

STUDI E RICERCHE

Vol. IX

2016

Direttore scientifico
Francesco Atzeni

Direttore responsabile
Antioco Floris

Comitato scientifico

Bruno Anatra, Franco Angiolini, Pier Luigi Ballini, Rafael Benitez, Giorgetta Bonfiglio Dosio, Cosimo Ceccuti, Enzo Collotti, Pietro Corrao, Francesco Cotticelli, Giuseppe Dematteis, Pierpaolo Faggi, Agostino Giovagnoli, Gaetano Greco, David Igual, Lutz Klinkhammer, Bernard Lortat-Jacob, Lluís Guia Marín, Giovanni Miccoli, Rosa Muñoz, Augusto Sainati, Klaus Voigt.

Comitato di redazione

Francesco Atzeni, David Bruni, Claudio Natoli, Olivetta Schena, Cecilia Tasca, Sergio Tognetti.

Segreteria di redazione: Cecilia Tasca, Lorenzo Tanzini, Luca Lecis, Maria Luisa Di Felice, Marcello Tanca, Giampaolo Salice.

Inviare i testi a: studiericerche@unica.it

Processo editoriale e sistema di revisione tra pari (peer review)

Tutti i saggi inviati a «Studi e Ricerche» per la pubblicazione saranno sottoposti a valutazione (referee).

Il Comitato di redazione invierà il saggio a due specialisti del settore che entro 50 giorni dovranno esprimere un giudizio sulla opportunità della sua pubblicazione. Se tra i due esaminatori emergessero forti disparità di giudizio, il lavoro verrà inviato ad un terzo specialista. I valutatori saranno tenuti ad esprimere i seguenti giudizi sintetici: *pubblicabile, non pubblicabile, pubblicabile con le modifiche suggerite*. I risultati della valutazione verranno comunicati all'autore che è tenuto ad effettuare le eventuali modifiche indicate. In caso di rifiuto la Rivista non restituirà l'articolo. La Rivista adotta procedure che durante il processo di valutazione garantiscono l'anonimato sia degli Autori che dei Valutatori. L'Autore riceverà una risposta definitiva dalla Redazione entro 90 giorni dall'invio del testo. Non sono sottoposti a valutazione i contributi inseriti nella Sezione Interventi.

Per consentire a ricercatori e studenti di accedere ai testi la Rivista viene pubblicata anche in forma elettronica nel sito <http://www.unica.it/~dipstoge>

Ambiti di ricerca

«Studi e Ricerche» intende stimolare il confronto tra le discipline storiche, archivistiche, geografiche, antropologiche, artistiche, impegnate ad approfondire lo studio delle tematiche fondamentali relative allo sviluppo della società europea ed extraeuropea tra Medioevo ed età Contemporanea. In tale prospettiva la Rivista si propone come strumento di comunicazione e di confronto aperto e pluralistico della comunità scientifica col mondo esterno.

Periodicità annuale - Spedizione in abbonamento postale.

Contiene meno del 70% di pubblicità.

© Copyright 2016 - Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, dell'Università di Cagliari.

Tutti i diritti sono riservati.

ISSN 2036-2714

Direzione e redazione

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università di Cagliari
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari
Tel. 070.275655 - e-mail: dipstoge@unica.it

Impaginazione e stampa

Grafica del Parteolla
Via Pasteur, 36 - Z.I. Bardella - 09041 Dolianova (CA)
Tel. 070.741234 - Fax 070.75387 - E-mail: grafpart@tiscali.it - www.graficadelparteolla.com

SOMMARIO

TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

- «*Principes Anglie ... cum cognovissent Sardos Christianos esse cuncta ablata eis restituerunt ...*». Il bassorilievo della lunetta del portale settentrionale del San Gavino di Porto Torres
MARIA CRISTINA CANNAS 9
- Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos, Sassari).
Alcune riflessioni sul ciclo pittorico romanico
NICOLETTA USAI 37
- Leone o Aquila?
Sulla denominazione delle torri medievali del Castello di Cagliari
ANDREA PERGOLA 61
- La *Capitanía de las marinas de Gallura y Terranova* (1581-1700)
CARLOS MORA CASADO 73

INTERVENTI

- Domenico Lovisato e la Regia Università di Cagliari. Nuove fonti di ricerca
ELEONORA TODDE 99
- Antonio Gramsci: gli scritti del 1917
CLAUDIO NATOLI 123
- Gramsci e il 1917: tra filologia e storia
LEONARDO RAPONE 131
- Nemo propheta in patria*. I film neorealisti nel circuito dei festival del cinema fra *brand* internazionale di successo e ambiguità nazionali (1946-1952)
STEFANO PISU 141

TRA CONTEMPORANEITÀ E INTERDISCIPLINARIETÀ

- Tutto dimenticato?
Ricerche sui Crimini della Wehrmacht nella Grecia occupata 1941-1944
CHRISTOPH SCHMINCK-GUSTAVUS 153

«Tattica di scomparsa». Fattori di continuità e instabilità nel contesto dei <i>free party</i> DELIA DATTILO	167
--	-----

RASSEGNE E RECENSIONI

La Gran Bretagna e l'Europa EVA GARAU	185
--	-----

Il cinema secondo gli storici: appunti per un bilancio storiografico (1977-2017) STEFANO PISU	191
---	-----

Commercio, finanza e guerra nella Sardegna dei secoli XIV e XV ANDREA PERGOLA	199
--	-----

Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima metà moderna (secoli VI-XVI) ALESSANDRA MOI	205
---	-----

Nemo propheta in patria.

