

La propaganda dei Comitati civici e le elezioni del 1948

Intervista a Turi Vasile di Tatti Sanguineti (rielaborazione di Ermanno Taviani)

Parliamo dell'Ufficio psicologico che ebbe un ruolo così importante nella campagna elettorale del 1948.

L'Ufficio psicologico fu in fondo una trovata un po' pomposa, retorica, da neofiti, perché non aveva niente di segreto, era tutto trasparente e alla luce del sole. Nacque dall'Ufficio stampa dell'Unione uomini dell'Azione cattolica, di cui io ero a capo, a via della Conciliazione. Il Comitato civico si trasferì di fronte, sempre a Via della Conciliazione. In questa occasione si rivelò la grande capacità organizzativa di Gedda, che in pochissimo tempo mise insieme una macchina elettorale straordinariamente efficiente, capillare, che aveva la possibilità di arrivare porta a porta.

Il compito che fu affidato a noi dell'Ufficio psicologico era articolato su due fronti: combattere l'astensionismo, che si temeva potesse essere veramente un impedimento rispetto a quelle che erano le nostre speranze, e battersi contro il comunismo. Non ci siamo mai battuti a favore di nessuno, lo ripeto, nessuno. La nostra era una propaganda contro, non era una propaganda pro. Se poi ne raccolse i frutti la Democrazia cristiana, questo è un fatto che in un certo senso faceva parte delle nostre intenzioni, è inutile negarlo. Però non esistevano dei legami così precisi.

Quali furono i primi passi di quel lavoro?

Il primo manifesto nacque quando io ero ancora a capo dell'ufficio stampa dell'Unione uomini di Azione cattolica. Vidi una bellissima fotografia di due conigli con la pelliccia arruffata che non si muovevano e che mi sembrarono l'espressione dell'inerzia, dell'immobilismo. Scrisi allora quella didascalia: «essi non votano perché sono due conigli». Devo dire che la trovata ebbe veramente successo, attecchì subito. Da lì venne l'idea dei grandi cartelloni, dico grandi cartelloni perché allora non avevamo altri mezzi, a parte la radio. La televisione non esisteva. In questo noi fummo veramente dei precursori: eravamo cultori del linguaggio delle immagini. Eravamo consapevoli cioè che le immagini parlano a tutti, sono comprensibili dappertutto e sono capaci di suscitare emozioni, slancio, entusiasmo; oppure odio e repulsione.

I conigli divennero un po' il simbolo di quella campagna contro l'astensionismo.

Questi conigli, da un punto di vista dell'immagine, erano efficaci davano veramente l'idea del torpore, di quelli che stavano fermi, inerti. Noi avevano due bozzettisti veramente bravi, che

seguivano però pedissequamente le istruzioni che davamo loro: uno era Grilli e l'altro si chiamava Galli. Questo Galli ebbe un'idea che trovai straordinaria: di non toccare assolutamente il manifesto dei conigli ma di aggiungere soltanto una frase, una didascalia. Ritenni la cosa geniale perché il manifesto doveva colpire. Era un'immagine che l'automobilista che andava per strada doveva guardare con interesse non come oggi che vede i primi piani, qualche volta melensi, dei nostri uomini politici. Doveva comunicare un'idea, stimolare una reazione, positiva o negativa che fosse. E infatti questi conigli coprono veramente i 24 fogli di molti angoli di Roma e vedevo che gli automobilisti si fermavano incuriositi e in un certo senso anche divertiti. A partire da questa esperienza capii che dovevamo fare dei manifesti capaci di suscitare immediatamente delle reazioni, senza dar tempo di pensare. A questo criterio abbiamo ispirato tutta la nostra linea che poi abbiamo anche tradotto in cose molto semplici: per esempio ebbe molto successo una fotografia in cui il volto di Garibaldi, inscritto nello stemma elettorale del Fronte democratico popolare, se girato diventava quello di Stalin. Piacque molto perché divertiva. Ma non nel senso dei servizio psicologico, ma psicologico nel senso più proprio della psicologia, a cui noi eravamo molto attenti. Bastava che uno guardasse la fotografia, la voltasse, e ridesse. Per noi già era qualcosa, era comunque uno che probabilmente sarebbe andato al voto, cosa verso cui noi volevamo spingere a tutti i costi.

