

# Nulla Osta

La censura cinematografica in Italia (1944-1962).  
Una storia istituzionale

Angelo Pietro Desole



Milano University Press



Angelo Pietro Desole

# **Nulla osta**

**La censura cinematografica in Italia  
dal 1944 al 1962.**

**Una storia istituzionale**



Milano University Press

*Nulla osta. La censura cinematografica in Italia (1944-1962). Una storia istituzionale* / Angelo Pietro Desole. Milano: Milano University Press, 2025.

ISBN 979-12-5510-323-3 (print)

ISBN 979-12-5510-319-6 (PDF)


ISBN 979-12-5510-321-9 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.231

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0-CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© The Author(s), 2025

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: [redazione.milanoup@unimi.it](mailto:redazione.milanoup@unimi.it)

La presente ricerca fa parte del Progetto PE 0000020 CHANGES – CUP G53C22000430006 – PNRR Missione 4 Componente 2 Investimento 1.3, finanziato dall'Unione Europea Next Generation EU (ITA)

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in libreria ed è distribuita da Ledizioni ([www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it))

# Indice

Capitolo I Index Filmorum	11
Capitolo II L'eredità liberale e fascista 20 febbraio 1913 – 1 ottobre 1944	31
Capitolo III Da Spataro a Cappa 1 ottobre 1944 – 1 giugno 1947	53
Capitolo IV L'era Andreotti 1 giugno 1947 – 17 agosto 1953	67
Capitolo V Da Bubbio a Scalfaro 17 agosto 1953 – 6 luglio 1955	99
Capitolo VI L'era Brusasca 6 luglio 1955 – 20 maggio 1957	111
Capitolo VII Da Resta a Magri 20 maggio 1957 – 28 agosto 1959	127
Capitolo VIII L'ultima legge 21 aprile 1962 n. 161	141
Capitolo IX Conclusioni	155
Appendice Regio Decreto 24 settembre 1923, n. 3287	161
Bibliografia	173



**SIGLE:**

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema

AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo

ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini

BNL: Banca Nazionale del Lavoro

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

DC: Democrazia Cristiana

DGC: Direzione Generale per la Cinematografia (cfr. cap. I, n. 55)

ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche

ERP: European Recovery Program (Piano Marshall)

IRI: Istituto per la Ricostruzione Industriale

MPAA: Motion Picture Association of America

MSI: Movimento Sociale Italiano

PCI: Partito Comunista Italiano

PSDI: Partito Socialdemocratico Italiano

PSI: Partito Socialista Italiano

PWB: Psychological Warfare Branch

UND: Unione Nazionale Distributori

UNP: Unione Nazionale Produttori

Elenco dei sottosegretari di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri con delega  
allo Spettacolo

Governo	Sottosegretario	Direttore generale dello spettacolo
Bonomi II	Giuseppe Spataro <b>(DC)</b> (18/06/44 – 12/12/44)	Vincenzo Calvino* (1944-1947)
Bonomi III	Francesco Libonati <b>(PLI)</b> (12/12/44 – 21/06/45)	
Parri	Giustino Arpesani <b>(PLI)</b> (21/06/45 – 14/07/46)	
De Gasperi I		
De Gasperi II	Paolo Cappa <b>(DC)</b> (14/07/46 – 01/06/47)	
De Gasperi III		
De Gasperi IV	Giulio Andreotti <b>(DC)</b> (01/06/47 – 17/08/53)	Nicola De Pirro (1947-1963)
De Gasperi V		
De Gasperi VI		
De Gasperi VII		
De Gasperi VIII		
Pella	Teodoro Bubbio <b>(DC)</b> (17/08/53 – 18/01/54)	
Fanfani I	Giuseppe Ermini <b>(DC)</b> (18/01/54 – 19/09/54)	
Scelba		
	Oscar Luigi Scalfaro <b>(DC)</b> (19/09/54 – 06/07/55)	
Segni I	Giuseppe Brusasca <b>(DC)</b> (06/07/55 – 20/05/57)	
Zoli	Raffaele Resta <b>(DC)</b> (20/05/57 – 02/07/58)	
Fanfani II	Egidio Ariosto <b>(PSDI)</b> (02/07/58 – 15/02/59)	
Segni II	Domenico Magri <b>(DC)</b> (15/02/59 – 28/08/59)	
	Viene istituito il <b>Ministero del Turismo e dello spettacolo</b> (legge n. 617 del 31/07/59) ministro: Umberto Tupini <b>(DC)</b> (28/08/59 – 26/07/60)	
Tambroni	ministro: Alberto Folchi <b>(DC)</b> (26/07/60 – 04/12/63)	
Fanfani III		
Fanfani IV		
Leone I		

\* Nel dopoguerra l'Ufficio Centrale per la Cinematografia viene istituito con la Legge Cappa (1947). Fino a quella data Vincenzo Calvino è il funzionario responsabile *de facto* per i servizi della censura.

Questa ricerca nasce all'interno dello *Spoke 2* del progetto PNRR-CHANGES, coordinato da Alberto Bentoglio; lo ringrazio per il costante supporto che ha dato al mio lavoro. Con Francesco Di Chiara, Mauro Giori e Tomaso Subini ho avuto un confronto quasi quotidiano negli ultimi due anni; li ringrazio per la condivisione di idee e materiali e per i loro consigli, che sono stati preziosi per aiutarmi a migliorare la ricerca e la stesura finale del volume. Di ogni avventatezza residua sono il solo responsabile.



# Capitolo I

## Index Filmorum

In un provocatorio *pamphlet* uscito qualche anno fa, Ian Svenonius, poliedrica figura della controcultura americana, invocava per i nostri tempi il ritorno di una censura draconiana che facesse strame di tutta la produzione artistica contemporanea. Per Svenonius «sostenere l’inalienabile diritto dell’arte a essere, dire e fare qualsiasi cosa è un trucchetto ordito dai signori del Capitale che ha implicazioni assurde e insidiose. È così che l’arte – al posto di essere uno scudo, un’arma, un manifesto politico impugnabile dai diseredati senza altre risorse – si è trasformata in una gloriosa fuffa la cui salvaguardia è affidata agli scagnozzi di uno Stato militarizzato». E ancora: «sostenuta da straprivilegiati, incoraggiata da debosciati cosmici, che senso ha difendere questa bestia? E cos’è diventata la bestia, a furia di farsela con loro? L’arte non è pura sensualità, né tantomeno è priva di scopi o conseguenze. L’arte sta in trincea, combatte per una visione, in maniera implicita o esplicita. E, soprattutto, l’arte incita alla violenza»<sup>1</sup>. Svenonius riconosce alla censura una funzione di legittimazione del valore artistico: «ci sono sempre stati dittatori, con i loro *diktat* su cosa fosse o non fosse accettabile nell’arte. Era un segno di rispetto nei confronti del ruolo dell’arte e dell’artista; era l’ammissione che l’arte avesse una sua importanza, un significato e un potere, in rapporto a una consapevolezza internazionale e a dei sistemi ideologici»<sup>2</sup>. Al tempo stesso, chiunque faccia democratica professione di libera espressione ammette implicitamente la propria mediocrit : «un artista che si dichiara “anticensura”, di base, sta sventolando bandiera bianca, sta affermando che il proprio lavoro è insignificante, uno sbuffo, uno scarabocchio, una patacca, un *poi*»; è invece necessario che «l’arte e la cosiddetta “espressivit ” [subiscano] la minaccia della censura affinché ci siano i mezzi e la volont  di renderle pi  forti»<sup>3</sup>. Nella feroce intemerata non poteva mancare un anatema anche contro «l’industria cinematografica, che sforna puerile apologia imperialista e pornografia pro-tortura»<sup>4</sup>. Per Svenonius «gli scribacchini di Hollywood, incapaci di scrivere una storia decente con personaggi intensi, sfornano una violenza iperbolica che ha un effetto sedativo sul cervello. Sangue che sgorga, conflagrazioni esplosive, nulla ci viene risparmiato in questa smania di fabbricare le immagini e le situazioni pi  spregevoli», una posizione sorprendente per un libertario di tal guisa, che appare non troppo distante da quella della *Legion of Decency* che fu; non manca infatti la sferzata moralista: «censurate Hollywood. Tenete il

---

1 Svenonius 2019, pp. 9-10.

2 *Ibid.*, pp. 10-11.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 9.

suo marciume lontano dagli schermi e i suoi tristi gigolò lontani dal *red carpet*. Lasciateli ai loro patetici rituali, ai *casting* coitali in omaggio a Louis Mayer». La conclusione può essere solo una, adornata da una colata di punti esclamativi: «censurate i video e i film. Subito! Censura fino alla rieducazione!!!»<sup>5</sup>.

La tirata di Svenonius, che si conclude con la dichiarazione che «non può essere lo Stato il censore. Lo Stato deve, a sua volta, essere censurato»<sup>6</sup>, pur sospinta da un afflato decisamente sopra le righe, ciò non ostante restituisce un sentire che nel nostro tempo si sta conquistando uno spazio forse imprevisto, un brusio che, da somnesso che era, appare via via più vivace. In un'epoca in cui l'espressione culturale appare passivamente uniformata al rispetto acritico di codici di autocensura sempre più rigidi, scaturiti dalla vasta congerie di pensiero che va sotto il nome di "politicamente corretto"<sup>7</sup>, la vecchia censura è talvolta rimpianta per le sue forme negoziali e per quel suo porsi a viso aperto contro "il nemico". Mentre oggi il furore autocensorio trionfa e si espande grazie alla placida e volontaria sottomissione degli artisti e degli autori, cioè di chi per ruolo sociale dovrebbe ribellarsi al conformismo, la censura tradizionale governata dallo Stato fa la figura di un residuo bellico della guerra culturale; una guerra che appare ormai confinata nel passato e dunque destinata solo all'attenzione degli storici. Eppure la censura ha esercitato per secoli un ruolo di controllo e di mediazione rispetto a ogni scostamento da quella che, di volta in volta, era considerata la norma, fosse questa una norma politica, sociale, sessuale o di altro tipo. Tramite la censura è possibile misurare ciò che definisce il tono medio del discorso pubblico e con esso riconoscerne gli scarti.

La censura, quindi, come strumento storicamente costituito per la tutela della libertà di espressione degli individui? Forse, anzi certamente, è una proposizione che tende all'esagerazione, ma che al fondo rivela alcuni elementi di indiscutibile verità relativi alla funzione di controllo della censura, che è un istituto fondamentalmente destinato a contenere le forze demolitrici dell'ordine sociale. Non si tratta di sminuire gli aspetti di arbitrario sopruso di cui la censura si ammanta, specie nei regimi dittatoriali, ma caso mai di meglio intendere i contorni e le funzioni che essa assume negli Stati dove la libertà di espressione è garantita a tutti; se quasi a nessuno viene in mente di concepire la libertà di espressione come il diritto di fare elezione di qualsiasi cosa attraverso la mente, è allora conseguente ammettere la necessità di un sistema di controllo che si faccia carico di valutare e giudicare – e all'occorrenza anche sanzionare – i casi controversi, quelli che stanno sul bordo del consentito. Ed è proprio in questa terra di nessuno, recintata tra le libertà fondamentali dei singoli e quelle generali della collettività, che si svolge l'azione della censura, cioè un sottile sistema di

5 *Ibid.*, p. 14.

6 *Ibid.*, p. 23.

7 Sull'argomento, che sta al centro del dibattito contemporaneo sulla censura, abbondano le riflessioni. Mi limito a segnalare: Capozzi 2018 e Friedman 2018.

negoziante di quanto può essere accettato e quanto no nel discorso pubblico di uno Stato basato sul diritto; ciò assumendo pacificamente che “accettabile” sia un concetto relativo alle epoche e ai luoghi e che, di conseguenza, la censura stessa sia un discorso da affrontare secondo una prospettiva relativistica. La censura si occupa di tutto quello che sta tra il lecito e il proibito, ma fuori da entrambi, essa è posta a presidio dell’incerto confine che li separa nelle loro manifestazioni più problematiche. Lungi dal riguardare il bianco e il nero, la censura è caso mai una questione di gradazione di grigi, di sfumature piuttosto che di certezze. Certo, si tratta, prima di ogni altra cosa, di uscire dall’inventata credenza – quasi una superstizione – che vede nella censura uno strumento onnipervasivo dotato di infiniti gangli, una vasta e multiforme entità capace di penetrare ogni ambito dell’espressione senza che mai nulla possa eluderla; è questa una credenza che porta a due concezioni che, se pur fondate su questo medesimo principio, sono opposte una all’altra: la prima credenza, la più nota e diffusa, vede la censura come uno strumento di repressione spietata, un occhio infallibile a cui niente sfugge e a cui tutto va ricondotto, la censura cioè come monolito nero che si staglia a simbolo del potere nella landa delle idee, dove i sudditi ignavi osservano rapiti e timorosi la sua lucente compattezza. La seconda vuole, invece, considerare la censura come una pratica di negoziazione ineludibile che travalica le istituzioni e che informa gli stessi autori attraverso le pratiche di autocensura – conscia o inconscia che sia – e che, in quanto tale, finisce per avere sempre un ruolo nel determinare i contenuti di una società e di una cultura; la censura cioè come autore anonimo e diffuso, ultracorporo indistinguibile, che assume le sembianze di ogni opera d’intelletto in una data civiltà. Ma si dovrà pur dire che, se tutto è censura, allora nulla è censura; e viceversa. Edoardo Tortarolo ha messo con chiarezza in guardia dai rischi interpretativi in cui si incappa quando si vuole vedere la censura solo alla luce di queste due polarità: «censura esternalista» l’una e «censura internalista» l’altra, secondo la sua definizione<sup>8</sup>. I due paradigmi sono, però, entrambi deboli, quello esternalista perché «oltre a esagerare spesso l’efficacia, la determinazione e la lucidità dei censori [...] implica uno sviluppo teleologico della storia europea»<sup>9</sup>, che sarebbe tutta protesa verso la libertà d’espressione come traguardo naturale; il paradigma internalista invece «rende difficile un’analisi storica che insiste per sua natura sul nesso variabile tra le pratiche di comportamento, anonime, perché sanzionate dalla tradizione, e le scelte personali, frutto di attitudini personali e contingenze»<sup>10</sup>. Con una dicotomia molto simile, Robert Darnton ha parlato di un taglio «normativistico» contro uno «relativistico»<sup>11</sup>. Il problema di questo dualismo è che, nel primo approccio, si divide il mondo manicheisticamente

8 Tortarolo 2011, pp. 11-22.

9 *Ibid.*, p. 22.

10 *Ibid.*

11 Darnton 2017, p. 21.

tra il bene e il male, tra i «figli delle tenebre» e i «figli della luce»<sup>12</sup>; nel secondo approccio, invece, si rende la censura talmente onnipresente da diventare «praticamente indistinguibile da qualsivoglia tipo di limitazione»<sup>13</sup>, finendo dunque per disperderne e sottovalutarne le peculiarità. La censura non è l'inespugnabile forza del potere, ma nemmeno un innocuo codice di condotta da interpretare a piacimento.

Questa lettura storica, che rifiuta tanto l'idea del pancensorismo infallibile quanto quella della pervasività assimilata della censura nell'identità collettiva, tra i modernisti appare sempre più acquisita; c'è un accordo sostanziale sul fatto che sia storiograficamente più proficuo, oltre che più corretto, considerare che la censura «non si esauri[sca] nell'applicazione – più o meno efficace – della norma, ma [sia] il risultato di compromessi volti a mediare tra spinte e interessi eterogenei in antagonismo tra loro»<sup>14</sup>. Questi interessi non sono sempre e solo di natura culturale e dottrinale, ma spesso affondano le loro ragioni in molto più concrete esigenze economiche, come quella dell'industria della stampa e dell'editoria nell'epoca post Gutenberg, ma anche quella dei rapporti internazionali, della diplomazia sussurrata, delle concessioni implicite. In questo senso, spiega Elena Bonora, «la visione della censura come risultato dall'alto verso il basso di poteri istituzionali che si esprimevano principalmente attraverso azioni quali “confiscare”, “proibire”, “tagliare”, “bruciare”, si è da tempo rivelata inadeguata – per la Chiesa della Controriforma come per i regimi dittatoriali del Novecento – a render conto di dinamiche che si concretizzavano in una vasta gamma di pratiche, condizionando produzione, circolazione e consumi culturali»<sup>15</sup>. Pratiche, quelle della censura, che spesso si sono rivelate molto flessibili, pragmatiche potremmo quasi dire, e che quindi, per potersi meglio esercitare, hanno avuto bisogno di tratti non eccessivamente definiti: «l'istituzione di ambigui margini di negoziazione in sostituzione della chiarezza della norma universalmente valida poteva addirittura essere il frutto di una scelta consapevole da parte del potere, che alla pubblicità e alla spettacolarizzazione dell'intervento preferiva la via del segreto e l'azione sotterranea, caso per caso»<sup>16</sup>, ciò che spiegherebbe le ragioni per cui qualsiasi regolamento di censura si presenta al nostro sguardo sempre col vestito dell'indeterminatezza.

La censura, è cosa nota, nacque in epoca romana con l'istituzione, nel VI secolo a.C. da parte di Tullio Servio, del *Census*, ossia del censimento, «uno strumento di conoscenza della popolazione e [...] un sistema equilibrato di biasimi e ricompense»<sup>17</sup> basato su principi morali, che sarebbe stato amministrato,

12 *Ibid.*, p. 18.

13 *Ibid.*, p. 20.

14 Bonora 2019, p. 882.

15 *Ibid.*, p. 881.

16 *Ibid.*, p. 883.

17 Fontana 1977, p. 877.

a partire dal secolo seguente, da una magistratura appositamente dedicata. Il censimento creò un meccanismo di giustizia attraverso il riconoscimento della diversità dei cittadini, poiché grazie alla «valutazione periodica dei beni di ogni cittadino» si poteva fare in modo che «gli oneri della pace e della guerra non [fossero] più distribuiti indiscriminatamente e pariteticamente tra tutti (*viritim*), ma in rapporto proporzionale ai beni posseduti da ciascuno (*pro habitu pecuniarum*)»<sup>18</sup>. Questa presunta “democratizzazione” della società – più apparente che reale<sup>19</sup> – si trasformò, però, quasi subito da questione economica in qualcosa di molto diverso, forse non previsto e non voluto. Nel censimento serviano è, infatti, facile riconoscere una funzione morale che sovrasta quella politica: fa fede di questa preminenza l’istituzione della *nota d’infamia* – cioè la perdita della fama, della buona reputazione – il peculiare tipo di pena che veniva comminata dai censori per sanzionare coloro che si erano macchiati di colpe di natura squisitamente morale. Si trattava di un esercizio dai tratti fortemente discrezionali (*arbitrium*), che veniva esercitato al di fuori del diritto penale<sup>20</sup>, collocando così il ruolo dei censori interamente nell’ambito della valutazione dei costumi, una valutazione che diventava centrale per tutti coloro che ambivano a misurarsi nell’attività politica e quindi nella gestione della *res publica*. Gli effetti dell’infamia erano tutt’altro che simbolici, dato che chi ne veniva colpito perdeva una serie di diritti politici fondamentali, vedeva ridursi l’accesso al credito e poteva perfino finire degradato a una classe inferiore<sup>21</sup>. Erano molte le condotte per cui si poteva perdere la fama; alcune riguardavano dei reati veri e propri – come la corruzione o la falsa testimonianza – ma la maggior parte di queste non rientrava in ciò che era definito come penalmente rilevante: «mancanza di parola nel contrattare, tentativo di suicidio, poca cura dei santuari e dei sepolcri domestici, mancanza di pietà verso i parenti, abuso della potestà patria e domenicale verso le donne, i fanciulli e gli schiavi, matrimonio sconveniente, abuso del diritto di divorziare, dilapidazione del patrimonio, lusso smodato»<sup>22</sup> e altro ancora; una vasta congerie di infrazioni che non erano riconosciute come reati, ma che andavano a costituire comportamenti e costumi ritenuti non consoni al ruolo pubblico. È un concetto, quello dell’infamia, importante perché tutt’altro che limitato alla società della Roma antica, ma che si protrarrà nel tempo, radicandosi nella cultura giuridica, specie quella cattolica, e informando le pratiche della censura nei secoli a venire. Per quanto riguarda il diritto pubblico, sarà solo nel 1861, con l’istituzione del Codice Penale Sabauda, che l’infamia sparirà

18 Frascetti 1994, p. 133.

19 «Servio Tullio grazie al sistema centuriato aveva evidentemente favorito i ricchi» perché, in virtù dei maggiori oneri sostenuti, questi diventavano automaticamente titolari di maggiori privilegi. *Ibid.*, p. 131.

20 Greenidge 1894, pp. 41-74.

21 *Ibid.*, pp. 105-112.

22 Bianchin 2005, p. 114.

dal codice penale italiano; mentre ancora nel codice del 1838, quello Albertino, l'infamia era prevista per i reati di estrema gravità, quelli cioè che prevedevano l'impiccagione o i lavori forzati a vita; essa comportava, anche in caso di eventuale estinzione della pena per grazia o amnistia, l'impossibilità di valersi dei minimi diritti civili, così come di rendere testimonianza, per il resto della propria vita<sup>23</sup>. Nell'ambito del diritto ecclesiastico, invece, è nel *Codex Juris Canonici* del 1917, rimasto in vigore fino al 1983, che troviamo l'ultima manifestazione dell'infamia, la quale si applicava, tra le altre cose, anche per i «cattivi costumi»<sup>24</sup>, con lo scopo di dare consistenza a un'idea di purezza che sarà sempre centrale – lo vedremo – per l'idea di controllo censorio nell'ambito del cattolicesimo. Il perdurare dell'infamia fin quasi ai giorni nostri ci dice bene quanto le idee della censura nate in età antica siano state importanti per definire modelli giuridici e sociali anche nei secoli successivi.

Se è nell'epoca romana che la censura nasce e intraprende la strada che la porta a diventare uno strumento di controllo della morale pubblica e privata, è, però, l'alba dell'era moderna ad apparire cruciale per giungere a una corretta definizione della censura e a una corretta identificazione delle sue funzioni, perché è quello il momento in cui vengono distinti i due modelli, laico e religioso, destinati a influenzare lo sviluppo di tutte le future censure d'Occidente, fino ad arrivare a quella che è l'oggetto principale di questo studio e cioè la censura cinematografica. Il medioevo aveva visto la fusione della cultura giuridica romana con quella propriamente cattolica, una fusione tutt'altro che scontata, formatasi per via quasi empirica, tra le scuole dottrinali, le esigenze dei territori, le necessità imperiali e i radicati usi delle popolazioni<sup>25</sup>, arrivando infine, non senza strappi e controversie, alla stesura dei primi codici di era moderna. Così come espressa nella formulazione dei giuristi moderni, la censura è fondamentale per via di «tutte quelle tecniche di controllo e di regolamentazione della società che, attraverso l'imposizione di una disciplina morale, mirano a vincolare il comportamento, e in un certo modo, con maggiore o minore consapevolezza e accentuazione, la coscienza stessa degli individui»<sup>26</sup>. In questo senso la censura si ammantava di una funzione democratica e assume il ruolo attivo «di un istituto volto alla salvaguardia dello Stato»<sup>27</sup>. Un ruolo che assume un valore cruciale in un periodo di grandi trasformazioni, non solo sociali ma anche urbane; infatti,

23 All'interno del Codice Albertino l'infamia e le sue conseguenze sono definite negli articoli 24, 25, 139.

24 «Pravos mores», *Codex Juris Canonici*, an. 1917, can. 2293 § 3. Il canone seguente specifica che chi è colpito da infamia «est inhabilis ad obtinenda beneficia, pensiones, officia et dignitates ecclesiasticas, ad actus legitimos ecclesiasticos perficiendos, ad exercitium iuris aut muneris ecclesiastici, et tandem arceri debet a ministerio in sacris functionibus exercendo», can. 2294 § 1.