I film neorealisti nel circuito dei festival del cinema fra *brand* internazionale di successo e ambiguità nazionali (1946-1952)

STEFANO PISU

Nel 2010 il documentario italiano d'inchiesta *Draquila, l'Italia che trema* di Sabina Guzzanti è stato selezionato per partecipare fuori concorso al festival di Cannes. Il film è una denuncia dell'inefficienza e del malaffare con cui il IV governo presieduto da Silvio Berlusconi ha affrontato l'emergenza e la ricostruzione della città dell'Aquila dopo il terremoto che ha distrutto il capoluogo abruzzese nel 2009. Per protesta l'allora ministro italiano dei Beni culturali Sandro Bondi decise di non essere presente a Cannes, esprimendo «rincredimento e sconcerto per la partecipazione di una pellicola di propaganda, *Draquila*, che offende la verità e l'intero popolo italiano»¹. Il caso di *Draquila* mostra come ancora nel XXI secolo i festival internazionali del cinema possano diventare un terreno di scontro sull'immagine della nazione fra testi artistico-culturali e il potere politico che da quell'immagine può trarre o no una sua legittimazione, nonostante il cinema abbia perso da qualche decennio il primato fra i media audiovisivi quanto a fruizione e sia diminuita, di conseguenza, la percezione del suo ruolo di agente sociale, come teorizzava negli anni Settanta Marc Ferro².

È quindi interessante porre in una prospettiva storica queste dinamiche di conflitto o consonanza d'immagini fra le produzioni dell'industria culturale e discorsi nazionali nei periodi in cui il cinema ed i festival del cinema avevano un peso maggiore all'interno delle società. La portata potenziale di consenso e di critica determinata dalla presentazione della produzione filmica nazionale ai festival internazionali del cinema, e quindi l'interesse dei circoli politici verso queste manifestazioni, toccò il suo apice fra la metà degli anni Trenta e gli anni Sessanta. In particolare dall'immediato secondo dopoguerra i festival internazionali del cinema si affermarono e moltiplicarono, dall'Europa, in tutto il mondo. Vi si intrecciavano il desiderio di riaffermazione nazionale post bellica dei paesi attraverso il cinema e l'interesse a costruire spazi transnazionali di scambio culturale e commerciale, in una dinamica di cooperazione e competizione con Hollywood³. Inoltre fu proprio quello il periodo di maggiore espansione del cinema come principale media audiovisivo di massa, prima che la sua crisi endogena, la diversificazione dei consumi e l'avvento della televisione gli facessero perdere il primato⁴. In questa prospettiva il presente articolo si propone di indagare specificamente se e in che misura la Mostra di Venezia dall'immediato dopoguerra all'inizio del decennio successivo sia stata

¹ Bondi non va al festival di Cannes: "Draquila offende l'Italia", «Corriere della Sera», 8 maggio 2010.

² M. Ferro, *Cinéma et Histoire. Le cinéma agent et source de l'histoire*, éd. Denoël, Paris 1977.

³ Per una ricostruzione storica del circuito dei principali festival internazionali del cinema nel Novecento e delle complesse logiche sottostanti ci permettiamo di rimandare a S. Pisu, *Il XX secolo sul redcarpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, FrancoAngeli, Milano 2016. Specificamente sulla moltiplicazione dei festival nel secondo dopoguerra vedi Caroline Moine fra cui *Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la guerre froide*, in A. Dulphy, R. Frank, M.-A. Matard-Bonucci, P. Ory (dir.), *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 299-306.

⁴ Cfr. P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 2001, pp. 158-166, 177.

un luogo di promozione del cinema nazionale neorealista, in relazione anche al successo di quella tendenza nel più vasto circuito internazionale dei festival e dei premi. Si indagherà l'apparente contraddizione fra l'orgoglio per le numerose vittorie di un cinema nazionale presentato come completamente nuovo e l'immagine prevalente che quella produzione forniva di un Paese in condizione di miseria sociale e economica; in questa prospettiva si farà riferimento anche ai giudizi delle commissioni governative di revisione circa quei film, ora resi parzialmente accessibili on line grazie alle banche dati realizzate nell'ambito dei progetti ministeriali «Italia Taglia» e «Cine Censura»⁵.

Il riconoscimento internazionale è un aspetto fondamentale nello studio dell'affermazione della galassia neorealista. Nel 1946 il capostipite del neorealismo cinematografico post bellico, *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), inaugurò la stagione dei premi al cinema italiano con l'ottenimento del Gran Premio della Giuria alla prima edizione del festival di Cannes, sebbene insieme ad altri dieci film, in sintonia con le logiche diplomatiche delle primissime edizioni dei festival del dopoguerra⁶. Al momento della presentazione a Cannes (settembre - ottobre 1946), il pubblico e la critica degli Stati Uniti avevano comunque già decretato il successo del film, che aveva avuto la sua prima newyorkese nel febbraio al World Theater, rappresentando un caso eccezionale di film straniero capace al contempo di impressionare la critica e guadagnare ai botteghini⁷.

