

## Questioni aperte su *La terra trema*

### Ipotesi preliminari intorno ad alcuni nuovi documenti

di Mauro Giori e Tomaso Subini<sup>1</sup>

Pochi film italiani hanno goduto dell'attenzione riservata a *La terra trema*. Tuttavia non sono molte le voci bibliografiche da aggiungere alle 271 elencate da David Bruni nel volume che nel 1996 raccolse il sapere sull'opera elaborato in quasi cinquant'anni di studi<sup>2</sup>. La sintesi, amorevolmente tessuta da un gruppo di ricerca guidato da Lino Micciché, poteva vantare l'accesso a un considerevole numero di documenti provenienti dall'Archivio privato di Visconti conservato all'Istituto Gramsci di Roma, dalla Cinémathèque Française di Parigi, dall'Archivio Pietrangeli di Cesena e dal Centro Sperimentale di Roma, che consentirono a Micciché di apportare modifiche alla sua stessa lettura di poco precedente<sup>3</sup>. Secondo quella ricostruzione, si susseguono i seguenti materiali di scrittura:

1. una prima scaletta (che Micciché chiama Urtext)<sup>4</sup>;
2. un soggetto, noto con il titolo *Schema primitivo - (appunti per un film documentario sulla Sicilia)* con cui è stato pubblicato nel 1951<sup>5</sup>;
3. una seconda scaletta<sup>6</sup>;
4. una terza scaletta<sup>7</sup>;
5. un soggetto, intitolato *La terra trema. Episodio del Mare*, che ha rappresentato il testo di riferimento usato sul set<sup>8</sup>.

Ora, a distanza di quasi altri vent'anni, sono emersi nuovi documenti provenienti dall'Archivio di Diego Fabbri (nelle sue due sedi, quella pubblica a Forlì e quella privata a Roma)<sup>9</sup>, di cui daremo conto nel corso dell'articolo e che invitano a ripensare alcune questioni rimaste aperte, anche laddove siano ancora insufficienti a risolverle. In particolare necessitano di una spiegazione i rapporti del film con il mondo cattolico che prima finanzia e poi rinnega un testo evidentemente collocato sul fronte opposto di una guerra di posizione da poco iniziata e destinata a segnare a lungo la vita politico-istituzionale del Paese.

#### 1. La lettura di Micciché

La proposta di Micciché spiegava le dinamiche creative (e produttive) del film a partire da due note dichiarazioni del regista. La prima è contenuta in un testo del 1941. Visconti sta gettando le fondamenta di un nuovo cinema (realista e impegnato) insieme al gruppo comunista della rivista «Cinema». Con De Santis, Alicata e Ingrao elabora diversi progetti bocciati dalla censura fascista. Prima di ripiegare su *The Postman Always Rings Twice*, da cui è tratto *Ossessione*, Visconti guarda con particolare insistenza all'opera di Giovanni Verga:

A me, lettore lombardo, abituato per tradizionale consuetudine al limpido rigore della fantasia manzoniana, il mondo primitivo e gigantesco dei pescatori di Acì Trezza [...] era sempre apparso sollevato in tono immaginoso e violento di epopea: ai miei occhi lombardi, pur contenti del cielo della mia terra che è «così bello quando è bello», la Sicilia del Verga era apparsa davvero l'isola di Ulisse, un'isola di avventure e fervide passioni, situata immobile e fiera contro i marosi del Mare Jonio. Pensai così a un film sui *Malavoglia*<sup>10</sup>.

La seconda dichiarazione è del 1960:

Poi venne la guerra, con la guerra la Resistenza, e con la Resistenza la scoperta, per un intellettuale della mia formazione, di tutti i problemi italiani come problemi di *struttura sociale* oltre che di *orientamento culturale, spirituale e morale*. Le differenze, le contraddizioni, i conflitti tra Nord e Sud cominciarono ad appassionarmi al di là del fascino esercitato su di me, come settentrionale, dal «mistero» del mezzogiorno e delle isole [...]. La chiave mitica in cui fino a quel momento avevo gustato Verga, non mi fu più sufficiente<sup>11</sup>.

Il rapporto di Visconti con Verga si configura, secondo Micciché, lungo la linea di sviluppo tracciata da queste due dichiarazioni: a una prima fase, un po' ingenua, tutta giocata sul piano del godimento estetico, ne era seguita una seconda, figlia dell'esperienza resistenziale, che rileggeva la vicenda dei vinti verghiani facendo emergere «il volto reale dell'ostacolo e il rovescio luminoso di una diversa prospettiva»<sup>12</sup>.

Micciché interrogava la fonte letteraria (ovvero la componente verghiana) de

*La terra trema* mettendola giustamente in relazione al non meno decisivo avanzamento produttivo: il film per cui Visconti nel corso del 1947 si reca nel catanese gli è stato infatti commissionato dal PCI che intende usarlo nella campagna elettorale del 1948. La commessa è quella di un documentario sulle condizioni dei lavoratori siciliani.

In sintesi, la vicenda produttiva de *La terra trema* viene così ricostruita da Micciché. Il progetto con il quale Visconti, nell'autunno del '47, parte per la Sicilia prevede un documentario diviso in tre parti, montate con montaggio alternato. La prima parte avrebbe dovuto rappresentare la dura vita dei pescatori di un paesino rivierasco in provincia di Catania (che non è ancora Acì Trezza); la seconda parte avrebbe dovuto rappresentare la vita di un gruppo di minatori di una zolfatara in provincia di Caltanissetta; la terza parte la vita di un comunità di contadini sfruttati nel feudo e sorvegliati dalla mafia. Il documentario avrebbe alternato le tre vicende (secondo lo schema A/B/C - A/B/C - A/B/C - A/B/C) facendole confluire in un epilogo in cui tutti i lavoratori dell'isola, uniti nella lotta, avrebbero visto la vittoria delle proprie rivendicazioni. Il titolo *La terra trema* evocava la grande cavalcata delle masse popolari che occupavano le terre dei padroni, mentre l'eco degli zoccoli dei cavalli risuonava in tutta la Sicilia facendo tremare la terra. Secondo Micciché, «strada facendo il progetto si complica e si depura al tempo stesso, nel tentativo viscontiano di tradurre il «politico» nell'«estetico»<sup>13</sup>, ovvero di calare nella dimensione poetica dell'estetica l'urgenza pro-

saica della politica. È allora che riaffiorerebbe la vecchia suggestione verghiana. L'*Episodio del mare*, l'unico che permette a Visconti di recuperare il verghismo vagheggiato tra la fine degli anni '30 e primi anni '40, finisce così per attirare tutta l'attenzione, costringendo nell'angolo gli altri due episodi. Confrontando le diverse stesure di quello che potremmo definire il soggetto del film, Micciché riconosce il progressivo spuntare di nomi, luoghi, figure, dialoghi, richiami, eventi narrativi de *I Malavoglia*; mentre le altre due linee narrative (quella della zolfatara e quella del latifondo) vengono sempre più trascurate (e comunque non arricchite e corrette in pari misura) fino ad essere irrevocabilmente abbandonate. Micciché legge lo spazio crescente concesso a Verga come un tentativo di esorcizzare sul piano estetico il peso della missione politica che l'artista comincia a sentire eccessiva. Poco prima che Visconti parta per la Sicilia, sulle pagine del «Politecnico» si svolge la celebre polemica sui rapporti tra arte e politica, sfociata nella lettera aperta con cui Vittorini nel gennaio del 1947 chiede a Togliatti se il compito dell'artista sia quello di suonare il piffero per la rivoluzione. È su questo sfondo che Micciché colloca il processo per cui il preventivato documentario di propaganda sulle lotte di classe in Sicilia piano piano diviene la trasposizione più o meno scoperta di uno dei grandi testi della letteratura italiana. Incrociano questa lettura gli eventi che scossero la vita politico-istituzionale del Paese nel corso della lavorazione del film. Le riprese iniziano nel novembre del 1947 e si concludono nel mag-

gio del 1948. Nel frattempo il quadro delle «magnifiche sorti e progressive» è andato via via adombrandosi, per frantumarsi definitivamente sui risultati sconcertanti delle elezioni del 18 aprile che ribaltano le aspettative diffuse. Se nel progetto originario la vittoria del popolo era miracolosamente tangibile, nel finale del film (montato dopo il verdetto elettorale) viene rimandata a un futuro luminoso e indefinito, secondo una soluzione riproposta qualche anno dopo nel finale di *Rocco e i suoi fratelli*, quando nell'ultimo dei fratelli Parondi è individuato colui che, domani, potrà fare tesoro delle lotte perse oggi.

## 2. Alcuni problemi della lettura di Micciché

L'ordinamento dell'avantesto proposto da Micciché appare a tutt'oggi preciso e condivisibile. Molti sono tuttavia i problemi rimasti aperti nella ricostruzione di un progetto particolarmente complesso che conta numerose svolte produttive e di concezione.

La gestione di Verga, anzitutto. Micciché sposa la tradizione che vuole Visconti regista di convinta vocazione realista, sicché accentua l'importanza del suo scritto giovanile, cui viene fatta risalire la passione per Verga, e viceversa marginalizza il rilievo dello scrittore nelle prime fasi della lavorazione, sino al punto da ritenerlo quasi assente dall'Urtext, il quale è poco più che una scaletta risalente a quando il progetto si basava su un intreccio di episodi alternati all'interno di un unico film. Questa enfasi sul realismo corre il rischio di portare a ricostruzioni parziali, fortemente condizionate teleologica-

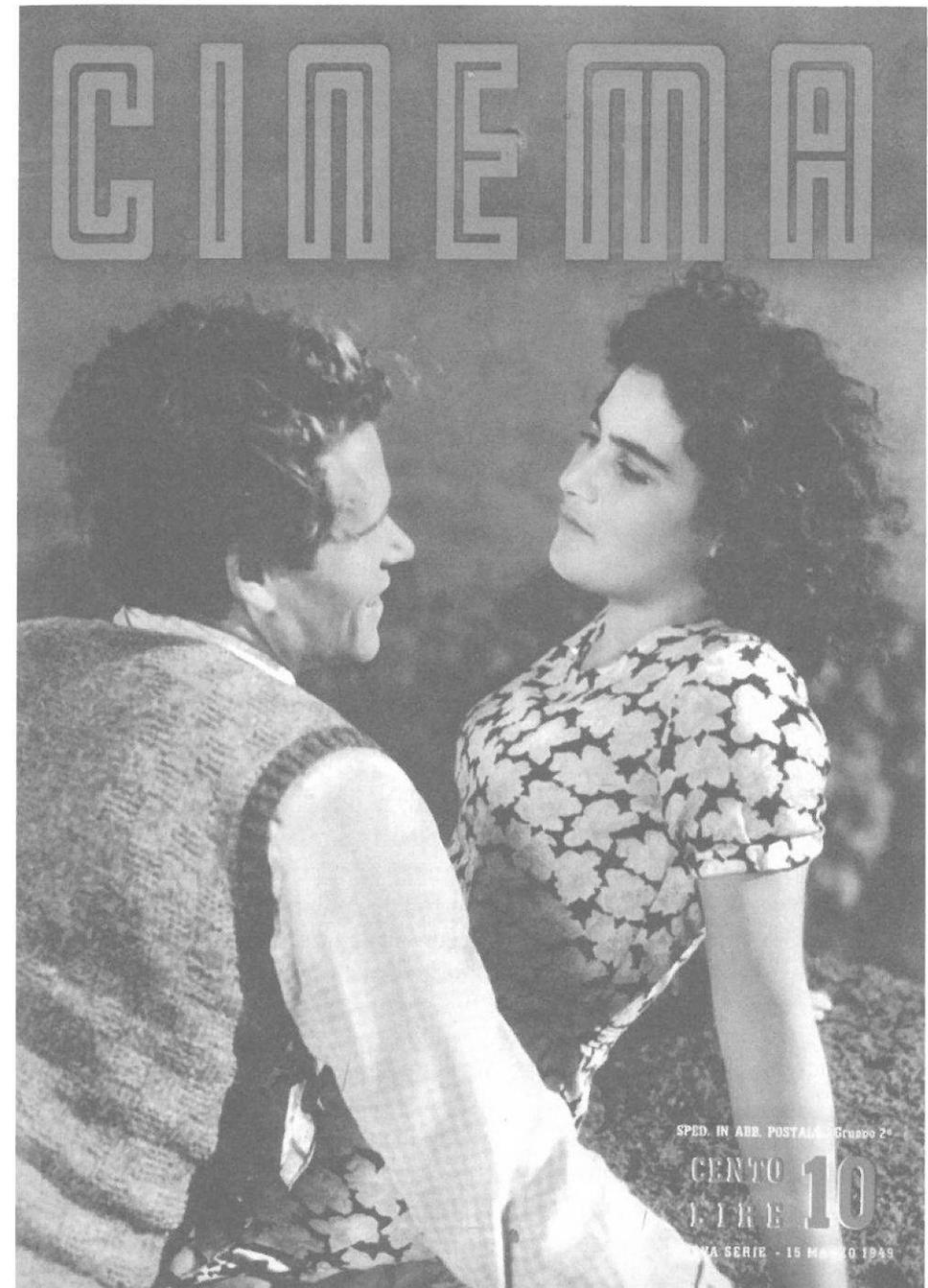


mente per far quadrare i conti rispetto all'idea di un Visconti che attraverserebbe coerentemente tutti gli anni del neorealismo lungo i binari di un'ortodossia estetico-ideologica che, dall'apprendistato con Renoir in avanti, subirebbe la sola modificazione di una crescente maturità.

Tuttavia la posizione di Visconti rispetto al gruppo di «Cinema» era decisamente più complessa, autonoma e per certi versi persino eslege, tanto che gli scritti dell'epoca firmati da Visconti generalmente erano in realtà parti collettivi del gruppo stesso, redatti poi da Puccini<sup>14</sup>. Analogamente, la ricerca personale del futuro regista aveva anche altri moventi (a cominciare dal melodramma) rispetto a quelli del realismo così come era inteso nel progetto estetico della sinistra dell'epoca. È del resto proprio questa forzatura nella ricostruzione del percorso viscontiano ad aver permesso di individuare in *Senso* (1954) un'opera di rottura anziché la prosecuzione coerente di un percorso adombrato sin dai primi progetti, nei quali appaiono evidenti anche le spinte diverse e in apparenza contraddittorie<sup>15</sup>.

