

# Corrado Alvaro e la censura cinematografica tra fascismo e dopoguerra: note e appunti

Corrado Alvaro, narratore, saggista, giornalista, critico teatrale e cinematografico, poeta, è stato così tanto autorevolmente studiato e scandagliato da eminenti personalità della cultura che risulta difficile aggiungere significativi e originali aspetti sull'argomento.

È comunque interessante ripercorrere, sia pur brevemente, alcuni momenti ed aspetti della sua attività cinematografica, soprattutto quella relativa al periodo fascista e al dopoguerra, che, forse, possono contribuire ad approfondire il suo rapporto con il regime fascista.

Si ha ragione di ritenere che la grandezza dello scrittore di San Luca risieda proprio nella sua versatilità di letterato che, ben presto, cominciò a guardare, con curiosità e naturalezza, alle diverse espressioni artistiche; non solo a quelle intese nel senso più classico del termine, ad esempio il teatro, ma anche a quelle prodotte dalle nuove tecnologie, il cinema, appunto, e anche la radio.

Si trattò di un interesse che Alvaro mai abbandonò, valga come semplice esempio il fatto che perfino verso gli ultimi anni della sua esistenza, per la precisione tra il 1944-1945, diresse, anche se per un breve periodo, il giornale-radio.

Questi elementi indicano che Alvaro si caratterizzò, tra i letterati del suo tempo, anche tra alcuni molto più celebrati di lui, come un autentico pioniere nel lavorare per l'universo del palcoscenico e dello spettacolo.

Pertanto, si accennerà, in questo articolo, non solo ai differenti, difficili, periodi storico-politici in cui Alvaro ha operato in campo culturale e cinematografico, durante i quali le diverse autorità al potere hanno mostrato un'attenzione generalizzata verso il nuovo mezzo espressivo e un'ostilità pernicioso su certi film, ma anche al difficile rapporto avuto dallo scrittore col regime fascista, che proprio a partire dai primissimi anni '30 nazionalizzò il cinema e costrinse i neonati Centro Sperimentale di Cinematografia e Cinecittà ad applicare i dettami politico-culturali mussoliniani, mentre, è bene ricordarlo, la scuola cinematografica che, nei progetti del regime avrebbe dovuto formare i quadri di un cinema di stato, si caratterizzò come una delle palestre più importanti per la formazione di un credo antifascista negli uomini del cinema italiano.

Questi molteplici aspetti, riferiti all'attività cinematografica di Alvaro, sono di basilare importanza e meritano studi più approfonditi, in quanto aiutano a capire meglio perché alcune pellicole, cui egli ha collaborato per averne elaborato il soggetto o la sceneggiatura (pellicole dirette da registi diversi, non si può non rimarcarlo), siano finite tra le maglie della censura, per cui alcuni film già progettati non sono mai stati realizzati, altri sono stati segnalati, a causa dell'ostilità delle strutture in mano al potere, come "film sconsigliabili" o "esclusi per tutti".

In realtà non fu solo il regime fascista ad adottare opportuni strumenti ed espedienti al fine di controllare e vigilare sul cosiddetto "occhio di vetro"; anche il contesto storico-politico immediatamente successivo al secondo conflitto mondiale influì non poco sulla tipologia di produzione filmografica del tempo e sul destino di alcune "pellicole della svolta", di cui fanno parte non pochi lavori alvariani.

In tale contesto è bene procedere seguendo un percorso temporale per evidenziare gli interventi adottati di volta in volta dalla censura.

Di seguito, alcuni esempi riferiti all'amministrazione di Mussolini: *Noi vivi - Addio Kira* (primo film italiano sonoro concepito in due parti, tant'è che, essendo di durata doppia rispetto alle altre pellicole del tempo, venne trasmesso a puntate), a causa del non indifferente impegno sociale ed intellettuale che lo caratterizzava, (evidente nella rappresentazione allusiva e insofferente mostrata nei confronti dell'artificiosità celebrativa del potere vigente) per decisione del Duce venne tolto dalle sale cinematografiche dell'intera nazione, dopo che per alcuni mesi era risultato gradito al pubblico: Alvaro ne ha scritto la sceneggiatura in collaborazione con Goffredo Alessandrini, Orio Vergani, Anton Giulio Majano.

*Terra di nessuno*, ma anche *Fari nella nebbia*, del 1941-'42, sceneggiato da Alvaro, Edoardo Anton e Giuseppe Zucca (con soggetto firmato da Alberto Pozzetti, Olga Gasperini, Giuseppe Mangione e Rinaldo Del Fabbro, per la regia di Gianni Franciolini), essendo giudicati, giustamente, opere che anticipavano la migliore filmografia impegnata del neorealismo, vennero guardati con sospetto dai gerarchi fascisti.