Dove ti era nata questa vocazione da 'creativo'? Avevi già fatto nella tua vita lavori di questo tipo? Com'è che si sviluppa un'attitudine così? Qual è l'iter, l'habitus mentis, che ti ha portato a poter fare, a inventare queste soluzioni grafiche e visive, questi slogan?

Credo che siamo stati - come ho detto poc'anzi - precursori nella nostra fiducia nel linguaggio delle immagini, cioè nelle immagini che parlassero da sé. Naturalmente avevo sempre presente l'intervista di Pirandello che nel 1929 aveva detto qualche cosa di straordinario, di cui ancora oggi si vedono gli sviluppi e i frutti: il cinema muto aveva rappresentato la vocazione ad instaurare un linguaggio ecumenico, valido in tutte le parti del pianeta; questa vocazione era stata interrotta e mortificata dal cosiddetto cinema parlante. Tanto è vero che il cinema italiano negli anni dieci aveva avuto dei trionfi straordinari, come *Quo vadis* che per sei mesi era rimasto in cartellone a New York, con le file di persone che si attorcigliavano attorno ai grattacieli. Quando si mise a parlare il cinema divenne immediatamente idiomatizzato, regionale, e perse questa universalità. Questa visione mi ha sempre accompagnato e oggi più che mai io la considero destinata ad avere degli sviluppi. Pirandello aveva questa sua idea della nuova cinematografia, che chiamava "cine-melo-

grafia”, cioè immagini in movimento integrate dalla musica. Sosteneva che venivano colpiti i due “sensi nobili” dell’uomo: la vista e l’udito.

Ecco, in un certo senso, i nostri manifesti si collocavano in questa complessa estetica che Pirandello aveva in un certo qual modo codificato. Senza dimenticare però le contraddizioni di cui sono maestri i siciliani, perché al primo film parlante italiano - che si chiamava *La canzone dell’amore* - il drammaturgo aveva prestato il soggetto di un suo racconto. Ma, ironia dell’ironia, il racconto di Pirandello era intitolato *Il silenzio*. Quindi, straordinaria folgorazione delle contraddizioni.

Da chi era composto il gruppo dei creativi dell’Ufficio psicologico che conio questi manifesti e quali furono i più significativi? Ad esempio, chi ha inventato quello con la didascalia che recitava: «Dio ti vede Stalin no»?

Era di Guareschi.

Il piccolo cervello creativo dei Comitati civici era composto da Alberto Perrini, un commediografo molto apprezzato anche all’estero; Marcello Vazio, che poi ha svolto molte attività commerciali. Ma fiancheggiatori dell’iniziativa erano dei nomi illustri, come per esempio Giancarlo Vigorelli, che era un assiduo del Comitato civico, e Diego Fabbri. Contemporaneamente lavoravamo alla «La Fiera Letteraria» che poi io stesso acquistai. Questo piccolo gruppo di cervelli si arrovellava per trovare sempre motivi di persuasione, una persuasione lampo, fulminante, che colpisse l’immaginazione. Eravamo tutti seguaci di Méliès e non certamente dei fratelli Lumière. Avevamo veramente quel gusto che oggi si impone sugli schermi: cioè l’immaginario che prende il posto del documentario. Tanto è vero che i nostri manifesti furono tutti basati sull’immaginario.

A questo proposito, devo dire una cosa molto importante: noi abbiamo fatto una feroce campagna anticomunista e io personalmente sono stato accusato di essere un anticomunista viscerale. Ma non è del tutto vero: io disponevo dei dispacci delle cosiddette «Chiese del Silenzio», che documentavano attraverso dei bollettini tutto quello che succedeva nell’Unione sovietica. Avevamo uno slavista che ci traduceva tutti i pezzi. Ci diede la possibilità di parlare della «congiura dei medici» e dei gulag prima ancora che venissero alla luce tante cose. Abbiamo rivelato fatti atroci che poi sono stati confermati dal Ventesimo Congresso del Pcus, quello in cui il signor Kruscev vuotò praticamente il sacco tra l’incredulità dei comunisti italiani. Tutto quello che si verificava sotto il regime dispotico, feroce e sanguinario di Stalin, tutto alla lettera fu confermato. Per quanto mi riguarda, quindi, non si trattava di un sentimento: era qualcosa che nasceva veramente da una documentazione precisa.