25 Nicolini 1978, pp. 3-31.

26 Bianchin 2007, p. 384.

27 *Ibid.*, p. 388.

il sorgere di nuove forme di regolazione della vita comunitaria, intrise di un valore anche morale, secondo Lucia Bianchin «avrebbe risposto a una precisa e stringente necessità, dovuta a una diversa e più articolata composizione sociale e agli spazi più compressi del mondo urbano rispetto a quello feudale: lo scopo perseguito non sarebbe stato tanto una radicale trasformazione della società imposta dall'alto, quanto un'armonizzazione dei rapporti sociali esistenti che di per sé s'imponeva»<sup>28</sup>. Il sistema di prescrizioni e divieti medievali, che traevano la loro forza da una concezione sacrale del potere, non erano più adeguati, sempre secondo Bianchin, a contenere le spinte prodotte «da un'evoluzione sociale nella quale l'individuo comincia[va] ad assumere una propria rilevanza e indipendenza rispetto alla collettività»<sup>29</sup>.

Nel medesimo periodo, in parallelo alla nascita dei codici civili moderni, anche la Chiesa elaborava il proprio sistema giuridico e affinava gli strumenti censori che ne dovevano accompagnare l'azione, spronata soprattutto dall'invenzione della stampa a caratteri mobili, che aveva ampliato la circolazione dei libri, e dunque di idee potenzialmente dannose, in una misura mai conosciuta prima. Quando, nel 1559, papa Paolo IV stilò il primo indice dei libri proibiti, *Index Librorum Prohibitorum*, compì un atto che tracciava il punto di arrivo di un percorso teologico durato diversi decenni e a un tempo il punto di partenza di una pratica, quella della censura libraria cattolica, che segnerà i modi di approccio dell'autorità di fronte alla trasmissione e alla circolazione della cultura nei secoli a venire; non solo proibendo, ma anche e soprattutto permettendo. In fondo, lo spiegava bene Alessandro Fontana in un suo celebre scritto di marcata impronta foucaultiana, la censura altro non è che «un esercizio costante e regolare del potere, non solo in senso negativo e repressivo, ma soprattutto in senso positivo e produttivo»<sup>30</sup>; ciò che la censura produce è prima di tutto conoscenza, un ordine del mondo, un catalogo costantemente aggiornato di ciò che costituisce una cultura e una civiltà. Nella censura, e attraverso la censura, il potere costituisce il proprio sapere e la propria verità<sup>31</sup>.

L'indice dei libri proibiti costituirà il modello principale per ogni censura a venire, data la sua struttura di catalogo e, al tempo stesso, la sua forte connotazione ideologica. «L'ideologia dell'Indice – spiega Vittorio Frajese – i discorsi cioè con i quali vescovi e inquisitori rappresentavano la necessità della censura e ne giustificavano la funzione agli occhi dei fedeli, risultò [...] fissata nei tre termini costitutivi della repressione, della riforma e della purificazione»<sup>32</sup>. Quest'ultimo termine, in particolare, era predominante sugli altri due e si ammantava di una serie di caratteristiche che rimandavano alla purezza virgineale. Si

28 Bianchin 2003, p. 78.

29 Bianchin 2005, p. 102.

30 Fontana 1977, p. 868.

31 *Ibid.*, pp. 872-874.

32 Frajese 2006, p. 276.

tratta di un orizzonte che per il cattolicesimo sarà sempre di riferimento e che si tramanderà nei secoli arrivando anche al cinema, i cui aspetti censori saranno sempre approcciati, almeno dalla Chiesa, sotto il punto di vista della purezza, elemento di cui il cinema era ritenuto «il più insidioso nemico»<sup>33</sup>. La tensione verso la purezza era talmente centrale, ci dice sempre Frajese, che «nessuno degli uomini che gestirono l'Indice [...] dimenticò mai il compito di riforma dei costumi e purificazione della vita collettiva posseduto dall'apparato censorio»<sup>34</sup>, aggiungendo anche che «nessun vescovo dimenticò mai che la censura e la proibizione dei libri facevano parte dei propri doveri di educazione e di sorveglianza del gregge»<sup>35</sup>.

La censura ecclesiastica ebbe un ruolo centrale nel definire pratiche e metodologie del controllo. Essa mirava a istituire un sistema di sorveglianza delle opere, ma andava anche oltre, diventando uno strumento di indagine nei riguardi di autori e lettori e, dunque, di analisi di una cultura e dei suoi protagonisti. A raccontarcelo è ancora Vittorio Frajese, quando spiega che «il giudizio su un libro come atto circoscritto al semplice testo scritto probabilmente non è mai esistito [...]. La penalità del libro aveva istituito un indissolubile legame tra testo, peccato, autore e lettore, estendendo il peccato pratico o mentale al peccato di lettura»<sup>36</sup>. La censura libraria era quindi una censura degli autori che necessitavano, essi stessi per primi, di essere emendati dal peccato. E allo stesso modo il peccato si riverberava su chi i libri proibiti li avesse eventualmente letti, motivo per cui i censori si interessavano anche ai lettori, non di rado mandandoli a processo<sup>37</sup>. Una prassi censoria che troveremo immutata anche secoli dopo nella gestione del cinema, con una serie di autori tenacemente segnalati fin quasi alla persecuzione e la continua avvertenza agli spettatori di non cadere in peccato guardando film immorali, una preoccupazione alla base della cosiddetta “promessa cinematografica”, proposta da Pio XI nella *Vigilanti Cura*<sup>38</sup>.

La censura dei libri non fu una questione esclusivamente religiosa: basti dire che «fin dagli inizi del Cinquecento i sovrani spagnoli imposero limitazioni alla circolazione libraria, mentre la Repubblica di Venezia stabilì l'obbligo della

33 della Maggiore 2022, p. 19.

34 Frajese 2006, p. 279.

35 *Ibid.*, p. 285.

36 *Ibid.*, p. 317.

37 *Ibid.*, p. 333 e segg.

38 «Ed ora, attesa la gravità della materia, riteniamo opportuno scendere ancora a qualche indicazione pratica. Anzitutto, come già abbiamo accennato, tutti i pastori di anime procureranno di ottenere dai loro fedeli che facciano ogni anno, come i loro confratelli americani, la promessa di astenersi da film che offendano la verità e la morale cristiana. Questo impegno o questa promessa può farsi specialmente nelle chiese o nelle scuole, e con la premurosa cooperazione dei padri e delle madri di famiglia, cui in ciò incombe la responsabilità. I vescovi potranno altresì valersi a questo scopo della stampa cattolica, la quale illustrerà la bellezza e l'efficacia della promessa di cui si tratta», Pio XI, *Vigilanti Cura*, 1936. Cfr. della Maggiore 2018, pp. 107-121.

licenza di stampa (1527). Generalmente, le censure statali operarono in maniera libera, attuando un controllo autonomo e non subordinato a quello del censore ecclesiastico»<sup>39</sup>. La forza della Chiesa era chiaramente soverchiante rispetto ai poteri statali – almeno quando si parla dell'Italia dei comuni, divisa in numerosi staterelli – e tale rimase fino all'epoca illuminista, quando si ribalteranno i ruoli. Tuttavia, la presenza di un meccanismo censorio statale, distinto da quello ecclesiastico, marcava non solo una differenza di potere, ma anche di ruolo e di interesse. La censura esercitata dai principati aveva due scopi principali: «osservare un saldo controllo sull'industria tipografica e, in secondo luogo, mantenere intatto il consenso intorno al proprio potere»<sup>40</sup>. Dunque si aveva un controllo morale e dottrinale per quanto riguardava l'ordinamento ecclesiastico e un controllo economico e politico per quanto riguardava l'ordinamento civile; sono questi i due binari lungo i quali correranno tutti gli sviluppi censori in Occidente e ancor più segnatamente in Italia: due binari mai realmente separati e autonomi, ma anche mai realmente sovrapponibili nelle loro motivazioni implicite ed esplicite.

La censura influenzerà la produzione culturale anche attraverso percorsi indiretti e certo non voluti, come tutti quei casi in cui, posti di fronte alla necessità di fronteggiare la macchina censoria, molti autori scelsero di sviluppare tecniche di elusione attraverso forme di scrittura ambigualmente sottili, volutamente poste sul crinale dei significanti. Si trattava di strategie espressive che rendevano assai difficile identificare con chiarezza i passaggi in cui gli autori avevano manifestato concetti censurabili, grazie all'abilità vieppiù sviluppata «a dissimulare il senso con innumerevoli e sofisticati accorgimenti retorici»<sup>41</sup>, si trattava cioè di «scrivere tra le righe», secondo la celebre espressione usata da Leo Strauss in uno dei più fortunati testi sulla censura letteraria<sup>42</sup>. Questa elaborazione discorsiva aveva come primo effetto quello di mettere alla prova il censore, tenuto a dimostrare con chiarezza quali fossero le parti non ammissibili e perché e, inoltre, cosa molto più sferzante, obbligava il censore a misurarsi con la caratura intellettuale dell'autore e a riconoscerla per certa, poiché «il censore deve provare non solo che l'autore è intelligente e un valente scrittore in generale, visto che chi deformi la propria scrittura ha da essere uno scrittore capace, ma soprattutto che egli era nel pieno possesso delle sue capacità mentre scriveva le parole incriminate»<sup>43</sup>. La pratica non era priva di rischi, da un lato, spiega Frajese, certe dissimulazioni erano così ben nascoste «da tenere sì l'autore al riparo da ogni pericolo persecutorio ma al prezzo di perdere, al contempo, ogni efficacia verso il pubblico dei lettori per ridursi a linguaggio cifrato rivolto a ristrettissime cerchie di iniziati»;

39 Cifres, Ponziani 2012, p. 305.

40 Cavarzere 2011, p. 29.

41 Frajese 2006, p. 324.

42 Strauss 1990, p. 22.

43 *Ibid.*, p. 24.

dall'altro lato, invece, la dissimulazione poteva essere appena accennata, per cui ci si trovava di fronte a «scritture dalla pellicola protettiva meno spessa, scritture che ogni lettore intendeva ed intende ancora facilmente, ma che finivano di filato in tribunale»<sup>44</sup>. La raffinata arte della dissimulazione costringeva i censori a complesse operazioni ermeneutiche, durissime tenzoni esegetiche che, se spesso portavano alla condanna dell'autore, d'altro canto ne confermavano altresì la statura intellettuale e il conseguente pericolo per la società e la morale. Sono numerosi i casi di scrittura pensata appositamente per farsi strada tra le maglie della censura, come quello dei "libertini" del Seicento ricostruito da Marco Cavarzere<sup>45</sup>, o della letteratura "sediziosa" nell'India dominata dagli inglesi a cavallo tra Otto e Novecento di cui si è occupato Robert Darnton<sup>46</sup>, fino ad arrivare al cinema, col caso studiato da Mauro Giori di un film di Antonioni – mai realizzato – il cui copione del 1950, intriso di allusioni all'omosessualità, tentò mellifluamente di sgusciare tra le maglie della revisione del copione<sup>47</sup>. Per dirla con Giorgio Caravale, dissimulare significa «imparare ad avere padronanza delle apparenze, tutelando lo spazio interno della coscienza dall'invasività dello sguardo esterno»<sup>48</sup>; ogni volta che un autore ha messo in atto tecniche di dissimulazione, ha creato nuove forme linguistiche, codici espressivi innovativi e, in conseguenza di ciò, ha dato prova di creatività e aiutato la cultura a svilupparsi.

È sempre nel Cinquecento che la censura, costituendosi come pratica culturale totale, investì anche il mondo universitario, che, tramite le facoltà di teologia, era spesso il luogo di incontro del potere statale ed ecclesiastico. Apparteneva al potere censorio accademico l'approvazione o la bocciatura delle tesi di laurea, «mentre i decani delle diverse facoltà [...] erano incaricati di vigilare sul loro rispettivo settore disciplinare» attraverso «l'eliminazione di errori scientifici, grammaticali e ortografici, come pure la correzione di pubblicazioni amministrative eseguite in maniera inadeguata»<sup>49</sup>. Anche questa prassi correrà inalterata nei secoli giungendo sino ai giorni nostri e rispecchiandosi negli attuali sistemi di *peer-review*, cioè il processo attraverso il quale dei revisori, protetti da un formale anonimato (proprio come gli inquisitori del Santo Uffizio), decidono cosa possa accedere e cosa no ai circuiti dell'editoria specialistica o, come nel più frequente dei casi, cosa vada emendato e in quali forme. Nessuno oggi considera questa pratica come lesiva della libertà intellettuale, così come nessuno la considerava nel Cinquecento. È alle prassi sviluppate nell'età classica della censura<sup>50</sup> che, ancora oggi, demandiamo la funzione di regolatrici del corretto sviluppo

44 Frajese 2012, p. 299.

45 Cavarzere 2011, pp. 223-240.

46 Darnton 2017, pp. 141-148.

47 Giori 2023.

48 Caravale 2022, p. 292.

49 Wolf 2006, p. 13.

50 "Età classica" è qui da intendersi nel senso foucaultiano.

del sapere scientifico. L'illuminismo metterà in discussione il paradigma della censura come strumento al servizio della conoscenza, senza, però, scardinarlo. La censura rimarrà, infatti, in vigore ovunque anche dopo i lumi e sarà sempre uno strumento fondamentale di controllo e amministrazione della società. Ma, dal Settecento in avanti, un fardello di connotazioni negative, che non sarà più possibile scrollarsi di dosso, segnerà la percezione della censura tra i ceti intellettuali così come tra quelli popolari.

Le tecniche di controllo e le prassi amministrative si radicheranno nel corpo degli stati nazionali, attraversando le epoche e adattandosi agli sviluppi della società ma anche della tecnica; la nascita di nuovi mezzi di comunicazione di massa come i giornali, la fotografia, la radio, il cinema, la televisione, favoriranno nuovi approcci alla circolazione di idee e opere, rimettendo di conseguenza ogni volta al centro del discorso la necessità di un'efficace censura; seguendo allora i modi in cui venne codificata agli inizi dell'era moderna, la censura si tramanderà nei secoli, andando a costituire uno degli elementi fondamentali delle società moderne e contemporanee.

Le pratiche sviluppate nel corso di secoli, il rapporto di conflitto e collaborazione tra Stato e Chiesa, la creazione di un sistema finalizzato a conoscere prima ancora che a reprimere sono tutti elementi che ritroviamo, infine, nella censura cinematografica italiana, specie quella del primo periodo repubblicano. Nei documenti dell'archivio della censura è custodito il grande catalogo della storia del cinema italiano e del cinema *in Italia*, le sue vicende estetiche, gli aspetti culturali, politici, religiosi ed economici. Nelle pagine dei fascicoli di revisione troviamo gli appunti, le discussioni, le continue negoziazioni tra i censori e tutto un variegato mondo fatto di produttori, distributori, esercenti, politici, attivisti cattolici e perfino privati cittadini che, a titolo personale, si sono sentiti in dovere di esprimere ai censori le loro idee su quali fossero le più corrette decisioni da prendere caso per caso. Nella prima fase della censura post-fascista, quella che inizia formalmente il 29 settembre 1944<sup>51</sup>, ogni film è accompagnato da un appunto destinato al sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri, vergato dal Presidente della commissione che ha revisionato il film e nel quale è espresso un giudizio su quanto visto. Si tratta di relazioni spesso brevi, perfino icastiche, o più raramente argomentate, ma mai superiori alla pagina di lunghezza, nelle quali emerge la cultura del censore e il delicato ruolo di mediazione a cui egli era chiamato. Queste relazioni, che si interrompono intorno alla seconda metà del 1951, sono un calzante esempio di come la censura stesse consapevolmente costruendo un catalogo dei film circolanti in Italia e del loro potenziale culturale. Era una forma di commento che prescindeva completamente dal discorso legato alla repressione, ma che aveva una mera funzione conoscitiva.

---

51 Il primo film a essere presentato alla censura gestita dall'Ordinamento Provvisorio, durante il governo Bonomi bis, fu *Il cappello da prete* (Ferdinando Maria Poggioli, 1944), DGCA, f. 1.

Per fare due esempi collocati agli estremi opposti di questo approccio catalografico, possiamo vedere l'opinione positiva su un film straniero e quella negativa su un film italiano. Il film straniero è *Notorious – l'amante perduta* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946), che viene presentato in censura per la prima volta nell'aprile del 1947. Nella sua relazione al sottosegretario Cappa, Annibale Scicluna scrive:

Il regista Hitchcock ha fatto miracoli in questo film, nel senso che la sua regia esatta, puntuale, rigorosa, ha superato le incertezze del soggetto per dar luogo ad un film cui il favorevole apprezzamento non può essere rivolto se non in virtù di quei termini rigorosamente cinematografici (angolazioni, inquadrature, atteggiamenti degli attori, movimenti di macchina ecc...) da Hitchcock assimilati come da pochi altri. *Notorious* è uno di quei film che "non si possono raccontare", raccontandolo si esporrebbero gli episodi del soggetto. Invece è necessario porre in rilievo l'atmosfera che potremmo dire allucinata, raggiunta con i mezzi più semplici. Ingrid Bergman è certo una eccellente attrice. Un soggetto assolutamente improbabile ha ricevuto da lei calore di vita e luce di trasfigurazione nei momenti più ardui. C'è nel film una scena quanto mai attraente per la bravura del regista: la discesa da una scala dei personaggi tra i quali sussiste una situazione di disagio: scena silenziosa, nella quale giocano soltanto gli sguardi degli attori: eppure si capisce quello che essi pensano. *Notorious* è una storia di spionaggio e di contro spionaggio. Situazioni e sentimenti ottimi per Hitchcock, cui basta un nulla, magari la scoperta di una bottiglia contenente il materiale per un ordigno, per ricavarci su una scena ben ritmata, che tiene avvinta l'attenzione dello spettatore<sup>52</sup>.

Un giudizio squisitamente critico che bene illustra il livello di competenza e comprensione cinematografica di cui i censori erano capaci. La relazione si conclude con la frase di rito «il film non presenta elementi censurabili dal punto di vista morale e politico e pertanto se ne può autorizzare la programmazione», che sancisce la libera circolazione del film senza restrizione alcuna.

Il secondo esempio riguarda un film di ambiente napoletano, *La figlia della Madonna* (Roberto Bianchi Montero, 1949), la cui visione lascia sconcertata la commissione di censura. Il rapporto destinato al sottosegretario Andreotti è così esposto:

È stato revisionato in data odierna il film *La figlia della Madonna* prodotto dalla Sud Film di Roberto Amoroso: Roberto Amoroso è il produttore di *Malaspina* e *Nennella*<sup>53</sup>, due film assolutamente indegni, sotto ogni riguardo, che tanto hanno

52 DGCA, f. 1965, 11 aprile 1947.

53 Per quanto riguarda *Malaspina* (Roberto Amoroso e Armando Fizzarotti, 1947) il giudizio fu: «Il film è rimasto su di un piano totalmente dilettantesco, anche per quanto riguarda l'abuso di tipiche espressioni dialettali, difficilmente comprensibili all'infuori di un limitato pubblico regionale», DGCA, f. 1891, 18 marzo 1947; Per *Nennella* (Renato Patucchi, 1948) invece: «La pellicola presenta tutte le caratteristiche dell'opera improvvisata, costruita su triti elementi di colore regionale ed attuata con scarsissimi mezzi tecnici e finanziari. Il produttore di questo film è Roberto Amoroso, autore di altri due film di ambiente napoletano, *Malaspina*

nociuto al prestigio della nostra rifioriente industria cinematografica. Il film di oggi supera ogni precedente. Niente in esso si salva: il soggetto è banale e saturo di cattivo gusto; la regia è inesistente; l'interpretazione non è neppure degna di filodrammatici. Pessimi la fotografia e il sonoro. Insomma ci troviamo di fronte ad un film inclassificabile, vero insulto alla intelligenza ed al buon gusto degli italiani<sup>54</sup>.

La conclusione della relazione prende amaramente atto dell'impossibilità di vietare la circolazione del film, ma si sforza comunque di trovare una sanzione di carattere economico: «Si propone la esclusione del film dal beneficio della proiezione obbligatoria, non ricorrendo purtroppo agli estremi richiesti dalle vigenti disposizioni di legge per negarsi il visto di proiezione in pubblico». Il film verrà effettivamente sottoposto al vaglio del Comitato Tecnico e quindi escluso dalla programmazione obbligatoria, dando così un esempio del potere negoziale della censura anche in merito al versante estetico ed economico del cinema.

Un altro aspetto che troviamo nella censura cinematografica e che pare venire direttamente dal mondo della censura libraria è quello della dissimulazione praticata dagli autori, lo «scrivere tra le righe» di cui parlava Strauss. Questo stratagemma lo ritroviamo nei moduli di domanda che andavano obbligatoriamente presentati alla Direzione Generale Cinema<sup>55</sup> e che dovevano riportare, oltre a una serie di dati tecnici come il metraggio della pellicola, la casa produttrice, il cast, anche un breve sunto della trama. Nei casi potenzialmente spinosi, chi distribuiva il film cercava di presentare la trama in forma edulcorata sperando, forse un po' ingenuamente, che questa presentazione avrebbe orientato l'atteggiamento dei censori. La cosa, però, a volte riusciva, come in *Pietà per i giusti* (*Detective Story*, William Wyler, 1951), storia di un integerrimo poliziotto che cerca di far condannare un medico radiato dall'Ordine per avere praticato aborti clandestini, salvo poi scoprire che anche sua moglie, anni prima, si era rivolta a quel medico. Il film, con questo scabrosissimo tema, arriva in censura nel maggio del 1952 e la presentazione che ne fa la Paramount è alquanto criptica, la sinossi infatti parla di un medico accusato di «illecite pratiche» per cui il poliziotto, colto da furore giustizialista, lo vorrebbe «trascinare sulla sedia elettrica»; la sinossi continua ad avvolgersi sulla «infamante accusa» sino al momento in cui il poliziotto scopre che perfino sua moglie, «la donna ch'egli riteneva pura, onesta,

---

e *Madunnella*, tristemente famosi», DGCA, f. 4996, 18 dicembre 1948; infine *Madunnella* (Roberto Amoroso, 1948) venne laconicamente commentato: «Si tratta di un film del tutto privo di qualità artistiche, realizzato con poveri mezzi», DGCA, f. 3825, 25 febbraio 1948. Tutti e tre i film furono autorizzati senza condizioni.

54 DGCA, f. 6378, 31 agosto 1949.

55 L'ufficio preposto alla revisione cinematografica ha avuto diverse denominazioni nel corso degli anni: Ufficio per la cinematografia, Ufficio centrale per la cinematografia, Direzione Generale dello Spettacolo, ecc... In questo libro, salvo pochi e giustificati casi, lo chiameremo sempre Direzione Generale Cinema (DGC). La scelta, sebbene sia tutt'altro che impeccabile sotto il profilo storico e scientifico, è giustificata dalla necessità di rendere scorrevole la lettura evitando confusioni ed equivoci.

era ricorso anch'essa alle immonde pratiche del losco dottore»<sup>56</sup>. La presentazione si guarda bene dal mettere per iscritto la parola “aborto”, cosa che non avviene nemmeno nel film, ma la pellicola è assai esplicita nel parlare di gravidanze e di «bambini morti» e, vedendo il film, la cosa non può certo essere sfuggita ai censori, dato che il tema è trattato in modo chiaro e perfino esplicito rispetto ai dettami del Codice Hays. Il film viene, però, approvato dopo soli quattro giorni senza alcuna limitazione o taglio. La prudenza dei rappresentanti Paramount ha probabilmente concorso a indirizzare il giudizio della commissione e il film ha potuto essere proiettato liberamente anche per un pubblico di minori. Un esito di sicuro sorprendente per quegli anni.

