noto dalla rivista «Cinemundus» in un articolo del 21 ottobre: con esso la SASP veniva riconosciuta come «unica fornitrice alle sale cattoliche» e la Lux Christiana si impegnava a ottenere che tutti i vescovi italiani emanassero una direttiva in tal senso per le loro diocesi. In compenso «di tale esclusività e di tale appoggio», la Pittaluga si impegnava a «versare alla Lux Christiana il 20% degli incassi» ricavati dal servizio⁵⁰. Eppure, pochi giorni dopo, l'intesa venne prima pubblicamente disconosciuta dal CCE sulle pagine della «Rivista del cinematografo»⁵¹, poi solennemente stigmatizzata in una lettera riservata scritta dal cardinale di Milano Ildelfonso Schuster alla Segreteria di Stato vaticana, nella quale la SASP veniva sprezzantemente definita «una ditta scandalosa»⁵².

Come fu possibile che proprio il Consorzio di don Canziani fosse entrato in rotta di collisione con una sua società collegata? E su quali basi si fondavano le critiche dell'arcivescovo ambrosiano? Le risposte sono da ricercarsi nella relazione tra queste vicende e il rapido sviluppo che riguardò due tra i problemi cardine della politica cinematografica

48. Sulle cause della crisi rimando a REDI, *La Cines* cit., pp. 100-103 e V. BUCCHERI, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 26-34.

49. Istituto per la storia dell'Azione cattolica e del movimento cattolico in Italia Paolo VI [ISACEM], Presidenza generale, Serie XV Ente dello Spettacolo, b. 1, Scheda «Lux Christiana S.A.», s.d.

50. SRS, AES, Stati Ecclesiastici, pos. 445, fasc. 407, ff. 13-14, I. Schuster a G. Pizzardo, 24 novembre 1934.

51. *Dichiarazione*, «Rivista del cinematografo», VII, n. 10, 1934 p. 208.

52. Cfr. nota 50.

cattolica: quello della distribuzione e quello della censura. L'accordo Lux Christiana-Pittaluga infatti si intrecciò da un lato con la complessa gestazione che avrebbe condotto nel settembre 1935 all'istituzione in seno all'Azione cattolica del Centro Cattolico Cinematografico (CCC), dall'altro con la vicenda che, in quegli stessi giorni, metteva al centro il film distribuito dalla SASP *La vita amorosa di Casanova* [*Les amours de Casanova*, René Barberis, 1934] il cui esito contribuì a ridefinire le geometrie dei rapporti tra Santa Sede e governo fascista in tema di revisione cinematografica.

Uno dei motivi principali che fece naufragare l'intesa con la Pittaluga e spinse le gerarchie vaticane alla creazione del CCC fu in effetti il conflitto di attribuzione in tema di distribuzione sorto tra Lux Christiana e CCE. La Lux Christiana era stata inaugurata in pompa magna nel 1932 insieme all'Ente per la Cinematografia Educativa e Religiosa (ECER), in un'operazione che era stata annunciata come decisivo scatto in avanti della politica cinematografica cattolica⁵³. Il baricentro del governo cattolico del cinema si spostava da Milano (sede del CCE e della «Rivista del cinematografo») a Roma (sede dei due nuovi enti): se l'ECER era nato come *longa manus* romana del CCE sul piano politico interno e internazionale⁵⁴ ed ebbe anche compiti di revisione dei film⁵⁵, la Lux Christiana, dopo aver abbandonato subito le velleità produttive in campo missionario, si era configurata come organo prettamente tecnico per la distribuzione di apparecchi cinematografici sonori e il noleggio dei film alle organizzazioni cattoliche⁵⁶. Il nuovo assetto tricefalo aveva avuto anche la solenne benedizione di Pio XI, che il 18 marzo 1933 concesse speciale udienza ai rappresentanti dei tre organismi⁵⁷. Tutto questo non impedì che sorgessero ben

aA

53. D.E. VIGANÒ, *Un cinema ogni campanile: Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano 1997, pp. 70-73.

54. *Un'adunanza internazionale dell'Ente per la Cinematografia Educativa Religiosa di Roma*, «Rivista del cinematografo», VII, n. 4, 1934, p. 88.

55. *Ente per la Cinematografia Educativa Religiosa. Commissione di Revisione*, «Rivista del cinematografo», a. VI, n. 3, 1933, p. 75.