Analizziamo questi manifesti, partiamo da questo tipo di retorica: gladio, serpi. Parliamo di questo barocco visuale, di questo armamentario retorico di immagini.

Come puoi vedere, sono immagini e non sono ragionamenti, è tutto basato sull'emozione. Nel caso del manifesto con i serpenti, le vipere cercano di insidiare l'unità della famiglia venivano praticamente decapitate, mozzate da un gladio, che era il gladio cristiano.

Di chi è l'invenzione dei birilli. L'uomo birillo che rappresenta la fragilità: chi lo inventa?

Questa fu un'idea di Marcello Vazio e anche questo manifesto ebbe un grande successo. Ogni volta, quando ci sono delle ricorrenze, mi sorprendo a vedere i giornali che riportano ancora questi manifesti attribuendoli alla Democrazia cristiana. Con quel partito non avevano assolutamente niente a che fare perché la propaganda della Dc e la realizzazione dei suoi manifesti dipendeva dalla Spes, a capo della quale era Giorgio Tupini, il giovane figlio del ministro.

In un manifesto è scritto: «difendi il frutto dei tuoi sudori». Vedendolo viene da pensare che forse avevate presente lo stadio riempito da migliaia di lavoratori del ritorno di Togliatti all'attività politica dopo l'attentato del 14 luglio 1948?

Naturalmente c'era la grande preoccupazione che l'avvento del comunismo avrebbe portato a sconvolgere il diritto sancito dalla morale naturale, cioè quello alla proprietà privata. E quindi cresceva la paura che i risparmi degli italiani fossero effettivamente in grande pericolo. Una paura che, per certi versi, ritorna anche adesso perché i cicli sono ricorrenti. Non a caso dopo cinquant'anni tornano gli stessi argomenti di un tempo.

Allora noi facevamo quadrato intorno agli interessi della povera gente. Devo dire una cosa molto importante a questo proposito: il Comitato civico era allora l'unico movimento veramente popolare. In origine lo era stato anche il Partito comunista, ma già allora cominciava il suo processo di imborghesimento. Mentre la gente dei campi, delle officine era tutta di origine cattolica. Avevamo le varie Opere: la Gioventù studentesca, la Gioventù operaia, la Gioventù dei campi, ecc. Tutti movimenti popolari, che, nel modo più assoluto, riflettevano direttamente quelle che erano le aspirazioni, i bisogni, e le speranze della gente. Non attraverso i filtri dell'*intelligenza* borghese, come usa oggi.

Hai una memoria visiva dei film-documentari del Pci sulle manifestazioni popolari. Cosa ricordi delle grandi coreografie di massa della propaganda comunista di quegli anni? Li andavi a vedere?

Sì, noi vedevamo tutto questo. Però avevamo un'arma di risposta immediata: la mobilitazione popolare. La più grande – la gente e anche gli storici forse non la ricordano più – fu quella dei berretti verdi, che fu convocata da Gedda poco prima che nascessero i Comitati civici. Si riversarono a Roma centinaia di migliaia di operai, artigiani, contadini: persone che lavoravano e non andavano alle scuole di partito. Era la gente. E quindi alle loro masse noi abbiamo sempre contrapposto una grande mobilitazione di massa, anche nella fase precedente rispetto alla fondazione dei Comitati civici.

Un altro manifesto molto famoso è quello con lo slogan «Via col voto».

Questo manifesto fu un'idea di Alberto Perrini, un drammaturgo che nei primi anni quaranta insieme a noi aveva percorso il “teatro dell'assurdo”. Poco tempo prima avevamo rappresentato Ionesco: non si prefiggeva nessuno scopo politico, ma inaugurava una forma di teatro diciamo così assurda, completamente avulsa da ogni forma reale. Il teatro dell'assurdo aveva le radici profonde sia nel teatro futurista, sia in quello di Campanile. E quel manifesto traeva le sue origini da questi spunti culturali: si trattava di qualcosa che non aveva niente a che vedere col realismo, ma colpiva il passante perché dava subito l'idea di quello che era possibile fare: spazzare col voto invece che col vento.

Senti di chi fu l'ideazione del manifesto in cui c'era lo slogan «Dio ti vede Stalin no»?