Di conseguenza, anche le prime e molteplici ipotesi di trasposizioni verghiane andrebbero opportunamente contestualizzate in una ricerca aperta, all'interno della quale le posizioni e le aspirazioni di Visconti non coincidevano necessariamente con quelle dei compagni di strada. Troppo semplice appare pertanto descrivere un arco lineare che da un Verga letto con ingenuità, passando attraverso la resistenza, porti Visconti a prendere coscienza di una lettura politica che si tradurrebbe

ne *La terra trema* prima e in *Rocco e i suoi fratelli* poi. Proprio il modo in cui Micciché coinvolge quest'ultimo film appare parziale, poiché non tiene in considerazione altre dichiarazioni che in quello stesso frangente Visconti fece di fronte alla ricomparsa della versione originale de *La terra trema* in un cineclub romano, prendendone le distanze proprio nella misura in cui gli appariva ora troppo vincolato a una forma di realismo non sufficientemente spettacolarizzata<sup>16</sup>. Al di là di inevitabili oscillazioni registrabili negli anni, l'estetica viscontiana mostra insomma una solida coerenza con le sue radici, che non sono però quelle di un realismo autoconcluso, sicché la maturazione ideologica stessa e il presunto allineamento del regista con le posizioni del PCI richiederebbero una diversa ponderazione, anche a fronte dell'evoluzione stimolata dall'esperienza resistenziale prima e dalla lettura di Gramsci poi. Non appare persuasiva, infine, la convinzione per cui Verga sarebbe quasi estraneo all'Urtext: l'episodio del mare ivi schematizzato è in fondo il medesimo che si ritrova nella scaletta inserita da Micciché nella seconda fase (nella quale dovrebbe apparire Verga), solo per sua natura più approfondita, e già vi si richiama un concetto cardine del verismo dell'autore siciliano, quello dei «vinti». Sembra pertanto evidente che nella struttura complessiva del progetto iniziale Verga fosse già presente come riferimento per la concezione dell'episodio del mare, che poi ha finito con l'essere l'unico realizzato. È forse possibile ipotizzare che il peso dello scrittore, anziché divenire più rilevante, si fa semplicemente più esplici-



to, con un ritorno diretto e senza occultamenti ai suoi personaggi, sia pure secondo una rilettura e un aggiustamento ideologico che già si intravede nell'Urtext, con la sua chiusura sul «miracolo» rappresentato dall'«aiuto di tutti» che porta alla «Vittoria nella unione». E non è detto che le ragioni di questo iniziale occultamento non siano da ricercare in un problema più prosaico che politico. In questo senso è rilevante la testimonianza di Franco Zeffirelli, già allora aiuto del regista:

Se la derivazione diretta di *La terra trema* da *I Malavoglia* non è dichiarata nei titoli di testa è perché Visconti non riuscì a ottenere i diritti dagli eredi. Fu capace, tuttavia, di evitare che gli facessero causa facendo intervenire Togliatti e Salvo D'Angelo [...]. All'inizio il romanzo era segretamente il *livre de chevet* di Luchino, finché a un certo punto venne consultato senza più pudori sul set<sup>17</sup>.

Probabilmente Zeffirelli esagera quando sostiene che *I Malavoglia* erano l'unico vero interesse di Visconti e che gli altri episodi del progetto non lo attiravano, ma sono in ogni caso significativi il fatto che Visconti non si fosse assicurato i diritti del romanzo e la conseguente necessità di celare l'ispirazione verghiana, problema perdurante (parrebbe di comprendere) anche dopo il coinvolgimento di D'Angelo<sup>18</sup>.

### 3. Le questioni aperte sul coinvolgimento di D'Angelo e della Universalia

A ogni buon conto, la questione principale su cui ci si deve soffermare, soprattutto alla luce dei nuovi documenti emersi dagli archivi di Fabbri,

non è tanto lo sviluppo dell'episodio come tale quanto piuttosto ciò che lo precede e gli fa seguito. Ovvero, il legame tra Visconti e la Universalia per tramite del produttore Salvo D'Angelo: un rapporto che, per le rispettive parti politiche di appartenenza e il delicatissimo momento storico da esse attraversato intorno alle elezioni del 1948, solleva domande consistenti che non è possibile continuare ad aggirare solo perché la documentazione in nostro possesso non è ancora sufficiente a dare risposte certe.

Anzitutto, appare di grande rilievo un dato che – sebbene non dirimente, anzi ulteriormente problematico – necessita di essere riacquisito agli studi: il legame tra Visconti, D'Angelo e la Universalia non nasce nel momento della crisi, e cioè quando i soldi investiti dal PCI finiscono e occorre cercare finanziatori, bensì fa da cornice all'intero progetto. *La terra trema*, in altre parole, non «nasce come *film de commande*, commissionato a Luchino Visconti dal PCI<sup>19</sup>: questa infatti è già la seconda tappa, poiché la Universalia non è solo la casa di produzione che scende in campo a salvare il film, come già ben noto, ma è anche quella sotto i cui auspici il progetto era stato avviato, sia pure in una forma probabilmente molto vaga, di cui quasi tutto ignoriamo e rispetto alla quale è impossibile dire se Visconti già pensasse a una ripresa di Verga, eventualità in ogni caso tutt'altro che remota.

Questo fatto trascurato dagli studi, quando non propriamente dimenticato, a suo tempo non fu affatto secreto: la stessa casa di produzione ne aveva dato ripetuta notizia nei suoi bol-

lettini tra febbraio e aprile<sup>20</sup>. Di questo singolare accordo con la casa di produzione cattolica la stampa comunista tacque, ma solo sino a quando fu infranto e il PCI subentrò come finanziatore, sia pure tramite una somma talmente modesta da indurre giustamente Micciché a ritenere che l'idea della trilogia fosse inizialmente poco più che un auspicio<sup>21</sup>, sebbene Visconti mostri di accarezzarla ancora nel 1950, quando il film vede finalmente la luce nelle sale<sup>22</sup>. Ad ogni modo, è solo un trafiletto del 19 ottobre a ricordare come Visconti dovesse «da tempo girare due grossi documentari in Sicilia per conto della vaticana Universalia»: la casa di produzione vi viene descritta come un'ammiraglia in piena espansione intesa a mettere la «qualità al servizio degli interessi vaticani», mentre D'Angelo è additato come il suo alfiere inviato in tutta Europa «per accalappiare registi di "qualità"»<sup>23</sup>. L'accordo con Visconti viene presentato dunque semplicemente come un frutto tra gli altri di una generale politica di nuovi investimenti e di ampliamento della Universalia, mentre la sua infrazione è spiegata altrettanto semplicemente (ma potremmo ben dire semplicisticamente) con la mancanza di un contratto, sicché Visconti sarebbe passato alla Arteas Film, com'è noto la casa di produzione da lui stesso messa in piedi con i soldi del PCI<sup>24</sup>. Gli estensori dell'articolo si compiacciono di conseguenza del fallimento dell'operazione dell'Universalia per quanto riguarda Visconti e registrano con altrettanto compiacimento l'assenza di contatti con Rossellini, De Sica e Vergano, ipo-

tizzando maliziosamente che sia la «Universalia stessa che non accetta il modo di vedere il mondo con la macchina da presa della giovane scuola italiana»<sup>25</sup>. Insomma la casa starà anche cercando di promuoversi come finanziatrice di talenti, ma l'incompatibilità fra neorealismo e cultura cattolica agli occhi del quotidiano comunista sembra insormontabile.

Si direbbe dunque che Visconti abbia stretto rapporti con D'Angelo all'inizio del 1947 nel quadro di una forte espansione complessiva della casa di produzione vaticana, tanto forte da puntare in realtà anche sugli autori del nuovo cinema italiano (a differenza di quanto vantato da «l'Unità», di lì a poco pure Rossellini si accorderà infatti con la Universalia, per produrre *La macchina ammazzacattivi* e un film sulla figura di Francesco d'Assisi non giunto in porto<sup>26</sup>). Altra e più complessa questione è comprendere le ragioni di questa strategia, cioè se si tratti di un'operazione di pura e semplice legittimazione e di ricerca di prestigio, indipendentemente dalle polemiche che avevano circondato la prima produzione di quei registi, o piuttosto di una manovra più sottile intesa a contenerne le derive in termini di critica sociale e a esercitare un controllo al fine di spuntare l'avanguardia culturale dell'avversa parte politica. Che poi il catanese D'Angelo, a suo dire fortemente legato alla sua terra e alla sua tradizione culturale, e un Visconti da sempre speranzoso di trarre in porto un film verghiano, si siano incontrati sul progetto di un film da girare sulla Sicilia, sia pure senza contorni ancora definiti e chiari, di per sé non costituisce una sorpresa.

Le date che separano i bollettini della Universalia e l'articolo apparso su «l'Unità» sono però troppo distanti tra loro per consentire di comprendere esattamente come siano andate le cose, e soprattutto le ragioni della rottura. In particolare, in mancanza di documenti intermedi è difficile stabilire quale peso esattamente abbia giocato la vicenda, presumibilmente nevralgica, del massacro di Portella della Ginestra dell'1 maggio, cui si fa esplicito riferimento in alcuni dei materiali preparatori conservati fra le carte di Visconti<sup>27</sup>. Il nodo da sciogliere è cioè se sia stata questa inclusione a interrompere i rapporti con la Universalia o se viceversa sia stata l'interruzione dei rapporti a consentire l'inclusione, eventualmente su influenza dei compagni di partito per le incumbenti esigenze elettorali.

Altrettanto complessa è la questione del motivo per cui Visconti, terminati i soldi del partito, torna proprio fra le braccia della Universalia nel febbraio 1948. I dati certi non sono molti, al di là del fatto che D'Angelo, dopo alcuni contatti interlocutori a Roma, giunge a Catania a fine febbraio, visiona il girato, sigla un accordo con Visconti piuttosto aperto (nel quale non sembra ancora fissato nemmeno se ne dovrà scaturire un film di finzione o un documentario), i cui termini sono definiti in una lettera conservata fra le carte di Visconti (sulla quale torneremo tra poco), e infine visita amichevolmente il set di Acì Trezza il 29, come appuntato da Rosi nei suoi diari<sup>28</sup>.

È inoltre certo che, quando Visconti sigla l'accordo con D'Angelo il 27 febbraio, i soldi del partito erano già finiti



D'Angelo, Visconti e una delle interpreti a Venezia

da tempo e il regista si era mosso per cercarne altri, sia in prima persona sia per il tramite di Donald Downes, giornalista americano installato in Italia sin dagli anni Trenta, già dedito ad attività spionistica durante la guerra e, a detta di Zeffirelli, dopo la fine delle ostilità «uno dei più accesi divulgatori all'estero del nuovo cinema italiano», tanto che «aveva le mani in pasta in gran parte del nuovo cinema, di cui era in certo modo il *deus ex machina*»<sup>29</sup>. Downes era arrivato sul set del film il 6 febbraio accompagnato da Tennessee Williams, che in un articolo lo descrive come «a gentleman of international connections who looks like a pleasantly depraved Roman emperor such as Tiberius and talks like a character out of Dashiell Hammett, and who is now engaged in raising money for the picture»<sup>30</sup>. È probabile che il coinvolgimento di Downes per sfruttarne i molti contatti alla ricerca di finanziamenti fosse stato mediato da Zeffirelli, che lo conosceva sin dal 1945<sup>31</sup>, e non è privo di rilievo il fatto

che i due erano tra i pochi coinvolti nella lavorazione del film a non condividere le simpatie comuniste di Visconti e della gran parte della troupe.

Il ritorno fra le braccia di D'Angelo non è ovviamente una scelta che si può gestire con leggerezza, tanto è vero che il regista aveva cercato e ottenuto il beneplacito di Togliatti stesso<sup>32</sup>, cui evidentemente premeva più avere un film da sfruttare per propaganda che non l'eventualità di un compromesso che probabilmente la personalità del regista poteva bastare a evitare. Non si direbbe dunque che Visconti accetti l'accordo senza troppo curarsi della fonte del finanziamento, per quanto potesse essere certo di riuscire ad aggirare qualsiasi eventuale pressione ideologica (è ciò che, in effetti, i documenti di Fabbri nella sostanza comprovano, come vedremo). La fiducia del partito in quello che rimarrà per tutta l'epoca togliattiana uno dei suoi artisti di punta era dunque piena. Presentare Visconti come «il caso di un *irregolare* di genio, refrattario alle regole, alla irreggimentazione, al controllo quasi sempre sordido, strozzinesco, incomprensivo del capitalista. Intransigente, nemico del compromesso», come fa Mario Serandrei nel numero di marzo di «Bianco e Nero» (quindi in un intervento evidentemente steso prima dell'accordo con D'Angelo)<sup>33</sup>, porta acqua al mulino che costruisce questa immagine sinistrorsa e inflessibile di Visconti, benché certo parziale rispetto alle necessità della produzione. Sono solo le prove generali di quanto, come vedremo, accadrà in occasione della Mostra veneziana, e cioè il tentativo di appropriarsi del film sia da parte della

stampa comunista che di quella cattolica, sottraendolo di conseguenza alla parte avversa. Per parte sua, il quotidiano comunista incaricherà persino il suo recensore di minimizzare l'intervento della Universalia, presentata (in prima pagina) come la «casa che ha comperato il film» per tramite del «produttore Salvo d'Angelo, che non lo ha prodotto»: insomma si cercherà di ridurne l'intervento al ruolo di mera casa di distribuzione, falsando la realtà dei fatti. L'articolo di Casiraghi si chiude anzi su una nota esplicitamente polemica, in cui si attribuisce alla discesa in campo della casa vaticana un'intenzione strategica ben precisa, cioè quella di controllare di fatto le sorti del film, distribuendolo se sarà possibile ricondurlo sotto la propria ideologia, chiudendolo in deposito in caso contrario:

Malgrado la grossa speculazione tentata dall'Universalia, società strettamente legata agli interessi del Vaticano, la *Terra trema* resta un film concepito e realizzato da gente di sinistra. L'Universalia a metà lavorazione ha acquistato il film per distribuirlo (o non distribuirlo!) sotto il suo nome. Possiamo dire che Visconti è stato preso per fame, esattamente con i protagonisti, i pescatori siciliani, sono presi per fame, nella realtà e nel film<sup>34</sup>.