Il successo dei film neorealisti ai festival e nei premi internazionali fra la seconda metà degli anni Quaranta ed i primi anni Cinquanta permise la creazione di un «brand of cinematic realism»⁸: per quanto, tranne in alcuni casi eccezionali, si fosse aperta una forbice fra la capacità del neorealismo di creare un immaginario dell'Italia post bellica pervasivo e il parziale successo negli incassi, in Italia e all'estero⁹, il brand neorealista fu capace di trainare l'esportazione di una produzione maggiormente commerciale e di consumo¹⁰. Alla creazione di questo marchio contribuì non poco anche la diplomazia cinematografica italiana, che seppe ricostruire e diffondere all'estero un'idea nuova della storia cinematografica nazionale, funzionale agli interessi politici del Paese: un'idea che legava orgogliosamente il cinema italiano del dopoguerra alla secolare tradizione artistica del Paese e che prendeva nettamente le distanze dall'esperienza fascista¹¹, riprendendo per

⁵ Cfr. www.italiataglia.it e www.cinecensura.com.

⁶ Cfr. L. Latil, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2006, pp. 151-156, 275.

⁷ Nello stesso anno il film conquistò il premio dell'American National Board of Review (NBR) per il miglior film straniero. Sui diversi motivi alla base del successo neorealista negli Stati Uniti cfr. N. Brennan, *Marketing Meaning, Branding Neorealism. Advertising and Promoting Italian Cinema in Postwar America*, in S. Giovacchini, R. Sklar (eds.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson, 2012, pp. 87-100; C. Bioni, *Il cinema italiano oltre confine*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VII, 1945-1948*, Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Roma-Venezia 2003, p. 151; G. Fink, *Vincitori e vinti: il neorealismo cinematografico in America*, «Paragone», n. 334 (1977), pp. 3-19.

⁸ N. Brennan, *Marketing Meaning, Branding Neorealism* cit.

⁹ Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 41-43.

¹⁰ Cfr. C. Wagstaff, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, p. 160.

¹¹ Fu importante in questo senso l'attività della «Unitalia Film», l'ente parastatale che si occupava dell'esportazione dei film italiani all'estero. Cfr. N. Brennan, *Marketing Meaning, Branding Neorealism* cit., pp. 96-100. Sulle radici del fenomeno neorealista già nella cinematografia italiana degli anni Venti e Trenta cfr. V. Zaggarro, *Schizofrenie del modello fascista*, in O. Caldiron (a cura di.), *Storia del cinema italiano, vol. V, 1934-1939*, Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Roma-Venezia 2006, pp. 37-38. Sullo stesso argomento ma dalla prospettiva di uno storico non di formazione cinematografica si veda E. Di Nolfo, *Le origini del "neorealismo" cinematografico italiano nel ventennio fascista*, «Nuova Antologia», n. 2250 (aprile-giugno 2009), pp. 126-145. Studi ancora più recenti hanno

altre vie l'interpretazione crociana del fascismo come 'malattia morale' temporanea della società italiana e quindi come 'parentesi' rispetto alla continuità storica di più lungo periodo fra l'Italia monarchico liberale e quella repubblicana democratica¹². Il neorealismo era quindi visto come «un bene prezioso da salvaguardare, per consentire un'identificazione della 'buona' cultura nazionale di là dai suoi confini: una parte della nazione non implicata con i crimini del fascismo, capace pertanto di riscattarla simbolicamente agli occhi dell'Europa e dell'America»¹³. Una delle principali preoccupazioni del potere politico nell'Italia post bellica fu infatti fornire un'immagine positiva del Paese nell'ottica della sua nuova collocazione internazionale, attraverso una «nuova 'politica di potenza artistico-culturale'»¹⁴.

Per capire l'importanza che rivestiva allora la circolazione all'estero di una buona immagine nazionale, bisogna tener presente la posizione internazionale dell'Italia repubblicana post fascista. Il governo italiano alla conferenza di pace di Parigi del 1946 e nel successivo trattato di pace del 1947 ebbe il ruolo di nazione sconfitta¹⁵ per cui era diventato opportuno sfruttare qualsiasi occasione per recuperare il prestigio perso con l'esperienza totalitaria e soprattutto la guerra al fianco dei tedeschi¹⁶. Solo due anni dopo, nella primavera del 1949, l'Italia fu ammessa al Patto Atlantico, ratificando in questo modo la sua posizione filooccidentale e la sua piena riabilitazione fra le principali nazioni europee; ciò le permise peraltro di porsi come uno dei principali attori nel processo d'integrazione europea negli anni Cinquanta¹⁷.