Non voglio appropriarmi di un'idea, che trovo geniale, che è stata – come ho già detto - tutta di Giovanni Guareschi. Così come non voglio attribuirmi la sua campagna, anche quella geniale, contro i cosiddetti “trinariciuti”. Quel manifesto avvertiva tutta la gente - che lui pensava che fosse stata intimidita dalla campagna elettorale del Fronte democratico popolare - di non aver paura: loro non ti vedono, Dio invece ti vede. Era un'idea semplicissima, anche rozza se vuoi, ma proprio per questo parlava immediatamente all'emozione delle persone che lo guardavano.

Nel disegno del manifesto cos'era raffigurato?

Si vedeva un uomo che stava tracciando la sua croce sulla scheda. Alle sue spalle era disegnato Stalin e in alto Dio che lo guardava dal Regno dei Cieli .

Voglio però dire però una cosa a proposito della tecnica dei manifesti. Il Fronte democratico popolare, che praticamente riuniva tutte le forze di sinistra, compì un gravissimo errore. Alle porte della consultazione elettorale, i socialcomunisti tappezzarono tutti i muri d'Italia con un manifesto che diceva: «Il Fronte vince. Vota il Fronte». Notai che Gedda ne era rimasto impressionato ma io dissi: «No, Gedda, non ti preoccupare. Questo significa che abbiamo vinto le elezioni: perché non c'è peggiore provocazione rispetto allo spirito di contraddizione degli Italiani di sentirsi dire vota per il Fronte, perché il Fronte vincerà». E così accadde. Noi non facemmo nessuna campagna in questo senso, realizzammo soltanto un manifesto molto divertente in cui Nenni era rappresentato come Monsignor Miliani, perché durante la guerra si era rifugiato in San Giovanni in Laterano, fingendo di chiamarsi Monsignor Miliani.

Devo dire la verità che questi sono i trucchi psicologici tipici di ogni campagna elettorale. Non è detto che alla propria causa non concorrano gli errori degli avversari, al contrario. Quello del Fronte allora l'ho considerato sempre un grave errore, tanto è vero che Gedda me ne diede atto. Questo tappezzare i muri con manifesti di tipo trionfalistico - quel trionfalismo che abbiamo visto replicare recentemente - non è stato un buon biglietto da visita e d'incoraggiamento per l'opinione pubblica italiana.

Cosa ricordi dei film dei Comitati civici?

La vocazione di Gedda per il cinema era nata prima, veniva di lontano. Lui credeva molto nella cinematografia. A questo fine stipulò un contratto colossale con la Bell & Howell perché tutte le sale parrocchiali potessero disporre di apparecchi di proiezione 16 mm. Tutto questo ci fu utile anche durante la campagna dei Comitati civici, perché i film passarono attraverso questo circuito che già esisteva. In quei giorni – soprattutto - riuscimmo a costituire un piccolo parco di camion che andavano per le campagne in tutte le regioni d'Italia. La sera sull'aia, nei momenti più opportuni, facevano le proiezioni dei film di propaganda, invitando tutti i villici dei dintorni.

Chi era Marcello Baldi?

Marcello Baldi era un entusiasta del cinema, che faceva il cinema con uno slancio incredibile. L'ho conosciuto negli anni quaranta: lui veniva dal Trentino mentre io provenivo da un po' più giù, dalla Sicilia: fu un incontro veramente particolare tra un ragazzo venuto del sud e un trentino come

Marcello Baldi che subito s'interessò all'attività che io facevo al teatro Guf. Un'esperienza dove hanno mosso i primi passi tanti nomi noti come la Masina, Proclemer, Caprioli, Bonucci, ecc. Baldi era sempre lì, vigile, ma il suo cuore batteva per il cinema.

Hai ricordo di un film che si chiama Guerra alla guerra? Gedda fra il 1945 e il 1946 spedisce Baldi ad Auschwitz a filmare i lager di cui poco o nulla fino ad allora si sapeva?

Anche questo faceva parte della vocazione cinematografica, molto moderna, di Gedda. In un certo senso l'inviato speciale Baldi, da un punto di vista formale, aveva anticipato *Germania anno zero* di Rossellini, perché ha documentato quello che era rimasto della Germania, i disastri compiuti dalla guerra, che non avrebbero dovuto più verificarsi.

Restando ancora su Guerra alla guerra: quanto contarono le preoccupazioni di Pacelli rispetto al suo ruolo negli anni delle deportazioni?