Nonostante queste schermaglie, la collaborazione di Visconti e D'Angelo sembra essersi svolta all'insegna del pieno rispetto dei reciproci ruoli, tanto da essere continuata anche in seguito. D'Angelo sarà infatti non solo il produttore di *Bellissima* (1951), ma anche l'interlocutore per mesi di alcuni progetti intermedi, nella fattispecie quello

di un film dall'*Otello* di Shakespeare (un'altra idea di vecchia data in cui è coinvolto anche Pietrangeli) e quello di un film su *Il marchese del Grillo* con Aldo Fabrizi, avviato nel luglio del 1950 e abbandonato a dicembre per il subentrare di un altro progetto ancora, quello de *La carrozza del Santissimo Sacramento*, anch'esso destinato a rimanere irrealizzato<sup>35</sup>. Non sembrano dunque esserci motivi per dubitare di una sintonia individuale tra il regista e il produttore, uomo di cultura e sempre attento a contenere i toni delle polemiche ogni qualvolta le acque si andassero agitando. È ad esempio con molta diplomazia che D'Angelo risponde alle polemiche che vedono la politica conservatrice catanese sollevarsi contro il film nelle ultime fasi della sua lavorazione, mettendo riparo alle repliche non certo concilianti di Visconti (oltretutto sempre in prima linea nelle vivaci polemiche in difesa del cinema italiano che si protraggono per mesi tra manifestazioni, comizi e interventi sulla stampa di sinistra), rilanciate dal quotidiano del PCI con toni altrettanto accesi<sup>36</sup>. A qualche giorno di distanza dalla Mostra veneziana, D'Angelo si premura anche di pubblicare su vari quotidiani (compreso quello comunista) un trafiletto di ringraziamento nei confronti di «coloro che si sono associati alla vittoria del film», elencando tra i progetti in corso la preparazione delle «edizioni italiana, francese, americana» de *La terra trema*<sup>37</sup>.

Solo mettendo in conto un rapporto complessivamente congeniale tra il regista e D'Angelo, oltre al venire meno dell'urgenza ideologica del film in seguito alla sconfitta elettorale, è possibile comprendere la rassegnazione con

cui Visconti sopporta il destino successivo del film, rimasto in deposito per due anni e quindi fatto circolare solo con scarsa efficacia, peraltro in un'edizione diversa da quella originale e pure questa orchestrata da D'Angelo con il rassegnato beneplacito del regista.

Al di là di ideologie divergenti e finalità poco conciliabili e spesso tutt'altro che trasparenti, l'impressione è dunque quella di una collaborazione solida e nutrita da una sincera stima personale. Certo è che se D'Angelo tenta in tutti i modi di escludere le questioni confessionali e ideologiche dal suo coinvolgimento nel film, a costo di un evidente *understatement* (è appunto il caso delle polemiche catanesi, laddove il produttore nega qualsiasi interesse politico o di parte della Universalia), le istituzioni che stanno alle spalle del regista e del produttore stesso sono di tutt'altro avviso. Di conseguenza, mentre Visconti non dimentica mai gli auspici del PCI, i cattolici attendono il film concluso per potersene appropriare in qualche modo, anche al di là dell'impossibilità effettiva di influenzarne la lavorazione, in cui probabilmente si è creduto per un certo qual tempo: i documenti di Fabbri sono la testimonianza sia di questo tentativo sia della sua inefficacia sostanziale, che porta direttamente agli scontri festivalieri e all'infelice sorte successiva del film. Per comprendere il senso della nuova testimonianza portata dalle carte di Fabbri, e cercare di dare sostanza ad alcune ipotesi interpretative relative ai problemi sin qui sollevati, occorre dunque tornare sui principali snodi della vicenda del film riannodando i fili dei documenti attualmente a disposizione.

#### 4. Settembre 1947

La vicenda produttiva de *La terra trema* si sviluppa in uno dei periodi più complessi e ambigui della storia recente del nostro paese, tra il maggio del 1947, quando si consuma la strage di Portella della Ginestra, e l'agosto del 1948, quando a pochi mesi di distanza dalle prime elezioni politiche dell'Italia repubblicana il film viene presentato al pubblico e ai critici della IX Mostra del Cinema di Venezia. Si tratta di un momento di grande fluidità, in cui nel giro di pochi mesi possono cambiare o precisarsi le alleanze, in cui la confusione delle rispettive posizioni è tale da consentire a una casa di produzione cattolica come la Universalia di commissionare un film ad Antonio Pietrangeli (che avrà un ruolo, dal punto di vista ideologico non secondario, anche ne *La terra trema*)<sup>38</sup> o a Gian Luigi Rondi di lodare Visconti per «il suo angosciato credo cristiano» e



L'interprete di Mara intervistata dalla radio a Venezia. Sullo sfondo Salvo D'Angelo

sostenere *La terra trema* per la sua azione di «incitamento alla solidarietà cristiana»<sup>39</sup>. Sotto la pressione delle prime elezioni repubblicane i profili dei protagonisti di questa vicenda si precisano: Pietrangeli vestirà (senza successo) la maglia del Fronte Democratico Popolare nella «circoscrizione di Pisa, Livorno, Lucca e Carrara, divenendo il principale avversario di Giulio Andreotti, incaricato dalla Democrazia Cristiana di reggere le sorti del cinema italiano»<sup>40</sup>; Visconti gareggerà per il Gran Premio (come allora si chiamava il Leone d'oro) con un film presentato dalla critica marxista come il primo film italiano autenticamente socialista; entrambi saranno sconfitti dal giovane sottosegretario di De Gasperi che dopo aver stravinto nel proprio collegio elettorale con un numero di preferenze secondo solo a quelle del proprio mentore, assume il controllo dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia e della Mostra di Venezia.

Proviamo a fotografare il complesso iter ideativo e produttivo de *La terra trema* in tre momenti distinti, per cogliere i processi nel loro divenire: nel settembre del 1947, quando Visconti compie i sopralluoghi del film; nel febbraio del 1948 quando in soccorso del film giungono i soldi della Universalia; nell'agosto del 1948 quando il film viene presentato alla IX Mostra del cinema di Venezia e tutte le contraddizioni dell'operazione co-firmata da Visconti e D'Angelo vengono al pettine, tra imbarazzanti polemiche e ambigue prese di posizione.

Nel diario steso da Visconti durante i sopralluoghi si legge in data 26 set-

tembre: «donne che lavorano - vecchietta La Longa»<sup>41</sup>. Nota forse da interpretare in questo senso: Visconti intravede tra un gruppo di donne al lavoro una figura che gli ricorda La Longa de *I Malavoglia*. Quali sono le intenzioni di Visconti in questa fase? Realizzare un documentario militante sulle condizioni dei lavoratori siciliani o mettere in scena *I Malavoglia* nel suo scenario naturale? Come già rilevato, pare che Visconti si sia recato in Sicilia per realizzare uno o più documentari commissionati dal PCI in vista delle elezioni del 1948. Ma che tali fossero le reali intenzioni di Visconti è messo in dubbio non appena il fantomatico progetto iniziale (se mai è esistito) si concretizza ne *La terra trema*. Già nel marzo del 1948 sulla stampa circolano commenti di questo tenore:

Il regista Luchino Visconti sta per tornare dalla Sicilia con settantamila metri di pellicola impressionata. Alcuni mesi fa, la sua partenza per l'isola passò quasi inosservata [...]. I bene informati dissero che egli si recava laggiù per realizzare alcuni documentari. I cinematografari di Via Veneto, che ignoravano il vero scopo del suo viaggio, appena lo appresero, sorrisero con aria di sufficiente compatimento per il "regista irriducibile" che si era ridotto a dirigere dei documentari, e con questa parola, per loro avvilente, intendevano averlo liquidato. La verità era un'altra. Visconti si recava in Sicilia non per dirigere dei freddi documentari ma per realizzarvi il film *La terra trema*<sup>42</sup>.

L'incommensurabile distanza che vigeva (molto più allora che non oggi) nella considerazione della critica (e probabilmente anche degli stessi cineasti) tra il lungometraggio di finzione e il

documentario è all'origine di una quantomeno parziale ricostruzione della filmografia di Visconti, il quale con *La terra trema* tornerebbe al cinema «dopo sei anni che ne era lontano»<sup>43</sup>, evidentemente non contando nulla quel *Giorni di gloria* che pure lo aveva visto impegnato per conto dell'esercito anglo-americano nelle riprese del processo e della fucilazione dell'ex questore di Roma Pietro Caruso. Ma si trattava di un documentario, cui il regista di *Ossessione* si era dedicato in attesa di tornare al vero cinema. Coerentemente, chi vorrà attaccare *La terra trema* lo farà affermando che esso «potrebbe al più essere un buon documentario»<sup>44</sup>.

In ogni caso, a tutti suona poco credibile che Visconti si sia recato in Sicilia con la reale intenzione di girarvi un documentario. Questa dovette essere la ragione di facciata, la scusa, l'occasione per avviare la complessa macchina delle riprese. In realtà Visconti ha sempre saputo in cuor suo che in Sicilia avrebbe realizzato un film spettacolare, squisito e complesso nei suoi rimandi letterari e figurativi. È questa la conclusione cui giunsero tutti appena videro *La terra trema*.

In realtà il rapporto intrattenuto dal film di finzione effettivamente realizzato con il documentario inizialmente programmato è ambiguo: sono infatti molti gli elementi di continuità che si conservano nel passaggio dall'uno all'altro. Elementi del resto iscritti nella natura neorealista dell'opera, come non mancano di rilevare le cronache delle riprese (tutte tese a sottolineare e a lodare la presenza di interpreti non professionisti, l'assenza di

sceneggiatura, insomma l'aderenza al reale inscritta nel progetto viscontiano) e le prime recensioni. Non ci si dimentichi che in questa data è ormai ufficializzata l'esistenza di una scuola neorealista italiana, oggetto di esplicite lodi<sup>45</sup>, di non meno esplicite critiche e di crescenti dubbi<sup>46</sup> da parte di tutti i critici presenti al Lido: «La banda dei neorealisti si presenta al completo»<sup>47</sup> spiega Margherita Cattaneo in un ironico articolo di presentazione della Mostra.

Nondimeno è ambiguo il rapporto intrattenuto dal film con *I Malavoglia* e conseguentemente con la committenza del PCI. Non a caso, recensendo la pellicola a caldo, il 3 settembre, Ugo Casiraghi sostiene che le affinità tra il film e il romanzo non sono intenzionali, ma determinate da fattori indipendenti da Visconti: «Molti diranno che il film di Visconti presenta notevoli relazioni con *I Malavoglia* [...]. Ma Visconti non ha fatto che riprodurre fedelmente la vita dei pescatori siciliani nei nostri giorni. Una sola relazione, dunque, esiste col mondo di Verga: ed è che le condizioni di questi sfruttati in Sicilia [...] non sono cambiate da sessant'anni a questa parte»<sup>48</sup>.

Dietro al dibattito sul rapporto intrattenuto dal film da un lato con la documentazione delle condizioni dei pescatori siciliani, dall'altro con la Sicilia letteraria di Verga, si cela in realtà la domanda cruciale sulle intenzionalità del testo: è esso il primo film veramente socialista del cinema italiano (come afferma Casiraghi<sup>49</sup>) prodotto da un PCI finalmente consapevole dell'importante funzione di propaganda svolta dal cinema o, al contrario, è esso il film

di punta (quello cioè in grado di aggiudicarsi un importante premio alla Mostra di Venezia) della casa di produzione del Vaticano, lanciata con spregiudicatezza nel mondo del cinema con finalità non meno propagandistiche?

Nel '47 forse tutte e due le cose, se è vero che gli organi di stampa di entrambe le committenze si litigano il regista e l'opera. Come già in parte rilevato, a febbraio l'Universalialia dà notizia di aver raggiunto un accordo con Visconti per «un importante film»<sup>50</sup>. Ad aprile precisa: «Luchino Visconti tra pochi giorni, non appena libero dai suoi attuali impegni di teatro, si recherà in Sicilia a girare per conto di Universalialia due documentari sull'isola»<sup>51</sup>. Nondimeno pochi mesi dopo l'organo di stampa avversario accusa l'Universalialia di non aver rispettato gli accordi: «Luchino Visconti doveva da tempo girare due grossi documentari in Sicilia per conto della vaticana Universalialia. È passato molto tempo. Molte iniziative ha preso la casa Universalialia. [...] Ma a Luchino Visconti il contratto per girare in Sicilia non fu mai fatto. [...] Visconti scenderà ugualmente in Sicilia. Produrrà per l'Arteas Film un lungometraggio documentario al titolo *La terra trema*»<sup>52</sup>. Non sappiamo se il PCI (che di fatto è sinonimo di Arteas) sia subentrato a una Universalialia inadempiente o se scalsa una Universalialia ancora desiderosa di produrre Visconti (come poi dimostrerà di essere). In ogni caso sia «Il Corriere di Universalialia» sia «l'Unità» confermano che Visconti si reca in Sicilia con l'intenzione di girare un film documentario. E alla forma del documentario il

film è in qualche modo ancora legato nel febbraio del 1948. O meglio: Visconti non si è ancora deciso ad abbandonarla per il lungometraggio di finzione.