56. *Alla meta*, «Rivista del cinematografo», a. V, n. 10, 1932, pp. 245-246; *I programmi della "Lux Christiana"*, «Rivista del cinematografo», a. VI, n. 10, 1933, pp. 229-233.

57. *Ai rappresentanti del C.U.C.E. I compiti del cinema educativo*, in D. BERTETTO (a cura di), *Discorsi di Pio XI, 1929-1933*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1985, vol. II, pp. 879-880.

presto notevoli difficoltà gestionali: il rifiuto del riconoscimento dell'accordo Lux Christiana-Pittaluga da parte di don Canziani aveva infatti la sua radice nell'inadempienza della società cattolica romana verso i contratti sottoscritti col CCE. Nel suo articolo contro l'accordo con la Pittaluga, il sacerdote ambrosiano denunciò senza mezzi termini che la Lux Christiana aveva tradito la convenzione stipulata col CCE nel marzo del 1933, attraverso la quale si era impegnata nella «fornitura di films alle sale cattoliche»: «dopo quasi due anni di aspettativa», accusò Canziani, la fornitura non risultava ancora organizzata⁵⁸. Con il contratto di esclusiva alla SASP evidentemente la Lux Christiana aveva provato a rimettersi in corsa, puntando – come si ammetteva in un promemoria di qualche tempo dopo – ad avere «disponibili tutte le pellicole della più importante Società italiana di noleggio e di altre case con le quali essa avrebbe stretto opportuni accordi»⁵⁹. Gli effetti prodotti dall'accordo andarono in senso esattamente contrario agli intenti dei contraenti, segnando il rapido declino della Lux Christiana a vantaggio del CCC (cui sarebbe spettata anche la politica di gestione della distribuzione alle sale cattoliche)⁶⁰ e il definitivo fallimento del tentativo di avvicinamento della Cines-Pittaluga agli ambienti cattolici.

D'altra parte, come detto, quelle furono anche le ore calde delle vicende legate al film di Barberis, licenziato in censura il 31 agosto 1934 e presentato in prima visione ai primi di ottobre presso il cinema Volturmo di Roma. Il 20 ottobre il gesuita Pietro Tacchi Venturi, nel suo ruolo di essenziale intermediario tra la Santa Sede e Mussolini⁶¹, fece pervenire al capo del Governo un promemoria scritto dalla Segreteria di Stato vaticana nel quale si denunciavano le oscenità presenti nel film distribuito dalla SASP chiedendone il ritiro dalle sale di proiezione⁶². A quelle date era ancora forte

58. *Dichiarazione*, «Rivista del cinematografo», a. VII, n. 10, 1934, p. 208.

59. ISACEM, Presidenza generale, Serie XV Ente dello Spettacolo, b. 1, Scheda «Lux Christiana S.A.», s.d.

60. ISACEM, Presidenza generale, Serie XII Segretariato per la moralità, b. 27, verbali delle adunanze della Commissione del Segretariato centrale per la moralità del 12 novembre e 10 dicembre 1934.

61. Per una contestualizzazione del ruolo di Tacchi Venturi rimando a L. CEGI, *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 80-91.

62. Il promemoria non è presente in AAV, né in ARSI, ma la data esatta e il contenuto lo

l'eco del clamore suscitato dal caso *Estasi* [*Ekstase*, Gustav Machatý, 1933] – «pellicola pornografica» secondo la definizione che ne dette «L'osservatore romano»⁶³ – presentato nel corso dell'estate alla Mostra del cinema di Venezia scatenando le veementi proteste vaticane⁶⁴. Per i cattolici la trasposizione sul grande schermo delle gesta del seduttore per antonomasia segnalava che la misura era colma e che, se il regime voleva mantenere il clima d'intesa con la Santa Sede, occorreva che agisse decisamente a tutela della moralità, imponendo una stretta censoria sui film distribuiti. La risposta fascista non si fece attendere: Galeazzo Ciano, sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda, scrisse a Tacchi Venturi il 25 ottobre informandolo che il giorno successivo al ricevimento della lettera Mussolini aveva dato mandato alla Direzione generale per la cinematografia perché richiamasse il film in proiezione al Volturno.