Gli studi sulla censura cinematografica raramente hanno recepito la complessità e la sottigliezza del meccanismo censorio, la sua funzione produttiva e negoziale. Si è preferito concentrarsi sugli aspetti più spettacolari o sui casi più controversi, lasciando in ombra la grande massa di dati che avrebbero potuto portare in altra direzione le interpretazioni storiche. La censura al cinema è stata approcciata spesso nelle forme sguaiate dell'*exploitation* critica, della polemica crassa sulla libertà di espressione, sposando *in toto* quel modello da cui Darnton metteva invece in guardia, quello dei figli della luce (gli uomini liberi) che si opponevano ai figli delle tenebre (i bigotti censori). Padre di questa linea di interpretazione è stato senza dubbio Mino Argentieri col suo libro del 1974<sup>57</sup>, che per primo ha insistito sulla censura come retaggio fascista di natura esclusivamente repressiva<sup>58</sup>. Questa linea sarà seguita nel corso degli anni da numerosi studiosi, dando così il tono a tutto un filone. Domenico Liggeri nel 1997 pubblica un libro costruito sulla collazione di interviste ad alcuni censori che in quel periodo erano componenti delle commissioni di revisione, a registi, a sceneggiatori e ad altre figure del mondo cinematografico<sup>59</sup>. L'idea in sé era interessante, dato che sono stati proprio loro, i censori, quelli che nel tempo hanno avuto meno voce in capitolo sulle vicende della censura, esprimendosi solo per atti e mai per riflessioni personali. Peccato, però, che nel testo questi funzionari siano stati coperti da un peloso anonimato, quasi che il loro non fosse un lavoro degno di rispetto, ma che dovessero invece nascondersi, vivere nell'ombra assecondando l'idea preconcepita del loro lavoro; e peccato che le “interviste” avessero tutte un tono vagamente sarcastico che insisteva spesso sulla presunta scarsa competenza dei revisori in materia di cinema, oltre che su alcune richieste

56 DGCA, f. 12119, 29 maggio 1952.

57 Argentieri 1974. Il libro prendeva spunto da una serie di articoli pubblicati su “Cinemasessanta” negli anni precedenti.

58 Sarà utile ricordare che se nel 1974 Argentieri era un inflessibile censore della censura, venti anni prima era invece stato l'anonimo autore di un libretto pervaso da forti toni censori verso tutte quelle forme di cinema che, a suo dire, erano viziate da intenti «provocatori», cioè anti-comunisti; il volumetto inoltre auspicava una forma di revisione e classificazione comunista basata sul modello cattolico del CCC: Argentieri [1954], cfr. anche Taviani 2008, pp. 22-24.

59 Liggeri 1997.

economiche considerate querule, come se la revisione delle pellicole non fosse un vero lavoro degno di retribuzione. Insomma, un'occasione sprecata. Più nel solco della storiografia tradizionale è invece un volume di Alfredo Baldi del 2002, nel quale si parla della censura cinematografica come di una macchina ideologica animata da motivazioni «sconcertanti, incomprensibili, quando non addirittura risibili»<sup>60</sup>, guidata esclusivamente da ragioni di carattere poliziesco e di convenienza politica; salvo poi stupirsi per la dura repressione attuata nel dopoguerra di ogni contenuto del cinema fascista, fingendo di non intendere che quella repressione fosse a tutela del fragile ordine democratico appena costituitosi. Un lavoro di Jean-Luc Douin del 2001 spinge questo atteggiamento fino a un limite che appare parossistico, arrivando a scrivere che la censura «si prende gioco del diritto d'espressione, condanna i cineasti, li tiranneggia, li imprigiona, li uccide». Per poi proseguire: «è indice, per chi la pratica, di ignoranza, di intolleranza, di odio, di disprezzo, di paura»<sup>61</sup>. Douin non conosce dubbi né esitazioni nel dividere il mondo tra i buoni e i cattivi, collocando naturalmente se stesso tra i figli della luce. Gli stessi toni si trovano anche in un saggio di Franco Vigni, il quale si lancia in un'intemerata sulla censura come «meccanismo vessatorio» che lavora «imponendo tagli e intimando condanne», per mano di un Governo che considera il cinema come «il principale nemico da combattere»; Vigni scrive di una «censura infida», di «abnormi poteri dell'esecutivo», di una «natura intimidatoria e ricattatoria», dei produttori dell'epoca come di gente «scevra nel suo complesso di principi etici e di obiettivi diversi da quelli meramente speculativi» e poi ancora: «riduzione della libertà artistica», «repressione degli aspetti non graditi della rappresentazione sociale» nonché «restrizione del ventaglio tematico trattabile», tutto senza il minimo appoggio documentale<sup>62</sup>. In epoca più recente un corposo lavoro in due volumi di Roberto Curti e Alessio Di Rocco ha cercato ambiziosamente di restituire la vicenda della censura cinematografica italiana attraverso quasi settant'anni di storia<sup>63</sup>. Ma anche qui non si fugge da una visione macchiettistica del meccanismo censorio, che sarebbe frutto di «una classe dirigente e di una burocrazia il cui sussiegoso linguaggio travalica spesso i confini del ridicolo, tra puntigliosi verbali, contorte disamine e farraginosi giri di parole [...], nonché il vezzo squisitamente italico dello scaricabarile negli innumerevoli appunti interni». Dall'altra parte della barricata, quella dei produttori, viene invece a galla «il servilismo untuoso, la fantozziana *captatio benevolentiae*, il vittimismo ricattatorio delle controparti, abituate a chinare il capo e mendicare

60 Baldi 2002, p. 22.

61 Douin 2010, p. 15.

62 Vigni 2003, pp. 64-68. Vigni parla addirittura della «impossibilità di effettuare un'analisi delle motivazioni addotte dalle commissioni dovuta alla scomparsa e alla irreperibilità dei verbali, dei quali sembra essersi persa ogni traccia», *ibid.*, p. 73.

63 Curti, Di Rocco 2014; Curti, Di Rocco 2015.

benevolenza, piangendo miseria»<sup>64</sup>; un quadretto degno di una commedia scritta da Age e Scarpelli – e come tale divertente – ma palesemente artefatto.

Tuttavia, di recente nuovi studi hanno iniziato a inquadrare la censura in un'ottica più ampia, come parte fondamentale della produzione cinematografica, come elemento che spesso ha funzione di mediazione tra esigenze ideologiche, questioni economiche, politiche industriali, rapporti internazionali. Vanno in questa direzione i seminali lavori di Maria Adelaide Frabotta dedicati al documentario del dopoguerra<sup>65</sup>, nei quali l'autrice ha mostrato con chiarezza come i funzionari della DGC fossero coinvolti in una complessa opera non solo di valutazione, ma anche di produzione filmica attuata attraverso il sistema di finanziamento pubblico garantito dalle nuove leggi sul cinema<sup>66</sup>. Una produzione dai toni certamente propagandistici nei confronti del governo democristiano, ma altresì finalizzata a contribuire allo spirito democratico durante la faticosa ricostruzione dell'Italia. In anni più vicini a noi, sono di grande importanza i lavori di Francesco Di Chiara e Paolo Noto dedicati al sistema produttivo italiano<sup>67</sup>, studi nei quali la censura è spesso trattata in filigrana, come parte del più ampio percorso di realizzazione di un film, ineludibile negoziazione tra le tante, ma pienamente legittimata nelle sue funzioni e nei suoi uomini. Anche i lavori di Tomaso Subini dedicati alla forte influenza del mondo cattolico sul cinema nel dopoguerra<sup>68</sup> si muovono in un'ottica di prassi istituzionale, all'interno della quale la censura svolge un legittimo lavoro di mediazione tra istanze spesso inconciliabili tra loro; il passaggio, nell'arco di una ventina d'anni appena, da un'epoca di controllo efficiente a una di aperto conflitto, per arrivare al crollo di ogni possibile limite visivo, ci dice che la censura è stata tutto fuorché un moloch inespugnabile. Sul versante dei rapporti istituzionali si colloca anche un recente lavoro di Claudio De Fiores che, pur concentrandosi quasi solo sugli elementi di controllo, approfondisce gli aspetti legislativi ed economici della censura, mettendone così in luce i sottotesti negoziali e istituzionali<sup>69</sup>; una prospettiva non troppo lontana da quella di Pieremilio Sammarco che, in uno studio di robusta impronta giuridica, dà spazio alle istanze di quanti, nel tempo, hanno chiesto limitazioni alla circolazione degli audiovisivi, sempre in una prospettiva di legittimo controllo istituzionale<sup>70</sup>. Emerge inoltre, in tutti questi studi, anche una visione della censura meno granitica, soggetta a discussioni interne, a correnti e ad adeguamenti. Questo accadeva tanto nella censura ecclesiastica, come

64 *Ibid.*, p. 17.

65 Frabotta 1993; Frabotta 2002.

66 Si tratta di quelle che vengono comunemente chiamate «legge Cappa» (1947) e «legge Andreotti» (1949). Cfr. *infra* capp. 3 e 4.

67 Di Chiara, Noto 2016; Di Chiara, Noto 2020; Di Chiara, Noto 2021; Di Chiara, Noto 2024; Di Chiara 2021; Noto 2023a; Noto 2023b.

68 Si veda principalmente Subini 2021.

69 De Fiores 2024.

70 Sammarco 2014.

mostrato da Mariagrazia Fanchi<sup>71</sup> e da Alfonso Venturini<sup>72</sup>, quanto in quella statale, come nel caso dei *Mondo Movies* studiati da Cosimo Tassinari<sup>73</sup>, o del filone popolare napoletano analizzato da Massimiliano Gaudiosi<sup>74</sup>, capace di farsi strada contro ogni resistenza censoria sia in fase preventiva che in uscita.

Anche gli studi sulle altre censure nazionali hanno da tempo imboccato questa strada. Guardando alla rappresentazione della sessualità nel primo cinema inglese, Annette Kuhn ha rilevato il continuo passaggio di idee, competenze e istanze tra produttori, pubblico e sistemi di controllo, arrivando a concludere che «la censura cinematografica è una questione di relazioni: è un processo, non un oggetto. La censura cinematografica non è riducibile a un insieme circoscritto e predefinito di istituzioni e attività istituzionali, ma è prodotta all'interno di una serie di discorsi, pratiche e apparati in continuo movimento. Non può, per ciò, essere considerata né fissa né monolitica»<sup>75</sup>. Per il periodo del cosiddetto *Pre-Code* nel cinema americano, invece, Richard Maltby ha sottolineato come l'adeguamento a diversi codici espressivi fosse il frutto non solo delle pressioni messe in campo dalle associazioni moralizzatrici, ma anche di necessità economiche e perfezionamenti linguistici<sup>76</sup>. I primi anni Trenta in America non erano un'epoca tanto di moralismo quanto di incertezza economica causata dal crollo borsistico del 1929 e dalla conseguente era detta della Grande Depressione, una crisi che avrà enormi ripercussioni proprio sull'elaborazione di nuovi stili cinematografici e nuove necessità produttive, saldando, ancora una volta, censura ed economia<sup>77</sup>. E non poteva essere altrimenti nel Paese che più di ogni altro ha fatto del cinema un'industria: l'intreccio tra ragioni economiche, necessità politiche e codici di autocensura, lungi dal frenare l'avanzamento della cinematografia americana, è stato piuttosto alla base del travolgente sviluppo della Hollywood classica<sup>78</sup>.

A partire dalle riflessioni appena svolte, questo libro vuole proporre un modello di studio della censura cinematografica che consideri gli aspetti economici come parti integranti delle politiche di controllo. L'idea è che, per il periodo preso in esame, i vari interventi legislativi sull'economia – principalmente la legge Cappa, la legge Andreotti e la legge 897 del 1956, che chiameremo legge Brusasca – siano stati concepiti come direttamente finalizzati a esercitare un controllo di natura censoria sul cinema, se pur con esiti e livelli di consapevolezza differenti. Questa ipotesi presuppone una sostanziale unità di processo tra la fase della revisione del copione (che si esercita solo per i film di produzione

---

71 Fanchi 2017.

72 Venturini 2017.

73 Tassinari 2022.

74 Gaudiosi 2019.

75 Kuhn 2016, p. 127, traduzione mia.

76 Maltby, 2003.

77 Doherty 1999.

78 Black 1996.

italiana – coproduzioni incluse) e la fase della revisione del film finito per consentirne la circolazione. Se è vero che da un punto di vista strettamente tecnico “censura” è solo l’atto amministrativo finale col quale si autorizza, o meno, la circolazione di un film, è pur vero che nelle prassi di gestione del cinema la revisione del copione e l’accertamento della nazionalità hanno una funzione che, lungi dall’essere meramente economico-industriale, ha un chiaro scopo di negoziazione dei contenuti.

Si tratta di una fase che non inizia nel dopoguerra, ma già durante il fascismo, quando il forte intervento dello Stato sul settore cinematografico viene motivato da esigenze di controllo e di economia che appaiono inscindibilmente legate. Il fascismo a sua volta aveva ereditato norme, prassi e obiettivi della censura dal periodo liberale, quando Giolitti aveva stabilito regole di controllo legate a quelle che riteneva essere contingenti ragioni di ordine pubblico. C’è una sostanziale continuità tra periodo liberale, fascismo e dopoguerra, che è sancita dal regolamento del 1923, vera e propria cerniera giuridica tra tutti e tre i periodi; e c’è sostanziale continuità tra fascismo e Repubblica nell’approccio statalista al cinema, per cui il sistema di finanziamenti introdotto dalla legge Alfieri verrà importato in maniera quasi omologa nelle tre leggi del dopoguerra. Queste continue ricorrenze, che ci sono parse molto più rilevanti delle sporadiche fratture, sono quelle che hanno suggerito di avviare il libro con un riepilogo – se pur rapido e sommario – degli anni antecedenti a quelli su cui effettivamente si concentra lo studio.

Lo spoglio esaustivo dei documenti istituzionali presi in considerazione porta nella direzione – ci sembra – di una conferma di come il sistema di finanziamenti al cinema nazionale e gli accordi internazionali siano stati, oltre che strumenti fondamentali per il sostegno e lo sviluppo dell’industria cinematografica, anche leve di controllo appositamente pensate per cercare di regolare i contenuti in chiave morale e politica. Quando, sul finire del 1955, Brusasca decide di dividere in due distinti percorsi legislativi l’economia e la censura, provoca un autentico terremoto politico, toglie alla censura una delle sue più forti armi negoziali, inasprisce il dibattito costringendolo a concentrarsi solo su elementi di natura legale e costituzionale e, di fatto, avvia il percorso di dissoluzione della censura che avrà nella legge 161 del 1962 il suo atto fondativo; una parabola che mostra quanto fossero strettamente interconnessi i meccanismi di sostegno e quelli di controllo, fino al punto di apparire come una sola cosa. Ricostruendo in che modo la censura ecclesiastica a cavallo tra XVI e XVII secolo perse la lotta contro la superstizione, Giorgio Caravale osserva come di fronte ai «segnali di rilassamento dottrinale e a questo allargamento delle maglie censorie [corrisponde] un progressivo svilimento della qualità dell’intervento censorio», con i censori che si ritrovano affannati a «dibattere intorno all’opportunità di irrilevanti locuzioni avverbiali, impegnando le loro giornate a sfornare interventi lessicali

e grammaticali di poco conto»<sup>79</sup>; un percorso che, fatte le debite differenze, presenta sorprendenti analogie col passaggio dalla censura cinematografica del dopoguerra alla censura susseguente alla legge del 1962, quando la politica abdica al controllo del visibile e cede la pratica della censura a delle commissioni di natura prettamente “tecnica”.

Una lettura di questo tipo presuppone uno studio attento non solo delle norme, ma anche dei percorsi che hanno portato alla loro stesura, per meglio mettere in luce le differenti istanze politiche che le ispiravano, istanze che trovavano infine una sintesi, spesso imperfetta, nei dispositivi di legge. La ricostruzione che viene qua proposta è stata fatta attraverso l’analisi dei dibattiti parlamentari e delle procedure che li animano, nella convinzione che la censura cinematografica del dopoguerra sia stata il principale strumento attraverso il quale gli apparati istituzionali hanno negoziato con la modernità i limiti della rappresentazione pubblica<sup>80</sup>; una negoziazione fatta a partire da difficili contrapposizioni che erano prima di tutto politiche. Sta in questo predominio della politica la principale ragione che ha suggerito di adottare una periodizzazione basata su quella che potremmo chiamare come l’era dei sottosegretari, cioè gli anni in cui la censura afferiva direttamente alla Presidenza del Consiglio dei ministri, giustificando così l’approccio istituzionale di questa ricerca.

Studiare oggi la storia della censura cinematografica nell’Italia repubblicana vuol dire adottare un modello storiografico flessibile, capace di adattarsi a una mole documentaria tanto ampia quanto eterogenea; vuol dire spostare lo sguardo dal mondo degli autori a quello delle istituzioni, per capire in che modo sia stata negoziata la nostra cultura visiva, quali siano state le fratture decisive e quali i momenti di continuità; vuol dire infine misurarsi con saperi complessi che non si basano solo sulla storia del cinema, ma che presuppongono un confronto serrato con la storia economica, coll’evoluzione del diritto, con i meccanismi di funzionamento della macchina statale, con la storia politica del nostro Paese e della sua collocazione internazionale. Se il cinema è stato il grande serbatoio dell’immaginario visivo del Novecento, allora lo studio della censura cinematografica è il giusto strumento per capire quale è stata la direzione in cui ha camminato la nostra modernità, quali le conquiste, quali le occasioni perdute, quale la silenziosa misura del quieto vivere.

---

79 Caravale 2003, p. 201.

80 Cfr. Giori, Subini 2024, p. 251.



## Capitolo II

### L'eredità liberale e fascista

#### 20 febbraio 1913 – 1 ottobre 1944

Il cinema arrivò quasi subito in Italia, pochi mesi dopo la celebre prima proiezione parigina dei fratelli Lumiere; già il 12 marzo del 1896, a Roma, si organizzava una proiezione del nuovo *medium*, tra sbalorditi racconti ed entusiastici stupori<sup>1</sup>. Negli anni seguenti il cinematografo si affermò un po' in tutta la penisola con le proiezioni dei cataloghi Edison, Gaumont, Pathé e tutti gli altri classici del periodo. Ma ci vorranno quasi dieci anni per arrivare a *La presa di Roma* (Filoteo Alberini, 1905), primo film di produzione interamente italiana. Da subito, però, si fanno luce le preoccupazioni per il potenziale pericolo sociale e morale costituito dal cinema. Il Presidente del Consiglio, nonché ministro dell'Interno *ad interim*, Giovanni Giolitti, su questo tema invierà una prima circolare ai prefetti nel 1907, poi seguita da diverse altre. Lo spettacolo cinematografico cresce rapidamente e, da evento itinerante e provvisorio, inizia a diventare spettacolo stabile grazie alle prime sale appositamente dedicate. Motivo per cui, dal 1908 in poi, «il cinema diventa un ricorrente bersaglio da parte di Leghe per la moralità e di alcuni settori della stampa non professionale»<sup>2</sup>, che attribuiscono al nuovo mezzo un forte potere di sovversione dell'ordine costituito. È l'inizio di una serie di procedimenti sciolti, di interventi di singole prefetture, di circolari ministeriali, che prepareranno la strada ai primi provvedimenti ufficiali di censura cinematografica. È opinione comune che la circolare emanata da Giolitti il 20 febbraio del 1913 possa essere considerata come la prima vera formalizzazione di una censura cinematografica statale, questo perché in essa sono contenuti i temi fondamentali che innoveranno le leggi e i regolamenti dei decenni seguenti. Merita dunque di essere riportata per intero:

Con le circolari del 15 marzo 1907, n. 13500, del 31 marzo 1908, n. 13500, del 25 agosto 1910, n. 12985-2<sup>3</sup> e con altre di minore importanza furono date istruzioni sui criteri che le autorità di P. S. debbono seguire nel concedere licenze di rappresentazioni cinematografiche, per la tutela della morale, del buon costume, e, in

---

1 Redi 1999, pp. 12-17.

2 Alovisio, Casetti 2014, p. 297.

3 La circolare del 1907, indicata secondo alcune fonti come emessa il 15 marzo e secondo altre come emessa il 15 maggio, non è stata pubblicata nel *Bollettino Ufficiale del Ministero*. Un estratto si trova in Freddi 1949/1, p. 106, poi ripreso anche da Redi 1999, p. 93; stessa sorte per la circolare del 1910, il cui numero di protocollo parrebbe rimandare a un gruppo di circolari dedicate al tema della pornografia; la circolare del 1908 si trova invece in "Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Interno", 1908, n. 12, pp. 678-679.

genere dell'ordine pubblico.

È noto quale potente mezzo di propaganda e di persuasione siano tali rappresentazioni e come la grande diffusione dei cinematografi ed il basso prezzo degli spettacoli dia modo alla generalità di assistere non infrequentemente a scene che riproducono tristi esempi di pervertimento del senso morale e che fanno luogo alla glorificazione dei più brutali istinti.

Tanto più grave poi è la influenza di tali spettacoli, specialmente sui caratteri deboli e sulle menti incolte e inesperte, in quanto sembra che l'autorità stessa, col consentirne la produzione al pubblico, riconosca come morali, o, quanto meno, come innocue e tollerabili le azioni rappresentate.

Per tal modo il cinematografo diventa una vera e potente scuola del male, perché esso offre in pascolo agli spettatori rappresentazioni di feroci fatti di sangue, di adulteri, di rapine e di altri delitti; né è raro che lo svolgimento dello spettacolo sia diretto a rendere odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei, mentre poi d'altro lato non sono infrequenti gli ignobili eccitamenti al sensualismo provocati da episodi nei quali la vivezza della rappresentazione alimenta immediatamente le più basse e volgari passioni.

Inoltre qualche volta si danno rappresentazioni da cui scaturisce eccitamento all'odio tra le classi sociali, ovvero offesa al decoro nazionale.

Per impedire che d'ora innanzi si ripetano simili scontri, credo opportuno disporre:

1. nessuna rappresentazione cinematografica sarà permessa, se prima essa non sia stata integralmente riprodotta innanzi al funzionario che ha facoltà di concedere la licenza o a persone da lui delegate;
2. di tale riproduzione potrà farsi a meno soltanto nei casi in cui si tratti di rappresentazione già data in altra località e consti da documento scritto dell'autorizzazione concessa;
3. in tale documento dovrà essere particolareggiatamente esposto tutto l'intreccio della produzione, in modo da evitare parziali sostituzioni e modificazioni;
4. quando tali sostituzioni o modificazioni parziali siano necessarie, l'autorità competente, prima di concedere la licenza, dovrà accertarsi, nei modi di cui al numero 1, che la rappresentazione possa permettersi;
5. Non si dovrà concedere in nessun caso la licenza quando si tratti:
  - a. di spettacoli contrari al buon costume od alla pubblica decenza;
  - b. di spettacoli contrari al decoro, all'onore, alla riputazione nazionale, o contrari all'ordine pubblico o che possono turbare i buoni rapporti internazionali;
  - c. della riproduzione di delitti impressionanti, o di atti, o di fatti che siano scuola di preparazione al delitto o che possano, per lo svolgersi di scene truci o macabre, sinistramente impressionare gli spettatori con danno prevalente dei giovanetti o delle persone di carattere eccitabile;
  - d. di spettacoli offensivi al decoro ed al prestigio delle pubbliche autorità e dei funzionari od agenti della forza pubblica;
  - e. di scene di crudeltà, anche se a danno di animali, ovvero di atti o fatti repugnanti o che possano destare ribrezzo, come sarebbero, ad esempio, le operazioni chirurgiche;

6. ogni qualvolta un'autorità del Regno avrà vietata la rappresentazione di uno spettacolo cinematografico che per la prima volta si voglia riprodurre nel Regno, dovrà, per tramite della prefettura, darne immediato avviso al Ministero, per le segnalazioni necessarie alle altre autorità competenti, esponendo brevemente l'intreccio della produzione proibita.