### 5. Febbraio 1948

È quanto emerge da una lettera inviata da Salvo D'Angelo alla Arteas di Visconti il 27 febbraio 1948. Da essa veniamo a sapere che alla fine di febbraio, ovvero dopo tre mesi e mezzo di riprese (e a poco più di metà delle stesse, destinate a terminare a maggio) Visconti non sa ancora se realizzerà due documentari o un lungometraggio di finzione. L'indecisione parrebbe del tutto autonoma dal contesto politico. O almeno, tale contesto non affiora per nulla nella lettera che dà conto dell'indecisione del regista:

Premesso che la Vostra Società ha in corso di lavorazione un film dal titolo provvisorio *La terra trema*, di cui avete la libera e piena titolarità dei diritti di utilizzazione economica in Italia e all'estero; che fino ad oggi sono stati "montati" circa 1200 metri, che sono stati visionati dallo scrivente:

- 1) accogliendo la vostra richiesta ci impegniamo a concedervi un finanziamento di 5 milioni che vi saranno rimesse entro il 2 marzo p.v.;
- 2) quale corrispettivo per detto finanziamento Voi ci cedete lo sfruttamento in Italia e nel mondo del sovracitato materiale che verrà utilizzato per l'approntamento di due documentari da far riconoscere nazionali a tutti gli effetti della vigente legislazione cinematografica;
- 3) Voi Vi impegnate a ultimare la lavorazione occorrente per l'approntamento dei suddetti documentari entro il 15 aprile p.v.; [...]
- 6) entro il 31 marzo p.v. Voi avrete facoltà di notificarci che in luogo dei

due documentari, il sovracitato materiale sarà utilizzato per la produzione di un film spettacolare di metraggio non inferiore ai duemila metri e da riconoscere nazionale ai fini della legislazione cinematografica vigente. In tal caso, noi ci impegniamo a partecipare alla detta produzione ed assumerne lo sfruttamento in Italia e all'estero e, per regolare tale nostra partecipazione, sarà stipulato tra noi un regolare contratto, il piano generale di finanziamento del film, il piano di lavorazione e quello di sfruttamento del film in Italia e all'estero.

Voi ci garantite che sul materiale in oggetto non esistono vincoli, impegni e prelazioni di qualsiasi genere, e che, qualora entro il 31 marzo p.v. non sarà decisa la lavorazione di un film spettacolare completo, la Vostra Società ci metterà in grado di compiere tutte le formalità occorrenti per fare ammettere i due documentari ai benefici delle vigenti disposizioni a favore dei cortometraggi di nazionalità italiana<sup>53</sup>.

Dal documento pare insomma che a metà della lavorazione non agissero ancora chiare intenzionalità. Cosa ha consentito il ritorno sulla scena di D'Angelo? E quali sono le ragioni che muovono il direttore della Universalia? È possibile darne conto, o anche in questo caso la ricerca storica non può far altro che sfumare il proprio quadro? Tennessee Williams afferma, in un articolo già citato, di aver raggiunto Visconti in Sicilia al seguito di Donald Downes, incaricato di trovare dei finanziatori per il film, e di una coppia di ricchi investitori interessati. Ciò deve essere avvenuto poco prima che il film venisse prelevato da D'Angelo. Williams precisa che «pratically everything about this picture is being done

“on the cuff” as we say in the States. They are raising the capital as they go along»<sup>54</sup>. La sera, Visconti raggiunge, in un cinema di Catania, Williams e i due potenziali finanziatori che rimangono colpiti dal girato ma non al punto da finanziare il prosieguo delle riprese. L'articolo di Williams ci dice che Visconti, nel cercare finanziatori per il film, ha sondato diverse vie, anche le più improbabili, come quella descritta con toni tra l'ironico e il grottesco, nell'articolo del drammaturgo. Perché non tornò subito da D'Angelo, con il quale aveva un mezzo accordo prima che si inframmettesse il PCI? Aveva forse timore che D'Angelo portasse, con i soldi, anche le ingerenze del Vaticano? È possibile che le cose siano andate così:

- Nel febbraio del 1947 D'Angelo offre a Visconti la possibilità di girare un film (documentario) in Sicilia.
- Tra l'inverno e l'autunno del 1947 deve essere intervenuto il PCI offrendosi a sua volta di finanziare l'opera in vista del suo utilizzo per le elezioni del 1948. L'appartenenza politica è probabilmente alla base della scelta del regista di abbandonare il progetto che aveva con la Universalia e di fondare con il finanziamento del PCI l'Arteas. L'evento che determinò con tutta probabilità l'intervento del PCI fu la strage, il 1 maggio, di Portella della Ginestra. Spinge in questa direzione una testimonianza di Zeffirelli: «A Roma [Visconti] frequentava Trombadori, Ingrao e gli intellettuali del PCI. Era grande amico di Togliatti. Nell'ambito di questo gruppo di aristocrazie comuniste nacque il progetto di fare

un documentario sulla strage di Portella della Ginestra. [...] Andammo in Sicilia una prima volta in maggio o giugno del 1947»<sup>55</sup>. Visconti sta insomma per partire per la Sicilia quando l'eccidio di Portella della Ginestra convince il PCI dell'opportunità di rilevare il progetto.

- Il 7 novembre 1947 l'organizzatore generale dell'Arteas Alfredo Guarini comunica all'Ufficio Centrale per la Cinematografia una descrizione del film ancora articolata su tre episodi<sup>56</sup>; le riprese, relative unicamente al primo episodio, iniziano effettivamente il 19 novembre 1947<sup>57</sup>, nonché a metà del lavoro i soldi finiscono (anche a causa dell'incertezza di fondo con cui è gestita l'organizzazione produttiva del film, per cui non si sa ancora bene se si stiano realizzando due documentari o un film spettacolare).
- Visconti, che a quel punto potrebbe tornare da D'Angelo, preferisce cercare un'alternativa (anche perché ormai la contrapposizione politica tra gli amici di Visconti e gli amici di D'Angelo si è inasprita, approssimandosi le elezioni). Non riuscendoci (come testimonia l'articolo di Williams) è costretto a chiedere aiuto (non senza il permesso di Togliatti) a D'Angelo, il quale risponde positivamente *anche* a fronte dell'accordo in essere fin dal febbraio del 1947 (la lettera che prelude al contratto di fatto riproduce gli accordi precedenti aggiungendo la clausola che Visconti è eventualmente libero di trasformare i due documentari in un lungometraggio di finzione). Non è escluso che D'Angelo abbia visto ne *La terra*

*trema* anche un'occasione politica: indipendentemente dal film che i suoi soldi avrebbero contribuito a realizzare, rispondere a una richiesta di aiuto proveniente da Togliatti un paio di mesi prima delle elezioni che avrebbero potuto consegnare il Paese in mano ai comunisti poteva significare tutelarsi sull'immediato futuro.

- Dai diari di lavorazione stesi da Francesco Rosi, sappiamo che il soccorso finanziario di D'Angelo si concretizza nel febbraio del 1948. Il 19 febbraio «per tentare di risolvere la situazione finanziaria poco rassicurante, Visconti, accompagnato da Claudio Forges Davanzati, parte in aereo per Roma». Il 27 febbraio (la stessa data della già citata lettera di D'Angelo che di fatto ufficializza l'accordo) Rosi registra sul suo quaderno: una «telefonata di Visconti informa che la produzione viene assunta dalla Universalialia»<sup>58</sup>. Il 5 marzo arrivano anche i primi fondi e può pertanto riprendere il lavoro, che Visconti aveva deciso di sospendere fino a quel momento<sup>59</sup>.

Il problema è che D'Angelo dirige una casa di produzione nata con precise finalità di apostolato mentre il film mostra di difendere istanze ideologiche incompatibili con lo statuto dell'Universalialia<sup>60</sup>. Forse a tranquillizzare e convincere D'Angelo ha contribuito il fatto che il «film spettacolare» che Visconti vorrebbe realizzare (pur senza essere certo di poterlo fare) è ambientato ad Aci Trezza e ricalca evidentemente la vicenda de *I Malavoglia*? Non ci si dimentichi che lo stesso D'Angelo «già dall'inizio del '47

aveva incaricato Antonio Pietrangeli [...] di elaborare un progetto dal romanzo di Verga»<sup>61</sup>. Oppure, come già suggerito, D'Angelo non cerca garanzie ideologiche, al contrario: sa bene che ne sortirà un film di sinistra e se ne fa carico per ingraziarsi il possibile (e allora perfino dato per probabile) vincitore delle prossime elezioni.

In effetti, come ha ben spiegato Micciché, *La terra trema* è forse il più compiuto esempio di «film ideologico» del nostro cinema. Persino la psicologia dei personaggi esiste solo in quanto funzione dell'ideologia: «Non vi è, ad esempio, alcuna apprezzabile connotazione [...] psicologica nel rapporto amoroso 'Ntoni/Nedda: lo guida, lo regola e lo determina l'economia, non il sentimento»<sup>62</sup>. Lo stesso vale anche per gli altri due amori: quello tra Nicola e Mara e quello tra Don Salvatore e Lucia. Anche in questo caso è la condizione economica dei Valastro che determina il formarsi e lo sciogliersi delle coppie.

Visconti non cita nei titoli di testa *I Malavoglia* perché non è riuscito a ottenerne i diritti ma anche perché il film sta al romanzo in un rapporto di profonda alterità. Verga fornisce la materia, nient'altro. Come ha spiegato Vittorio Spinazzola, «*La terra trema* si rifaceva alle indicazioni di fondo della politica culturale comunista: riprendere la tradizione dell'arte e del pensiero borghesi nei suoi risultati più avanzati, e inverarli nella prospettiva di un ribaltamento del dominio di classe»<sup>63</sup>. La storia de *La terra trema* è interamente determinata dalla lotta di classe. Gli strati e i ruoli sociali sono semplificati e ridotti fondamentalmente a due: chi vive del proprio lavoro e chi mangia



## LA TERRA TREMA

Produttore: SALVO D'ANGELO      Regista: LUCHINO VISCONTI      Interpreti: PESCATORI SICILIANI

UNIVERSALIA PRODUZIONE

alle spalle degli altri. I personaggi del film non sono genericamente poveri o ricchi, ma specificamente sfruttati o sfruttatori. L'alterità dei Valastro (o meglio di 'Ntoni Valastro) rispetto al villaggio sta nella nascita della coscienza. Verga aveva affidato a Padron 'Ntoni il compito di esaltare gli antichi modelli comportamentali e di dimostrare quanta disgrazia si abbatte su coloro che vogliono ribellarsi alla propria condizione. La brama dei Malavoglia, condannata da Verga, diviene ne *La terra trema* la presa di coscienza di 'Ntoni Valastro, sconfitta dal capitale perché è ancora solo individuale, perché non è ancora maturata a collettiva consapevolezza di classe.

Insomma aveva ragione Enzo Biagi a rilevare che «i Velastro di Luchino Visconti sono parenti dei Malavoglia di Verga con una differenza: hanno letto Carlo Marx»<sup>64</sup>. Ugualmente era nel vero Daniele D'Anza quando si lamentava: «Questi pescatori di Aci Trezza [...] hanno in tasca la tessera del PC. E spesso non si accontentano di tenerla in tasca, ma la mettono all'occhiello»<sup>65</sup>. D'Angelo ne è consapevole? È forse per questo che assegna a Fabbri il compito di rimettere mano alla scrittura del film (magari superato lo scoglio del 18 aprile)? Presso l'archivio Fabbri si conservano infatti materiali tutt'altro che semplici da decifrare e collocare temporalmente all'interno del complesso iter produttivo del film ma che testimoniano inequivocabilmente un lavoro di riscrittura (di cui, con tutta probabilità, Visconti non ha tenuto conto).

I documenti provenienti dall'Archivio Fabbri sono sostanzialmente cinque. I primi quattro, contrassegnati di segui-

to dalle lettere A, B, C e D, sono conservati nell'archivio privato di Roma. A questi occorre aggiungere una lettera di D'Angelo a Fabbri, di cui si dirà più avanti, depositata a Forlì.

A. Soggetto dei tre episodi, dattiloscritto di 10 pp. Non firmato, né datato. Inedito. È diverso dai documenti di cui dà conto Micciché (in particolare è da confrontare con il doc. 4, la scaletta pubblicata in *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, pp. 205-217). Le diversità sono riconducibili alla penna di Fabbri. Soprattutto colpisce la diversa articolazione del finale dell'episodio del latifondo che vede in azione la figura di un prete e trasforma il latifondista in un proprietario illuminato e moderno: «Il risentimento dei contadini verso il gabellotto si esprime, il giorno della distribuzione delle sementi, con un fermo rifiuto di accettarle se le condizioni del contratto annuale non vengono alleggerite, e le terre finora abbandonate e incolte non vengono loro concesse in cooperativa. Il sacerdote del villaggio, padre Pio, sostiene i contadini in questa onesta e leale determinazione. Il gabellotto tenta invano, con gli antichi metodi di intimidazione, e mettendo al lavoro la mafia locale, di infrangere la coesione dei contadini che gli sono ormai tutti contro. Ma rischia, con un eccidio che alcuni suoi uomini compiono un giorno di festa, di portare la rivolta nelle sue terre. La notizia del grave avvenimento giunge a Roma al proprietario del latifondo, il quale giunge nell'isola il giorno che i contadini, con alla testa il sacerdote,

come in una cerimonia di benedizione, piantano sulle terre incolte i segni dei futuri lavori, che essi tutti insieme compiranno. Si tracciano strade, capanne di paglia precedono le future case, un grande canale porterà l'acqua alla terra assetata. Il proprietario si rende conto della situazione: contrariamente alle speranze del gabellotto egli vede la giustezza dell'iniziativa dei contadini, ed eliminando il parassitismo del gabellotto intermediario viene ad un accordo coi contadini. Egli accorda le terre incolte in cooperativa, ed elimina i gravosi contratti annuali. La pace ritorna nella terra che tremava ed echeggiava di spari, e la gratitudine dei contadini si riflette nel lavoro che porterà benessere a tutti, ai lavoratori e ai proprietari illuminati e moderni».

La didascalia a inizio del testo («I tre episodi della storia non sono raccontati separatamente ma sono alternati nel film a ritmo crescente») ne colloca la stesura in un momento precedente alla decisione di rendere l'episodio del mare autonomo, in una fase cioè in cui è ancora prevista la realizzazione di tutti e tre gli episodi, da alternare nel medesimo film tramite il montaggio.

B. È il soggetto con cui Visconti si reca sul set, espressione dell'ultima fase di scrittura prima delle riprese, pubblicato in *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, pp. 219-227, ma qui corredato da numerose correzioni e integrazioni di Fabbri, che in taluni casi tracciano su fogli volanti di quaderno. Contiene veri e propri episodi non

integrati dal film, come un lungo colloquio con Nedda che nelle intenzioni di Fabbri (esprese mesi dopo nel documento D) avrebbe dovuto giustificare meglio lo scoraggiamento di 'Ntoni. La parola "messa" viene corretta con la maiuscola "Messa". L'ultimo dei fogli manoscritti è una parentesi graffa con tre ipotesi di sottotitolo. Al primo di questi è aggiunto un asterisco, quasi a indicare una preferenza da parte di Fabbri, e infatti nel successivo documento C (che integra tutte le correzioni, aggiungendone di nuove) è indicato come sottotitolo proprio quello segnalato dall'asterisco, ovvero *Il mare amaro*.