Il prestigio ottenuto con il successo dei film italiani ai festival internazionali ed i premi ricevuti costringeva il governo – che dal maggio 1947 non ebbe più al suo interno i socialcomunisti perché esclusi dal presidente del Consiglio dei ministri, nonché segretario della Democrazia Cristiana (DC) Alcide De Gasperi – a tollerare quelle immagini di miseria economica e sociale che i film neorealisti fornivano del Paese. E fu ancora più difficile per il governo quando gran parte dei cineasti neorealisti sottoscrisse il 22 febbraio 1948 un manifesto per la difesa del cinema nazionale che fu pubblicato sul quotidiano del Partito Comunista Italiano, il quale dopo l'esclusione dal governo faceva una forte opposizione politica e si preparava alle elezioni dell'aprile 1948. La difficoltà era dovuta a due aspetti. Da un lato il documento era pubblicato nel pieno della campagna elettorale, e sancì per il futuro l'egemonia della sinistra dal punto di vista dell'intelligenza cinematografica del Paese. Dall'altro l'incipit del documento citava il successo

evidenziato le radici internazionali del neorealismo italiano. Cfr. M. Salazkina, *Soviet-Italian Cinematic Exchanges, 1920s-1950s. From Early Soviet Film Theory to Neorealism* e L. Caminati, *The Role of Documentary in the Formation of the Neorealist Cineman* S. Giovacchini, R. Sklar (eds.), *Global Neorealism* cit., pp. 37-51, 52-70.

¹² Non a caso Croce espose la sua interpretazione rivolgendosi innanzitutto alla platea americana immediatamente dopo l'armistizio. Cfr. B. Croce, *Il fascismo come pericolo mondiale*, «New York Times», 14 ottobre 1943.

¹³ P. Noto, F. Pitassio, *Il cinema neorealista*, Archetipolibri, Padova 2010, p. 15.

¹⁴ G.P. Brunetta, *La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra*, in Id. (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* cit., p. 16.

¹⁵ S. Lorenzini, *L'Italia e il trattato di pace del 1947*, Il Mulino, Bologna 2007.

¹⁶ Sul processo di deresponsabilizzazione dell'Italia nel dopoguerra cfr. F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 2013. Sull'uso dei canoni neorealisti nel documentario in Italia per ricostruire un'identità (inter)nazionale sulla base di una memoria selettiva e vittimaria rispetto alla guerra vedi F. Pitassio, *Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano*, in S. Pisu, P. Sorlin (a cura di), *La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel '900*, numero monografico di «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 99-114.

¹⁷ A. Varsori, *L'Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992*, Laterza, Roma-Bari 1998.

internazionale del cinema italiano e quindi complicava le eventuali critiche a quel tipo di cinema che potevano giungere dalla DC:

Milioni di spettatori da New York a Mosca, da Londra a Buenos Aires, da Parigi a Tokio hanno applaudito per mesi e mesi *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *Vivere in pace*, *Paisà*, *Il bandito*, *Il sole sorge ancora*, *Un giorno nella vita*, *Caccia tragica* e molti altri film italiani¹⁸.

E, infatti, il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, il democristiano Giulio Andreotti, figura chiave del controllo statale sulla cinematografia italiana nel dopoguerra¹⁹ riconobbe, qualche mese dopo, il valore di quel movimento:

Non si può ignorare [...] il sorgere di una scuola che si chiama del “neorealismo cinematografico” che [...] ha portato il nostro Paese in questo campo ad affermarsi con una formula e con una caratteristica che sono veramente oggi, nel campo della cinematografia internazionale, valutate anche dagli ambienti che da un punto di vista tecnico ed artistico sono di più difficile gusto. [...] Debbo aggiungere che questa produzione italiana nella manifestazione internazionale di Venezia, che ha avuto una grandissima portata mondiale, ha veramente ben figurato²⁰.

Andreotti citava direttamente la Mostra di Venezia ed il successo ottenutovi dai film italiani. Tuttavia, se si focalizza l'attenzione verso i film italiani presentati in quegli anni alla Mostra – di cui il governo aveva riconosciuto l'importanza strategica dall'immediato dopoguerra²¹ – si intravede come il ruolo della manifestazione lagunare nel promuovere il cinema nazionale sia stato ambiguo e spesso le pellicole neorealiste abbiano ricevuto premi più prestigiosi in altre sedi internazionali.

Nel 1946, essendo stati aboliti i premi e la giuria per favorire il lancio della prima edizione del festival di Cannes, una commissione internazionale di giornalisti segnalò i migliori film, il cui numero fu alto anche per ragioni diplomatiche. *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) si trovò solamente in quinta posizione nella lista ufficiale delle segnalazioni (e si aggiudicò anche la coppa dell'ANICA, l'Associazione Nazionale Industria Cinematografica e Affini, riservato ai film italiani) e precedette di due posizioni *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946). Quest'ultimo, prodotto dall'ANPI, l'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, vinse anche il premio del Centro Sperimentale di Cinematografia²²: il film aveva evitato la revisione preventiva della sceneggiatura da parte della commissione governativa di revisione cinematografica giacché l'istanza era stata presentata a film quasi ultimato. L'organo governativo di censura ‘tuttavia’ pur segnalando «una certa pregevole fattura nel film medesimo che gli ha valso da parte dell'apposita commissione l'ammissione alla Mostra cinematografica di Venezia», indicava

¹⁸ Tra i firmatari del manifesto vi erano Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani e Cesare Zavattini. Cfr. *Difendiamo il nostro cinema*, «L'Unità», 22 febbraio 1948.

¹⁹ G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 47-127.