Raccomando che tali disposizioni siano osservate col maggiore rigore ed invio all'uopo alle SS. LL. un congruo numero di esemplari della presente circolare affinché possano diramarla a tutte le autorità di P. S. della provincia.

Gradirò un cenno di ricevuta che mi assicuri dell'adempimento<sup>4</sup>.

Tutto quello che succederà nella censura cinematografica dei cinquant'anni seguenti non sarà altro che una serie di emendamenti a questa circolare, sporadiche variazioni, minime aggiunte, parziali chiarimenti. Ma gli elementi centrali sono già tutti qua: buon costume, ordine pubblico, prestigio nazionale, violenza. Una circolare di poco seguente, del 23 aprile 1913, definirà altri tre punti destinati, anche questi, a fare da modello per ogni futura norma: in primo luogo l'istituzione di un ufficio per la cinematografia presso il Ministero dell'Interno; poi l'obbligo di far passare per questo ufficio «tutte le pellicole cinematografiche, prodotte da case nazionali o straniere, che s'intenda di esporre al pubblico, nonché le relative illustrazioni, “reclames” od i manifesti»; infine la possibilità data ai prefetti «per eccezionali circostanze locali attinenti all'ordine pubblico» di vietare la proiezione di pellicole munite di regolare autorizzazione<sup>5</sup>. Questa seconda circolare nasceva in seguito alle pressioni dell'Unione Italiana Cinematografisti, i cui soci temevano che la revisione diventasse preda degli arbitri di funzionari locali e quindi chiedevano un controllo affidato a funzionari dello Stato centrale<sup>6</sup>. La gestione della censura presso il Ministero dell'Interno sanciva l'afferenza del controllo cinematografico alle questioni di ordine pubblico. Il fatto che il ministro dell'Interno fosse, in questo non indifferente caso, anche il Presidente del Consiglio, ci dice invece quanto fosse importante che il controllo della censura rimanesse una faccenda di competenza governativa. E anche queste sono caratteristiche che verranno definite una volta per tutte proprio in questa fase.

La strada era ormai spianata per un intervento legislativo vero e proprio, che si ebbe con la legge n. 785 del 25 giugno 1913, consistente di un unico e breve articolo secondo il quale era «autorizzato il Governo del Re ad esercitare la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche, siano esse prodotte

4 20 Febbraio 1913. N. 13500. *Rappresentazioni cinematografiche*, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Interno”, 1913, n. 7, pp. 296-298; la circolare è stata pubblicata, con minime varianti, anche in “La vita cinematografica”, 1913, n. 4, pp. 11-12.

5 23 aprile 1913, n. 13500. *Rappresentazioni cinematografiche*, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Interno”, 1913, n. 13, pp. 509-510.

6 [s.a.], *La vittoria dell'Unione Italiana Cinematografisti. Istituzione dell'Ufficio Centrale di revisione delle films*, in “La vita cinematografica”, 1913, n. 8, pp. 17-22. Cfr. anche Bertolotti 2023, pp. 57-58.

all'interno, sia importate dall'estero, e a stabilire una tassa di centesimi dieci per ogni metro di pellicola»<sup>7</sup>. La discussione parlamentare che portò al provvedimento fu anch'essa assai breve. Dopo essere stata presentata dal ministro delle Finanze Luigi Facta nel maggio del 1913<sup>8</sup>, la legge andò in discussione il mese seguente. In quell'occasione il socialista Claudio Treves espresse dubbi generali sulla necessità di una forma di censura, ma non valevoli nel caso specifico poiché, a suo dire, si trattava «semplicemente di imporre una tassa di fabbricazione, per agevolare l'ufficio di censura, affinché la censura stessa non ricada come spesa sul bilancio»<sup>9</sup>. Treves, caso mai, sperava in un'esenzione per le pellicole di carattere educativo, come quelle per la propaganda antialcolista. Sulla stessa linea fu l'intervento del collega di partito Filippo Turati che, dopo qualche schermaglia scherzosa con Giolitti, ribadì l'appoggio sia alla proposta di censura che a quella di tassa, ma raccomandando che le revisioni non fossero a detrimento delle pellicole di attualità<sup>10</sup>. La risposta di Giolitti, studiamente evasiva, soddisfò un po' tutti e la legge passò senza scossoni con 209 voti favorevoli e solo 20 contrari<sup>11</sup>. Sorprende che la parte di maggiore confronto, sia in Parlamento che tra le associazioni di produttori, riguardasse l'istituzione di una tassa, mentre appariva agli occhi di tutti come cosa pacifica la promulgazione di un sistema di censura centrale controllato dallo Stato<sup>12</sup>. La saldatura tra censura e tasse diventa un fatto naturale e, anche questo, sarà una costante di tutta la storia della censura cinematografica italiana; in questa prima fase, la tassa sul metraggio ha la sola funzione di coprire forfettariamente i costi vivi di revisione ma, nei decenni a seguire, il sistema fiscale legato all'industria cinematografica si evolverà fino a diventare un fondamentale strumento di controllo e gestione dei contenuti. Un'ultima circolare del 1913 dispone la pubblicazione due volte a settimana dell'elenco dei film autorizzati, più un riepilogo mensile. I titoli, in ordine alfabetico, sono accompagnati dai dati di produzione e dal numero di nulla osta, per agevolare le procedure di controllo da parte delle autorità<sup>13</sup>.

A distanza di un anno esatto dalla promulgazione della legge, viene varato anche l'annesso regolamento, che definisce le prassi amministrative della revisione

7 *Legge n.785 che autorizza il Governo del re ad esercitare la vigilanza sulle produzioni cinematografiche e ad imporre una tassa su di esse*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1913, n. 163, p. 4446.

8 *Presentazione di un disegno di legge e di una relazione*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIII, 1ª tornata dell'8 maggio 1913, pp. 25099-25100.

9 *Discussione del disegno di legge: Esercizio della vigilanza sulle produzioni cinematografiche e imposizione di relativa tassa*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIII, 1ª tornata del 6 giugno 1913, p. 26354.

10 *Ibid.*, pp. 26355-26356.

11 Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIII, 2ª tornata del 6 giugno 1913, p. 26424.

12 Per il dibattito in merito alla tassa sulle pellicole si veda Redi 1999, pp. 93-97.

13 *28 novembre 1913, n. 13500. Revisione cinematografica – Pubblicazioni dei titoli delle pellicole approvate*, in "Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Interno", 1913, n. 35, pp. 1643-1644.

cinematografica e quali sono i casi per cui è possibile vietare la circolazione di un film. L'articolo 1 recita:

La vigilanza delle pellicole cinematografiche ha per scopo di impedire la rappresentazione al pubblico:

- a. di spettacoli offensivi della morale, del buon costume, della pubblica decenza e dei privati cittadini;
- b. di spettacoli contrari alla reputazione e al decoro nazionale o all'ordine pubblico, ovvero che possono turbare i buoni rapporti internazionali;
- c. di spettacoli offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica;
- d. di scene truci, repugnanti o di crudeltà, anche se a danno di animali; di delitti o di suicidi impressionanti; ed in generale di azioni perverse e di fatti che possano essere di scuola o incentivo al delitto, ovvero turbare gli animi o eccitare al male<sup>14</sup>.

Salvo piccole variazioni si tratta di una replica della circolare emessa nel febbraio del 1913, che, però, dà sostanza legislativa a quello che era un semplice provvedimento amministrativo.

L'articolo 2 chiarisce un punto che oggi potrebbe apparire scontato ma che all'epoca probabilmente non lo era: l'autorizzazione alla pubblica proiezione può essere data solo dopo che il film sia stato visionato integralmente dal funzionario preposto. L'articolo 7 stabilisce poi una fondamentale via intermedia tra la concessione o la negazione del nulla osta, cioè la facoltà del Ministero di subordinare la concessione dell'autorizzazione ad alcune modifiche o tagli. Tre righe in tutto che segneranno la storia del cinema a venire.

Il resto del regolamento precisa le forme attraverso le quali va presentata la domanda, pubblicando il relativo modulo, e le forme attraverso le quali i funzionari preposti devono revisionare le pellicole; questo passaggio è affidato a «singoli funzionari di prima categoria appartenenti alla Direzione Generale di pubblica sicurezza, ovvero a commissari di pubblica sicurezza» (art. 6). È prevista per i produttori la possibilità di fare ricorso contro la decisione dei revisori (art. 8), in questo caso la revisione di appello è affidata non più a un singolo funzionario, ma a «una commissione composta dal vice direttore generale della pubblica sicurezza, presidente, e di due capi di divisione della Direzione generale stessa» (art. 9). Dunque la censura dipende dal Ministero dell'Interno ed è affidata interamente a funzionari di polizia, a conferma che, in questa prima fase, il cinema è ritenuto un problema esclusivamente di ordine pubblico. Va in questa direzione la prerogativa confermata ai Prefetti di vietare una proiezione, anche se autorizzata, per non meglio precisate «ragioni d'indole locale attinenti

14 *Regio Decreto 532 col quale è approvato l'annesso regolamento per l'esecuzione della legge 25 giugno 1913, n. 785, circa la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1914, n. 162, pp. 3818-3821, art. 1.

all'ordine pubblico» (art. 14). A questo regolamento si affiancano una serie di «ordini di servizio» emanati dal Ministero e rivolti direttamente ai componenti delle commissioni di revisione. Ordini che specificano di vietare le pellicole che mostrano componenti dell'esercito «in atteggiamenti sconvenienti o ridicoli»<sup>15</sup>, nonché i fenomeni di ipnotismo, mesmerismo e simili; ma anche di vietare le diciture di «pellicole per adulti» perché potenzialmente attrattive in un'epoca in cui ancora non esisteva il divieto di visione ai minori; e poi altri ordini ancora che rimandano ai «sentimenti dell'odio e della vendetta», ad «ambienti di depravazione e malavita», ad «adulterio determinato da pura abiezione sensuale», ad «atteggiamenti erotici provocanti», a «la vita travagliata o di orgia», a «i *bals tabarin*, i gabinetti particolari, le fumerie d'oppio, i locali di giuoco d'azzardo, le case equivoche, le danze lascive, le eccessive libazioni», a «sevizie famigliari repugnanti» e così via, fino ad arrivare all'invito ai produttori a realizzare opere di alto valore morale per sostenere lo spirito patriottico nel periodo bellico<sup>16</sup>. Il lavoro dei censori in questi primi anni appare impressionante per quantità: «al 31 agosto 1918 l'Ufficio Centrale di Revisione Cinematografica presso il Ministero dell'Interno aveva esaminate 13779 pellicole. Aveva accordato il nulla osta a 12633; ne aveva vietate 620; ne aveva condizionate o approvate dopo modificazioni, per opera della commissione di Appello 526»<sup>17</sup>; nonostante che le pellicole del periodo fossero per lo più di metraggio assai contenuto, ciò non di meno la loro mole supera ogni aspettativa degli stessi funzionari. Tuttavia, questo controllo non sembra soddisfare i requisiti richiesti dalle frange più moraliste. Un'interrogazione parlamentare del 12 giugno 1918 chiede al Ministero dell'Interno di sapere se, «preoccupandosi finalmente dell'importanza sociale e morale del cinematografo, intenda prendere provvedimenti definitivi perché la speculazione ad esso relativa si svolga con esclusione di soggetti delittuosi e immorali, con un più serio controllo da esercitarsi prima dell'esecuzione e per mezzo di censori che rappresentino le famiglie e infine con una più rigida vigilanza sulle persone e sugli ambienti che si occupano del commercio cinematografico»<sup>18</sup>.

Queste preoccupazioni non passarono inosservate. Mentre aumentavano le tasse – dai 10 centesimi per ogni metro di pellicola si passò presto a 20 centesimi,

15 Sulla censura e la rappresentazione dell'esercito durante la Prima guerra mondiale si veda Dagna 2024, pp. 125-150.

16 Questi Ordini di servizio, emanati tra il 1913 e il 1918, sono tutti riportati in Guadagnini 1918, pp. 26-28. L'autore era funzionario presso le commissioni di revisione cinematografica del Ministero dell'Interno.

17 *Ibid.*, p. 28.

18 *Annunzio di interrogazioni e interpellanze*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIV, tornata del 12 giugno 1918, p. 16756. L'interpellanza era stata presentata dai deputati Bortolo Belotti, Luigi Montresor, Febo Borromeo D'Adda, Pier Gaetano Venino, Giuseppe De Capitani d'Arzago, Ercole Caputi, Pietro Sitta, Steno Sioli Legnani.

per sostenere le spese di guerra<sup>19</sup>, per poi arrivare a 30 centesimi – nel 1919 venne promulgato un Decreto Legge, il n. 1953 del 9 ottobre 1919, che sarà fondamentale perché sancirà la nascita della cosiddetta “censura preventiva”<sup>20</sup>, termine con cui si indica la revisione dei copioni fatta prima che inizi la lavorazione del film. Con un semplice articolo si stabilirà che «il ministro dell'Interno è autorizzato a sottoporre a revisione i copioni o scenari dei soggetti destinati ad essere tradotti in pellicole cinematografiche per la rappresentazione al pubblico»<sup>21</sup>; si tratta di una norma che era stata caldeggiata direttamente da ambienti interni al Ministero, in particolare Giuseppe Guadagnini aveva scritto che «la revisione preventiva del copione dovrebbe essere obbligatoria. Essa presenta vantaggi grandissimi, tanto nell'interesse generale, quanto nell'interesse delle case cinematografiche»<sup>22</sup>. Per i trasgressori era prevista una multa di 500 lire e un mese di carcere. Il nuovo decreto impone anche un nuovo regolamento, che arriva il 22 aprile 1920. Il nuovo regolamento, prima di tutto, chiarisce che la revisione preventiva dei copioni non è una semplice facoltà del Ministero, ma è un obbligo senza il quale non è possibile accedere alla revisione della pellicola finita, sono esentati solo i documentari, le attualità e i film educativi<sup>23</sup>; Vengono inoltre aggiunte nuove categorie in materia di divieti, andando a comprendere anche i «fenomeni ipnotici o medianici», già citati negli ordini di servizio degli anni passati<sup>24</sup>. Da questo regolamento traspare come la crescita dell'industria cinematografica avesse comportato nuovi oneri e nuovi problemi per la pratica censoria, rendendo necessaria anche una chiara definizione delle competenze richieste ai revisori, specie considerando che sino a quel momento le revisioni di primo grado erano affidate al censore unico. Si stabilisce così che, anche per il primo grado, debba esserci una commissione e che debba essere composta:

- a. di due funzionari di prima categoria appartenenti alla Direzione generale della pubblica sicurezza, uno dei quali di grado non inferiore a consigliere di prefettura, con funzioni di presidente;
- b. di un magistrato;
- c. di una madre di famiglia;

19 *Decreto Luogotenenziale 1525 contenente provvedimenti in materia tributaria*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1916, n. 269, p. 5647.

20 Il termine “censura preventiva” è spesso usato impropriamente per definire la revisione dei copioni. Ma la censura cinematografica in Italia ha sempre natura preventiva, dato che viene esercitata prima che il film esca nelle sale e mai dopo. Per questo motivo nel resto del libro non useremo oltre il termine “censura preventiva”.

21 *Regio decreto legge n. 1953 che autorizza il ministro dell'Interno a sottoporre a revisione i copioni di soggetti cinematografici, stabilendo le pene per le relative trasgressioni*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1919, n. 259, p. 3263.

22 Guadagnini 1918, p. 40.

23 *Regio Decreto n. 531 che approva il nuovo regolamento per la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1920, n. 109, pp. 1401-1404, art. 2.

24 *Ibid.*, art. 3.

- d. di un membro da scegliersi tra gli educatori e i rappresentanti di Associazioni umanitarie che si propongono la protezione morale del popolo e in particolare della gioventù;
- e. di persona competente in materia artistica e letteraria;
- f. di un pubblicista<sup>25</sup>.

Le commissioni devono avere almeno cinque componenti presenti e deliberano a maggioranza: in caso di parità è il voto del Presidente a determinare l'esito. La nomina, valida un anno, è stabilita con Decreto del Ministero ed è prevista un'indennità di 5 lire per ogni copione revisionato o per ogni ora di proiezione<sup>26</sup>. All'articolo 10 c'è una novità significativa: la possibilità, per il ministro, di richiamare in censura pellicole già autorizzate per effettuare una nuova revisione, nei casi in cui si ritenga che il visto sia stato concesso senza tenere in debito conto le norme sul divieto. L'insieme di queste disposizioni assecondava quanto era stato suggerito nell'interrogazione parlamentare del giugno 1918, che aveva evidentemente colto con esattezza gli umori ministeriali.

Ed ecco che, già nell'aprile del 1920, troviamo infine formalizzate tutte, ma proprio tutte, le regole e le prassi che varranno per i quarant'anni seguenti: gestione governativa del processo di censura; revisione della pellicola e autorizzazione prima della sua proiezione in pubblico; possibilità di vietare una pellicola per una vasta serie di ragioni assai aleatorie che vanno dal buon costume all'ordine pubblico, dalla rappresentazione dei delitti al prestigio delle istituzioni e via dicendo; possibilità di chiedere modifiche al film come condizione per il rilascio del nulla osta; possibilità per il ministro di richiamare in censura una pellicola già autorizzata; possibilità per i produttori di fare ricorso contro le decisioni della commissione di revisione; possibilità dei prefetti di vietare la proiezione di una pellicola munita di regolare nulla osta; revisione dei copioni; legame indissolubile tra censura e sistema fiscale della cinematografia.

Il fascismo, una volta insediato, emana il nuovo regolamento per la vigilanza, che viene licenziato il 24 settembre 1923<sup>27</sup> e che rimane in vigore addirittura fino al 1962. Questo regolamento, che guiderà la censura dal fascismo alla Repubblica e fino al *boom* economico, in realtà non è altro che una copia fedele del regolamento del 1920. L'unica novità è data dall'obbligo di chiedere un nulla osta anche per l'esportazione delle pellicole<sup>28</sup>; per il resto si tratta di semplici aggiustamenti delle procedure amministrative e di uno snellimento delle commissioni di primo grado, lasciando solo per quelle di appello un ampio

25 *Ibid.*, art. 8.

26 Che è la metà secca di quanto invece si corrispondeva nel 1914. Cfr. RD. N. 532, 31 maggio 1914, art. 9.

27 *Regio decreto 24 settembre 1923, n. 3287. Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1924, n. 259, pp. 3884-3888.

28 *Ibid.*, art. 1 del Decreto e art. 4 del Regolamento.

numero di componenti<sup>29</sup>. In merito alle norme basilari della censura non viene minimamente mutato l'impianto del 1920 e la maggior parte degli articoli sono ricopiati alla lettera. Si può caso mai notare che il provvedimento porta le firme di Benito Mussolini, in quanto Presidente del Consiglio e ministro dell'Interno, ricalcando quindi l'esempio di Giolitti; a lui si affiancano Alberto de' Stefani e Orso Maria Corbino, rispettivamente ministro delle Finanze e ministro dell'Economia Nazionale, e Aldo Oviglio in quanto ministro per la Giustizia e gli affari di culto. Un quadrumvirato che sancisce la definitiva saldatura tra ragioni di ordine pubblico e ragioni economiche e con una finestra sugli aspetti religiosi che, dopo la firma dei Patti Lateranensi, acquisterà un'importanza crescente sebbene ancora insospettabile in questa prima fase.

I regolamenti approvati finora in materia di vigilanza sulle pellicole prevedevano la semplice possibilità di vietare un film o di approvarlo, al limite con modifiche. Un importante discrimine viene posto con una legge del dicembre 1925, destinata alla protezione della maternità e dell'infanzia<sup>30</sup>: si tratta della possibilità di vietare l'ingresso nelle sale cinematografiche ai minori di 16 anni, una decisione che viene delegata alle commissioni di revisione cinematografica, andando quindi a integrare le loro competenze<sup>31</sup>. La legge rispecchia, negli articoli che riguardano il cinema, una diffusa preoccupazione in merito ai danni che questa arte può causare ai ragazzi. Nella prima discussione al Senato il tema viene appena sfiorato; il senatore Achille Loria<sup>32</sup> fa riferimento ai «cinematografi, che esercitano sulla psiche infantile una influenza addirittura deteriorante», per poi raccontare, a conferma di ciò, l'episodio di un furtarello di alcuni ragazzi che pare avesse avuto origine dopo la visione di un film<sup>33</sup>. La legge passa senza scossoni con 185 voti a favore e 22 contrari<sup>34</sup> per andare quindi in discussione

29 La composizione delle commissioni sarebbe stata modificata in continuo, nella costante ridefinizione di competenze, appartenenze, correnti e quanto altro. Si iniziò già nel 1924, col *Regio Decreto 18 settembre 1924, n. 1662. Modificazioni al nuovo regolamento per la vigilanza sulle pellicole cinematografiche approvato con R. decreto 24 settembre 1923 n. 3287*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1924, n. 261, pp. 3899-3900; e poi nuovamente nel 1928 col *Regio decreto 9 aprile 1928, n. 941. Modifiche al regolamento 24 settembre 1923, n. 3287, per l'esame dei copioni e la revisione delle pellicole cinematografiche*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1928, n. 112, p. 2051; e ancora nel 1929 con la *Legge 21 giugno 1929, n. 1103. Modifiche alle vigenti disposizioni relative alla vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1929, n. 159, p. 3277. E poi ancora altre numerose volte negli anni seguenti.

30 *Legge 10 dicembre 1925, n. 2777. Protezione e assistenza della maternità e dell'infanzia*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1926, n. 4, pp. 30-33.

31 *Ibid.*, artt. 21-22.

32 Loria, sebbene facente parte del Partito Socialista, in Senato non era formalmente iscritto a nessun gruppo. Va anche detto che siamo nel periodo successivo all'omicidio Matteotti.

33 *Discussione del disegno di legge: Protezione e assistenza della maternità e dell'infanzia n. 79-A*, Atti Parlamentari, Senato del Regno, Legislatura XXVII, tornata del 9 giugno 1925, p. 3363.

34 *Votazione a scrutinio segreto. Protezione e assistenza della maternità e dell'infanzia n. 79-A*, Atti Parlamentari, Senato del Regno, Legislatura XXVII, tornata del 10 giugno 1925, p. 3417.

alla Camera, dove i pericoli del cinema sono infine oggetto di una discussione più approfondita. Il fine della legge, secondo le parole del deputato Luigi Maccotta, è quello di preservare i più giovani «dall'influenza deleteria che possono spiegare alcune delle rappresentazioni cinematografiche»<sup>35</sup>. Una posizione che all'onorevole Luigi Messedaglia appare fin troppo permissiva, dato il suo timore che le commissioni di revisione «non dico che si mostrino noncuranti della legge, ma di manica troppo larga», sperando quindi che nel merito «ci siano delle norme molto rigorose» e aggiungendo: «volete che vi dica tutto intero il mio pensiero? Ho il dovere di farvi presente che sarei molto... draconiano», al punto da chiedere l'esclusione a priori dalle proiezioni cinematografiche per tutti i minori di sedici anni, «fatta eccezione [...] per quegli spettacoli che dalle autorità superiori siano espressamente riconosciuti utili o molto educativi»<sup>36</sup>. A conferma di questa necessità, Messedaglia riporta il medesimo aneddoto raccontato da Loria in Senato. Essendo, però, un medico, il deputato si spinge fino ad attribuire al cinematografo la causa di «sindromi morbose» nonché di «più o meno vaghi disturbi della sfera nervosa, ma perfino certe aberrazioni sessuali»<sup>37</sup>. L'intervento del Messedaglia si conclude, dopo la raccomandazione della massima severità in merito all'accesso dei minori alle sale cinematografiche, con la raccomandazione, inversa, della massima tolleranza in merito alla somministrazione delle bevande alcoliche, giacché «nei fanciulli gracili, anemici, torpidi, una dose misurata di esso può essere utile», poiché un «bicchier di vino a mezzogiorno e uno la sera non credo che possa far male: tutt'altro, anzi!»<sup>38</sup>. È medico anche l'onorevole Umberto Gabbi, che infatti avalla quanto diagnosticato dal collega, rimarcando come dentro i cinematografi ci sia il rischio per i giovani di incorrere in «degli assalti epilettici o degli accessi isterici». L'esperienza clinica del deputato lo porta inoltre a constatare anche l'emergere di un fenomeno assai preoccupante: nei giovani che frequentano il cinema si riscontra «un aumento precoce di quella pratica di Onan che è generatrice di isterismo e di nevrosi»<sup>39</sup>, con potenziali ricadute ereditarie. Un timore più sottile, di natura non medica, viene invece espresso da Egilberto Martire ed è quello, cioè, che questa nuova prerogativa delle commissioni possa «in qualche modo pregiudicare l'azione e l'efficacia dell'attuale censura cinematografica», questo perché l'emanazione di stringenti limiti per i minorenni potrebbe essere interpretata come una licenza di sfrenata libertà per tutti gli altri<sup>40</sup>.