C. È la trascrizione dattiloscritta di B, con l'aggiunta di ulteriori modifiche di natura stilistica.

D. 3 pp. dattiloscritte intitolate *Appunti per "La terra trema"*. Il documento, non firmato, riporta manoscritta la data «Roma, 27 aprile 1948», momento in cui le riprese sono quasi terminate e forse è già disponibile un primitivo montaggio.

In che fase interviene Fabbri? Proponiamo di interpretare questi documenti così:

- È possibile che A sia stato scritto tra il febbraio del '47 e la costituzione dell'Arteas (il cui termine *post quem* è con tutta probabilità il 1° maggio del '47), in un periodo durante il quale Visconti ancora pensa a un documentario tripartito dal montaggio alternato. È inoltre possibile che l'Arteas sia nata proprio per rispondere all'esigenza di autonomia sentita da Visconti a confronto con le

istanze ideologiche avanzate da Fabbri e ritenute da Visconti estranee al suo progetto. Fabbri ha infatti trasformato l'episodio politicamente più avvertito, quello che nella versione iniziale faceva esplicito riferimento alla strage di Portella della Ginestra, in una pacifica vertenza sindacale guidata dal prete del paese e risolta in favore dei contadini grazie alla bontà d'animo del latifondista. Una soluzione che evidentemente fa a pugni con le finalità propagandistiche che vanno delineandosi nel contesto di una campagna elettorale che già lascia prevedere la massiccia scesa in campo del clero in chiave anticomunista.

- È possibile che B e C siano stati scritti dopo il febbraio del '48, ovvero dopo che D'Angelo ha rilevato il film.
- È improbabile che D sia contemporaneo di B e C e abbia la funzione di esplicitare le ragioni degli interventi compiuti da Fabbri sul testo di Visconti, anche perché la data lo colloca molto avanti nella lavorazione del film. Vero è che retrospettivamente fornisce qualche indicazione utile per indagare le intenzioni con cui Fabbri si accosta alla riscrittura (in B e C) del soggetto del film. È possibile che D testimoni l'ultimo tentativo di Fabbri di intervenire sul lavoro di un regista che non aveva nessuna intenzione di farsi influenzare e che proprio per questa ragione si era impegnato a cercare, senza riuscirci, un'autonomia finanziaria.

## 6. Agosto 1948

Visconti voleva che il film fosse sottotitolato in italiano, in modo da salvare la musicalità del dialetto e, al contempo, permettere allo spettatore di comprendere i dialoghi. L'idea non piacque a Trombadori: bisognava che anche lo spettatore più umile, incapace di leggere i sottotitoli, fosse messo in grado di capire la storia. Da qui l'introduzione del commento in voce over – che traduce, anticipa, ribadisce, spiega e giudica gli eventi – affidato ad Antonio Pietrangeli. È questo il principale motivo del contendere a Venezia.

Il primo chiamato a render conto della faziosità del commento di Pietrangeli è D'Angelo, il quale gira immediatamente la responsabilità della mancata vigilanza su Fabbri. In una lettera forse erroneamente datata 7 agosto 1948 (è più probabile che la lettera segua le polemiche insorte a Venezia e che pertanto fosse del 7 settembre), D'Angelo rimprovera così Fabbri:

Carissimo Fabbri,  
poiché, come saprai, l'inconveniente fondamentale che ha procurato al film *La terra trema* le più sensibili noie è dovuto allo speaker, e particolarmente al suo contenuto politico e polemico, non ti sorprenderà come io sia chiamato a giustificare tutto questo in Consiglio. Poiché la responsabilità della stesura, preparata da Visconti e Pietrangeli, di tale speaker è stata completamente a te affidata, ti prego, prima di sabato prossimo, di farmi pervenire una relazione, nella quale: o dichiaro di sostenerlo pienamente, giustificandone le ragioni; oppure mi dichiaro iscritto che lo speaker da te approvato non è lo speaker che è stato successivamente inciso e che figura nel film. Per evitare, in avvenire, il ripetersi di inconvenienti di questo

genere, ti prego, per ogni lavoro del quale è a te interamente affidata la responsabilità, di farmi pervenire relazioni scritte man mano che vai svolgendo il lavoro stesso fino alla conclusione finale. Grazie, scusa, affettuosamente

Salvo d'Angelo<sup>66</sup>

D'Angelo parla di "sensibili noie" procurate dal film e fa riferimento al potere che Fabbri avrebbe avuto di approvare o meno il testo recitato dalla voce over. La documentazione in nostro possesso non ci spiega cosa effettivamente possa essere accaduto in seno al Consiglio della Universalia, né se Fabbri e D'Angelo avessero davvero potere di intervento sul lavoro di Visconti (c'è da dubitarne).

In ogni caso, che Visconti fosse «l'aristocratico regista dell'estrema sinistra»<sup>67</sup> era a tutti noto, al punto da essere più volte precisato nelle recensioni del film scritte al Lido. A Venezia il film è del resto ufficialmente sostenuto dal PCI il cui organo di partito lo presenta come un film militante sia il giorno prima della sua proiezione<sup>68</sup> che quello successivo<sup>69</sup>.

Il film mostra come si possa «fare della propaganda politica sfruttando la miseria delle classi meno abbienti»<sup>70</sup>. Lucidamente Arturo Lanocita fa notare che «il rancore è l'asse maggiore di *La terra trema*». Esso porta «un messaggio di rivolta; è come un ambasciatore che arriva con una dichiarazione di guerra, o almeno con un *ultimatum*. Ambascerie come queste, giuste o non giuste, stringono il cuore. Non possiamo accoglierle senza tremare a nostra volta, per il sangue che sarà versato da una parte e dell'altra. *La terra trema* è una invettiva e una minaccia»<sup>71</sup>. Poi-

ché Visconti «si è sostanzialmente preoccupato di comporre un grande atto d'accusa contro gli sfruttatori del lavoro [...] la pellicola ha a volte il turgore di comizi di piazza»<sup>72</sup>: «Il film è violentemente polemico, al punto che le sue sottolineature, presenti in quasi tutte le sequenze, giungono a una retorica che quasi sempre finisce per ottenere, anche da spettatori compresi di una triste situazione sociale, il risultato opposto»<sup>73</sup>.

In particolare in molti si lamentano per «quel commento troppo spesso retorico e comiziesco inserito nella colonna sonora»<sup>74</sup>. Il «commento idiotamente marxista [...] riesce, con notevole e singolare impegno, a fondere la grossolana prosopopea d'un articolo di Pietro Secchia, con il testo più melenso d'un libro di letture per le elementari»<sup>75</sup>. Il commento «dovuto alla malaugurata penna di Antonio Pietrangeli» spinge il discorso «su di un piano polemicamente sociale ed estremistico»<sup>76</sup>. Perfino Guido Aristarco – che interviene sul film in diverse occasioni dopo averlo difeso, come vedremo, in giuria – in una recensione che ne tesse le lodi sperticate, in relazione al commento non può esimersi dal rilevare come esso «forza troppo su alcuni motivi» e come sia «tutto sommato inutile e pleonastico»<sup>77</sup>.

Sul commento si scontra anche la giuria chiamata da Andreotti ad assegnare i premi della IX Mostra e composta da italiani, con una sola eccezione, il padre domenicano belga Félix Morlion<sup>78</sup>. La giuria era sempre stata, per regolamento, internazionale. Andreotti decide d'ufficio di renderla italiana con lo scopo di poterla meglio governare, andando contemporaneamente incon-

tro alle aspettative degli americani che infatti partecipano in massa alla manifestazione, al contrario dei sovietici che per protesta rifiutano di inviare i loro film<sup>79</sup>.

La presenza di Morlion tra i giurati può essere presa a emblema del processo di democristianizzazione della Mostra determinato dall'esito delle elezioni del 18 aprile. Andreotti l'ha voluta al punto da difenderla con ostinazione dal disappunto del Vaticano (che non coglie l'importanza della posta in gioco), degli americani (che vorrebbero una giuria *inequivocabilmente* italiana per non dare alcun pretesto alle polemiche dei sovietici), oltre che della stampa italiana che definisce la composizione della giuria quantomeno «discutibile»<sup>80</sup>, «nota come una tra le più faziose e male assortite»<sup>81</sup>. La critica (di sinistra) più avvertita, oltre a sottolineare come in essa vi prendano parte «elementi estranei, guidati da preoccupazioni imperscrutabili o da educazioni disadatte»<sup>82</sup>, arriva a collegare il colore politico della giuria con la mancata premiazione de *La terra trema*<sup>83</sup>. In una cronaca da Venezia,



Padre Morlion durante la Mostra di Venezia

«Vie Nuove» riporta con ironia: «Il gran premio internazionale di Venezia rischiava di essere vinto, orrore!, da un film comunista [...] Luchino Visconti [...] avrebbe avuto il massimo riconoscimento alla Mostra? Domanda inquietante e gli uomini in giacca bianca non potevano far altro che consolarsi a vicenda col dire: "I democristiani non lo permetteranno"»<sup>84</sup>. In effetti, grazie ai verbali della giuria conservati all'Archivio Storico della Biennale di Venezia è possibile ricostruire nel dettaglio il dibattito che ha portato alla premiazione di *Hamlet* e all'assegnazione a *La terra trema* di un premio minore, quasi "concesso" contro voglia non senza giustificazioni e precise delimitazioni relative alle motivazioni del premio.

È nella sua terza seduta, il 3 settembre, che la giuria stende una prima rosa di film candidati ai premi: *La terra trema* è segnalato dai tre giurati di sinistra sui nove di cui si compone la giuria, vale a dire Chiarini, Aristarco e Marinucci. Preso atto del fatto che appare inevitabile un premio a *La terra trema*, ci si accapiglia intorno al commento di Pietrangeli:

Il Presidente apre la seduta, e dà la parola a CONSIGLIO, il quale tiene a precisare prima di tutto, nei riguardi del film *La terra trema* di Luchino Visconti, che, pur lodando l'opera del regista e le qualità del film, non si può non tener conto delle arbitrarie deformazioni in senso politico che la colonna sonora reca al soggetto, evidentemente ispirato in origine al romanzo di Verga *I Malavoglia*; e che, pertanto, ritiene opportuno, nel caso in cui il film riportasse il primo premio, motivare il premio stesso con una clausola che additi l'arbitrarietà di tale

sovrastuttura d'ordine essenzialmente politico. CHIARINI risponde dichiarando che la giuria deve prescindere assolutamente da qualsiasi concetto politico, e giudicare esclusivamente in sede estetica. CONSIGLIO ribatte che per l'appunto allo scopo di escludere ogni elemento politico dalla valutazione di un'opera d'arte, ritiene opportuno segnalare l'intemperatività di queste sovrastrutture politiche in un'opera che sarebbe altrimenti d'alto livello artistico. Qui si tratta della sovrapposizione della propaganda politica ad un'opera d'arte: può la giuria accettare una motivazione che crei una distinzione fra elementi artistici ed elementi propagandistici nel medesimo film? IL PRESIDENTE invita la Giuria ad esprimere la propria opinione. MORLION risponde che, non essendovi dubbio a suo parere che *La terra trema* sarà fra i primi quattro film premiati, occorrerebbe sì motivare il giudizio, ma in sede esclusivamente estetica, e cumulativamente per tutti i quattro film che otterranno i quattro primi premi (Gran Premio di Venezia e tre premi internazionali). ARISTARCO respinge sia la proposta di Consiglio che quella di Morlion, ed afferma che, indipendentemente da qualsiasi altro elemento di giudizio, un'opera è bella o brutta, e si premia o non si premia – e tanto basta. Della stessa opinione, di respingere cioè la proposta di Consiglio, sono MARINUCCI, LANOCITA, PROSPERI, GROMO (che dichiara essere meglio, se possibile, motivare brevemente i primi premi, ma senza scendere a considerazioni critiche) MELLONI e CHIARINI (che non dissentono da Morlion circa l'opportunità di un preambolo generale alla premiazione). CONSIGLIO chiarisce che la sua proposta derivava proprio dal fatto che la premessa ed il commento a *La terra trema* costituiscono, a suo avviso, pecche di carattere estetico, e che perciò credeva giovevole al film il non considerarle parti integranti del film stesso<sup>85</sup>.

La giuria converge quasi subito su *Hamlet* di Laurence Olivier per il Gran Premio di Venezia. Il finale di partita vede i giurati democristiani coordinarsi in un ultimo tentativo di limitare il valore del premio internazionale che inevitabilmente *La terra trema* si aggiudicherà. Sebbene fra di essi non figurino manifestamente anche Morlion, è probabile che l'azione fosse concordata.

IL PRESIDENTE apre la discussione sulla motivazione da attribuire ai tre premi internazionali. CONSIGLIO afferma che è indispensabile, in quanto a suo avviso consegue dal testo stesso del regolamento, motivare esplicitamente i titoli di merito in base ai quali ciascuno di tre film è stato premiato. LANOCITA propone di rinunciare alla specifica motivazione. CHIARINI dopo aver presentato alla giuria varie motivazioni, che non vengono accettate, propone di adottare una motivazione unica per tutti i tre film. La discussione verte in modo particolare sulla motivazione del premio al film *La terra trema*. CHIARINI enuncia tre nuove motivazioni, che però non raccolgono ancora l'accordo totale della giuria. GROMO si domanda se sia il caso di annullare la prima votazione, con la quale si era stabilito di motivare ciascuno dei tre premi. IL PRESIDENTE formula il seguente ordine del giorno, che intende porre in votazione: "La Giuria, in considerazione della difficoltà di raggiungere l'accordo sulle motivazioni dei premi internazionali attribuiti a *The Fugitive*, *Louisiana Story* ed a *La terra trema*, delibera di annullare la precedente votazione, con la quale era stato deciso di formulare tali motivazioni". MELLONI protesta formalmente ed energicamente contro la presentazione dell'ordine del giorno. IL PRESIDENTE propone che non si facciano singole motivazioni, ma ci si limiti ad un breve preambolo

complessivo [...] CONSIGLIO desidera venga verbalizzata la sua dichiarazione, di non essere assolutamente d'accordo con l'attribuzione dei tre premi senza specifica singola motivazione, e dichiara che si asterrà dal voto sulla proposta Chiarini, che ritiene illegale. MELLONI si dichiara pienamente d'accordo e solidale con Consiglio. Chiarini prende atto della dichiarazione di Consiglio e di Melloni, e ritira le sue proposte. A maggioranza vengono finalmente adottate le seguenti motivazioni: *Louisiana Story*: per il suo alto valore lirico; *The Fugitive*: per i suoi valori figurativi e drammatici; *La terra trema*: per i suoi valori stilistici e corali<sup>86</sup>.