²⁰ G. Andreotti, *I film italiani nella polemica parlamentare*, «Bianco e nero», n. 10 (dicembre 1948).

²¹ Va ricordato innanzitutto come fosse stato lo stesso Andreotti, conscio del suo valore diplomatico, a riportare sotto l'egida governativa la Mostra, quando, al termine della guerra, si era prospettata l'ipotesi di un'amministrazione veneziana, quindi locale, della manifestazione. Sul dualismo veneziano-romano per l'organizzazione della Mostra nel dopoguerra ci permettiamo di rimandare a S. Pisu, *Stalin a Venezia: l'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 125-131.

²² I primi quattro film segnalati furono in ordine: *L'Uomo del Sud* (Jean Renoir), *Anche i boia muoiono* (Fritz Lang), *Enrico V* (Laurence Olivier) e *Gli indomiti* (Marl Donskoj). Cfr. AAVV, *Vent'anni di cinema a Venezia*, Ateneo, Roma 1952, pp. 531-536; F. Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia*, Ateneo, Roma 1956.

la necessità di correggere diversi aspetti per ottenere il nulla osta alla proiezione pubblica nelle sale, fra cui: «l'eccessivo verismo di talune scene [...], le allusioni a pervertimenti sessuali [...], la presenza di battute offensive per l'esercito italiano»²³; particolarmente interessante l'ultima annotazione in cui – rivelando apertamente le preoccupazioni circa l'immagine del Paese offerta all'estero – si affermava

come di uno sporco collaborazionismo e di una egoistica concezione di vita siano investiti troppi italiani per non fare sì che questo film possa ripercuotersi sfavorevolmente presso un pubblico straniero, confermando il giudizio negativo nei nostri confronti²⁴.

D'altra parte sorprende l'assenza di un film come *Sciucià* (Vittorio De Sica, 1946), che poi avrebbe conquistato il premio Oscar. Nel 1947 ancora un film prodotto dall'ANPI – *Caccia tragica* (Giuseppe De Santis, 1947) – si aggiudicò il Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il miglior film italiano mentre la commedia *L'onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947) confermò la grandezza interpretativa di Anna Magnani, che ricevette il premio internazionale per la migliore attrice, in sintonia con il giudizio della revisione cinematografica definitiva: l'organo governativo di censura, dopo aver richiesto e ottenuto la modifica della sceneggiatura per mitigare «quei motivi di sfiducia nella forza pubblica, e quei toni canzonatori e ridicoli» nei confronti dell'agente di P.S. Pasquale, marito di Angelina²⁵, riconobbe come il successo del film sarebbe dipeso proprio dallo «spiccato verismo» della protagonista femminile²⁶. Nel 1948, ossia l'anno della dichiarazione di Andreotti riportata precedentemente, uno dei pilastri del neorealismo – *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) – non ricevette alla Mostra nessuno dei principali riconoscimenti pur essendo passato indenne fra le maglie della censura preventiva, ma solo un premio internazionale istituito ad hoc «per i suoi valori stilistici e corali», inaugurando così il complicato rapporto con la Mostra del cineasta milanese dalle nobili origini sociali e di appartenenza politica comunista. *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948) aveva ottenuto nello stesso anno il Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il miglior film italiano ed il Premio della Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica (Fi.pres.ci.) per il miglior film. Dal 1949, con la nomina a direttore del cattolico Antonio Petrucci, la Mostra del cinema divenne chiaramente una manifestazione condizionata dal governo democristiano²⁷. Particolarmente significativo appare il successo veneziano nello stesso anno di *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949), che ricostruisce la reale vicenda di Maria Goretti (1890-1902), una ragazzina uccisa per essersi opposta a una violenza sessuale e in seguito proclamata santa.

La pellicola racconta una storia di purezza e martirio religioso con alcuni dei codici espressivi del neorealismo (utilizzo di attori non professionisti, riprese in esterno di ambienti poveri, focalizzazione sulle classi più umili) ed è emblematica del difficile equilibrio della manifestazione nel decennio fra il dopoguerra e la seconda metà degli

²³ Servizi della cinematografia, *Appunto per il Sottosegretario di Stato*, Roma, 7 settembre 1946, digitalizzato in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946/05/Il-sole-sorge-ancora-Fascicolo.pdf>.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Revisione cinematografica preventiva, *Appunto per il Sottosegretario di Stato*, Roma, 13 giugno 1947, digitalizzato in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1947/05/Lonorevole-Angelina-Materiale-dellArchivio-Centrale-dello-Stato.pdf>.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 62-63.

anni Cinquanta: l'equilibrio cioè fra le forze politiche e clericali che ne influenzarono l'organizzazione e lo svolgimento, da un lato, e la difficoltà a oscurare completamente l'esistenza dello stile neorealista e delle tendenze del cinema italiano più all'avanguardia e portatrici di successi internazionali dall'altro. Il film di Genina vinse il premio della Presidenza del Consiglio dei ministri per il miglior film italiano ed il Premio internazionale per la regia.