35 *Disegno di legge (Discussione): Protezione ed assistenza della maternità e dell'infanzia*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXVII, tornata del 25 novembre 1925, p. 4597.

36 *Disegno di legge (Seguito e fine della discussione): Protezione ed assistenza della maternità e dell'infanzia*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXVII, tornata del 26 novembre 1925, p. 4612.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 4613.

39 *Ibid.*, p. 4621.

40 *Ibid.*, p. 4615.

Dopo ulteriori lunghe discussioni, che, però, ruotano sempre intorno ai medesimi concetti, il disegno viene infine approvato con 283 voti a favore e 15 contrari, diventando quindi legge dello Stato<sup>41</sup>. Nasce così il divieto ai minori; il senatore che lo propose, e dunque ne porta il merito, si chiamava Marchiafava.

Il divieto è il primo vero intervento del governo fascista sulla censura cinematografica, dato che finora ci si era limitati a confermare vecchie leggi, vecchi decreti e vecchi regolamenti, semplicemente aggiornando le procedure amministrative ma senza mai entrare nel merito dei meccanismi censori. Per quanto riguarda le politiche legate al cinema si può dire che è qua che si chiude il periodo liberale e si entra davvero nell'era fascista. Il divieto ai minori è una vera novità, un'idea che arriverà, con alcune piccole variazioni, fino ai giorni nostri, dove è rimasta ormai come l'unica forma di censura riconosciuta e legittimata in maniera trasversale. Ciò che appare come l'elemento di maggiore discontinuità rispetto alle precedenti norme è il fatto che questa legge sia legata a ragioni di carattere medico e non di ordine pubblico o di buon costume. Il divieto è infatti parte di un ampio progetto di legge che aveva come oggetto la condizione della donna e dell'infanzia; il dibattito in Parlamento verteva su temi quali l'aborto, la lotta al malthusianesimo, la prostituzione, ma anche la povertà, la necessità di fornire alloggi adeguati, il miglioramento delle condizioni di vita delle classi più disagiate e delle donne che ne facevano parte, essendo queste la parte più debole tra chi già era debole. Molti di quegli argomenti verranno ripresi quasi identici nel dopoguerra, nella nota inchiesta parlamentare sulla miseria<sup>42</sup>, a dimostrazione del sostanziale fallimento delle politiche fasciste su questo fronte. Che il divieto di accesso al cinema per i minori di 16 anni rientrasse in un provvedimento di questa natura ci dice come il cinema stesse diventando anche una questione di salute pubblica, o meglio: ci dice come la questione morale si stesse posizionando nell'ambito della salute. Sarà una delle vie maestre che verrà percorsa dai moralisti del dopoguerra.

Tutto l'insieme di norme sulla censura che erano state emanate in modo sparpagliato fino a questo punto verrà infine assorbito all'interno del Testo Unico di Pubblica Sicurezza del 1926<sup>43</sup>, andando a costituire una ridondanza legislativa, ma anche ricollocando la questione in quell'ambito di ordine pubblico che la vigilanza del cinema andava assumendo fin dai tempi di Giolitti. Negli anni seguenti il regime si approccerà alla censura cinematografica con

41 *Votazione a scrutinio segreto. Protezione e assistenza della maternità e dell'infanzia*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXVII, tornata del 28 novembre 1925, p. 4703.

42 *Atti della commissione parlamentare di inchiesta sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla*, 15 voll. Roma, Camera dei Deputati, 1953-1958. Per una selezione ragionata dei documenti si veda Braghin 1978.

43 *Regio Decreto 6 novembre 1926, n. 1848. Approvazione del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1926, n. 257, pp. 4822-4842. In particolare per il cinema si fa riferimento agli artt. 67-83 e, indirettamente, agli artt. 112-115.

un fare quasi discreto, limitandosi a integrare i regolamenti in essere alla luce degli aggiornamenti legislativi. L'industria del cinema, specialmente quella delle attualità dell'Istituto Luce, viene inizialmente sostenuta grazie ai provvedimenti per la propaganda, emanati in un decreto che sancisce la proiezione obbligatoria di pellicole «a scopo di educazione civile, di propaganda nazionale e di cultura varia»<sup>44</sup> a spese degli esercenti e che, dopo la sua conversione in legge, viene accompagnato da un'ulteriore legge – la legge Belluzzo, dal nome del ministro per l'Economia nazionale – a tutela della produzione nazionale, che introduce un comma sorprendente; vale la pena di citarlo perché vi si trova una novità pressoché eccezionale e cioè il potere per le commissioni di revisione di «negare il nulla osta per la proiezione in pubblico delle pellicole, anche se prodotte all'estero, che non presentino sufficienti requisiti di dignità artistica, così nella trama del soggetto, come nella esecuzione tecnica»<sup>45</sup>. È una legge che viene approvata senza che ci sia la minima discussione parlamentare<sup>46</sup> e che introduce, tra i requisiti della censura, anche il valore estetico. Siamo di fronte a una formulazione che appare come un *unicum* nella storia della censura cinematografica italiana. Di per sé si presenta come un comma di difficile applicazione e che non fornisce ai censori strumenti di intervento più efficaci – o discrezionali che dir si voglia – di quelli che già avevano e di cui è dunque difficile valutare il senso se non all'interno di una concezione ideologica del cinema e delle sue funzioni. Il concetto stesso di «dignità artistica», così sfuggente e indefinito, va inteso all'interno delle concezioni estetiche e politiche del fascismo, dunque assai lontano tanto dall'idea di cinema d'arte che si era affermata in Europa, tanto da quella di cinema popolare che era stata sviluppata all'interno dello *Studio System* hollywoodiano<sup>47</sup>. Questa valutazione estetica, se da un lato avrà effetti pressoché nulli

44 *Regio Decreto Legge 3 aprile 1926, n. 1000. Provvedimenti per la propaganda a mezzo della cinematografia*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1926, n. 141, pp. 2569-2570.

45 *Legge 16 giugno 1927, n. 1121. Disposizioni per la proiezione obbligatoria di pellicole cinematografiche di produzione nazionale*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1927, n. 158, pp. 2912-2913, art. 5 § 2.

46 *Disegni di legge (approvazione). Disposizioni per la proiezione obbligatoria di pellicole cinematografiche di produzione nazionale*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXVII, tornata del 2 aprile 1927, pp. 7529-7530. La legge passò con 184 voti a favore, 10 contrari e nessun intervento in discussione.

47 Secondo Steve Neale «durante il periodo fascista, l'intervento statale nel suo complesso era chiaramente legato alla volontà di produrre un cinema nazionale (anzi nazionalista) caratterizzato da specifiche caratteristiche ideologiche e artistiche. Non un cinema d'autore in quanto tale, ma piuttosto qualcosa di simile a un cinema popolar-nazionalista; un cinema non necessariamente esportabile, che non facesse appello ai valori di "arte" e "cultura" così come si erano affermati nelle democrazie capitaliste». Neale 1981, p. 26. Si tratta di una concezione del ruolo statale che appare come una costante riscontrabile in diverse epoche, diversi regimi politici e diversi Paesi: parlando della Svezia socialdemocratica del dopoguerra Elsa Brita Marcussen diceva che «il cinema deve essere in sintonia con i desideri e gli interessi delle persone, ma, allo stesso tempo, deve avere la forza visionaria e il travaglio ideale che gli consentono di portare le persone un paio di passi più avanti di quanto loro stesse sapessero di

nell'ambito della censura, assumerà, però, un valore decisivo con l'introduzione dei finanziamenti pubblici al cinema.

Nel 1931 si vara una legge che stanziava dei sussidi, nella misura massima del 10% dell'incasso lordo, «a coloro che dimostrino di aver prodotto una pellicola considerata nazionale [...] che sia stata proiettata nelle sale del Regno e che abbia requisiti di sufficiente dignità artistica»<sup>48</sup>. La legge, secondo le parole del ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai, aveva obiettivi completamente diversi da quelli dello sviluppo artistico, dato che non si proponeva «affatto di educare la gente, ma soltanto di educare, nel senso latino di questa parola, ossia di tirare su l'industria nazionale, che ne ha molto bisogno» e chiarendo poco più avanti che il Governo voleva in modo esplicito «aiutare l'industria in una sua specifica attività, che è quella di resistere a quell'industria straniera la quale porta sul nostro mercato quei *films* di varietà, di intreccio, di fantasia, di immaginazione, che costituiscono una potente attrazione per il pubblico»<sup>49</sup>. La legge, varata grazie alle forti pressioni dei produttori italiani<sup>50</sup>, aveva la propria ragione d'essere nello spaventoso collasso dell'industria cinematografica italiana che, in soli dieci anni, dal 1921 al 1930, era passata da una produzione di 333 lungometraggi ad addirittura soltanto 8<sup>51</sup>. In questo modo le commissioni di revisione venivano investite di compiti del tutto nuovi che, attraverso la valutazione delle qualità estetiche di una pellicola, comportavano la concessione di una serie di finanziamenti pubblici e, di fatto, della certificazione di patriottismo di un film. È una delle attività “positive” di cui la censura si farà carico, cioè il riconoscimento del valore di un'opera, della sua congruità con le politiche di governo, e della sua possibilità di circolazione. La censura, attraverso la revisione dei copioni e poi l'attribuzione del merito, diventava un attore di primo piano dei processi produttivi. Una norma di qualche mese seguente demandava proprio al Ministero delle Corporazioni l'attribuzione del giudizio finale<sup>52</sup>; sebbene allo stato attuale

---

poter fare lungo il cammino del progresso», cit. in Vesterlund 2025; a proposito dell'Ungheria comunista degli anni Sessanta, Balász Varga ha osservato che le politiche statali andavano nella direzione di dare «priorità allo sviluppo del gusto culturale delle masse, al fine di attrarre un vasto pubblico, non solo ideologicamente, ma anche riconoscendo il valore e l'importanza dell'intrattenimento e compiendo sforzi sistematici per andare incontro ai gusti, essenzialmente conservatori e convenzionali, del grande pubblico», Varga 2025. Tutte le traduzioni mie.

48 *Legge 18 giugno 1931, n. 918. Disposizioni a favore della produzione cinematografica nazionale*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1931, n. 178, p. 3916, art. 4.

49 *Seguito della discussione del disegno di legge: Disposizioni a favore della produzione cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXVIII, tornata del 27 maggio 1931, pp. 5034-5035. Sul ruolo di Bottai nel sostegno al cinema come industria si veda Zagarrò 2004, pp. 40-44.

50 Corsi 2001, p. 23.

51 Manetti 2012, p. 62.

52 *Decreto Ministeriale 29 ottobre 1931. Norme per l'applicazione dell'art. 4 della legge 18 giugno 1931, n. 918, contenente disposizioni a favore della produzione cinematografica nazionale*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1931, n. 263, pp. 5549-5550, art. 2 § 1.

delle ricerche sia impossibile affermarlo con certezza, è, però, da ritenersi come altamente improbabile che questo giudizio potesse venire espresso in spregio alle valutazioni delle commissioni di censura.

Nel 1933, dopo l'avvento del sonoro, si promulga una serie di provvedimenti riguardanti i film esteri doppiati in italiano. Il doppiaggio all'inizio era gestito dai produttori stessi nei paesi d'origine, ma con esiti per lo meno discutibili: «per realizzare le versioni per il mercato italiano i produttori americani impiegarono attori più o meno improvvisati purché di origine italiana: la lingua che parlavano era talmente venata da pesanti cadenze dialettali da causare moti di protesta e di ilarità nel pubblico»<sup>53</sup>. Per questo motivo un decreto del 1933<sup>54</sup>, poi convertito in legge<sup>55</sup> col relativo regolamento<sup>56</sup>, stabilì per i film parlati stranieri l'obbligo di effettuare il doppiaggio in Italia con maestranze italiane.

Questo insieme di provvedimenti ebbe un esito positivo, almeno dal punto di vista quantitativo, risolvendo la produzione italiana fino a un numero di 40 film nel 1935<sup>57</sup>. Da qua in poi il fascismo inizierà la sua vera politica cinematografica, accentrando le funzioni di censura e le conseguenti disposizioni economiche. Si inizia nel settembre del 1934 con tre distinti decreti emessi a distanza di tre settimane uno dall'altro; il primo istituisce «alla diretta dipendenza del capo del Governo, il Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda», diviso in tre Direzioni Generali: stampa italiana, stampa estera e propaganda<sup>58</sup>. Dopo neanche due settimane un nuovo decreto aumenta a quattro le Direzioni generali, aggiungendo anche quella per la cinematografia<sup>59</sup> e marcando così «la decisione del Governo di intervenire a fondo e con scopi precisi nell'andamento delle cose cinematografiche»<sup>60</sup>. Il terzo decreto avoca al Sottosegretariato «tutte indistintamente le attribuzioni spettanti ai Ministeri dell'interno e delle

53 Venturini 2015, p. 17.

54 *Regio Decreto Legge 5 ottobre 1933, n. 1414. Provvidenze varie a favore dell'industria cinematografica nazionale*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1933, n. 261, pp. 5140-5141.

55 *Legge 5 febbraio 1934, n. 320. Conversione in legge, con modificazioni, del R. Decreto Legge 5 ottobre 1933, n. 1414, contenente provvidenze varie a favore dell'industria cinematografica nazionale*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1934, n. 59, p. 1262.

56 *Regio Decreto 31 luglio 1934, n. 1301. Norme di attuazione del R. Decreto Legge 5 ottobre 1933, n. 1414, contenente provvidenze varie a favore dell'industria cinematografica nazionale, convertito in legge con la Legge 5 febbraio 1934, n. 320*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1934, n. 191, pp. 3732-3734.

57 Manetti 2012, p. 78.

58 *Regio decreto 6 settembre 1934, n. 1434. Istituzione alla diretta dipendenza del Capo del Governo, del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1934, n. 213, pp. 4100-4101, art. 1.

59 *Regio decreto 18 settembre 1934, n. 1565. Aumento del numero delle Direzioni Generali del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1934, n. 235, pp. 4546.

60 Intervento di Galeazzo Ciano al Senato: *Stato di previsione della spesa del ministro per la stampa e la propaganda per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1936 al 30 giugno 1937*, Atti Parlamentari, Senato del Regno, Legislatura XXIX, seduta del 22 maggio 1936, p. 2248.

corporazioni in materia di vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche e di provvidenze a favore della produzione cinematografica nazionale»<sup>61</sup>. Il decreto contiene anche l'ennesima modifica alla composizione delle commissioni di censura, di sicuro l'elemento più instabile di tutta la legislazione sul cinema del Ventennio. Il fascismo era ormai entrato nella fase del controllo totalitario dello Stato e il decreto viene quindi convertito in legge tre mesi dopo, senza che ci sia nessuna discussione parlamentare e con una maggioranza di 315 voti favorevoli e uno solo contrario<sup>62</sup>. La censura cinematografica passa così, anche dal punto di vista formale, sotto il diretto controllo del Governo e del suo capo, cioè Benito Mussolini. Per il ruolo di sottosegretario il duce nomina suo genero, Galeazzo Ciano. Neanche un anno dopo il Sottosegretariato verrà «elevato a Ministero» con un ennesimo decreto<sup>63</sup>, mentre Ciano sarà confermato nel ruolo di guida. Non appena nominato, Ciano si occupa di incaricare i Direttori generali: per la neonata Direzione Generale Cinema il nome prescelto ricade su Luigi Freddi, gerarca di secondo piano molto attivo sul fronte della cinematografia<sup>64</sup>.

L'approccio di Freddi al cinema è orientato da una visione fortemente statalista, il suo obiettivo di medio termine è quello di arrivare alla «concentrazione, nello Stato, della produzione, del noleggio e in parte dell'esercizio, eliminando l'improvvisazione e la speculazione (almeno quella spicciola) largamente diffusa»<sup>65</sup>. I primi provvedimenti nei quali si vede la mano di Freddi sono due leggi del giugno 1935, la prima<sup>66</sup> che modifica quanto stabilito appena due anni prima sulle proiezioni obbligatorie, imponendo che, per ogni tre pellicole sonore straniere, venga proiettato almeno un lungometraggio sonoro italiano; viene anche indicato il numero minimo di tre proiezioni nazionali da effettuare per ogni trimestre<sup>67</sup>. La seconda legge, del medesimo giorno, autorizza il Sottosegretariato

61 *Regio Decreto-Legge 28 settembre 1934, n. 1566. Devoluzione al Sottosegretariato per la stampa e la propaganda delle attribuzioni spettanti ai Ministeri dell'Interno e delle Corporazioni in materia di vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche e di provvidenze a favore della produzione cinematografica nazionale*, in *ibid.*, pp. 4546-4547. Questo decreto verrà poi convertito in legge con la Legge n. 65 del 10 gennaio 1935.

62 *Conversione in legge del Regio decreto-legge 28 settembre 1934, n. 1566*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIX, 1ª tornata del 20 dicembre 1934, p. 694 e p. 698.

63 *Regio Decreto 24 giugno 1935, n. 1009. Istituzione del Ministero per la stampa e la propaganda*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1935, n. 148, p. 3186. Col Regio Decreto n. 752 del 27 maggio 1937 il Ministero della Stampa e propaganda avrebbe assunto il nome di Ministero per la Cultura popolare.

64 Per un breve profilo biografico di Freddi si veda Venturini 2015, pp. 38-42.

65 Quaglietti 1980, p. 19.

66 *Legge 13 giugno 1935, n. 1083. Provvidenze per l'incremento della produzione cinematografica*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1935, n. 153, p. 3330.

67 L'istituzione delle giornate obbligatorie di programmazione per il film nazionali non era una novità; faceva già parte della legge Belluzzo che aveva stabilito per gli esercenti l'obbligo di «riservare, complessivamente, alla proiezione di pellicole nazionali non meno della decima parte delle giornate di spettacolo», cfr. *Legge 16 giugno 1927, n. 1121*, art. 1 § 1b.

ad anticipare i capitali per la produzione di un film alle aziende provviste «di adeguati requisiti d' idoneità finanziaria e commerciale»<sup>68</sup>. Entrambe le leggi passano in Parlamento senza l'ombra di un intervento, di un emendamento, di una piccola riflessione<sup>69</sup>. Ormai l'attività parlamentare è una mera procedura formale di ratifica delle volontà governative.

Questi interventi di Freddi, sebbene marchino un cambio di passo nell'approccio statale alla cinematografia, sono, però, poco più che pannicelli caldi per l'industria del cinema; ancora troppo poche le giornate obbligatorie per creare una reale concorrenza alle pellicole straniere e troppo discrezionali i criteri di concessione degli anticipi per dare il via a una vera crescita produttiva. Ben più strutturali ed efficaci sono invece due decreti, sempre del 1935, che vanno a incidere sul panorama economico con importanti conseguenze di lungo termine. A gennaio, «ritenuta la necessità urgente e assoluta che l'Istituto Luce sia messo in condizione di poter esercitare il controllo su aziende aventi per scopo l'esercizio cinematografico, assumendo partecipazioni azionarie nelle aziende stesse»<sup>70</sup>, viene autorizzato l'Istituto a rilevare quote azionarie. Si tratta di una mossa il cui scopo principale è quello di acquisire, tramite l'IRI, la Pittaluga con tutte le sue attività di noleggio ed esercizio, creando, all'apposito scopo, l'ENIC<sup>71</sup>. Il secondo decreto invece istituisce una Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico, presso la Banca Nazionale del Lavoro<sup>72</sup>, creando quella che sarebbe stata una delle principali leve finanziarie dell'industria cinematografica nei decenni seguenti, ben oltre il fascismo<sup>73</sup>. L'insieme di queste strategie rientra in un progetto complessivo che aveva come baricentro la censura, la quale, secondo le idee di Freddi, «non doveva avere solo il compito di proibire o di tagliare, di intervenire cioè *post facto*, di giudicare film italiani ed esteri già realizzati, ma doveva assumere un ruolo attivo e propositivo»<sup>74</sup> per la creazione di un cinema che fosse a tutti gli effetti pienamente fascista, tanto da arrivare a dire, in un discorso del gennaio 1936 tenuto all'assemblea

68 *Legge 13 giugno 1935, n. 1143. Concessione di anticipazioni a favore della produzione cinematografica nazionale*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1935, n. 157, pp. 3407-3409, art. 4.

69 *Disegni di legge (approvazione): Concessione di anticipazioni a favore della produzione cinematografica nazionale; Provvidenze per l'incremento della produzione cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIX, tornata del 23 maggio 1935, pp. 1815-1818. La prima legge passa con 273 voti a favore e 0 contrari, la seconda con 271 voti a favore e 2 contrari, p. 1835.

70 *Regio decreto Legge 21 gennaio 1935, n. 4. Autorizzazione all'Istituto nazionale Luce ad assumere e rilevare partecipazioni azionarie in aziende aventi per scopo l'esercizio cinematografico*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1935, n. 19, p. 330.

71 Quaglietti 1980, pp. 19-20.

72 *Regio Decreto 14 novembre 1935, n. 2504. Costituzione presso la Banca Nazionale del Lavoro di una Sezione autonoma per il credito cinematografico*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1936, n. 44, pp. 498-499.

73 Cfr. Giulianelli, Nicoli, 2022.

74 Venturini 2015, p. 50 e segg.

della Corporazione dello Spettacolo: «la revisione per la programmazione a norma di legge si basa attualmente solo sulla difesa dei principi regolatori dell'ordine pubblico costituito. Manca ogni valutazione d'ordine artistico che toglierebbe al rilascio del nulla osta il ristretto valore di provvedimento di polizia»<sup>75</sup>, testimoniando quindi come i valori estetici avrebbero dovuto essere tenuti in considerazione dalle commissioni di Revisione. Tuttavia l'idea fortemente statalista di Freddi cozza contro il volere dei produttori e più volte va a scontrarsi con gli stessi esponenti del regime. È il caso del tentativo di introdurre un Testo unico sulla cinematografia, che viene, però, stoppato dal nuovo ministro della Cultura popolare, Dino Alfieri<sup>76</sup>. Proprio Alfieri nel 1938 sarà artefice della legge tramandata col suo nome, che viene considerata tra i principali interventi legislativi del fascismo in materia cinematografica<sup>77</sup>. Si tratta di una legge che, oltre ad aumentare la portata del consueto sistema di finanziamenti al cinema sotto forma di “rimborsi”, istituisce anche un sistema di premi ai film nazionali che hanno riscosso grandi incassi o che «si distinguono per particolari qualità etiche e pregi artistici, di concezione e di esecuzione»<sup>78</sup>, cioè una serie di indicatori assai nebulosi che si prestano ad essere interpretati, come sempre, in forma del tutto discrezionale. Alfieri ne aveva dato un anticipo al Parlamento circa un anno prima, quando nella consueta relazione annuale sul bilancio del Ministero a proposito del cinema aveva detto: «Si tratta, in altre parole, di esercitare il necessario controllo lasciando alla produzione l'autonomia dell'iniziativa e la dovuta elasticità nella fase della realizzazione»<sup>79</sup>. Quanto poi partorito era certamente un sistema che implicitamente si rivolgeva

75 Freddi, 1949/2, p. 136.

76 Corsi 2001, p. 25. Nelle sue memorie Freddi afferma che «nel Decreto istitutivo della Direzione era fatto obbligo all'allora Sottosegretario di emanare il Testo Unico che comprendesse tutte le leggi sulla cinematografia», Freddi 1949/ 2, p. 136, ma è un'interpretazione un po' estensiva di Freddi, dato che Il Regio Decreto legge 1566 del 1934, all'art. 6, non parla di obblighi ma fa solo riferimento a una generica facoltà del Governo di procedere in tal senso attraverso l'usuale formula: «il Governo del Re è autorizzato [...]». Alfieri bloccò la proposta di Freddi perché gli pareva «eccessivamente coercitiva», *ibid.*, p. 139.