Anche Pacelli era molto interessato al cinema, a cui prestava un'attenzione particolare. Per quanto riguarda i turbamenti che potevano venirgli da alcune critiche, devo essere molto sincero: sono un diretto testimone di quello che Pio XII ha fatto per gli ebrei. Molti miei amici, compagni di scuola e di università, dovettero a lui la salvezza. Ricordo che insieme con me alcuni ebrei furono addirittura ammessi nella Guardia palatina, con un salvacondotto. Vennero fatte – insomma - delle cose incredibili, che poi successivamente sono state trascurate, dimenticate. Si è messo invece l'accento sul fatto che Pio XII non intervenne in forma solenne di fronte ad altre cose gravissime, che venivano giustificate dalla ragion di Stato. Devo dire che tutti trovarono accoglienza da Pio XII: di qualsiasi partito, di qualsiasi provenienza, di qualsiasi religione. Era un'opera di massa, quasi sommersa, quasi segreta e quasi sconosciuta, mentre dopo invece ha prevalso - perché la storia è fatta così - una visione superficiale. A suo modo di vedere lui avrebbe in questo modo salvato la città dal bombardamento sicuro e anche da alcuni postulati della pace a venire.

Pastor Angelicus. Come mai in un'opera così importante - come un lungometraggio che viene fatto sul Papa in periodo di guerra - viene messo di mezzo un ragazzino come te, che all'epoca avrai avuto vent'anni? Non bastavano le tue credenziali di cine-gufista: c'è comunque uno scarto tra il tuo curriculum, la tua anagrafe e questo Pastor Angelicus. Si forma una strana coppia, perché ti trovi come aiuto regista un uomo, che poi nel dopo guerra diverrà un campione del laicismo, come Ennio Flaiano.

Ho partecipato alla nascita del cinema cattolico come fratello minore perché avevo un sodalizio, che è durato negli anni, con Diego Fabbri, che è stato il più importante scrittore e cineasta cattolico. E anche con Flaiano, perché successivamente ho realizzato anche dei suoi film, e ho sempre sognato di portare sullo schermo *Tempo di uccidere*, che considero il più grande romanzo del Novecento italiano. Accanto a loro io ero - come dire - il ragazzo di bottega. Ero presente a tutte le riprese, proprio come ragazzo che va a prendere le sigarette, in un certo senso, per dire in un modo figurato qual'era la mia funzione.

Parliamo di Fabbri in questo suo doppio ruolo un po' di commediografo e un po' di censore, perché i cattolici lo collocarono all'Ufficio del Centro cattolico cinematografico. E quindi venne chiamato anche ad emettere giudizi etici sui film. Senza dimenticare poi il suo coinvolgimento nei film del dopoguerra.

Quando conobbi Diego Fabbri era un ribelle, repubblicano, col grande fiocco, come l'aveva anche Fellini. Era un romagnolo dedito al teatro unisexuale, infatti scriveva per il teatro parrocchiale con soli uomini. Ed io, che facevo il teatro Guf, fraternizzai immediatamente con lui. Fabbri frequentava le nostre conversazioni, a cui tra gli altri partecipavano Ruggero Iacobbi, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi, il fior fiore di quelli che diventarono famosi.

*Torniamo a *Pastor angelicus*. Che ruolo hai svolto nella produzione di quel particolarissimo film?*

Come ho detto, ero in un certo senso il ragazzo di bottega, perché ero in compagnia di personaggi del calibro di Fabbri e di Flaiano. Quel film fu importante perché fu il primo lungometraggio di propaganda cattolica. Ricordo in proposito un aneddoto di cui sono stato testimone diretto. Si doveva girare una sequenza con la preghiera del Papa: doveva avanzare leggendo il breviario nei giardini vaticani. C'era una specie di timor panico e nessuno osava dare istruzioni al Papa, se non quelle generiche che impartiva il regista, che era Romolo Marcellini. E il Papa non andava mai ai segni. Stava crescendo, quindi, un certo nervosismo e nessuno aveva il coraggio di andare a parlare con lui. Qui venne fuori lo spirito bizzarro e temerario di Flaiano, che si avvicinò al Papa - mentre tutti cercavano di fermarlo, tirandogli la giacchetta - e gli disse: «guardi Santità, lei deve andare ai segni perché se no la cosa non viene». Con grande stupore vedemmo che il Papa rispondeva - oserei dire - quasi con umiltà, come chi è disposto ad apprendere la lezione da un maestro. Flaiano disse: «guardi, facciamo una cosa, Santità. Io le metto un sasso e quando lei» - mi ricordo le parole esatte -