In questo contesto di compromesso precario non è un caso che un film come *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) abbia ottenuto riconoscimenti in tutto il mondo, tra cui l'Oscar nel 1950, ma non sia stato presentato a Venezia²⁸. Tale paradosso si ritrova anche nei commenti della commissione governativa di censura: questa, pur dichiarando che si era di fronte a un film «di classe internazionale, tale da richiamare su di esso l'attenzione cinematografica mondiale»²⁹, invitava De Sica a rivedere sostanzialmente tre punti 'scomodi' della sceneggiatura (la rappresentazione dell'«anziano pervertito», del «postribolo», e le parole di un comizio capaci di provocare «l'erronea impressione, specialmente all'estero, che il lavoro abbia intenti sovvertitori»³⁰). I due termini di questo paradosso – l'importanza internazionale del film e i suoi contenuti anche scabrosi dal punto di vista governativo – si ritrovano nel successo proprio all'estero del film: alla fine del 1949 un commento inviato dall'ambasciatore italiano a Washington Alberto Tarchiani al Ministero degli Esteri aveva citato infatti il film di De Sica per spiegare come la proiezione dei film neorealisti «malgrado certo nostro insistere in alcuni aspetti della vita italiana contemporanea assai lontana dall'esperienza e dalle condizioni di questa gente», suscitasse «sincera e viva simpatia [...] al popolo italiano, alle sue umane miserie e alla sua antichissima e fondamentale dirittura»³¹. Il vantaggio per il credito di prestigio del cinema neorealista, specialmente in America, ribadito dalla conquista dei primi Oscar³², superava nella pratica le preoccupazioni, che comunque restavano, sul contenuto delle pellicole stesse che fornivano dell'Italia l'immagine di un Paese con grosse difficoltà socioeconomiche, giacché proprio quelle difficoltà esaltavano l'idea di dignità e lo sforzo della nazione per superarle, materialmente ed esteticamente, attraverso quei film. In quel caso sarebbe stato difficile ed impopolare per la DC o per il suo alleato americano prendere apertamente posizione contro un film quale quello di De Sica, in un momento in cui peraltro il cinema statunitense era fortemente sotto accusa in Italia³³.

²⁸ Il film vinse: il Gran Premio della Giuria e il Premio Saint Michel, rispettivamente al Festival di Locarno e a quello di Bruxelles; negli Stati Uniti si aggiudicò l'American Golden Globe, l'NBR l'American National Board of Review (NBR) per il miglior film straniero ed il premio del NYFCC (New York Film Critics Circle) per il miglior film ed il miglior regista; in Gran Bretagna il premio della British Film Academy (BAFTA); in Spagna il Premio CEC (Spanish Cinema Writers Award) e in Giappone il Premio Japanese Kinema Jumbo per il miglior film straniero.

²⁹ Revisione cinematografica preventiva, *Appunto per il Direttore generale dello Spettacolo*, Roma, 14 maggio 1948, riprodotto in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1948/05/Ladri-di-biciclette-Fascicolo.pdf>.

³⁰ *Ibidem* (sottolineato nel documento originale).

³¹ A. Tarchiani, *Film "Ladri di biciclette", di De Sica*, Ambasciata d'Italia, Telespresso n. 11164/5311 al Ministero degli Affari Esteri, Roma, Washington, 23 dicembre 1949, riprodotto in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VII, 1945-1948 cit., p. 554.

³² Si vedano a proposito i servizi del cinegiornale INCOM sulla cerimonia italiana di consegna dei premi ai film di Vittorio De Sica *Sciucità* e *Ladri di biciclette*. «Nel mondo del cinema: il premio Oscar», (*La Settimana Incom* 00157, 26/05/1948); «Notizie da tutto il mondo», (*La Settimana Incom* 00446, 25/05/1950), in www.archivio.luce.com/archivio.

³³ Il 20 febbraio 1949 si era svolta peraltro una grande manifestazione dei lavoratori del cinema a favore dell'industria nazionale e contro l'invasione dei film di Hollywood, che aveva trovato subito appoggio nelle forze politiche di sinistra e nei sindacati. Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 136-137.

D'altra parte non va sottovalutato il ruolo della Chiesa cattolica la quale, meno interessata ai crediti che i riconoscimenti dei film neorealisti potevano portare all'Italia, scatenò una dura offensiva contro quei film, per la loro rappresentazione della guerra e di una realtà contemporanea vista con uno sguardo critico³⁴. Non venivano risparmiati nemmeno i cineasti cattolici, come nel caso di Roberto Rossellini e del suo *Paisà* che, nonostante fosse stato segnalato dalla Commissione internazionale di giornalisti, fu duramente criticato alla Mostra del cinema di Venezia del 1946 dalla principale rivista specializzata di ispirazione cattolica:

Nel pomeriggio ho visto Paisà. È molto brutto. Brutto bilancio della produzione nazionale. Di male in peggio. Paisà è una pellicola slegata, composta di sei episodi falsi, pieni di retorica e cattivo gusto [...] che vorrebbero raccontare storie della lotta di liberazione³⁵.

Malgrado questa critica la commissione di censura approvò in via definitiva la successiva uscita nelle sale del film in quanto «film intelligente ed originale che sintetizza e interpreta, oltre che il valore ed il martirio del nostro popolo, anche le diverse sensibilità degli altri popoli inquadrati negli eserciti alleati»³⁶.