77 La cosiddetta «legge Alfieri» nasce in realtà come un decreto che viene poi convertito: *Regio decreto legge 16 giugno 1938, n. 1061. Provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1938, n. 169, pp. 3108-3110. Poi tramutato in *Legge 18 gennaio 1939, n. 458. Conversione in legge del Regio decreto legge 16 giugno 1938, n. 1061 recante provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1939, n. 65, p. 1363. Il Parlamento approvò la legge con l'ormai consueta vena plebiscitaria: nessun intervento in aula, 318 voti a favore e nessuno contrario, *Conversione in legge del Regio decreto legge 16 giugno 1938, n. 1061 recante provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIX, tornata del 10 dicembre 1938, pp. 5467-5468 e p. 5479.

78 *Regio decreto legge 16 giugno 1938, n. 1061*, cit., art. 4.

79 *Stato di previsione della spesa del ministro della stampa e della propaganda per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1937 al 30 giugno 1938*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIX, tornata del 18 maggio 1937, p. 3812.

ai film più commerciali e di ampio successo e che rafforzava le case produttrici più forti a scapito delle più deboli, cosa che era l'esatto contrario di quanto auspicato da Freddi nella sua azione alla DGC. Un secondo decreto del 1938 istituisce il monopolio per l'importazione e la distribuzione dei film stranieri in Italia<sup>80</sup>, affidato all'ENIC e col chiaro di scopo di limitare la circolazione dei film americani<sup>81</sup>. A questo provvedimento Freddi si opporrà fermamente. Pur convinto della necessità di attuare politiche a favore del cinema nazionale, Freddi riteneva che su questo tema bisognasse muoversi con prudenza per varie ragioni: non privare il mercato di numerosi film stranieri che costituivano la grossa base dell'esercizio e non danneggiare la fiorente industria del doppiaggio e della distribuzione, un insieme di competenze che dava lavoro a trentamila persone<sup>82</sup>. Freddi scrisse una lunghissima, dettagliatissima e polemicissima relazione ad Alfieri<sup>83</sup> per dissuaderlo dal provvedimento, ma con risultati evidentemente scarsi, dato che lo stesso Alfieri si trovò a subire il decreto per imposizione dall'alto. Questo dittico di decreti segna la sconfitta su tutto il fronte delle idee propugate da Freddi, che ne prende dunque atto e, nel marzo del 1939, rassegna le sue dimissioni dalla DGC, venendo nominato

80 *Regio Decreto Legge 4 settembre 1938, n. 1389. Istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'estero*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1938, n. 209, pp. 3877-3878. Le norme integrative ed esecutive usciranno, nel *Regio Decreto del 9 maggio 1939, n. 863*, cfr. in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1939, n. 149, pp. 2935-2937.

81 Secondo la puntuale ricostruzione di Alfonso Venturini il monopolio fu voluto da, Felice Guarneri, allora ministro per gli Scambi e valute, e fu un'inattesa sorpresa per il Ministero della Cultura popolare, che si trovò spiazzato dal repentino cambio di norme che questo decreto comportava, cfr. Venturini 2015, pp. 142-153.

82 Freddi 1949/ 2, p. 107.

83 *Ibid.*, pp. 109-124. Nella relazione Freddi difende strenuamente la censura intesa anche come organo di regolazione economica, grazie alla sua capacità di scremare le opere moralmente sane di cui il pubblico avrebbe manifestato grande richiesta: «e a questo proposito sarebbe ora di invitare i censori della censura a prender atto non soltanto di quello che si vede, ma anche e soprattutto di quello che non si vede, e cioè dell'opera effettiva di purificazione morale che la censura italiana ha compiuto in questi quattro anni: e s'avvedrebbero di quale azione continua e sensibile è stato capace in Italia questo istituto, che deve essere considerato come la moglie di Cesare», p. 115; e poco più avanti, commentando i provvedimenti di Alfieri: «il Monopolio [...] portò come conseguenza la esclusione dei film americani e l'acquisto in ragione dieci volte superiore di film francesi, inglesi e tedeschi. Si è quindi chiusa la porta in faccia all'industria americana, che produce film giovani, sereni, onesti, ottimisti, divertenti, spesso d'alto valore etico e spessissimo di nobile significato (in confronto ai pochi *negativi* che la censura eliminava inesorabilmente), per aprire le cateratte del film francese che è spesso malato, morbido, dissolvente, e quelle del film inglese che è mediocre e imperialista salvo alcune eccezioni e quelle del film tedesco che è ancora infarcito di un prussianesimo che il pubblico italiano mal digerisce», p. 116. L'ammirazione di Freddi per il cinema americano originava anche dal modo in cui un sistema industriale altamente efficiente fosse stato capace di darsi delle solide regole morali tramite il Codice Hays, intrecciando così il controllo sui contenuti allo sviluppo del linguaggio; su questo aspetto si veda Zagarrò 2004, pp. 44-51.

vicepresidente di Cinecittà. Alla guida della DGC viene incaricato il prefetto di Gorizia, Vezio Orazi, persona del tutto digiuna di cinema e, forse, assegnata al compito proprio per quel motivo, in un periodo di delicate negoziazioni che si voleva gestire direttamente a livello di Ministero, se non addirittura di Capo del Governo<sup>84</sup>. Tuttavia la gestione di Orazi non fu quella di un mero esecutore, ma si distinse per alcune tacite prese di posizione ricche di implicazioni. Nel 1939 il presidente della Banca Nazionale del Lavoro, Arturo Osio, durante una riunione della sezione per il credito cinematografico, chiede che i criteri della censura vengano allentati perché alcune eccessive limitazioni nuocciono ai guadagni del film e quindi della Banca stessa<sup>85</sup>. La richiesta, proveniente dalla sezione di cui Orazi faceva parte come componente effettivo, è indirizzata alla DGC, di cui Orazi era direttore. Una promiscuità di fatto, ma che ci dice come il successore di Freddi approcciò fin da subito la censura come una questione strettamente legata all'economia. La richiesta di Osio non cadde nel vuoto dato che ci fu un effettivo allentamento dei vincoli censori su alcune pellicole, permettendo l'infrangersi di alcuni tabù, come il seno nudo di Vittoria Carpi in *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1941) e di Clara Calamai in *La cena delle beffe* (Alessandro Blasetti, 1942) o il tema dell'adulterio in *I bambini ci guardano* (Vittorio De Sica, 1943) e *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943).

Se da un lato la censura ammorbida alcune posizioni di carattere morale, dall'altro aumentava il controllo sulle produzioni attraverso l'obbligo della denuncia di inizio lavorazione dei film<sup>86</sup>, che diventa un prerequisito fondamentale per poter accedere alla revisione del film finito. Una legge del novembre 1940 istituisce una commissione preposta a valutare in quali casi «limitare il circuito di programmazione di quelle pellicole nazionali od estere che nel loro complesso spettacolare presentassero gravi deficienze di realizzazione di carattere tecnico e artistico»<sup>87</sup>; la valutazione estetica era uno dei cavalli di battaglia di Freddi, che, a quasi due anni dalla sua defenestrazione, sembra dunque prendersi una rivincita almeno simbolica. Ma la guerra in Europa era già realtà e si imponevano nuove priorità. Alla censura ordinaria si affianca perciò, dal maggio 1941, un Comitato per il cinema di guerra e politico; fondato e presieduto dal nuovo ministro per la Cultura popolare, Alessandro Pavolini, ne fanno parte elementi di primo piano del cinema nazionale come Alessandro Blasetti ed Eitel Monaco<sup>88</sup>, con

84 Un breve profilo biografico di Orazi si trova in Cifelli 1999, pp. 197-198.

85 Archivio Storico della Banca Nazionale del lavoro, verbale del 7 novembre 1939, citato in Venturini 2015, pp. 186 e segg.

86 *Decreto del Duce del Fascismo, capo del Governo, 27 novembre 1939, n. 1812. Norma corporativa per l'esercizio dell'attività di produzione dei filmi*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1939, n. 290, pp. 5735-5736; *Legge 30 novembre 1939, n. 2125. Concessione del nulla osta per la produzione delle pellicole cinematografiche*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1940, n. 31, p. 547.

87 *Legge 25 novembre 1940, n. 1347. Istituzione di una commissione di revisione cinematografica*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1941, n. 17, p. 283.

88 Venturini 2015, pp. 204-208.

quest'ultimo che nel frattempo aveva preso il posto di Orazi alla DGC. Sotto la guida del Comitato vengono prodotti diversi film, come la celebre trilogia di Roberto Rossellini *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo della croce* (1943), o film di autori importanti, come *Mas* (Romolo Marcellini, 1942), *Bengasi* (Augusto Genina, 1942), *Noi vivi* (Goffredo Alessandrini, 1942), *Treno crociato* (Carlo Campogalliani, 1943) e altri ancora, per un totale di ventidue film in tre anni<sup>89</sup>. All'inizio del 1942 si vara un ennesimo provvedimento sulle provvidenze cinematografiche<sup>90</sup>, che restringe ulteriormente i cordoni della borsa stabilendo nuove regole che, di fatto, limitano i premi governativi solo alle pellicole, agli autori, ai produttori pienamente allineati al regime. Né avrebbe potuto essere altrimenti col Paese gettato nel conflitto. Infine, nell'ottobre del 1942, c'è un ultimo tentativo di fare ordine nella selva di provvedimenti emessi in modo sparso negli anni precedenti, tramite l'istituzione di un testo unico sulla cinematografia<sup>91</sup>; era un vecchio tarlo di Freddi, già bloccato da Alfieri e che, anche questa volta, non avrà fortuna: la legge, che era un semplice articolo di natura programmatica, rimase solo sulla carta e il testo unico non vide mai luce.

Siamo ormai nel 1943 un anno che, secondo le parole di Vittorio Mussolini, era «decisivo» per le sorti della cinematografia. Per il figlio del duce il cinema nazionale doveva affrancarsi dagli aspetti commerciali, che erano stati il fertile terreno di ogni sorta di affaristi, per dedicarsi a seguire alti valori ideali e patriottici. Una visione che probabilmente non incontrava il favore dell'industria, costretta com'era ad affrontare tragiche contingenze; ma il giovane Mussolini aveva pronta una soluzione che avrebbe convinto anche i più restii: «non sarebbe male energicamente rinfrescare con “olio” fascista molti ambienti e molti elementi che con la loro attitudine mettono in discredito tutta la parte onesta della nostra industria»<sup>92</sup>. E sembra questa essere davvero l'ultima proposta fatta dal fascismo in materia di controllo della cinematografia.

Dopo la caduta del regime e l'armistizio dell'8 settembre, l'Italia si trova divisa in due, con il settentrione occupato dai tedeschi e il meridione occupato dalle forze alleate. Una divisione che si ritrova anche nella censura cinematografica, che vedrà circolare in quegli anni da un lato i visti emessi dalla Repubblica Sociale Italiana (RSI) e dall'altro quelli rilasciati dal Psychological Warfare Branch (PWB), due approcci alla censura assai diversi che prefigurano la fine di un mondo, quello fascista, votato alla costante mediazione tra istanze di natura economica e la necessità, allo stesso tempo, di un cinema che fosse anche

89 *Ibid.*

90 *Legge 22 gennaio 1942, n. 144. Provvidenze a favore dell'industria cinematografica*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1942, n. 62, p. 1028.

91 *Legge 2 ottobre 1942, n. 1355. Delega al Governo del Re per l'emanazione del testo unico di tutte le disposizioni vigenti in materia di cinematografia*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, 1942, n. 284, p. 4790.

92 Mussolini 1943.

strumento di affermazione nazionalistica e nascita di un altro modello, quello americano, che imporrà il cinema come industria, come economia e come propagatore di egemonia culturale.

Le vicende del Nord Italia sono raccontate da Luigi Freddi con vivezza di dettagli sebbene, forse, con discutibile attendibilità, almeno per quelle parti in cui egli si dipinge come un ingenuo volenteroso. A ottobre del 1943, l'esercito tedesco inizia il saccheggio di Cinecittà e il giorno 16 partono per il nord sedici convogli ferroviari pieni di attrezzature dirette in Germania che Freddi cerca di intercettare. Nei mesi seguenti Freddi riesce a far arrivare a Venezia altri undici treni di materiale sottratto a Cinecittà e, nel gennaio del 1944, all'isola della Giudecca, mette in piedi la nuova Cines la quale, il 21 febbraio, può ricominciare l'attività di produzione dei film<sup>93</sup>. Ma soprattutto Freddi, in quanto presidente dell'ENIC, rimette in sesto la rete di sale del Nord Italia, permettendo la circolazione dei film; riprende così l'emissione dei nulla osta, che riguardavano solo l'area della Repubblica Sociale. Si tratta in tutto, fino alla Liberazione, di circa un migliaio di film, prevalentemente italiani, tedeschi e di Paesi dell'Asse come l'Ungheria.

Nell'Italia occupata dagli alleati, invece, la circolazione dei film, e dei relativi visti, viene gestita dal PWB, un organismo di controllo e di propaganda molto ramificato, i cui principali interessi risiedono nella stampa e nella radio<sup>94</sup>. Il cinema ricopre un interesse residuale, ci si limita a un'accorta eliminazione di ogni immagine che raffigura i politici dell'Asse e di quelle che possono mettere in cattiva luce gli Alleati. Ma soprattutto «al di là del valore dei film come strumenti di propaganda, l'esercito si accorge presto che essi sono di grande aiuto nel mantenere la popolazione calma e contenta»<sup>95</sup>, smaniosa com'è di distrarsi dalla tragedia guardando qualcosa che non appare come direttamente correlato alla propaganda. Il PWB blocca completamente la circolazione dei film di produzione tedesca o di qualsiasi altro Paese dell'Asse e poi si preoccupa di inondare l'Italia di film americani, ricompensando le grandi case produttrici per l'aiuto svolto nella propaganda. Si inizia con lo sbarco di 7500 bobine dei «very best American films»<sup>96</sup> che comprendono circa 40 lungometraggi e un'enorme mole di notiziari e documentari. I lungometraggi servono per attirare la gente nei cinema dove, a inizio proiezione, possono essere propinati i corti di propaganda.

Il PWB avrebbe restituito il controllo della censura cinematografica al Governo di Unità Nazionale a partire dal settembre 1944, con il sottosegretario democristiano Giuseppe Spataro alla DGC, dando così inizio alla nuova serie

93 Il racconto si trova in Freddi 1949/2, pp. 449-474.

94 Per le politiche del PWB su stampa e radio si veda Pizzarroso-Quintero, 1989; per le politiche cinematografiche invece Zinni 2021.

95 Holt, van de Velde 1960, p. 150, traduzione mia.

96 *Ibid.*, pp. 150-151.

dei fascicoli di revisione, che sarebbe durata fino al 2021<sup>97</sup>. Ma la vicenda del controllo del cinema da parte del PWB non finì lì. Al momento di partire dall'Italia, infatti, il comando americano si preoccupò di lasciare qualcosa come 600 film da far circolare sul territorio nazionale<sup>98</sup>. Una decisione viziata da ingordigia che segnerà l'atteggiamento della politica nei riguardi del cinema americano per molti anni a venire.

---

97 Dal maggio 1945 al gennaio 1946 sarebbe iniziata, da parte della DGC, la riammissione dei film bloccati dal PWB. Queste pratiche costituiscono in archivio una serie parallela a quella dei normali fascicoli di revisione, contraddistinta dalla sigla PWB. Si tratta in tutto di 149 fascicoli, di cui una ventina dispersi, numerati progressivamente sebbene cronologicamente sparsi: DGCA, ff. 1PWB-149PWB.

98 Holt, van de Velde 1960, p. 173-174.

# Capitolo III

## Da Spataro a Cappa

### 1 ottobre 1944 – 1 giugno 1947

Conclusa la guerra e congedato con onore l'anziano Bonomi e i suoi due governi, viene affidato al partigiano Ferruccio Parri l'onere di guidare la neonata Consulta Nazionale che porterà alla Repubblica e all'Assemblea Costituente. In questo contesto la censura cinematografica non occupa il primo pensiero dei governanti, tuttavia la questione della libertà di espressione e della presa di distanza dal passato fascista sono invece cruciali. Ed è con questo spirito che viene varato il decreto n. 678 dell'ottobre 1945<sup>1</sup>, finalizzato a radere al suolo la legislazione fascista sul cinema. O almeno a darne la parvenza, dato che, come vedremo, i principali architravi del meccanismo di regolazione statale del cinema che il fascismo aveva istituito rimarranno saldamente in piedi. Il Decreto portava la firma di Parri, affiancata a quelle del ministro di Grazia e giustizia, Palmiro Togliatti, del ministro delle Finanze, Mauro Scoccimarro, del ministro del Tesoro, Federico Ricci, del ministro dell'Industria e commercio, Giovanni Gronchi e del ministro della Pubblica istruzione, Vincenzo Arangio-Ruiz. La presenza dei ministri dell'economia e dell'industria è nel solco di una tradizione che riconosce al cinema un'importanza economica strategica nel sistema industriale; la presenza del ministro di Grazia e giustizia in questo provvedimento è invece spiegabile con ragioni di natura politica, quali quelle di coinvolgere anche i comunisti, e dunque il loro principale esponente, nei processi di costruzione del nuovo Stato democratico; nel dopoguerra questo ministero diventerà una presenza stabile nei processi censori. La novità rilevante è, però, quella del ministro dell'Istruzione, a sancire forse la necessità che il cinema svolga una funzione pedagogica nelle masse, un'idea già cara al fascismo<sup>2</sup>. Negli anni seguenti troveremo ancora altre tracce di questo approccio al cinema, un timido segnale che va inteso come la spia di un sentire destinato a fare breccia. Il decreto è composto da 11 articoli, tra i più rilevanti ci sono i primi due, che abrogano tutte le disposizioni del fascismo sulla denuncia di inizio attività della lavorazione

---

1 *Decreto Legislativo Luogotenenziale 5 ottobre 1945, n. 678. Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1945, n. 132, pp. 1729-1731.

2 In un intervento alla Camera del maggio 1936 l'allora sottosegretario alle Comunicazioni Dino Alfieri, parlando del cinema, disse: «era infatti naturale che, dato il suo carattere eminentemente educativo, lo Stato prendesse un interesse preminente ad uno degli strumenti che maggiormente concorrono alla formazione della psicologia popolare», *Stato di previsione della spesa del ministro della stampa e della propaganda per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1936 al 30 giugno 1937*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXIX, tornata del 18 maggio 1936, p. 2722.

di un film; è stabilita l'eccezione di un anno dalla pubblicazione del decreto, ma con l'esclusiva ammissione della censura per ragioni militari e di tutela dei rapporti internazionali. Gli articoli 4 e 5 fanno *tabula rasa* dei decreti sulla programmazione obbligatoria delle pellicole di propaganda e dei documentari; gli articoli 9, 10 e 11 cancellano tutte le limitazioni all'importazione delle pellicole straniere e la tassa sul doppiaggio, spalancando così le chiuse per l'alluvione dei film americani; l'articolo 11, infine, lascia in vigore la censura così come stabilita nel regolamento del 1923. Vengono soprattutto aboliti i premi cinematografici e le provvidenze di ogni tipo, stabilendo «in via eccezionale» solo una finestra temporale per le pellicole la cui lavorazione fosse già stata avviata o che sarebbero state messe in circolazione entro il 30 giugno 1948.

Sembrerebbe dunque che il cinema italiano del dopoguerra debba rassegnarsi a una vita di libera impresa con capitali di rischio privati e al confronto col mercato in regime di concorrenza. Ma naturalmente non sarà così e questa massiccia abrogazione sarà solo un simbolico falò posto sulla legislazione fascista, una sorta di Piazzale Loreto delle leggi sul cinema. La scadenza dei sussidi sapientemente posta in avanti di tre anni permetterà di avere il tempo per istituire nuove copiose provvidenze. Tutto ciò che venne fragorosamente lanciato dalla finestra infatti rientrerà dalla porta, debitamente ripulito e abbigliato di una rispettabile veste democratica, dopo poco tempo, anzi pochissimo. Il decreto 678 era stato il frutto di complesse trattative tra il comando alleato, i membri del PWB e i rappresentanti dell'industria cinematografica italiana, in quella che viene ricordata come la commissione Cinematografica<sup>3</sup>, fatte con lo scopo di mediare tra la libera circolazione dei film e le necessità di vigilanza sui contenuti.

Le attività di censura erano riprese nel settembre del 1944 nella parte di Italia occupata dagli Alleati, con l'Ufficio per la cinematografia affidato prima al democristiano Giuseppe Spataro e poi, all'insediarsi del governo Bonomi ter, al liberale Francesco Libonati. Gli uffici non avevano avuto molto di cui occuparsi, a dire la verità, dato che l'industria cinematografica era praticamente al collasso. Nei dodici mesi in cui Spataro prima e Libonati poi guidarono la censura vennero revisionati una cinquantina di titoli<sup>4</sup>, per lo più riedizioni di vecchi film appartenenti al periodo fascista o rari film di nuova edizione. Gli interventi furono limitati, si chiese di tagliare i fotogrammi che riportavano simboli e figure del ventennio, di eliminare dai titoli i nomi di alcuni registi collaborazionisti come Ferruccio Cerio e di non fare mai menzione, per le pellicole tedesche o austriache, della nazionalità di provenienza. Considerato che ancora si combatteva, erano provvedimenti ragionevoli e improntati al buon senso, finalizzati a non esasperare gli animi di chi andava al cinema in cerca di distrazioni dalla tragedia.

3 Archivio del Ministero per Gli Affari Esteri e la Cooperazione Internazionale, Serie Affari politici, 1931-1945, Stati Uniti, b. 99; cfr. anche Quaglietti 1980, pp. 37-45 e Subini 2021 pp. 12-14.