«con la sacra pantofola, con la sacra pantofola rossa» - aggiunse, perché la pantofola era veramente rossa - riesce a toccare il sasso, si ferma». E, con grande sorpresa di tutti, il Santo Padre fece un gesto di ringraziamento e disse: «grazie ho capito». Difatti si girò ancora la scena e quando la “sacra pantofola rossa” si accostò lentamente al sasso - e noi trepidanti guardavamo questa marcia della pantofola rossa - e si fermò davanti al segno di Ennio Flaiano, tirammo un gran sospiro di sollievo.

Quando ti sei allontanato dai Comitati Civici?

La mia esperienza con il Comitato civico finì col 18 aprile 1948 perché, tutto sommato, scoprii, e i miei amici con me, che non eravamo destinati a nessuna vocazione politica. Confesso che in quel frangente molti vennero a offrirci collegi e altro. Per fortuna, d'accordo con mia moglie, rifiutai qualsiasi possibilità di legarmi politicamente. Ero della convinzione – ed è una convinzione che dura ancora oggi - che in ogni caso la politica sporca. La politica – a mio modo di vedere - compromette le coscienze di chi fa le battaglie ideali senza altro scopo che quello di difendere delle convinzioni dello spirito. Quindi abbandonai subito i Comitati civici. Insieme con Fabbri ci dedicammo invece al grande cinema, al cinema di lungometraggio attraverso una società cattolica, che aveva come presidente Mario Melloni, quello che poi divenne famosissimo come corsivista dell'Unità (Fortebraccio). Allora era un deputato democristiano molto amico di Andreotti; dopo passò ai comunisti. Consiglieri delegati di questa società cinematografica eravamo Fabbri e io.

Il primo film che producemmo fu un film cattolico, *I sette peccati capitali*. Riunimmo un gruppo di grandi attori francesi e italiani in un film che tra l'altro aveva come *liaison* un fantastico attore come Gérard Philippe. Fu il primo film italiano che ebbe un grande successo anche fuori dai confini italo-francesi. Era un film di coproduzione. A differenza dei film neorealisti, che ebbero un grande successo di stima, quello ebbe un successo di mercato e ricordo che allora la parte della società nostra ebbe come liquidazione degli utili 70.000 sterline che allora erano una cifra straordinaria. Ma subito dopo cominciammo a fare tutti film di anticipazione, perché producemmo *Processo alla città*, che anticipò di trent'anni i maxi processi. Quel film conduceva una lotta spietata alla camorra e denunciava le possibili convivenze tra politici, camorra e mafia. Siamo stati i primi a denunciare questo pericolo in un'opera che è forse la migliore nella filmografia di Zampa. Era un film che riuniva una galleria di caratteristi napoletani. Fu un'operazione che ripetei tanti anni dopo nell'*Operazione San Gennaro* di Dino Risi.

Poi hai anche partecipato a delle coproduzioni molto importanti?

Cercammo di spaziare oltre gli orizzonti del paese, tanto è vero che in quello stesso periodo girammo *I vinti*, il secondo film di Antonioni. Si articolava su tre episodi: uno in Inghilterra, uno in Francia e uno in Italia. L'episodio inglese, che credo sia forse il pezzo più raro nella straordinaria filmografia di Antonioni, parlava di un delitto perfetto. La cosa che ci stupì andando a Londra - nell'equipe degli sceneggiatori, oltre al regista, eravamo Giorgio Bassani, Fabbri e io - fu scoprire la disinvoltura con cui questo ragazzo di provincia (Antonioni), perché anche Ferrara era una provincia, riuscisse a muoversi in un mondo assolutamente sconosciuto che apriva le porte dopo la diga della guerra. Intuimmo subito la vocazione anglosassone di Antonioni. E fummo proprio noi cattolici a creare l'occasione perché uno spirito libero come il suo si potesse esprimere. Quell'episodio de *I vinti*, rivisto adesso, rappresenta il presentimento di *Blow Up*.