Il quotidiano del Vaticano espresse il proprio dissenso per *Caccia tragica*, in occasione della sua presentazione alla Mostra del 1947³⁷, ma poi il film conquistò il Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri come il miglior film italiano e l'anno successivo la menzione speciale al festival cecoslovacco di Karlovy Vary³⁸.

I primissimi anni Cinquanta videro confermata, se non rafforzata, la tendenza del cinema italiano – che vedeva i principali autori neorealisti intraprendere percorsi sempre più autonomi – a non essere 'profeta in patria', almeno dal punto di vista festivaliero. Nel 1950 la giuria di Venezia assegnò il Premio internazionale a *Prima Comunione* (Alessandro Blasetti, 1950), realizzato dalla casa di produzione cattolica Universalia, mentre il fortunato, quanto controverso³⁹, *Riso Amaro* (Giuseppe De Santis, 1949) non fu nemmeno selezionato per il concorso, bensì solo nella sezione della 'Mostra Mercato'. All'estero nel 1951 ci furono da un lato la conquista del Gran prix a Cannes per *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951) e la Menzione speciale a Karlovy Vary per *Non c'è pace tra gli ulivi* (Giuseppe De Santis, 1950); dall'altro film lontani da quel mondo come *Domani è troppo tardi* (Leonide Moguy, 1950), in coproduzione con la Francia, e *Il Cristo proibito* (Curzio Malaparte, 1951)⁴⁰ vinsero rispettivamente il Gran Premio del festival di Punta del Este in Uruguay e l'orso d'argento alla prima edizione del festival di Berlino.

³⁴ G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 102-127.

³⁵ M. Vazio, *Venezia ogni giorno*, «La Rivista del cinematografo», n. 3 (giugno 1946).

³⁶ Revisione cinematografica definitiva, *Appunto per il Sottosegretario di Stato*, Roma, 11 dicembre 1946, riprodotti in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946/05/Pais%C3%A0-Fascicolo.pdf>.

³⁷ Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., p. 110.

³⁸ Sul successo e la ricezione culturale dei film neorealisti in Cecoslovacchia cfr. F. Pitassio, *Italian Neorealism Goes East: Authorship, Realism, Socialism*, «Illuminace», 26, n. 3 (2014), pp. 7-19.

³⁹ Sulle discussioni suscitate dal film all'interno della sinistra italiana per le eccessive influenze del cinema americano e l'allontanamento dal canone neorealista cfr. S. Gundle, *Il PCI e la campagna contro Hollywood*, in D.E. Ellwood, G.P. Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze 1991, pp. 121-122.

⁴⁰ Il film in patria fu un fallimento anche perché portava sul grande schermo un tema tabù: gli strascichi d'odio e di violenza lasciati dalla guerra civile che investì l'Italia del Nord dal 1943 al 1945 fra i partigiani e i fascisti della Repubblica di Salò. Cfr. A. Costa, *Il Cristo proibito*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, volume VIII, 1949-1953*, Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 136-137.

Nel 1952 *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950) vinse l'orso d'argento a Berlino. Il film racconta le vicissitudini di un gruppo di siciliani che emigrano verso il nord alla ricerca di lavoro, con un tono melodrammatico in cui traspare però la critica sociale per un fenomeno – quello dell'emigrazione – che meno di dieci anni dopo avrebbe fatto da spunto per il capolavoro *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960). Non è un caso che il film di Germi, nonostante il riconoscimento internazionale, abbia subito da più parti attacchi della censura governativa: sia a monte, con l'eliminazione dalla sceneggiatura di una sequenza in cui si voleva mostrare l'inefficienza della burocrazia italiana, sia a valle con un forte ritardo sui tempi di concessione dei contributi statali calcolati sugli incassi ottenuti⁴¹. Sempre nel 1952 *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952) conquistò a Cannes il Gran Prix ex aequo con *Othello* (Orson Welles, 1952). *Due soldi di speranza* è stato etichettato come il modello di declinazione commerciale e disimpegnata del neorealismo, definito *neorealismo rosa*, di cui Castellani è considerato il principale esponente⁴².

Il caso più eclatante dei primi anni Cinquanta è certamente quello di *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), considerato l'ultimo capolavoro del neorealismo ma anche uno dei suoi più grandi insuccessi in termini di incassi. Il film, com'è noto, narra le vicende di un timido pensionato ridotto alla povertà ma che per amore del suo cagnolino – suo unico compagno – resiste alla tentazione del suicidio. La pellicola fu apertamente criticata dal sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Andreotti per il tipo di immagine della nazione che offriva all'estero:

Se è vero che il male si può combattere anche mettendone duramente a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che nel mondo si sarà indotti – erroneamente – a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del secolo ventesimo. De Sica avrà reso un pessimo servizio alla patria⁴³.

La posizione pubblica di Andreotti era stata preceduta il mese precedente dal parere favorevole circa l'uscita del film espresso dalla commissione governativa di revisione cinematografica di secondo grado: la condizione imposta fu però la riduzione della scena della preghiera nella corsia di ospedale in cui, durante la recitazione del rosario, uno dei malati, vicino al letto del protagonista, «recita la preghiera senza la dovuta riverenza»⁴⁴; ciò testimoniava come a fianco delle preoccupazioni sull'immagine internazionale del Paese permanessero quelle legate alla morale religiosa.