4 A cui vanno aggiunti circa ottanta film appartenenti al gruppo del PWB.

Dopo la caduta del terzo e ultimo governo Bonomi, si insedia il governo Parri, a cui segue il primo di De Gasperi; ai servizi della cinematografia viene mandato il liberale Giustino Arpesani, a cui tocca il delicato compito di traghettare la censura dalla fine della guerra all'Assemblea Costituente. Nei tredici mesi di Arpesani, la censura si occuperà di circa un migliaio di titoli e affinerà le sue funzioni e procedure. Verranno sistematicamente rimossi dai titoli di testa dei film i nomi di Luisa Ferida e Osvaldo Valenti<sup>5</sup>, l'indicazione degli stabilimenti Cines di Venezia, qualsiasi riferimento alla Germania, all'Austria e al passato regime fascista. Ma non solo, sotto Arpesani si darà seguito alla revisione dei film che erano stati bloccati dal PWB per rimetterli in circolo, laddove possibile. Soprattutto, sotto Arpesani, si darà il via formale alla circolazione delle centinaia di pellicole che gli Alleati americani avevano lasciato in Italia per colonizzarne il brullo mercato. Questi film verranno autorizzati con procedure assai dubbie, confidando nell'incertezza normativa causata dall'improvvida eliminazione di tutte le leggi sulla cinematografia, impropriamente tacciate di essere fasciste; sebbene il regolamento del 1923 fosse stato confermato, la sua efficacia, in quel periodo, sembra assai ridimensionata. Nella sola giornata di mercoledì 19 dicembre 1945 vengono autorizzati dagli uffici di censura ben 137 film americani, per la stragrande maggioranza risalenti agli anni Trenta. Le domande riportano esclusivamente il titolo del film e la casa di produzione, senza alcuna indicazione del soggetto, mentre le autorizzazioni consistono in un semplice timbro privo di motivazioni di qualsiasi tipo; il fascicolo spesso si esaurisce in due sole pagine semivuote<sup>6</sup>. Escludendo che sia stato possibile proiettare 137 film in un solo giorno da parte delle poche commissioni superstiti, è evidente che i film sono stati autorizzati senza nemmeno essere visti, a saldo del debito con gli americani. Un saldo che, lungi dall'esaurirsi in quel nefasto 19 dicembre, sarebbe proseguito per tutti i mesi seguenti, con blocchi di decine di vecchi film, che vennero autorizzati in una sola giornata a scadenze regolari. La procedura fu così indiscriminata che gli stessi beneficiari ne persero il conto, trovandosi negli anni seguenti a richiedere nuovi visti per alcuni dei film che erano già stati autorizzati<sup>7</sup>.

5 I due attori vennero fucilati a Milano il 30 aprile del 1945 da un gruppo di partigiani a seguito di un processo sommario; furono poi condannati nel dopoguerra a una intransigente *dammatio memoriae*: tra il 1945 e il 1947 sono ventiquattro i film rimessi in circolo a cui viene imposto di cancellare il nome di Luisa Ferida e trentuno quelli che riguardano Osvaldo Valenti. Altre figure come Doris Duranti o Beniamino Gigli ebbero invece miglior sorte.

6 DGCA, i fascicoli hanno numeri progressivi dal 150 al 286.

7 Non tutti i film per cui venne richiesto il visto furono poi effettivamente distribuiti. Solo per fare alcuni esempi, di film autorizzati nel 1945 e per i quali venne fatta una nuova richiesta negli anni seguenti, si possono citare *Anime sul mare* (*Souls at Sea*, Henry Hathaway, 1937), autorizzato con f. 150 e poi ripassato di nuovo in censura nel marzo 1953, f. 13886; *Un mondo che sorge* (*Wells & Fargo*, Frank Lloyd, 1937), f. 151 ed f. 29471 del giugno 1959; *I cavalieri del Texas* (*Texas Ranger*, King Vidor, 1936), f. 153 ed f. 6458 del settembre 1949; *Sette ragazze*

A partire da questo momento, inizia un lungo processo di negoziazione diplomatica che si svolge a più livelli, nell'incertezza provocata dalla dismissione di ogni norma. Nel dicembre 1945, mentre la censura dà il via libera a centinaia di vecchie pellicole americane, il sottosegretario al Commercio estero avvisa le grandi *Majors* che dovranno radicalmente diminuire le loro esportazioni; «per le case americane – scrive Federico Di Chio – si trattò di un brusco salto nel tempo: credevano di essere tornate a operare in un mercato libero, senza più limitazioni protezionistiche, e invece si trovavano di fronte a una proposta che riecheggiasse quella fatta loro, oltre cinque anni prima, dal fascistissimo Vezio Orazi»<sup>8</sup>. È, però, pur vero che, ai tempi di Orazi, neanche in sogno le case americane avrebbero mai pensato di riversare simili quantità di film su un singolo mercato estero. Le case dunque accettano, se pur a malincuore, di sottostare a degli accordi annuali che vengono rinegoziati regolarmente fino al 1950<sup>9</sup>. Dall'altro lato, sempre in virtù del vuoto normativo, le associazioni di categoria nazionali, l'ANICA e l'AGIS, stipulano tra loro accordi di distribuzione secondo un'ottica che si rifà al modello corporativo del fascismo<sup>10</sup>, non tanto per ragioni politiche, ma piuttosto in forza di un sistema di consuetudini produttive e di rapporti tra associazioni che da più di un decennio era stato avviato con una certa efficienza e reciproca soddisfazione.

Dunque, mentre l'ufficio di censura lavora quasi solo per dare formale autorizzazione a vetuste pellicole americane, le diplomazie e le associazioni di settore si muovono in ordine sparso: è ormai tempo per la politica di rimettere in piedi regole certe sul cinema. Se il decreto 678 costituiva una indiscriminata *pars destruens* rispetto alla politica fascista sul cinema, occorreva adesso avviare una *pars costruens* che garantisse al cinema italiano un futuro industrialmente solido e non affidato allo spirito avventuriero di alcune opere neorealiste, come era stato per la rocambolesca realizzazione di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945). Questa *pars costruens* sarà la legge 379 del 16 maggio 1947<sup>11</sup>, passata alla storia come legge Cappa, dal nome del sottosegretario democristiano alla Presidenza del Consiglio che ne fu il principale artefice. È utile ripercorrere come si arrivò a questa legge, perché estremamente istruttivo per vedere come la neonata Repubblica importò in blocco le concezioni fasciste sul cinema e le sue strutture, non troppo diversamente da quanto fece il neonato fascismo quando importò in blocco le norme dell'Italia liberale. Segno che non è mai stato semplice intervenire su un'industria stratificata come quella cinematografica.

---

*innamorate* (*Seven Sweethearts*, Frank Borzage, 1942), f. 200 ed. f. 28975 del marzo 1959. E molti altri esempi si potrebbero aggiungere.

8 Di Chio 2022a, p. 188.

9 *Ibid.*

10 Cfr. Noto 2023a; Noto 2023b.

11 *Legge 16 maggio 1947, n. 379. Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1947, n. 122, pp. 1626-1628.

Dopo il referendum che sancì la fine della monarchia, si insediò l'Assemblea Costituente che diede la fiducia a un nuovo Governo di Unità Nazionale presieduto da Alcide de Gasperi; questi nominò come suo sottosegretario Paolo Cappa, un cattolico di sinistra con una lunga esperienza di giornalista e di specchiata fede antifascista. A lui spettò il compito di gestire la macchina del cinema dopo Libonati.

La legge sul cinema viene presentata alla Costituente il 17 marzo del 1947 nella sua prima versione, con i punti principali già chiaramente esposti: «istituzione di un Ufficio centrale per la cinematografia alla diretta dipendenza della Presidenza del Consiglio dei ministri, avente il compito di coordinare i vari servizi relativi alla cinematografia e di assicurare, mercè l'appoggio dello Stato, la difesa e l'incremento dell'industria cinematografica»<sup>12</sup>, poi «stimolare il miglioramento qualitativo della produzione la quale ha rivelato in questi ultimi tempi un notevole progresso tecnico e artistico», inoltre «assicurare per ogni programma, la proiezione di almeno un cortometraggio e ciò al fine soprattutto di incrementare la diffusione del film culturale nell'interesse dell'istruzione e dell'educazione del popolo» e infine ricostituire le commissioni di revisione cinematografica «poiché dappertutto lo Stato, mediante l'azione della censura, vigila e garantisce la moralità dello spettacolo cinematografico»<sup>13</sup>. Dunque l'Ufficio centrale non sarà più alle dipendenze del Ministero dell'Interno, ma direttamente della Presidenza del Consiglio<sup>14</sup>. La relazione del 10 aprile seguente, stesa dalla commissione per l'esame dei disegni di legge, va ancora più nel dettaglio con le parole del relatore, il socialista Olindo Vernocchi, il quale era anche Presidente dell'Istituto Luce e componente del cda dell'ENIC, dunque una persona molto addentro ai temi della legge in discussione. In merito all'Ufficio centrale per la cinematografia, Vernocchi dice che avrà la funzione di «garantire un indirizzo unitario alla soluzione dei vari problemi specifici, per preparare e disporre i mezzi per la difesa di questa importantissima industria nei suoi molteplici aspetti di ordine artistico, commerciale, propagandistico, sociale»<sup>15</sup>, poi la legge servirà a «incoraggiare gli industriali ad affrontare l'alea di una produzione costosa e migliorarne la qualità artistica attraverso provvidenze di natura finanziaria», nonché di «reagire alla invasione della produzione straniera, specialmente americana, che, con i suoi cinquecento films già importati,

12 *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Disegno di Legge, n. 12, Seduta del 17 marzo 1947, p. 1.

13 *Ibid.*, p. 2.

14 L'Ufficio centrale della cinematografia sarebbe poi stato inglobato nella Direzione Generale dello Spettacolo con il *Decreto Legislativo 8 aprile 1948, n. 274. Sistemazione dei servizi stampa, spettacolo e del Commissariato del turismo, nonché dei relativi ruoli organici*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1948, n. 91, pp. 1299-1301.

15 *Relazione della prima commissione Permanente. Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Disegno di Legge, n. 12-A, Seduta del 10 aprile 1947, pp. 1-2.

praticamente esaurisce le possibilità di assorbimento del nostro mercato nazionale» e infine di «assicurare la produzione e la diffusione del film di natura educativa, culturale e di attualità»<sup>16</sup>. A sentirli così sembrerebbero provvedimenti ispirati a uno smaccato centralismo governativo e a un protezionismo statalista altrettanto smaccato; Vernocchi lo sa bene e quindi anticipa le possibili critiche: «coloro che giudicano superficialmente obietteranno che il provvedimento è ispirato ad un protezionismo che per se stesso è illiberale», tuttavia va detto che «dopo ventitré anni di rigido protezionismo economico e di monopolio, non si può passare d'un tratto al più assoluto liberalismo. Occorre procedere per gradi e uniformare la vita economica della nostra nazione alla vita economica delle altre nazioni»; il deputato passa poi a elencare quanto avviene, nell'ordine, in Inghilterra, Francia, Argentina, Brasile, Egitto, Messico, Portogallo, Spagna, Europa orientale, Russia, Stati Uniti; l'analisi di Vernocchi mostra come tutti questi Paesi adottino forme, più o meno spinte, di protezionismo del film nazionale attraverso programmazioni obbligatorie, circuiti dedicati, monopoli, finanziamenti pubblici, concludendo che per ciò è giusto che anche l'Italia si adegui per non rimanere schiacciata<sup>17</sup>. Infine, Vernocchi indica i capisaldi su cui ricostruire l'industria cinematografica nazionale: l'Istituto Luce, l'ENIC, la Cines, Cinecittà e la Sezione autonoma per il credito cinematografico alla Banca del lavoro; manca solo Luigi Freddi alla guida della DGC. Se l'obiettivo è quello di lasciarsi alle spalle l'esperienza fascista, l'inizio non sembra andare in quella direzione. La commissione approva senza modifiche la proposta governativa e la discussione della legge passa così all'Assemblea, dove viene discussa in cinque lunghe sessioni che vedono intervenire decine di deputati di ogni schieramento. La prima seduta è quella del 19 aprile e il primo a prendere la parola è Alfredo Proia, deputato democristiano ma, soprattutto, produttore, distributore e presidente dell'ANICA, dunque la voce ufficiale dell'industria cinematografica dentro la Costituente. Proia inizia difendendo l'impianto della legge, per poi passare a spiegare quanto poco sia redditizia l'attività di fare film; a un qualsiasi produttore rientra infatti come guadagno al massimo il 10% degli incassi, essendo tutto il resto destinato in tasse e spese varie, mentre lo Stato guadagna miliardi<sup>18</sup>. Numeri più che sufficienti a giustificare la necessità di provvidenze governative<sup>19</sup>. Ma la parte più rilevante di questo primo intervento – Proia interverrà in tutte le sedute relative a questo disegno di legge – è quella in cui deputato chiede

---

16 *Ibid.*, p. 2.

17 *Ibid.*, p. 3.

18 *Disegno di legge. Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Seduta antimeridiana di sabato 19 aprile 1947, p. 3072.

19 Per l'esercizio finanziario 1947-48 lo Stato aveva incassato poco meno di 9 miliardi di lire (8.918.978.263,45) di diritto erariale sugli spettacoli cinematografici e assimilati, a fronte di una previsione di 12 miliardi: Senato della repubblica, *Rendiconto generale della amministrazione dello Stato per l'esercizio finanziario 1947-48*, Parte I, Vol II, Roma, Tipografia del Senato, 1953, pp. 26-27.

di dare il riconoscimento di film nazionale anche alle compartecipazioni<sup>20</sup>, un riconoscimento che è vitale per accedere a tutti i meccanismi di sussidio pensati dalla legge. Il resto della discussione si concentra sulla questione dei giorni di programmazione obbligatoria per i film italiani, 15 a trimestre secondo la proposta di legge; da più parti si propone di aumentare questo numero, 25 secondo Giuseppe Arata o perfino 45 per Guglielmo Giannini<sup>21</sup>; un approccio pienamente condiviso da Giuseppe Di Vittorio, che vuole anche maggiore severità sulla dichiarazione di italianità, al fine di «resistere alla pressione di monopoli stranieri che inondano il mercato italiano di films che non soltanto non rispondono al nostro gusto ma, per il loro carattere di assoluta mediocrità, urtano lo spirito italiano ed hanno lo scopo di esercitare una concorrenza che impedisca all'industria italiana di affermarsi anche sul proprio mercato»<sup>22</sup>. Le parole del comunista Di Vittorio, intrise di paternalismo e di statalismo, avrebbero certamente riscosso il plauso dell'ex ministro Alfieri, se avesse potuto sentirle. È un coro pressoché unanime a sostegno di una politica sussidiaria e per questo risaltano le parole in controtendenza di Giovanni Ponti, democristiano e commissario della Biennale di Venezia, l'unico, di questa prima seduta, a distaccarsi dagli altri; rispondendo a Di Vittorio Ponti dirà: «io non condivido la sua opinione per questa ragione: che noi non siamo in grado di produrre un numero di films sufficienti per imporre un aumento di quella proporzione; non solo, ma dobbiamo anche riconoscere che la produzione straniera è molto ampia e progredita rispetto alla nostra, che è regredita soprattutto per colpa del fascismo»<sup>23</sup>. È nella seduta seguente, quella del 3 maggio, che esploderanno le contraddizioni e che verranno riposti i fioretti per dare il via a una discussione davvero accesa.

Dopo qualche intervento mirato a discutere e correggere singoli punti della proposta, a prendere la parola è il social-lavorista Giovanni Battista Pera<sup>24</sup>, che esprime il dubbio che «questo coro di consensi sia dovuto da una parte a voci non completamente disinteressate e, d'altra parte, ad una imperfetta conoscenza delle disposizioni molto pericolose contenute in questo disegno di legge»; Pera, tra le proteste e i commenti del centro, denuncia un tentativo «di carattere politico, volendosi con questa legge porre l'arma potente (su questa potenza tutti i settori erano d'accordo) della cinematografia al servizio del partito al potere»<sup>25</sup>. Secondo il deputato è inaccettabile che, in un periodo in cui la po-

20 *Disegno di legge. Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Seduta antimeridiana di sabato 19 aprile 1947, p. 3074.

21 *Ibid.*, p. 3076 e p. 3082.

22 *Ibid.*, p. 3079.

23 *Ibid.*, p. 3080.

24 Inizialmente eletto nelle file del Partito Socialista, a seguito della scissione guidata da Saragat Pera aderisce, a partire dal 3 febbraio del 1947, al Partito dei Socialisti Lavoratori Italiani, quello che poi diventerà il PSDI.

25 *Disegno di legge. Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Seduta antimeridiana di sabato 3 maggio 1947, p. 3480.

polazione è sottoposta alle durissime privazioni del dopoguerra, si discuta di sussidi milionari al cinema e ancor più inaccettabile è che questo sperpero passi in Assemblea senza il parere della commissione finanze. C'è poi la forte critica anche al sistema produttivo italiano: «l'inconsulta politica fascista produsse l'effetto di creare in Italia una piccola cerchia di produttori che si sono formati la strana mentalità di credersi strumenti di divulgazione dell'arte, del pensiero, della civiltà italiana e di dovere compiere la loro missione a spese dello Stato»; e, riferendosi al Decreto 678 del 1945, Pera aggiunge: «essi [i produttori] vogliono togliere il carattere di eccezionalità della legge [sic] del 1945 e vogliono essere ben tranquilli per pascersi bene in questa sovvenzione», un tipo di protezionismo che altro non sarebbe che «la concezione fascista dell'economia che ritorna in auge»<sup>26</sup>; Pera è un fiume in piena e continua il suo intervento incurante di proteste e interruzioni, attaccando anche il pudibondo linguaggio con cui i ricchi aiuti vengono fatti passare per sgravi: «sgravio fiscale? Ma questa parola ha ancora un senso in Italia? Non si tratta di sgravio fiscale: è un esborso da parte del Tesoro dello Stato»<sup>27</sup>; un'autentica «cuccagna» per i produttori, un sistema che invoglia «la produzione del basso prodotto e l'avventura del borsanerista, che desidera vedere la sua amante sullo schermo». Pera conclude dicendo che «l'Italia è l'unico paese che, nelle condizioni di miseria e di fame in cui siamo, si prende il lusso di dare delle sovvenzioni all'industria cinematografica»<sup>28</sup>. Come prevedibile, la tirata provoca un coro di proteste, tra cui quella di Proia, punto sul vivo a più riprese in quanto presidente ANICA; ed è infatti per “fatto personale” che Proia interviene, tessendo prima di tutto l'elogio dei produttori italiani, i quali «continuarono, anche in tempi difficili, anzi difficilissimi, a lavorare soltanto perché desideravano di tenere in vita i teatri e dare lavoro alle maestranze, perché esse non si disperdessero, in special modo a Roma, dove quelle preziose maestranze tanto cooperarono e cooperano per l'industria cinematografica»; questo afflato umanitario fu pagato a caro prezzo dai produttori, i quali accumularono ingenti debiti: «le voci dei presunti guadagni fanno parte delle solite fantasticherie che circolano intorno a questa nostra industria»<sup>29</sup>. Sul tema interviene anche il governatore della Banca d'Italia e futuro Presidente della Repubblica, Luigi Einaudi, criticando anch'egli, come Pera, il mancato passaggio in commissione finanze: «occorre un rinvio alla commissione di finanza la quale discuta al tempo stesso i problemi relativi alle sovvenzioni oggi proposte all'industria cinematografica e ai legittimi proventi che lo Stato può ricavare dalle rappresentazioni teatrali. Occorre altresì una discussione fatta dalla medesima commissione di finanza e tesoro su quelle che siano state le conseguenze passate del credito cinematografico e quelle che

---

26 *Ibid.*, p. 3481.

27 *Ibid.*, p. 3482.

28 *Ibid.*, p. 3483.

29 *Ibid.*, p. 3485.

potranno essere in avvenire»<sup>30</sup>. Anche il relatore, Olindo Vernocchi, interviene, naturalmente a difesa del disegno di legge e delle ragioni che lo ispirano, su tutte la tutela del mercato cinematografico nazionale dall'impetuosa inondazione del cinema americano: «la legge del 1945 non conteneva una condizione essenziale per l'industria italiana: non stabiliva il contingente allo schermo che dispiace ai nostri esercenti, i quali hanno fatto grossi guadagni nel 1946 col film americano e a questi guadagni non vogliono rinunciare neanche oggi»<sup>31</sup>. Anche Vernocchi, come Pera, tratta sempre i guadagni come qualcosa di sbagliato contro cui deve ergersi l'azione dello Stato per porvi un limite, una costante del pensiero politico italiano a cui soggiace larga parte dell'azione politica del periodo. Dopo alcuni vani tentativi di differimento, la discussione prosegue, aggiornandosi al 6 maggio. È il preludio di tre sedute caratterizzate da infuocate discussioni e polarizzazioni pressoché inconciliabili, ma anche da uno scarso interesse da parte dell'Assemblea, dato che saranno sedute quasi deserte, spesso al limite del numero legale. La legge sul cinema è questione che riguarda pochi, ma agguerriti, interessati al tema. E così, il 6 maggio, riprende la discussione, con un intervento incendiario del socialista Alberto Fogagnolo, deputato con un passato come dipendente della Gaumont a Parigi e quindi esperto del settore, che attacca subito il sistema di premi, considerato un ingiusto sostegno ai produttori italiani, visti, nel migliore dei casi, come dilettranti. Poi Fogagnolo attacca l'ENIC e il suo circuito di 140 sale: «solo in Italia si assiste a questo spettacolo indecoroso che il circuito dell'ENIC, di proprietà dello Stato, rifiuta i contratti di programmazione di film nazionali e viene tenuto a disposizione dei signori americani» i quali, sempre secondo Fogagnolo, foraggiano l'ente con ricchissimi contratti<sup>32</sup>. E ancora ritorna la critica ai produttori e alle aspiranti attrici, esposta in termini salaci che già anticipano la commedia all'italiana: «vi è tutta una coorte di faccendieri che, una volta adocchiato il merlo, non lo lascia più finché non lo mette in gabbia. Si ricorre a tutti i mezzi, compresi gli inviti a pranzo ed a pranzo ci sono le future dive, o le semi-dive a seconda dei gradi acquistati con l'ausilio di certa stampa cinematografica, e poi si combina di fare il provino...» e andando avanti col quadretto: «io parlo di decine e centinaia di ragazze illuse che, quando vedono la loro fotografia su un giornale cinematografico e si dice loro che sono fotogeniche, specie quando sono invitate a fare il provino davanti a questi industriali improvvisati, si creano molte illusioni! Sappiamo bene come vanno certe cose»<sup>33</sup>. Per Fogagnolo i numeri stessi degli impiegati nell'industria del cinema sono abbondantemente sovrastimati e tutto il disegno di legge è

---

30 *Ibid.*, p. 3490.

31 *Ibid.*, p. 3492.

32 *Seguito della discussione del disegno di legge: Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Seduta antimeridiana di martedì 6 maggio 1947, p. 3592.

33 *Ibid.*, p. 3593.

viziato da incompetenza e malafede, motivo per cui, a suo giudizio, si dovrebbe approvare un unico articolo sulla programmazione obbligatoria e stralciare tutto il resto. A un attacco così mirato da parte di un compagno di partito, non poteva non rispondere Vernocchi che, in quanto relatore e componente del cda dell'ENIC, si sente a ragione chiamato in causa: «io ho la persuasione che non occorra una speciale competenza tecnica per esaminare questo disegno di legge; occorre soltanto una valutazione pregiudiziale: se debba, cioè, esistere e prospere l'industria cinematografica nel nostro Paese o se non debba esistere»<sup>34</sup>. Un problema che per Vernocchi riguarda non tanto i produttori, quanto i lavoratori dell'industria. Vernocchi rimanda la memoria al famigerato sbarco delle pellicole del PWB: «l'abbiamo visto quando, alla liberazione delle varie città, si sono presentati, immediatamente dietro le forze armate, carri pieni di scatole di pellicole che sono state imposte a tutti i cinematografi»<sup>35</sup>; per questo motivo il fulcro della legge, senza naturalmente dimenticare i premi, è dato dall'istituzione delle giornate di programmazione obbligatoria per i film nazionali. Vernocchi conclude con una tirata dai toni enfatici:

il fine che noi speriamo e ci auguriamo che si realizzi è che, cioè, ad un determinato momento non vi siano più protezioni, non vi siano più aiuti, ma vi sia libertà completa, perché il film italiano nel nostro Paese si sarà affermato nei confronti di tutti gli altri film di produzione e di importazione straniera, di quei film che sono veramente una paccottiglia, di quei film che esprimono una psicologia che è completamente diversa dalla nostra e che noi dobbiamo combattere, perché noi italiani particolarmente, dopo il fascismo e dopo la guerra, ci troviamo in un periodo di depressione morale che deve meritare tutta la nostra attenzione. E abbiamo bisogno di servirci proprio dello strumento più efficace di penetrazione in mezzo alle masse, della cinematografia, per cercare di sollevare la morale del nostro popolo, per cercare di impedire che questa situazione dolorosa si incancrenisca e che la prostituzione e la delinquenza ogni giorno più aumentino invece che diminuire. Questo è uno dei compiti del cinematografo; onorevoli colleghi, perché non vi è arte, in Italia, nel mondo, che sia più efficace del cinematografo. La poesia, la musica, la pittura parlano al pubblico ristretto che si presuppone abbiano già una base di educazione; il cinematografo, invece, rompe tutte le barriere arriva a tutte le masse, anche le più incolte, parla al cuore e parla agli occhi; dice quello che il libro e il giornale non dicono; è analisi e sintesi nello stesso tempo; muove e commuove gli animi. L'Italia non può in nessuna maniera privarsi del suo cinematografo, di un cinematografo nazionale, senza andare incontro alla possibilità di perdere la sua indipendenza spirituale (*Applausi*)<sup>36</sup>.