La Commissione d'appello, all'uopo immediatamente convocata – aggiungeva Ciano – ha ritenuto di subordinare il permesso di proiezione della pellicola all'esecuzione di ventuno tagli, riguardanti scene licenziose, e di applicare durante la proiezione della pellicola l'art. 78 del R.D. 18 giugno 1931, n. 773, che vieta l'ingresso alle sale cinematografiche dei minori di 16 anni. [...] Per quanto riguarda la produzione cinematografica italiana, ho personalmente avvertito i produttori di pellicole che il Regime non è più disposto a favorire, sia pure indirettamente, la produzione leggera e banale, mentre è invece pronta a potenziare quella che raggiunga un alto e significativo valore etico e morale⁶⁵.

Questa lettera annunciava quella sorta di ufficioso “condonato cinematografico” che Chiesa e regime avrebbero perfezionato nei successivi due anni⁶⁶, ma rappresentava

si deduce dal carteggio successivo: ARSI, Fondo Tacchi Venturi, b. 61, fasc. 1791, f. 3, P. Tacchi Venturi a A. Ottaviani, 29 ottobre 1934.

63. M. MENEGHINI, *Incesciose constatazioni alla II Biennale internazionale del cinema a Venezia*, «L'osservatore romano», 13-14 agosto 1934.

64. AAV, Segr. Stato, 1934, rubr. 170, fasc. 2, ff. 15-126, P. La Fontaine (Patriarca di Venezia) a E. Pacelli, 26 agosto 1934. Sulla vicenda: F. BONO, *Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre*, Sette Città, Viterbo 2004, pp. 112-113.

65. ARSI, Fondo Tacchi Venturi, b. 61, fasc. 1791, ff. 1-2, G. Ciano a P. Tacchi Venturi, 25 ottobre 1934. Il metraggio del film scese da m. 2209 a m. 2045.

66. Cfr. DELLA MAGGIORE – SUBINI, *Catholicism and Cinema* cit., pp. 69-85.

anche uno dei segnali più chiari dell'inequivocabile declino della Pittaluga. Giordani provò, in realtà, a volgere gli esiti della vicenda a favore della SASP, compiendo un ultimo (disperato?) passo per andare incontro ai *desiderata* delle alte gerarchie vaticane con l'evidente intento di recuperare il vitale accordo di esclusiva nella distribuzione nelle sale cattoliche. Il 28 ottobre 1934 infatti l'ECER comunicava al presidente di Azione cattolica Ciriaci che, nell'ambito delle riunioni con la Pittaluga per concordare i tagli a *Casanova*, era stata raggiunta anche un'intesa formale con la SASP, attraverso la quale «per tutta la nuova produzione» noleggiata alle sale cattoliche essa acconsentiva ad una «visione preventiva» da parte degli organismi cattolici, al fine di apportare i necessari tagli⁶⁷. Evidentemente tutto questo non fu affatto sufficiente. Il sigillo sulla vicenda lo avrebbe infatti messo proprio la lettera del cardinal Schuster alla Segreteria di Stato vaticana col la quale, pochi giorni dopo, il porporato alzò la voce per denunciare l'accordo Lux-Pittaluga. Esso, scriveva l'arcivescovo, in barba a qualsiasi «rispetto per la Gerarchia Ecclesiastica», voleva obbligare i vescovi italiani a consegnarsi nelle mani di una di quelle ditte di «cinematografia mondana» che «tanto male» facevano «alla moralità delle nostre popolazioni» e che rovinavano «i costumi della nostra gioventù».

aA

79

Se Vostra Eccellenza Reverendissima desidera – aggiunse Schuster – le prove di tale licenziosità della Pittaluga, potrei bene fornirle. Quale sarebbe la dolorosa meraviglia dei buoni, se ciò si avverasse! Quale lo scandalo se trapelasse nel pubblico, come pare già avvenga nella classe cinematografica, la notizia che la Pittaluga ha saputo sorprendere la buona fede delle Autorità Ecclesiastiche, facendosi arbitra d'una missione educatrice che è in opposizione con tutti i suoi programmi pubblicati e ben noti! Certamente l'accordo finirebbe col coinvolgere in piena buona fede anche la S. Sede in un'impresa che non merita alcuna fiducia. Si tratta d'una ditta scandalosa⁶⁸.

67. ISACEM, Presidenza generale, Serie XV Ente dello Spettacolo, b. 2, ECER a A. Ciriaci, 28 ottobre 1934 e P. Giordani alla Lux Christiana, 28 ottobre 1934.

68. SRS, AES, Stati Ecclesiastici, pos. 445, fasc. 407, ff. 13-14, I. Schuster a G. Pizzardo, 24 novembre 1934.