Nell'episodio francese, invece, parlammo della "gioventù perduta". Nel dopoguerra era un argomento che affliggeva molto le coscienze degli europei. Per gli inghippi della censura l'episodio italiano risultò il più debole e anche il meno autentico, il più ipocrita. Negli anni successivi abbiamo prodotto altri film, tutti su questa linea, che sono entrati nella storia del cinema italiano.

Ripartiamo dai film "cattolici" che hai fatto.

Abbiamo fatto i film più cattolici che si possa immaginare. Fabbri è stato sicuramente l'apostolo di un cattolicesimo completo, che purtroppo non va confuso con quello - tanto per citare un nome - di Scalfaro, che allora ci censurava i film e schiaffeggiava le signore in decolté... e che rappresentava l'ipocrisia cattolica del baciapile. Il nostro cattolicesimo era un'altra cosa, nasceva dall'esperienza di Maritain, dall'esistenzialismo cattolico su cui Fabbri aveva scritto due saggi importanti (*L'ambiguità cristiana* e *Cristo tradito*). Il suo teatro rifletteva tutto questo. Ma, anche a volere esaminare attentamente le sue commedie giudicate scollacciate, dentro c'era sempre qualche cosa di importante: c'era questa idea della tentazione, della lotta con l'angelo, che è poi rappresentata in un modo stupendo nella sua commedia *Inquisizione*. Fabbri, come ho detto, veniva dal teatro unisessuale.

Su quali basi si pone nel dopoguerra questo rapporto tra cinema e cattolicesimo?

Nell'immediato dopoguerra tutti i cineasti erano alleati della parte cattolica, diciamo così. Tanto è vero che il cinema che risorse sulle rovine della guerra era un cinema cattolico, a partire dal film *La porta del cielo*, che si girava mentre i tedeschi erano ancora a Roma. Lo stesso dicasi per un altro

film, che spesso ci si scorda di citare, che è *I dieci comandamenti* di Giorgio Chili. Tutti erano con noi: De Sica, Zavattini, Soldati, Suso Cecchi d'Amico, ecc. Poi, a poco a poco, ebbero una deriva a sinistra dovuta al fatto che pensavano che nell'altra sponda avrebbero avuto una maggiore libertà di espressione. Un'idea falsa tanto è vero che Fabbri oggi può anche essere criticato per il suo anticonformismo. Tutti quegli uomini di cinema erano comunisti ma vivendo da borghesi, perché erano dei borghesi arricchiti, che avevano il vizio del comunismo con l'etichetta del progressismo. Noi abbiamo fatto la corte a Rossellini, che ha sempre pencolato, e, soprattutto, a Eduardo. Io, in particolare, avevo una particolare passione per Eduardo e su questo vi posso raccontare un episodio. Ero ancora ragazzo e lavoravo alla Direzione generale dello spettacolo con Nicola De Pirro. Un giorno De Pirro mi chiamò e disse: «dobbiamo scrivere un appunto per il Duce. Solo tu lo puoi fare. Devi supplicare il Duce che dia la sovvenzione al teatro dei De Filippo». Occorre ricordare, infatti, che allora per legge era vietato sovvenzionare il teatro dialettale. Investito di questa responsabilità gravissima, mi lambiccai il cervello per tutta una notte e alla fine portai questo appunto che firmò De Pirro. In quel testo dicevo che non era giusto considerare dialettale il teatro regionale, perché il teatro italiano era nato come teatro regionale: a Venezia con Goldoni; a Napoli con Salvatore Di Giacomo, in Sicilia con Martoglio. Quindi faceva parte del teatro nazionale. De Pirro era tutto contento e mandò al Duce il mio appunto che però tornò con sopra una grossa M, come faceva lui, e sotto scritto «NO». La cosa terribile era la data: il 23 luglio 1943! Stava per cadere il fascismo, Mussolini stava per andare verso il patibolo del Gran consiglio, e diceva ancora «NO» al teatro di De Filippo.