Fa il punto sull'operato della giuria Giorgio Moscon in un articolo polemico: «Su questa vessatissima questione sono stati sparsi i soliti fiumi di inchiostro, ma su un punto almeno tutti si sono dimostrati d'accordo, nella richiesta cioè che il prossimo anno la giuria torni ad essere internazionale, come è sempre stata nelle mostre precedenti e come è d'uso in tutte le manifestazioni alle quali concorrono più paesi. [...] Vi sarebbe poi da sollevare anche la questione di come tale giuria è stata scelta, della sua nomina venuta dall'alto, di certi commissari la cui competenza in fatto cinematografico era perlomeno molto dubbia, non fosse altro perché per la prima volta si occupavano di cinema, e delle influenze politiche che hanno premuto in un senso piuttosto che in un altro»<sup>87</sup>. Non solo negli anni successivi la giuria resterà italiana: Andreotti cercherà (pur non riuscendoci a causa di un'impuntatura di Pio XII<sup>88</sup>) di estendere progressivamente il proprio potere di controllo su di essa, affiancando al collaudato Morlion il fidato Gian Luigi Rondi.

Quanto fosse importante limitare il premio a *La terra trema* sul piano dei suoi valori formali e sul ruolo avuto nell'impresa da Morlion testimoniano non solo le dichiarazioni rilasciate dal domenicano alla propria agenzia stampa e pubblicata sui principali quotidiani cattolici<sup>89</sup> ma anche una testimonianza inviata dal domenicano alla Segreteria di Stato Vaticana:

La nomina fatta dal Sottosegretario S.E. Giulio Andreotti permetteva di opporre al Presidente del Centro Sperimentale Cinematografico social-fusionista e filosoficamente anticristiano e amorale (Luigi Chiarini) il fondatore dell'Istituto Superiore di cinematografia nel seno dell'Università Internazionale Pro Deo (Padre Morlion) unico specialista cattolico in Italia nella filosofia realista (tomista) dell'arte cinematografica. La conferma ufficiale dell'autorità del Padre Morlion ha permesso lo sviluppo normale di un'opera di penetrazione religiosa che non era possibile senza questo appoggio ufficiale. Infatti su nove membri della giuria vi erano diversi comunisti e indifferenti e solo una minoranza di cattolici convinti. Malgrado questo i due primi premi internazionali sono stati dati ad opere di ispirazione cattolica (*Amleto* e *La croce di fuoco*) il terzo premio ad un'opera lirica ineccepibile ed il primo premio di regia ad un'opera che esprime la profonda umanità del cattolicesimo nella sua posizione nei confronti della persecuzione degli ebrei (*Il processo*). Dopo una dura lotta la premiazione del film di Visconti *La terra trema* è stata limitata con la formula "per i suoi valori stilistici e corali"<sup>90</sup>.

Il pasticcio ideologico oltreché politico che ne sortisce imbarazza tutti. Quanto il PCI fosse in difficoltà emerge con chiarezza nella già citata recensio-

ne di Casiraghi il cui evidente imbarazzo è manifestato dalle stesse capriole linguistiche con cui ci si riferisce al «produttore Salvo d'Angelo» il quale «non lo ha prodotto» il film, bensì «comperato» con l'intenzione forse di bloccare la distribuzione. Messi in chiaro i rispettivi ruoli (ci si guarda bene però dal precisare chi avrebbe prodotto il film) segue, immediata, la polemica nei confronti dello schieramento nemico, che dopo aver comperato il film, vorrebbe rivendicare all'area cattolica il primato della lotta sociale di cui il film si fa portavoce:

La casa che ha comperato il film, l'Universalialia, ha distribuito un'elegante brochure in italiano, francese, inglese e spagnolo, provvista di un cordoncino con i colori della bandiera italiana, intitolata addirittura "Libro bianco sulle condizioni del proletariato del mare". In essa viene riportato al posto d'onore, senza però indicarne la fonte, un brano di una enciclica papale dove si parla di "misericordia" delle classi popolari, di "sfruttamento" dell'uomo sull'uomo, di "evidente e disumana inferiorità" del proletariato, tutte condizioni che portano a "tristi ripercussioni sull'ordine sociale". Ma tali dichiarazioni riconoscono appena in astratto l'esistenza e la gravità del problema, perché naturalmente il senso delle parole del Pontefice mira soltanto a mettere in guardia contro le suddette "tristi ripercussioni sull'ordine sociale", cioè, nel caso del film, contro gli sforzi del povero 'Ntoni per liberarsi dalle condizioni di schiavitù. [...] Ecco l'equivoco ed ecco la falsificazione. Ci si impadronisce di una grande opera d'arte come *La terra trema* e si vorrebbe travisarne il significato<sup>91</sup>.

La tesi di Casiraghi è espressa con chiarezza: l'Universalialia non ha prodot-

to il film, lo ha comperato con lo scopo di impadronirsene per travisarne il significato rivoluzionario. Benché l'Universalialia sia una «società strettamente legata agli interessi del Vaticano, *La terra trema* resta un film concepito e realizzato da gente di sinistra»<sup>92</sup>. È accaduto infatti «che Visconti è stato preso per fame, esattamente come i protagonisti, i pescatori siciliani, sono presi per fame, nella realtà e nel film, da grossisti, bagarini e altri speculatori»<sup>93</sup>. Alle argomentazioni di Casiraghi (effettivamente bislacche, anzitutto nell'idea che l'aristocratico Visconti, paragonato ai pescatori di Acì Trezza, possa essere preso per fame!) – cui danno man forte «Vie Nuove»<sup>94</sup> e «Noi Donne»<sup>95</sup> – risponde il quotidiano della DC torinese «Il Popolo Nuovo». Alle lunghe citazioni dell'articolo di Casiraghi segue il commento:

Vediamo un po' questo modo di ragionare. Dunque il Visconti sta facendo un film di sinistra. Giunto a metà non ha più mezzi. Quindi tutto il lavoro sta per andare a mare come la barca del protagonista. Quindi era già "non distribuito". Invece la Universalialia, cioè il Vaticano, dà i mezzi per completarlo e – si noti bene – non fa alcuna pressione, né alcuna limitazione all'estro od alle direttive del regista (di sinistra). [...] Per ringraziamento si dice che lo ha preso per fame. [...] Ma lo ha acquistato – dice «l'Unità» – per non distribuirlo. E difatti la Universalialia – cioè il Vaticano – per non distribuirlo lo presenta a Venezia alla Biennale [...]. Povero Casiraghi<sup>96</sup>.

L'enormità dell'equivoco appare ancor più evidente facendo scorrere le recensioni che espongono pericolosamente il film a letture religioseggianti. Se per Giorgio Moscon «nessun film, da molti

anni a questa parte, è tanto soffuso di spirito "religioso", una istanza così altamente liberatrice, quanto questo *La terra trema* che Luchino Visconti ha diretto per l'Universalìa [...] che come è noto è una casa produttrice cattolica»<sup>97</sup>, Gian Luigi Rondi si spinge anche oltre («Luchino Visconti sembra aver trovato con *La terra trema* la formula felice per sostenere con solidi argomenti estetici il suo angosciato credo cristiano»), non mancando di citare la lettera dei vescovi del sud d'Italia ispirandosi alla quale il regista avrebbe risposto «al suo imperativo cristiano» realizzando un film che è «un incitamento alla solidarietà cristiana»<sup>98</sup>. Con non minor convinzione di lì a breve proverà a smontare anche l'appartenenza del regista all'orbita comunista con un'argomentazione tanto ingenua quanto rivelatrice: a «un avveduto studioso di economia politica» per il quale la «vicenda [...] è pervasa di polemica marxista (difatti, tutte le pene del protagonista sono per divenire proprietario d'una barca...)», Rondi replica ironico di ignorare «che il comunismo fosse per la piccola proprietà e per l'impresa privata»<sup>99</sup>. Ugualmente convinto di trovarsi di fronte a un film impostato sui principi della *Rerum Novarum* è Piero Regnoli secondo il quale «il problema sociale è affrontato dal film con lodevole impostazione e verte sui seguenti due principi basilari: risoluzione dello stato di eccezionale miseria attraverso l'incremento della iniziativa privata sostenuta dalla creazione di cooperative, di cui l'associazione famigliare è il primo e naturale stadio; sostituire all'odio ed alla lotta di classe il contenuto dell'amore scambievole fra tutti coloro

che dal lavoro traggono il proprio sostentamento»<sup>100</sup>. In fondo era lo stesso argomento avanzato anche da Adriano Baracco in quella che è la più velenosa recensione del film scritta a caldo:

Questo è il film che sollevò alla Mostra le più accese e violente discussioni; per due giorni non si parlò d'altro, amici litigarono per divergenze di giudizio, si arrivò a un punto di saturazione in cui non si poteva più sentir accennare a quel titolo senza protestare. E il lato veramente triste della faccenda è che quasi mai tali discussioni ebbero un carattere di esame critico, ma furono in grande maggioranza discussioni politiche. Luchino Visconti è comunista, perciò tutti i comunisti parlano di *La terra trema* come dell'opera d'un dio; e tutti gli uomini di destra ne parlano invece come d'una vergognosa porcheria. È umiliante che non si possa trovare un po' di serenità, nemmeno nel giudicare un film, e avrei pagato molto per reperire almeno un comunista disposto a riconoscere che non tutto è perfetto in *La terra trema*; o un liberale il quale trovasse senso d'arte almeno in una sequenza di questo lunghissimo film. Ma non ebbi tale fortuna. [...] E poi, non mi si dica che il film è comunista: anzitutto, il disperato desiderio del suo protagonista è d'arricchire e, probabilmente, di diventare un grasso mercante come quelli che lo affamano (e questo è scarsamente comunista). E poi, quei pescatori adagiati nella loro servitù, quei pescatori che sono i primi ad allontanarsi dal compagno ribelle e sconfitto, non hanno la minima coscienza di classe. Se il problema loro fosse elementare come il film lo presenta, basterebbe la costituzione d'una cooperativa a risolvere tutto; e durante i nove mesi trascorsi ad Acitrezza per girare il film, Visconti, in un giorno di pausa, avrebbe potuto

benissimo fondare quella cooperativa, se proprio i pescatori non vi riuscivano da soli. Ma, scherzi a parte, il film, allo stato attuale, è un pletorico spettacolo che contiene in sé un lavoro d'eccezione. Per amore del cinematografo chiediamo al regista di rinunciare al suo esagerato rispetto per la propria opera; tagli, e ci dia i duemilacinquecento metri di belle cose che *La terra trema* ha in sé. E faccia tacere, per favore, quel commento, che non serve a spiegare l'azione, ma basta a innervosire anche lo spettatore meglio disposto<sup>101</sup>.

Nel 1949 il film viene presentato da Ugo Casiraghi alla II Conferenza d'Organizzazione della Federazione milanese del PCI. In quell'occasione Casiraghi ne ricostruisce per sommi capi la contraddittoria storia produttiva:

Luchino Visconti si recò in Sicilia nel 1947 con scarsi mezzi per riprendere in un documentario le vite dei pescatori siciliani. Nemmeno lui sapeva esattamente che cosa ne sarebbe venuto fuori. Era partito senza un soggetto preciso, senza un'idea conseguente e stabilita. Sul posto si sarebbe ispirato secondo quello che vi avrebbe trovato. Vi trovò i pescatori,

press'a poco nello stesso stato in cui Verga li aveva osservati e descritti più di sessant'anni prima, nel suo romanzo *I Malavoglia*. Settimana per settimana, mese per mese, l'avventura iniziale si mutò per Visconti in qualcosa di più complesso, di più impegnativo. [...] Il documentario si andava trasformando in poema, un poema sul lavoro che avrebbe dovuto svolgersi in tre cicli: i pescatori, i minatori, i contadini. [...] L'opera di Visconti sarebbe stata veramente rivoluzionaria, se il lavoro fosse stato compiuto integralmente [...]. Ma, nella condizioni politiche presenti del nostro Paese, dobbiamo accontentarci della prima parte<sup>102</sup>.

Casiraghi non può d'altra parte esimersi dall'accennare all'intervento di salvataggio del film da parte dell'Universalìa: «*L'episodio del mare della Terra trema* fu finito da Visconti coi quattrini dell'Universalìa, casa cinematografica notoriamente legata al Vaticano. È una delle contraddizioni cui va frequentemente soggetta l'industria capitalistica del cinema. Non è il caso di meravigliarsi, ma piuttosto di inserirsi in questa contraddizione e sfruttarla per i nostri fini».

In realtà la meraviglia fu e resta tanta.

#### Note

1. Questo saggio è stato pensato e discusso in comune dai due autori. Segnatamente, i paragrafi 1, 4, 5 e 6 sono stati scritti da T. Subini; i paragrafi 2 e 3 sono stati scritti da M. Giori.
2. Lino Micciché (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Lindau, Torino 1996. Si segnala come eccezione il tentativo di spiegare il ruolo che la strage di Portella della Ginestra potrebbe aver avuto sulla ideazione e lavorazione del film in: Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. La radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2008, pp. 167-257. Di poca rilevanza sono gli altri due libri pubblicati negli ultimi anni sul film: Sebastiano Gesù (a cura di), *La terra trema. Un film di Luchino Visconti*, Salarci Immagini/CSC Edizioni del Centro Studi, Lipari 2006 e Roberto Semprebene, *La terra trema. Prove tecniche del compromesso storico? Rapporti tra cinema e politica nel secondo dopoguerra*, Effatà, Cantalupa 2009. Il primo ha un taglio divulgativo, mentre il secondo, pur interrogando archivi fino ad allora trascurati, non fa fare al sapere alcun passo avanti, correndo semmai il rischio contrario di mettere in circolo ipotesi discutibili e ancor meno plausibili conclusioni.