Nell'immediato dopoguerra, *Caccia tragica*, sceneggiato da Alvaro in collaborazione con Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini, Umberto Barbaro, Gianni Puccini e Giuseppe De Santis, distribuito proprio a cavallo tra il 1947 e il 1948 e diretto dallo stesso De Santis, non fu gradito al potere fortemente conservatore; *Patto col diavolo*, film col quale Corrado Alvaro, dopo "Gente in Aspromonte", ritornò, a distanza di un ventennio, a parlare della sua terra, utilizzando questa volta il cinema per il quale scrisse il soggetto e collaborò alla sceneggiatura, risultò invisibile ai nuovi governanti. Essi, infatti, con la motivazione strumentale che il film offendeva la Calabria, provarono inutilmente a farlo ritirare dai circuiti di programmazione; *Roma, ore 11*, una produzione diretta da De Santis nel 1951, con soggetto scritto, in collaborazione, da Cesare Zavattini, Rodolfo Sonego, Basilio Franchina, Gianni Puccini, lo stesso De Santis, per la sceneggiatura di Corrado Alvaro, fu sottoposta all'attenzione dei citati organi di vigilanza; *Nostro pane quotidiano*, per volere del potere politico, non sarà mai realizzato.

È utile precisare che i film di un certo impegno sociale del periodo fascista e quelli neorealisti, pellicole alvariane comprese, furono perseguiti mediante normative e strumenti ben studiati. Infatti, i documenti di cui si servirono il potere laico e religioso, per tarpare le ali all'arte cinematografica, sono stati l'utilizzo di quelle Encicliche papali che, nel corso degli anni, si erano occupate specificatamente dei nuovi mezzi espressivi: Pio XI cominciò, il 31 dicembre del 1929, con l'enciclica "Divini Illius Magistri", e proseguì con l'attuazione della Lettera Enciclica "Vigilanti Cura", emanata il 29 giugno 1936, unicamente per dettare norme "Sul cinematografo" che è il sottotitolo formale dell'intero documento pontificio con cui, oltre a condannare gli spettacoli cinematografici che erano in contrapposizione con la morale cristiana e cattolica, si propugnava una produzione cinematografica ispirata ai principi morali del cattolicesimo.

È il caso di ricordare che anche Pio XII, l'8 settembre 1957, nella sua Enciclica "Miranda Prorsus", in un capitolo speciale, dettò i canoni cui dovevano attenersi i seguaci del cattolicesimo in materia di cinematografo, radio e televisione.

Per affiancare adeguatamente la propaganda negativa sul "cinema della svolta", da tempo, erano state adottate altre efficaci contromisure, come l'attivazione della Pontificia Commissione per il cinema la quale si occupava, dall'alto, dei problemi generali inerenti alla sfera del cinema. Contestualmente, il Centro cattolico cinematografico svolgeva azione concreta sul territorio nazionale, avendo anche il compito di agire sul pubblico a cadenza periodica; infatti, non solo si esprimeva settimanalmente mediante giudizi sui film, ma li classificava nelle seguenti categorie: "visibili nelle sale parrocchiali"; "visibili a tutti in sala pubblica"; "visibili a tutti, con riserva, in sala pubblica"; "visibili agli adulti"; "visibili agli adulti di piena maturità morale"; "sconsigliabile per tutti"; "esclusi per tutti".

Una dimostrazione di quanto la normativa venisse applicata concretamente già nel periodo fascista è data dalla persecuzione subita dai film seri e impegnati moralmente, compresi quelli alvariani: ad esempio *Fari nella nebbia*, peraltro già citato, venne classificato tra quelli "esclusi per tutti". Nel dopoguerra, *Roma, ore 11* venne classificato tra i "film sconsigliabili".

È da aggiungere che i film "perseguitati" nel dopoguerra sono quelli "intercettati" dal Centro cinematografico cattolico, dalla Commissione del film Board, presieduta dall'Ammiraglio Stone, e dall'Ufficio Centrale per la cinematografia creato con la Legge 16 maggio 1947, n. 379. La Legge n. 958 del 1949, poi, fu ancora più restrittiva, perché era stata concepita per vietare la proiezione di pellicole in cui erano riportate "scene, fatti e soggetti che incitino all'odio tra le varie classi sociali".

Ovviamente, i cineasti e gli intellettuali progressisti del nostro Paese tentarono di difendersi dalle morse della censura e all'inizio del 1948 il Movimento per la difesa del cinema italiano reagì elaborando un Manifesto di protesta, cui aderì anche Corrado Alvaro, colpito direttamente ancora una volta con "l'intervento" del potere su *Caccia tragica*.

In verità, l'intellettuale calabrese, amante per natura della libertà, aveva già reagito in prima persona contro l'asservimento del cinema all'autorità di turno.

Infatti, in un vibrato scritto sul periodico “Bis” diretto da Marotta, si era scagliato contro l’uso consolidato dell’«atto di genuflessione al potere» da parte degli intellettuali e degli attori; perché lo considerava una sorta di «dominio incontrastato e grave» che i nostri governanti esercitavano col fine palese di spegnere la fiammella della libertà, insita in ogni uomo degno di tal nome. Alvaro, dunque si preoccupò di spingere, “il poeta, lo scrittore, l’intellettuale” a sottrarsi a quella specie di servitù della gleba.

MICHELE CHIDO