Anche per questa ragione mi sentivo legato a De Filippo e ho sognato tante volte di estrarlo, non dico dal dialetto, ma dal mondo idiomatico, regionale, che lui rappresentava. Per cui mi venne l'idea di lavorare con lui quando lessi questo racconto bellissimo *Toine*. Nel racconto di Maupassant, di cui sono un grande cultore, c'era un uomo febbricitante, con una febbre costante. Essendo un periodo di carestia, la moglie decideva di fargli covare le uova perché non si trovavano le chioce. Toine covava le uova col calore animale della sua febbre costante, da cui poi uscivano i pulcini. Questo film lo interpretò in modo straordinario Eduardo De Filippo, e la sua partner era una meravigliosa Tina Pica. Naturalmente De Filippo lo fece anche con entusiasmo ma, devo dire, la sua lingua batteva però dove il dente doleva, tanto è vero che ci impose che, assieme a questo episodio bellissimo, girassimo anche un bozzetto tipicamente napoletano.

Tra i tanti film che hai prodotto c'è anche I sette peccati capitali.

Con quel film, per questo è importante, nacque una coproduzione italo-francese. Il film ebbe molto successo anche all'estero e soprattutto in Inghilterra. E qui cominciarono le grandi coproduzioni con

la Francia che andarono avanti, come con *Processo alla città*, con *I vinti*. Praticamente la Costellazione film, che fondammo Melloni, Diego Fabbri ed io, inaugurò la stagione del cinema europeo, cioè del cinema fatto in collaborazione con le altre nazioni. Era un sogno europeistico che però, devo dire molto francamente, non è che abbia avuto grande successo.

Questa Europa che noi vogliamo unita, e che ha cominciato a unirsi nella moneta, mentre questa dovrebbe essere l'ultima cosa. Secondo Lorenzo Valla, un letterato del '400, la vera unità interregionale, federativa nasce dall'unità della lingua. Quella è la prima e unica cosa. Devo dire che le coproduzioni, che ancora si fanno, dimostrano che i film maggioritari francesi hanno maggior successo in Francia, e i film maggioritari italiani in Italia: c'è un'incomunicabilità perché ancora manca l'unità della lingua. Vedete quello che è accaduto nell'Unione sovietica, dove non c'era l'unità della lingua: finito il collante del comunismo gli stati si sono dispersi. Guardate invece gli Stati Uniti d'America, che avendo una sola lingua hanno resistito anche alla guerra di secessione. Quindi noi abbiamo sicuramente aperto la strada per la coproduzione però che non ha dato i frutti che noi speravamo.

Hai lavorato anche con Zampa che era un regista di sinistra.

Ho fatto parecchi film con Zampa: *Processo alla città*, di cui abbiamo detto; il primo film sulla mafia, che si chiamava *Gente di rispetto*, con Jennifer O'Neill, con Franco Nero. Ma quello che mi è rimasto più impresso è un film in tre episodi, *Contestazione generale*. Uno con Nino Manfredi, uno con Sordi e uno con Gassman. Con un ceto rammarico vedo che non lo replicano, mentre invece questo episodio, secondo me, celebra Sordi come il più grande caratterista che abbiamo avuto. Era la storia di un povero parroco di campagna, molto solitario, a Bagno Regio, un paesino arrampicato su una collina, che comunicava col resto del mondo attraverso un lungo ponte pensile. Il parroco - che ha momenti di sconforto e di malinconia per la solitudine - un giorno incontra sull'autostrada un pastore anglicano con moglie figli, tutti felici e tutti timorati di Dio, ma tutti veramente con la pienezza della vita dell'uomo. Per cui concepisce un gesto temerario: va dal vescovo, che era interpretato da Enrico Maria Salerno, a implorare una dispensa affinché possa sposarsi. La dispensa non gli viene accordata. Io la trovo forse la più artistica interpretazione di Sordi. Questo povero prete di campagna sembrava un curato di Bernanos, con questa sua solitudine, questa tristezza, questa voglia d'amore di fronte allo spettacolo edificante della famiglia del pastore anglicano, prete anche lui ma con la moglie e i bambini.

[Una piccola curiosità per capire il personaggio. Vasile ci ha accolto con un'aria afflitta e ci ha detto - forse un po' celiando - che non sapeva se poteva fare la video intervista perché quello per lui era un giorno molto triste. Gli abbiamo chiesto il perché e allora ci ha spiegato che era afflitto perché il giorno prima era stato eletto un comunista al Quirinale, cioè Giorgio Napolitano]

Tratto da:

Propaganda, cinema e politica. 1945-1975

a cura di Ermanno Taviani, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
Annali 11, 2008