3. Cfr. L. Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia 1990.
4. Trascritta integralmente in: L. Micciché, *La terra trema di Luchino Visconti*, cit., pp. 38-40.
5. In appendice alla trascrizione della sceneggiatura desunta, in: «Bianco e Nero», a. XII, nn. 2-3, febbraio-marzo 1951, pp. 113-117 e ripreso in: L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., pp. 234-250.
6. Pubblicata in: L. Micciché, *La terra trema di Luchino Visconti*, cit., pp. 46-47.
7. *Idem*, pp. 205-217.
8. *Idem*, pp. 219-227.
9. Ringraziamo la Famiglia Fabbri e in particolare Nanni Fabbri per la disponibilità alla pubblicazione.
10. L. Visconti, *Tradizione ed invenzione*, «Aria d'Italia», inverno 1941, p. 78. L'articolo era corredato da alcuni disegni di Renato Guttuso ispirati a *I Malavoglia*.
11. L. Visconti, *Oltre il fato dei Malavoglia*, «Vie Nuove», 22 ottobre 1960.
12. *Ibidem*.
13. L. Micciché, *Verso La terra trema*, in: Id., *La terra trema di Luchino Visconti*, cit., p. 57.
14. Fatto già noto all'epoca del contributo di Micciché (cfr. ad esempio le dichiarazioni di De Santis riportate in Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Utet, Torino 1981, 2003<sup>2</sup>, p. 106).
15. Cfr. M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Libraccio, Milano 2011.
16. Cfr. Visconti in: [s.n.], *Rocco un profeta disarmato*, «Schermi», a. III, n. 28, dicembre 1960 (ora in: Giuliana Callegari, Nuccio Lodato, a cura di, *Leggere Visconti: scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti con una bibliografia critica generale*, Amministrazione provinciale di Pavia, Pavia 1976) e, sul rapporto fra Verga, il film del 1948 e quello del 1960: M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Lindau, Torino 2011, pp. 104-108.
17. F. Zeffirelli, *Come un toscano insegnò il siciliano per conto di un lombardo*, in: L. Micciché, *La terra trema di Luchino Visconti*, cit., p. 28.
18. È interessante il modo in cui ancora Casiraghi da Venezia minimizza il ruolo dello scrittore: «Molti diranno che il film di Visconti presenta notevole relazione con *I Malavoglia* e con alcuni racconti di Giovanni Verga. Ma Visconti non ha fatto che riprodurre fedelmente la vita dei pescatori siciliani nei nostri giorni» (*La terra trema è un capolavoro*, «l'Unità» [Milano], 3 settembre 1948).
19. L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., p. 82.
20. «Il Corriere di Universalia», a. II, n. 4, febbraio 1947, verso; «Il Corriere di Universalia», a. II, n. 5, aprile 1947, recto.
21. Cfr. L. Micciché, *Verso La terra trema*, cit., p. 38.
22. Cfr. Visconti in: Tommaso Chiaretti, *Finalmente vedremo il film di Luchino Visconti*, «l'Unità», 7 giugno 1950. Probabilmente in un primo momento la distribuzione era prevista dopo l'uscita veneziana dato che già nel 1948 fu redatta la scheda di valutazione del Centro Cattolico Cinematografico in cui, dal punto di vista estetico, il film fu giudicato «esageratamente lungo e lento», pur riconoscendo che «è stato realizzato con gran cura, e contiene delle sequenze assai pregevoli. La sua efficacia però è menomata dalla evidente artificiosità della vicenda. Anche la recitazione degli attori improvvisati, se talvolta è spontanea, appare spesso artificiosa», mentre sul piano morale «La descrizione della vita misera dei pescatori e dei loro inutili sforzi per uscirne appare, malgrado l'ostentato verismo, tendenziosa, e sembra atta a destare, non sensi di cristiana pietà, ma sentimenti d'odio. Accanto allo spirito di violenza e di ribellione, che anima assai spesso il lavoro, notiamo l'assenza di ogni idea religiosa, di ogni accenno a virtù cristiane, se si eccettua una frase verso la fine. Dobbiamo quindi sconsigliare ai giovani la visione, ammessa, in sala pubblica, solo per gli adulti di piena maturità morale» (*Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXIV, Centro Cattolico Cinematografico, Roma 1948, p. 119).
23. Masaccio & Masolino, *La passatella*, «l'Unità», 19 ottobre 1947, p. 3. I registi di «qualità» da accalappiare in tutta Europa erano nomi del calibro di René Clair, Marcel l'Herbier, Jean Renoir, Marcel Carné, Claude Autant-Lara, Robert Bresson, Jacques Becker, Carl Th. Dreyer, Leopold Lindtberg.
24. Ma questo «l'Unità» non lo dice e anche tale discrezione risulta singolare se si considera come l'interessamento del partito nella produzione del film – già presentato come «un lungo metraggio documentario dal titolo *La terra trema*» (*ibidem*) – mirasse a farne uno strumento di propaganda per le successive elezioni.
25. *Ibidem*.
26. Cfr. T. Subini, *Verso "Francesco giullare di Dio"*. Fabbri, Rossellini e le tracce della scrittura, «Ciemme», a. 36, n. 154, dicembre 2006, pp. 14-29; Alberto Anile, *Il nocciolo della "Macchina"*, *idem*, pp. 44-49.
27. Secondo Zeffirelli (*Come un toscano insegnò il siciliano...*, cit., p. 28) l'idea di inglobare, o di spostare l'attenzione sugli eventi del primo maggio fu maturata nell'ambiente comunista romano frequentato da Visconti. Sulla questione cfr. poi Anton Giulio Mancino, *Op. cit.*, pp. 167 ss.
28. Cfr. la trascrizione dei diari in: S. Gesù, *Op. cit.*, p. 111.
29. F. Zeffirelli, *Autobiografia*, Mondadori, Milano 2006, pp. 103-104.
30. T. Williams, *A Film in Sicily*, «48: The Magazine of the Year», June 1948, citato in: Id., *Notebooks*, Yale University Press, New Heaven/London 2006, p. 472, n. 686.
31. Cfr. F. Zeffirelli, *Autobiografia*, cit., pp. 83-87. Secondo una testimonianza di Donald Windham, il quale faceva parte del gruppo di amici che circondava Williams durante le sue estati italiane, all'epoca della lavorazione de *La terra trema* Downes sarebbe stato in intimità con Zeffirelli, che però tace questa circostanza nelle sue memorie (cfr. T. Williams, *Op. cit.*, p. 472, n. 686).
32. Cfr. F. Zeffirelli, *Come un toscano insegnò il siciliano...*, cit., p. 29. Visconti mostrerà poi a Togliatti il film in una proiezione privata (riservata ad alcuni membri di partito) il 25 settembre (lo notifica «l'Unità» il giorno dopo).
33. M. Serandrei, *Lettere dalla Sicilia*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 1, marzo 1948, p. 49.
34. U. Casiraghi, *La terra trema è un capolavoro*, cit. Il giorno dopo in un reimpasto parzialmente rimaneggiato della recensione, si leggerà: «*La terra trema* è il primo film italiano che già rifletta uno spirito socialista» (*Il film di Visconti capolavoro del Festival*, «l'Unità», 4 settembre 1948). Questa è nella sostanza la versione «ufficiale» propagandata dal Partito, tanto da essere ribadita quasi con le stesse parole da Paolo Gobetti ancora in occasione dell'effettiva distribuzione del film («*La terra trema*» di Luchino Visconti, «l'Unità» [Torino], 26 marzo 1950).
35. Cfr. la corrispondenza conservata presso il Fondo Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, serie 1, sottoserie 2, unità archivistica 126.
36. Cfr. Gastone Ingrasci, *Acì Trezza vestita a festa per salutare «La terra trema»*, «l'Unità», 20 maggio 1948. In realtà si tratta solo di una tregua: le polemiche si riaccendono infatti dopo la Mostra di Venezia quando la «Pro Loco» di Acì Trezza, prima ancora che il film giunga nelle sale siciliane, invia un telegramma alle autorità regionali, da queste trasmesso a Roma, in cui si chiede che venga sospesa la distribuzione del film, ritenuto «denigratorio, tendenzioso e offensivo dignità nostre popolazioni marinare e intero popolo siciliano» (cfr. s.n., *Sospesa la proiezione di «La terra trema»?*, «Giornale dell'isola», 16 settembre 1948, nel quale si torna tra l'altro ad attaccare regista e produttore per aver sostenuto a maggio «una tesi nient'altro che temporeggiatrice» al solo scopo di concludere le riprese). La polemica ancora suscita piccate prese di posizione della stampa di sinistra (cfr. Nora Finzi, *I retrogradi di Acì Trezza insorgono contro «La terra trema»*, «Il Paese», 26 settembre 1948) e riscuote qualche appoggio più moderato (cfr. Roberto Sgroj, *Trema davvero*, «Cine Illustrato», 26 settembre 1948, il quale nota che «in fin dei conti, nessuno del loro paesino tranquillo esce con onore dalla vicenda»).
37. S. D'Angelo, *La film UNIVERSALIA*, «l'Unità» (Torino), 16 settembre 1948.
38. Cfr. L. Micciché, *Verso La terra trema*, cit., p. 38.
39. G.L. Rondi, *La terra trema applaudita a Venezia*, «Il Tempo», 3 settembre 1948 (con il titolo *I Malavoglia divenuti Velastro ne La terra trema di Luchino Visconti*, «La Nazione», 3 settembre 1948; con il titolo *La terra trema trionfo della scuola italiana*, «Il Tempo di Milano», 3 settembre 1948).
40. Callisto Cosulich, *I conti con la realtà*, in: Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, VII, 1945/1948, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Venezia/Roma 2003, p. 27.
41. L. Visconti, diario dei sopralluoghi, manoscritto, 21 settembre 1947, conservato presso il Fondo Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, serie 7, unità archivistica 14.
42. Lionello De Felice, *La terra trema*, «Bis», 16 marzo 1948.
43. *Ibidem*.
44. Franco Pranzo, *Rema nella notte il pescatore ribelle*, «Corriere Lombardo», 3 settembre 1948.
45. Nel presentare la mostra a pochi giorni dal suo inizio, Elia Santoro introduce così la sele-