In questo caso non solo il film non fu preso in considerazione per la Mostra di Venezia, ma le pressioni ufficiali esercitate dal Governo italiano impedirono al film addirittura di essere premiato a Cannes⁴⁵. *Umberto D.* vinse tuttavia il primo premio al festival di Punta del Este in Uruguay. Recentemente è emersa dagli archivi una lettera di risposta di De Sica ad Andreotti in cui il regista scrive con indignazione come Vittorio Sala, critico cinematografico del quotidiano ufficiale della DC «Il Popolo» e membro della

⁴¹ F. Vigni, *Censura a largo spettro*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949-1953 cit., pp. 71, 75.

⁴² Cfr. A. Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949-1953 cit., pp. 203-221.

⁴³ G. Andreotti, «Libertas», 28 febbraio 1952, p. 220.

⁴⁴ Commissione di revisione cinematografica di secondo grado, Roma, 22 gennaio 1952, digitalizzato in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1951/04/Umberto-D-1%5E-Editione.pdf>.

⁴⁵ D. Bruni, *Vittorio De Sica. Sciuscià*, Lindau, Torino 2007, p. 18.

giuria del festival in Uruguay, si fosse espresso contro la premiazione del film italiano⁴⁶. Il caso di *Umberto D.* è emblematico della lotta per le immagini interna all'Italia che si trasferiva nel contesto internazionale, che si trattasse di Venezia o degli altri festival: il prestigio che il Paese avrebbe potuto trarre dal riconoscimento internazionale – nonché il ritorno economico dalla distribuzione all'estero che un film premiato poteva avere – era messo talvolta in secondo piano dalle preoccupazioni politiche interne di censurare una visione problematica della società, in cui aveva un peso fondamentale la questione della morale religiosa, come visto nell'unico taglio ottenuto dalla commissione di censura, e da quella sessuale, come dimostrato dalla soppressione richiesta dalla prima commissione di censura circa la battuta della servetta Maria incerta sulla paternità del figlio che porta in grembo. Questo tipo di visione era stata accettata e sfruttata nella seconda metà degli anni Quaranta, durante la ricostruzione del Paese, per mostrare le difficoltà dell'immediato dopoguerra, la forza di volontà degli italiani nel creare una nuova società ed il loro ingegno artistico; nel 1952, dopo gli aiuti del piano Marshall e cinque anni di governo centrista democristiano, una tale criticità diventava ormai inaccettabile⁴⁷. Ciò spiega anche l'assenza nelle selezioni italiane per Venezia dei primissimi anni Cinquanta di film potenzialmente 'scomodi'.

D'altra parte non si può nemmeno trascurare il contributo del Governo e dello stesso Andreotti che, se da un lato aveva criticato apertamente *Umberto D.*, dall'altro nel 1948 aveva anche incoraggiato

una produzione sana, moralissima, e nello stesso tempo attraente, che può degnamente iscriversi nella corrente che ho prima ricordato, della nuova scuola italiana, che fa onore alla nostra cinematografia e che all'estero ci viene invidiata⁴⁸.

Gli esiti della politica cinematografica del governo democristiano, di cui le selezioni per la Mostra di Venezia e le commissioni di revisione preventiva e definitiva erano componenti rilevanti, quindi vanno visti non solo nella loro azione censoria e repressiva, il cui peso fu indiscutibile e che non era consona ad un Paese da poco tornato democratico e pluralista dopo vent'anni di dittatura. Sarebbe forse più equilibrato parlare di un'oscillazione fra l'ammissione dell'importanza commerciale, culturale e diplomatica dei numerosi premi conquistati, anche se con film che si focalizzavano su un'Italia in ginocchio, e il dichiarato fastidio, con conseguenti azioni di controllo, censura – o meglio 'revisione' –, per la circolazione di un'immagine del Paese dalle condizioni ritenute eccessivamente negative. Un controllo che aveva deviato da Venezia la presentazione delle principali opere neorealiste, premiate soprattutto all'estero. Quella stessa politica cinematografica ebbe, infatti, anche la funzione di «proiezione del cinema italiano sugli scenari internazionali negli anni successivi» e di attrazione «di investimenti ingenti in patria», con il risultato «di diffondere con minore intensità, ma ben maggiore ricaduta finanziaria, l'identità nazionale nel mondo»⁴⁹.

⁴⁶ De Sica poi rifiutò poi l'invito a partecipare a una giuria per selezionare i film italiani per i Festival internazionali per non rischiare di stare assieme al critico democristiano Vittorio Sala. Cfr. *Vittorio De Sica: "Caro Andreotti, racconto la realtà"*, «La Repubblica», 3 febbraio 2013.

⁴⁷ Per questi motivi il film ricevette dei contributi finanziari da parte del Ministero estremamente bassi. Cfr. F. Vigni, *Censura a largo spettro* cit., p. 71.

⁴⁸ G. Andreotti, *I film italiani nella polemica parlamentare*, «Bianco e nero», n. 10 (dicembre 1948).

⁴⁹ P. Noto, F. Pitassio, *Il cinema neorealista* cit., p. 21.

Stefano Pisu

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 – 09123 Cagliari

E-Mail: stefanopisu@yandex.ru