- zione italiana: «Anche l'Italia non sarà da meno delle altre nazioni; porterà sei film che dimostreranno in modo tangibile la validità del suo neorealismo» (*Il Festival veneziano del cinema*, «La Provincia del Po», 12 agosto 1948).
46. Per Edgardo Macorini, la Mostra che sta per aprirsi sarà l'occasione per risolvere la «polemica sorta da qualche tempo in Italia e all'estero sulle possibilità di sviluppo della nostra scuola neorealista» in considerazione del fatto che «dopo i grandi successi mondiali [...] nel corso di quest'anno sono cominciati a sorgere dubbi e perplessità» (*Il realismo nel cinema italiano*, «Il Corriere», 20 agosto 1948).
47. M. Cattaneo, *Al lido di Venezia dive problematiche e mocassini*, «Provincia del Po», 26 agosto 1948.
48. U. Casiraghi, *La terra trema è un capolavoro*, cit.
49. «È il primo film italiano che già rifletta interamente uno spirito socialista» (*Ibidem*).
50. «Sono anche in lavorazione [...] un importante film di Luchino Visconti (dopo l'esordio cinematografico, che fu tra i più interessanti e discussi in Italia, questo estroso e sensibile regista di teatro ha deciso di ritornare al cinematografo lavorando per Universal)» («Il Corriere di Universal», a. II, n. 4, febbraio 1947, *recto*); «Dopo l'esordio di *Ossessione*, un film tra i più interessanti della produzione italiana, Luchino Visconti passò – come è noto – al teatro [...] Attualmente egli ha deciso di ritornare al cinematografo e realizzerà un importante film per Universal» (*idem*, *verso*).
51. «Il Corriere di Universal», a. II, n. 5, aprile 1947, *recto*.
52. Massaccio & Masolino, *Op. cit.*
53. S. D'Angelo, lettera alla AR.TE.AS., 27 febbraio 1948, conservata presso il Fondo Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, serie 1, sottoserie 2, unità archivistica 126.
54. T. Williams, *Op. cit.*, p. 472, n. 686.
55. F. Zeffirelli, *Come un toscano insegnò il siciliano...*, cit., p. 28.
56. Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, C.F. 674.
57. È questa la data comunicata all'Ufficio Centrale per la Cinematografia (Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, C.F. 674).
58. Cfr. la trascrizione dei diari in S. Gesù, *Op. cit.*, p. 110.
59. Sull'interruzione della lavorazione esiste una dichiarazione di Visconti che la documentazione di cui abbiamo dato conto conferma solo in parte: «Arrivai un pomeriggio a Cinecittà dove Blasetti dirigeva *Fabiola*, un film che costò un miliardo di lire. Quel giorno stava girando un grande banchetto di antichi romani. Su centinaia di comparse vestite di seta e di oro cadeva una pioggia di petali di rosa. Rimasi lì, cupo, disorientato, muto... E all'improvviso Blasetti mi scorse, gli dissi che il mio film siciliano era interrotto, e lui mi presentò il produttore di *Fabiola*, Salvo D'Angelo. E D'Angelo, che è di Catania, si entusiasmo subito: abbandonò *Fabiola* e la sua pioggia di rose e si imbarcò con me per la Sicilia con i capitali necessari. Potei riprendere immediatamente la lavorazione e realizzare le scene di tempesta che sono poi diventate le più famose di *La terra trema*... In tutto, l'interruzione era durata una settimana» (*Idem*, p. 57; nel volume non si riporta la fonte della citazione).
60. Tra l'altro pare che per finanziare *La terra trema*, ovvero un film che non rientrava nei piani industriali della Universal, D'Angelo abbia stornato parte dei finanziamenti ottenuti dal Banco di Sicilia per la realizzazione di *Fabiola* (cfr. la testimonianza di Blasetti contenuta in: Franca Faldini, Goffredo Fofi [a cura di], *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 195). La contraddizione è immediatamente rilevata dalla critica. Si veda ad esempio l'articolo sulle riprese scritto da Enzo De Bernart, *Luchino pazzo di Acitrezza*, «Schermi», a. I, n. 1, s.d. [aprile 1948], pp. 22 e 51, nel quale *La terra trema* è ironicamente definito «un film comunista» realizzato «con i denari dei democristiani».
61. L. Micciché, *Verso La terra trema*, cit., p. 38.
62. *Idem*, p. 44.
63. V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Bulzoni, Roma 1985, p. 35.
64. E. Biagi, *La terra trema di Luchino Visconti*, «Alto Adige», 3 settembre 1948.
65. D. D'Anza, *Pescatori con la tessera del PC in La terra trema di Visconti*, «Messaggero Veneto», 3 settembre 1948.
66. S. D'Angelo, lettera a D. Fabbri, 7 agosto [settembre?] 1948, su carta intestata Universal, conservata presso il Fondo Fabbri della Biblioteca di Forlì.
67. Mino Caudana, *Primo rapido bilancio dei film italiani al Festival*, «Gazzetta Sera», 1 settembre 1948.
68. «*La terra trema* [...] sarà probabilmente la grande rivelazione del Festival. Interpretato esclusivamente da pescatori, minatori e contadini della Sicilia il film denuncia spietatamente l'ingiustizia sociale e umana che da secoli s'abbatte con maggiore violenza sul Mezzogiorno» (Foto pubblicitaria accompagnata da una didascalia redazionale, «l'Unità», 2 settembre 1948).
69. U. Casiraghi, *La terra trema è un capolavoro*, cit. Cfr. anche la posizione degli altri quotidiani della sinistra: «*La terra trema* [...] è un fortissimo atto di accusa contro la società capitalistica che permette agli uomini di sfruttare altri uomini. [...] Visconti, uomo di sinistra, ha voluto raccontare al mondo lo stato di miseria delle classi più povere» (Alfredo Panicucci, *Fra miseria e dolore la terra trema*, «Avanti!», 3 settembre 1948).
70. Franco Pranzo, *Rema nella notte il pescatore ribelle*, «Corriere Lombardo», 3 settembre 1948.
71. A. Lanocita, *La terra trema di Luchino Visconti*, «Corriere della Sera», 3 settembre 1948.
72. L.C., *Visconti polemizza in dialetto siciliano*, «Gazzetta del Popolo», 3 settembre 1948.
73. *Ibidem*.
74. Mario Ungaro, *Ritorna Visconti con La terra trema*, «Il Popolo» (Roma), 3 settembre 1948.
75. Ferruccio Disnan, *La terra trema di Luchino Visconti*, «Risorgimento Liberale», 3 settembre 1948.
76. D. D'Anza, *Op. cit.*
77. G. Aristarco, *La terra trema di Visconti*, «Il Giornale di Vicenza», 3 settembre 1948.
78. «La giuria è eletta dal Presidente della Mostra o, più esattamente, dall'Ufficio Cinematografico della Presidenza del Consiglio; è composta di quattordici membri [...] e tredici sono italiani; il solo straniero è un sacerdote (forse, ha commentato qualcuno, perché i preti italiani non vanno al cinema)» (Tino Zanon, *La Mostra del Cinematografo sta per aprirsi a Venezia*, «Corriere Ligure», 17 agosto 1948).
79. Cfr. T. Subini, *La doppia vita di "Francesco giullare di Dio". Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, seconda edizione accresciuta, Libraccio, Milano 2013, pp. 135-136.
80. S.n., *Scelti i film per Venezia*, «La repubblica d'Italia», 13 agosto 1948.
81. E. Trapani, *Il "Festival"*, «Il merlo giallo», 14 settembre 1948.
82. Renzo Renzi, *La giuria ha scoperto Shakespeare*, «Libertà», 11 settembre.
83. «Non sempre nella composizione della giuria si è seguito un criterio di competenza ma si è voluto dare un colore politico che, se prevale nel paese, non dovrebbe avere alcuna ingerenza in questo settore, provocando alcuni inconvenienti come l'assenza della Russia [...] e il trattamento subito da *La terra trema* che avrebbe meritato il primo premio assoluto o almeno e senza dubbi quello per il miglior film italiano» (Renzo Bonazzi, *Panorama del festival di Venezia*, «Reggio Democratica», 9 settembre 1948); «Assolutamente assurdo, ridicolo, il Premio come miglior film italiano a *Sotto il sole di Roma* di Castellani [...] tale decisione della giuria è stata di per sé una leggerezza [...] ed è stata una manifestazione di bassa faziosità contro il grande *La terra trema* da parte di taluni giudici, da suscitare il più profondo disgusto. Non facciamo nomi, ma dobbiamo dire che tale giuria, con quel verdetto d'esclusione, si è rivelata composta, tra gli altri, di uomini il cui torbido livore reazionario è pari alla loro incompetenza in tema di cinema, e di uomini purtroppo esperti di cinema e tanto più colpevoli quindi per aver avallato senza dimettersi, taluni di essi per inqualificabile leggerezza ed altri per evidente doppio gioco» (Paolo Jacchia, *I faziosi della giuria hanno guastato il festival*, «Repubblica d'Italia», 10 settembre 1948).
84. S.n., *La terra trema... e ha fatto tremare la giuria del festival*, «Vie Nuove», 12 settembre 1948.
85. Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia, Marghera (VE), Serie Cinema, CM 14 ter.
86. *Ibidem*.
87. G. Moscon, *Tutto da rivedere alla Mostra del Cinema*, «Gazzetta Veneta», 11 settembre 1948.
88. Cfr. T. Subini, *La doppia vita di "Francesco giullare di Dio"*, cit.
89. Dopo aver lodato il film per i suoi valori formali, Morlion ritiene necessario «deplorare la mancanza di approfondimento» dei contenuti sociali: «È vero che nel fondo di questa realtà umana del necessario conflitto sociale, di natura contingente ed effimera, appare il legame tenero e completo del sentimento famigliare, ma sostanza di questi sentimenti, che è

più misteriosa e legata alla religione del popolo siciliano, è quasi completamente ignorata! D'altra parte un commento tendenzioso e molte scene e dialoghi che seguono una dialettica politica di lotta di classe, invece di una dialettica di anime, diminuisce gravemente il valore artistico del film» (*Conclusioni del padre Morlion sui premi assegnati al festival di Venezia*, «CIP [Centro Informazioni Pro Deo]», 11 settembre 1948). Cfr. anche s.n., *Padre Morlion e La terra trema*, «L'Avvenire d'Italia», 11 settembre 1948; s.n., *Una importante intervista col domenicano Padre Morlion*, «L'Ordine», 12 settembre 1948; s.n., *Ben tornato al cinema, Visconti, ma...*, «L'Eco di Bergamo», 15 settembre 1948.

90. Memorandum non firmato (steso da Félix Morlion, forse in collaborazione con il padre provinciale Antonino Silli) allegato a A. Silli, lettera a Giovanni Battista Montini, 27 luglio 1949, conservato nell'Archivio Generale della Curia Generalizia OP, presso il Convento Santa Sabina (Roma), XIV. 951 PRO.5.
91. U. Casiraghi, *La terra trema è un capolavoro*, cit. La polemica è condotta su tutti i quotidiani vicini al partito. Cfr., tra gli altri, Fabio De Agostini: «La Film Universalia che ritenne opportuno a suo tempo di porre la sua firma in testa al film, acquistando quando era già in avanzata fase di realizzazione, l'ha presentato al Festival con un "libro bianco sulle condizioni del proletariato del mare". I dirigenti della Universalia possono anche essere soddisfatti dell'affare concluso: dal punto di vista politico essi intendono precisare ed attenuare con alcune frasi "a fondo sociale" del Papa, citate nell'opuscolo, un'opera che è la denuncia serena, ma implacabile, di quella situazione sociale che la Chiesa contribuisce a conservare inalterata» (*La terra trema di Luchino Visconti film nato dalla sofferenza del popolo*, «Il Paese», 4 settembre 1948). De Agostini scambia per enciclica papale un documento dei vescovi meridionali, come spiegato in: Gabriele Serra, *Un ammonimento di Vescovi raccolto in parte da un film di Visconti*, «Rivista del Cinematografo», a. XXII, n. 11, novembre 1949, pp. 14-15.
92. U. Casiraghi, *La terra trema è un capolavoro*, cit.
93. *Ibidem*.
94. «La terra trema solo a film quasi ultimato ha avuto l'aiuto finanziario di una casa produttrice (che ha cercato di distorcere ai propri fini il contenuto umano del film)» (s.n., *La nostra vita sullo schermo*, «Vie Nuove», 19 settembre 1948).
95. «Il film è la denuncia precisa, risolta poeticamente, di uno stato sociale e umano e la casa produttrice, legata alla finanza vaticana, ha tentato con la pubblicazione di un "libro bianco sulle condizioni del proletariato del mare" che si inizia con alcuni brani di una enciclica papale, di rivendicare questo carattere di denuncia per il partito della Democrazia Cristiana. I fatti la smentiscono» (Lorenzo Quaglietti, *Cronaca-Festival*, «Noi Donne», 19 settembre 1948).
96. G.Q., *Film di sinistra?*, «Il Popolo Nuovo», 4 settembre 1948.
97. G. Moscon, *La terra trema di Luchino Visconti*, «Gazzetta Veneta», 3 settembre 1948.
98. G.L. Rondi, *La terra trema applaudita a Venezia*, cit. Di diversa impostazione la recensione di Turi Vasile, il capitano della squadra cattolica degli anti-neorealisti. Se la sua stroncatura del film non sorprende, lascia impressionati la lucidità delle argomentazioni e le penetranti intuizioni su una filmografia che è solo agli inizi ma che già lascia intravedere oltre ai propri motivi di forza anche le proprie contraddizioni. Vasile avanza l'ipotesi che «Visconti si sia invaghito, come già in *Ossessione*, di un puro formalismo e che preoccupato della sua sostanziale aridità abbia cercato sostegno in un facile schema di propaganda sociale e politica. In altri termini ci pare di scorgere nell'opera di Visconti lo sbigottimento e l'inquietudine del suo autore di doversi trovare alla fine davanti a una costruzione arbitraria e gratuita, priva di una sua interna necessità. Spesso una più o meno consapevole sterilità cerca affannosamente di salvarsi aderendo, sul piano morale, ad un qualsiasi dogmatismo, che è in questo caso il comunismo di Luchino Visconti» (*In discussione La terra trema*, «Il Giornale della Sera», 4 settembre 1948).
99. G.L. Rondi, *Una, nessuna o centomila le verità del cinema?*, «Anteprima», n. 30, novembre 1948, p. 13.
100. P. Regnoli, *Film a Venezia*, «Civiltà Italiana. L'Airone», 11 settembre 1948.
101. A. Baracco, *Maratona di Venezia. I film*, «Hollywood», a. IV, n. 157, 18 settembre 1948, p. 8.
102. U. Casiraghi, presentazione de *La terra trema*, conservata presso il Fondo Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, serie 7, unità archivistica 14.

## documento A

### LA TERRA TREMA

(I tre episodi della storia non sono raccontati separatamente ma sono alternati nel film a ritmo crescente).

**Il pescatore 'Ntoni Valastro di di pronto di Aci Trezza** si trova a 24 anni a dover dividere col nonno la responsabilità di capo di una numerosa famiglia. Il padre è annegato un anno prima in un incidente di pesca.

I Valastro, poveri e orgogliosi, hanno una bella barca da pesca, e una casa a cinque vani con un nespolo nel giardino.

'Ntoni è entrato in Marina e ha visto parecchio mondo; al ritorno, i metodi tradizionali di pesca e di commercio che vigono nell'isola gli paiono insufficienti, la miseria un destino inevitabile.

Con un gruppo di amici tenta di forzare la sorte, ma il contrabbando gli riesce male. Arrestato, duri anni di prigione lo aspettano, ma i dirigenti della società che incetta il pesce della sua regione intervengono. Lo fanno rilasciare, a patto che egli lavori per loro: lo considerano infatti un elemento prezioso.

Ma 'Ntoni è testardo, e il suo chiodo fisso è raggiungere, se non la prosperità, una indipendenza economica che permette a lui e alla sua famiglia un lavoro tranquillo, senza l'assillo dei creditori e della povertà incumbente. Riesce a convincere i suoi: ipotecano la cassa per raccogliere un piccolo capitale per comprare il sale, gli attrezzi e per poter provvedere da soli alla vendita sul mercato. Tutto è pronto per la prima pesca. Ma l'impaziente 'Ntoni, malgrado l'avviso contrario dei più esperti, prende il mare nonostante che il tempo sia avverso. Disastro: la barca torna a casa per miracolo, danneggiatissima, senza più reti e tutto il prezioso equipaggiamento perduto.

La gente, gelosa di questo tentativo di rinnovamento, volta le spalle a 'Ntoni, contenta che gli sia andata male. La sua ragazza, Nedda, lo abbandona. Per riparare la barca occorrerebbero troppi altri soldi. L'ipoteca sta per scadere. Lo scoraggiamento invade la famiglia.

Il fratello Cola, di 19 anni, emigra clandestinamente, senza più speranze salvo quella, vaga, di ritornare dopo aver fatto fortuna. Il nonno non sopporta questa nuova sventura, e si ammala gravemente. Non si riavrà più. Lo porteranno all'ospedale in città, di dove non farà più ritorno.

'Ntoni abbandona il lavoro; passa il tempo a giocare nell'osteria del paese. Dalla loro bella casa dal nespolo i Valastro sloggiano per andare ad abitare una miserabile stanza sulla spiaggia. La sorella, fidanzata ad un muratore, ora che sono ridotti alla fame non potrà più sposarsi: è costretta a vendere arance a un angolo di strada. Tutto è crollato, tutto è come prima.

Dalla casa sulla spiaggia 'Ntoni guarda il mare - calmo, sereno, pacifico sotto il sole come un campo che aspetti l'aratro - con impeto 'Ntoni si alza, va fin dove l'acqua gli lambisce le scarpe. Senza accorgersene canta a fior di labbra la vecchia canzone dei pescatori; gioca scrivendo col dito sulla rena umida; fruga nella sabbia, ne tira fuori una piccola conchiglia chiusa, viva e lucente - la tenta con l'unghia, la prova sotto i denti - poi la ributta in mare col gesto di un ragazzo. Ecco la sorella che torna con i suoi aranci, stanca della giornata. 'Ntoni le corre incontro. La sorella lo guarda come in attesa. «Domani ricominciamo, ricomincio a lavorare».

'Ntoni si decide alla fine, umiliato, coi suoi alla disperazione, a lavorare a giornata presso un padrone come tanti altri.