Si va dunque alla votazione dei singoli articoli. Il primo duro scontro è sull'articolo 3, quello che riguarda l'attribuzione di nazionalità. L'emendamento

34 *Ibid.*, p. 3597.

35 *Ibid.*, p. 3598.

36 *Ibid.*, p. 3600.

proposto da Proia, che vorrebbe che il certificato di nazionalità fosse esteso anche ai film realizzati «in regime di compartecipazione artistica», quando sia riconosciuto un imprecisato «interesse nazionale», scatena le proteste dei socialisti, Fogagnolo come sempre e Pera al seguito; quest'ultimo dichiara che «allora noi verremmo a questo assurdo, a questo grottesco: degli industriali americani sovvenzionati dallo Stato italiano, perché produttori di film di cosiddetto interesse nazionale»<sup>37</sup>, un emendamento che fa crescere – e stavolta è forse un malinteso – i sospetti di forti interessi dei produttori esteri dietro questo disegno di legge. Il comunista Corbi, con perfida arguzia, lo definisce «una specie di cavallo di... Proia (*si ride*) nella legge stessa»<sup>38</sup>. Perfino Vernocchi, certo non estraneo al mondo dei produttori, esprime dubbi: «Io sono rimasto perplesso quando ho letto l'emendamento Proia che è troppo vago, e si presta alle speculazioni straniere e naturalmente può indurre alle critiche»<sup>39</sup>. La cosa viene infine risolta ammettendo il riconoscimento della nazionalità anche ai film in compartecipazione, ma solo ai fini della programmazione obbligatoria e non dei premi. La sortita di Proia non è andata a buon fine, la diffidenza profonda dell'Aula verso il mondo dei produttori ha orientato una scelta aliena ai nuovi assetti produttivi internazionali che avevano avuto una prima formalizzazione con l'accordo italo-francese del 22 dicembre 1946, accordo che, tra le altre cose, aveva posto le basi per le coproduzioni e dunque per i film con doppia nazionalità<sup>40</sup>. Pera concluderà dicendo: «abbiamo dovuto levarci in quattro o cinque perché si arrivava perfino al punto di far partecipi di questa sovvenzione da parte dello Stato italiano i produttori stranieri. Siamo arrivati a questo punto: questo Paese che va a chiedere l'elemosina al mondo per i suoi bambini darebbe poi i miliardi, se noi non insorgessimo, al produttore straniero. È morale?»<sup>41</sup>. Ma il dibattito, per quanto teso nelle posizioni dei suoi protagonisti, non entusiasma l'Aula e la votazione degli articoli viene aggiornata per mancanza del numero legale. La mattina seguente non va meglio, l'Aula è semideserta e, all'avvio dei lavori, i presenti in Aula sono solo quattro, che poi lentamente aumentano. In discussione c'è, però, l'articolo 4, quello che stabilisce l'entità delle sovvenzioni statali al cinema: la proposta di legge parla di un «contributo» del 12% degli incassi lordi più un «premio» del 6% per i film giudicati meritevoli da una apposita commissione; si tratta in effetti di sovvenzioni enormi: si può arrivare fino al 18% degli incassi totali, una cifra che, per i film di successo, può perfino coprire

37 *Ibid.*, p. 3607.

38 *Ibid.*, p. 3608.

39 *Ibid.*

40 L'accordo, siglato alla fine del 1946, venne poi ratificato in sede di Costituente l'anno successivo: *Legge 16 dicembre 1947, n. 1757. Approvazione degli Accordi di carattere economico conclusi in Roma, tra l'Italia e la Francia. Il 22 dicembre 1946*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1948, n. 66, pp. 934-943. Per gli aspetti politici ed economici dell'accordo cfr. Serra 1988; per la nascita delle coproduzioni tra i due Paesi cfr. Palma 2017.

41 *Ibid.*, p. 3613.

per intero le spese di produzione. La discussione è feroce e fioccano le accuse al Governo e al relatore di interessi occulti, di accordi inconfessabili, di scarsa trasparenza, di essere «filibustieri» in odor di corruzione e via dicendo; una serie pesante di insinuazioni personali investe tutti i partecipanti alla discussione, rendendo difficile la mediazione. I socialisti tentano la via dell'ostruzionismo, ma alla fine l'articolo passa riducendo al 10% il contributo e dimezzandolo in caso di proiezioni congiunte con altri spettacoli. Rimane immutato invece il premio del 6%. Il Governo tenta di opporsi ma poteva andare anche peggio, la discussione si era a lungo incagliata sull'opportunità di abbassare il contributo fino all'8%<sup>42</sup>. Il dibattito riprende il 9 maggio e Cappa esordisce manifestando il suo disappunto: «l'incoraggiamento che si pensava di dare alla ripresa dell'industria cinematografica è stato in buona parte affievolito; credo che ciò sia stato un errore»<sup>43</sup>. Ma è ormai tempo discutere della programmazione obbligatoria del film nazionale, 15 giorni a trimestre secondo la proposta del Governo, di più secondo vari deputati: si arriverà infine alla cifra di 20 giornate. Da più parti si depreca il clima di sospetto e di accuse della seduta precedente e si cerca di smorzare i toni. Le ultime discussioni verteranno sulla composizione delle numerose commissioni previste dalla legge: una per i problemi della cinematografia, una per l'assegnazione delle sovvenzioni e una per la revisione cinematografica. L'articolo 14 lascia aperta la porta alla revisione dei copioni, come «facoltà del produttore», un comma che avrà durature conseguenze negli anni a venire. Sulle commissioni di censura e sulle loro competenze vengono formulate alcune precisazioni: Giannini spiega che «esse devono esaminare il film soltanto alla stregua delle vigenti norme di polizia. Così noi aboliremo la terribile censura fascista che era estetica ed intellettuale», Vernocchi chiarisce ulteriormente che «abbiamo dato un significato a queste commissioni di censura esclusivamente ai fini di una legge di pubblica sicurezza e del Codice Penale»<sup>44</sup>; dunque, come già ai tempi di Giolitti, la censura viene intesa dai Costituenti come una questione di ordine pubblico e di tutela del Codice Penale, cosa che dopo il Ventennio vuol dire del Codice Rocco. Avrebbero dovuto appuntarselo i tanti che negli anni a venire avrebbero lagnato la presunta cultura poliziesca e repressiva della censura cinematografica; e avrebbero dovuto appuntarselo anche i censori che, negli anni a venire, avrebbero spesso lagnato l'impossibilità di bloccare film dozzinali per mere ragioni estetiche: tutto ciò trovava piena legittimità nelle decisioni della Costituente. Tuttavia, non ostante gli auspici dell'Assemblea, la censura, lungi

42 *Seguito della discussione del disegno di legge: Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Seduta antimeridiana di mercoledì 7 maggio 1947, pp. 3657-3678.

43 *Seguito della discussione del disegno di legge: Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Seduta antimeridiana di venerdì 9 maggio 1947, p. 3748.

44 *Ibid.*, p. 3769.

dall'esercitare una semplice tutela delle vigenti norme di polizia, avrebbe orientato indirizzi economici ed estetici a ben più lungo raggio. Il Disegno di legge, emendato e corretto, va infine in votazione all'Assemblea nel pomeriggio del 9 maggio e viene approvato con 265 voti a favore e 130 contrari<sup>45</sup>. L'Italia repubblicana aveva la sua prima legge sul cinema e sembrava un compendio di tutte le precedenti norme fasciste: tutela del cinema nazionale, sovvenzioni ai produttori, proiezione obbligatoria, partecipazione statale alla Sezione Autonoma del Credito Cinematografico alla Banca Nazionale del Lavoro, revisioni del film basate sul regolamento del 1923, revisione dei copioni (facoltativa). La Costituente era riuscita laddove il fascismo aveva fallito: stendere un testo unico delle leggi sul cinema; questo testo venne chiamato legge Cappa.

Nell'ultima discussione, quella della mattina del 9 maggio, era intervenuto anche Giulio Andreotti, per chiedere che il passaggio in sala dei cinegiornali, le «attualità», fosse obbligatorio in qualsiasi proiezione<sup>46</sup>. Un piccolo emendamento che non passerà ma che serviva al giovane politico per battere un colpo. Egli infatti seguiva la discussione su diretta indicazione di De Gasperi, che stava ricevendo pressioni da parte dell'industria cinematografica per chiudere al più presto «la legge di sostegno»<sup>47</sup>. Il 1° giugno, neanche un paio di settimane dopo la pubblicazione della legge nella “Gazzetta Ufficiale”, il ventottenne Andreotti sarebbe stato nominato sottosegretario alla Presidenza del Consiglio del secondo governo De Gasperi, sostituendo Cappa e diventando, per i sei anni seguenti, uno degli uomini chiave del cinema italiano.

---

45 *Votazione segreta sul disegno di legge: Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Seduta pomeridiana di venerdì 9 maggio 1947, p. 3786.

46 *Seguito della discussione del disegno di legge: Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Assemblea Costituente, Seduta antimeridiana di venerdì 9 maggio 1947, p. 3750-3753.

47 Andreotti 2005, p. 77, 6 maggio 1947.



## Capitolo IV

### L'era Andreotti

#### 1 giugno 1947 – 17 agosto 1953

L'ingresso di Andreotti alla DGC segna una cesura immediata rispetto al triennio precedente e manda subito in soffitta il principio che era stato affermato dalla Costituente solo pochi giorni prima, cioè la censura ammessa come mera prassi poliziesca di tutela del Codice Penale. Andreotti porta invece con sé, come parte integrante del suo approccio al cinema, la propria cultura cattolica e la fittissima rete di relazioni che aveva intessuto negli anni dell'Azione Cattolica, quando era entrato in rapporti personali con le più alte gerarchie vaticane, fino al Papa stesso. Questa forte impronta confessionale guiderà tutta la sua azione nel ramo del cinema. Oltre a questo, Andreotti imprime da subito alla macchina censoria una forte professionalizzazione, ponendo fine al bailamme che sembrava aver contraddistinto le revisioni dal dopoguerra e impostando invece un ordine procedurale di grande efficienza che definirà le prassi per tutti gli anni a venire.

Il primo caso spinoso con cui Andreotti si deve confrontare è quello di *Narviso nero* (*Black Narcissus*, Michael Powell ed Emeric Pressburger, 1947), straordinario capolavoro della cinematografia inglese che arriva sul tavolo della censura italiana per la prima volta il 19 giugno del 1947, pochi giorni dopo la nomina del giovane sottosegretario. Sarà il suo battesimo di fuoco. La società distributrice Eagle Lion fa domanda di revisione preventiva del copione per avere l'autorizzazione al doppiaggio, una prassi che non aveva riscontro in nessun articolo di legge ma che era assai praticata dai distributori e, se non proprio incoraggiata, di sicuro non disincentivata dall'ufficio per la cinematografia. Il giudizio della commissione è sfavorevole per ragioni di tutela del sentimento religioso dei cattolici: «Revisionata la pellicola il 20.6.47 non si ritiene opportuno il doppiaggio del film, in quanto presenta sfavorevolmente alcune monache, le quali, contrariamente a quanto asserito nella presente domanda, sono di religione cattolica»<sup>1</sup>. Una spiegazione del giudizio viene data da Vincenzo Calvino ad Andreotti nella relazione che accompagna la visione del film:

La Società Eagle Lion Films ha sottoposto alla revisione cinematografica il presente film in edizione originale, al fine di ottenere l'autorizzazione del doppiaggio in lingua italiana.

Il film, realizzato con ottimi mezzi artistici e tecnici, narra, come risulta dalla sopra descritta trama, una torbida storia, di cui sono protagoniste cinque suore

---

1 DGCA, f. 2524, 20 giugno 1947.

missionarie cattoliche, le quali dimostrano non soltanto di non essere all'altezza della loro spirituale missione ma di lasciarsi anche vincere, in diversi gradi, dai più malsani istinti della materia e di abbandonare vilmente la missione stessa cui erano state comandate.

Diserzione quindi, oltre che peccato.

Si ritiene pertanto che la presentazione del film di cui trattasi possa in ogni modo offendere la Chiesa cattolica e turbare i militanti in essa.

Né vale la premessa che la Casa di distribuzione vorrebbe inserire dopo i titoli di testa del film, con la quale è falsamente dichiarato che "l'ordine delle Serve di Maria, al quale appartengono le protagoniste, è una organizzazione missionaria cristiana, acattolica e che ogni analogia con qualsiasi altro ordine cattolico si deve intendere come del tutto casuale", ché è anzitutto patente nel film l'atteggiamento polemico protestante contro le istituzioni conventuali cattoliche ed è inoltre vivamente chiaro che le protagoniste della vicenda appartengono ad un ordine religioso cattolico.

Per quanto sopra espresso, dato che dette suore sono presentate in modo sfavorevole e dato che il trattamento dell'opera sembra tale da non consentire neppure con eventuali tagli una trasformazione della materia narrativa e descrittiva in essa esposta, non si ritiene opportuno che sia effettuato il richiesto doppiaggio del film in lingua italiana<sup>2</sup>.

Negli anni precedenti non c'era mai stata una presa di posizione così forte a tutela del sentimento religioso<sup>3</sup>, è probabile quindi che dietro tanta severità ci fosse la volontà dei funzionari di mostrarsi zelanti col nuovo sottosegretario, di cui era noto il forte *côté* cattolico. Va anche detto che l'offesa al sentimento religioso non figurava, tra i motivi per negare un nulla osta di proiezione, in nessun regolamento di revisione e che costituisce quindi una arbitraria presa di posizione della censura. Ma Andreotti spiazza tutti, blocca il giudizio e invia la pratica con la sceneggiatura a Ferdinando Prosperini del Centro Cattolico Cinematografico chiedendo il suo intervento. Qualche mese prima, a marzo, Andreotti si era incontrato col consulente ecclesiastico del CCC Albino Galletto; a seguito di quell'incontro aveva annotato nel suo diario che «pur essendo due ottiche di diverso taglio potremmo avere più contatti nella valutazione dei film. La commissione è, a suo avviso [*di Galletto*], troppo burocratica: e qualche volta addirittura troppo rigorosa»<sup>4</sup>. *Narciso nero* sembra essere l'occasione buona per cercare un terreno comune tra la censura ecclesiastica e quella amministrativa e,

2 *Ibid.*, 23 giugno 1947.

3 Per fare alcuni esempi si possono citare: *L'abito nero da sposa* (Luigi Zampa, 1945) a cui si chiede di aggiungere una breve didascalia all'inizio, DGCA, f. 47; *L'angelo del miracolo* (Piero Ballerini, 1945) che viene giudicato «eretico» ma a cui si chiedono solo pochi tagli per risolvere la questione, DGCA, f. 146; *L'avventuriero di Venezia* (*Volpone*, Maurice Tourner, 1941) a cui viene chiesto solo un breve taglio di una scena ambientata in una chiesa, DGCA, f. 295; *Cesare e Lucrezia Borgia* (*Lucrece Borgia*, Abel Gance, 1935) in cui papa Alessandro VI è messo in una luce problematica e per cui si chiedono alcuni tagli, DGCA, f. 1355.

4 Andreotti 2005, p. 48, 7 marzo 1947.

sotto certi aspetti, anche per definire un modello di intervento. La sceneggiatura viene infatti rielaborata dal CCC e presentata nuovamente in censura il 29 luglio con «nuovi dialoghi in lingua italiana, debitamente corretti e purgati, così da non risultare più offensivi per la Chiesa cattolica e per il senso religioso»<sup>5</sup> ottenendo il parere favorevole per il doppiaggio del film. Già un paio di settimane prima Prosperini aveva inviato alla DGC una lettera in cui confermava di avere apprezzato «la cura evidente di adattare la visione ed il parlato alle peculiari esigenze del pubblico italiano»<sup>6</sup> mostrandosi quindi favorevole alla concessione del nulla osta; come se spettasse a lui a dover decidere in tal senso.

Le modifiche apportate sono tanto sottili quanto significative. In primo luogo viene smorzata l'atmosfera di forte sensualità che prorompe dal film<sup>7</sup>; poiché è pressoché impossibile attenuarla dal punto di vista visivo, data la sfolgorante bellezza di Deborah Kerr e Kathleen Byron, il lavoro sui dialoghi diventa elusivo e finisce per lasciare intendere che il desiderio che avvolge lentamente le suore, fino a far perdere la testa a Ruth, è in realtà una forma di nostalgia per la lontananza da casa; il rimpianto mai sopito di Clodagh per l'amore perduto in gioventù diventa invece, grazie a un preciso taglio, una consapevole accettazione della propria vocazione, invertendo così completamente il testo originale; in ultimo, per non perdere di vista anche le questioni politiche, vengono eliminate un paio di tirate anti inglesi del giovane generale indiano, mostrandosi più attenti della stessa censura inglese, che non aveva avuto nulla da obiettare in merito.

Questa nuova versione, doppiata in italiano, verrà presentata in censura nell'ottobre del 1947 ottenendo il visto senza nessuna difficoltà nel giro di pochissimi giorni<sup>8</sup>. Emerge così, sin dalle prime settimane del suo mandato, la personalità di Andreotti, lo stile che caratterizzerà la sua gestione della censura cinematografica nonché, sotto molti aspetti, della sua intera carriera politica, la capacità cioè di conciliare interessi diversi: quelli della morale cattolica e della Chiesa, da sempre il suo principale riferimento culturale e politico; quelli dei rapporti internazionali, in questo caso con l'alleato inglese; quelli dell'industria cinematografica, che andava sempre tutelata per quanto possibile; infine quelli della reputazione del suo stesso ufficio, cioè dare della censura un'immagine che non fosse smaccatamente repressiva, mantenendo i conflitti sotto traccia. Infine, grazie a questo precedente, la tutela del sentimento religioso entra a far parte delle valutazioni di censura e senza che nessun atto ufficiale lo abbia sancito. La gestione della censura di Andreotti verrà tutta condotta nell'alveo di questo esercizio di equilibrio tra diverse istanze, sebbene sarà la componente cattolica ad essere sempre privilegiata, perfino più di quella politica e istituzionale. Ne fa fede la decisione di ammettere alle commissioni di revisione due membri

5 DGCA, f. 2524, 29 luglio 1947.

6 *Ibid.*, 16 luglio 1947.

7 Per un'analisi dei sottesi erotici di *Narciso nero* si veda Sabine 2013, pp. 59-90.

8 DGCA, f. 3278.

laici del CCC fin dalla fine del 1948; i due non hanno, ovviamente, potere di voto ma la loro opinione è tutt'altro che inutile dato che essi sono in diretto contatto col sottosegretario<sup>9</sup>. La loro nomina è attuata con un provvedimento interno a carattere riservato, una segretezza giustificata dal fatto che si tratta di un atto del tutto illegale; Andreotti in pratica viola la legge che era stato chiamato a tutelare. Tuttavia il provvedimento, per quanto riservato fosse, non passa del tutto inosservato dato che, già a marzo del 1949, la questione viene sollevata in Parlamento dal comunista Bruno Corbi in un'interpellanza alla Camera sulla censura dei film: «non so se poi onorevole Andreotti – io ho raccolto soltanto delle voci – se sia vero che i misteri della censura sono da ricercarsi nella persona di un rappresentante del Centro Cattolico Cinematografico, il quale non avrebbe voto deliberativo, ma sarebbe in definitiva quello che decide»<sup>10</sup>. Corbi sbaglia per difetto, dato che i rappresentanti del CCC sono due e non uno, ma le voci che ha sentito sono sicuramente giuste. Nella sua risposta Andreotti si guarda bene dal dare seguito alla pesante (e sappiamo fondata) illazione di Corbi e preferisce parlare d'altro<sup>11</sup>, affermando la piena legittimità costituzionale della censura, nonché il suo valore «assolutamente liberale, nel senso più bello di questa parola, una censura cioè che, a parte la tutela della morale e del buon costume, lasci alla possibilità di giudizio della popolazione quello che deve essere un modo di valutare determinati prodotti artistici»<sup>12</sup>. La questione, però, è ormai nota a tutti – ne accenna con toni velati anche Ruggero Conforto sulle pagine di “Cinemundus”<sup>13</sup> – e alla fine viene anche messa a verbale in occasione della revisione di *OK Nerone* (Mario Soldati, 1951), quando il film circola in

9 Subini 2021, pp. 28-33.

10 *Interpellanze*, Atti Parlamentari, Camera dei deputati, Seduta di lunedì 7 marzo 1949, p. 6574.

11 Nel suo diario Andreotti annoterà: «Rispondo a nove interrogazioni sul cinema. I comunisti hanno uno specialista della critica: il deputato abruzzese Corbi», Andreotti 2006, p. 31, 7 febbraio 1949. La data riportata nel diario è certamente sbagliata, non essendosi riunito il Parlamento quel giorno. Le nove interrogazioni sono invece del 7 marzo, compreso il duro attacco di Corbi.

12 *Interpellanze*, Seduta di lunedì 7 marzo 1949, cit., p. 6603.

13 «La Chiesa per forza della sua stessa missione ha fra i suoi compiti precipui quello di indirizzare i popoli al bene e nel campo cinematografico opera appunto attraverso i giudizi morali emessi dal CCC [...]. È un diritto che nessuno contesta alla Chiesa quello di affiancare al titolo di un film il suo giudizio morale discriminato per età e condizione, ma nessuno vorrà ammettere che questo stesso giudizio, e solo perché proveniente dall'autorità ecclesiastica, venga assunto da una commissione di censura che è organo di governo di uno Stato al quale non sovrasta alcun potere. Ove ciò si verificasse assisteremmo ad una identificazione tra il potere religioso e il potere civile di cui non vogliamo qui discutere la pericolosità, ma di cui recisamente neghiamo la legittimità e la costituzionalità. [...] Abbiamo assistito alcune volte ad una collusione così palese fra giudizio religioso e giudizio laico che quei concetti di “morale comune”, della tutela dei quali tanto si è mostrato preoccupato il sottosegretario Andreotti, sono risultati deformati e dilatati fino ad eccessi di carattere medievale». Conforto, 1951, p. 12.

due versioni differenti<sup>14</sup> creando un certo caos negli uffici delle commissioni di revisione. Nell'appunto per il sottosegretario, Annibale Scicluna spiega che «I sigg. Crispolti e Buzzattini del CCC, presenti alla visione del 19 novembre ed alla visione di ieri, hanno essi pure constatata la diversità delle due edizioni del film». L'appunto suscita l'ira di Andreotti che in calce, a mano, annota: «la cosa è veramente grave e bisognerà tenerne conto nelle prossime produzioni del T.», riferendosi al produttore Niccolò Theodoli<sup>15</sup>. Il medesimo produttore lamenterà l'ingerenza del CCC in occasione di *Le avventure di Mandrin* (Mario Soldati, 1952), quando scriverà una lettera nella quale farà notare che la valutazione del Centro – «adulti con riserva» per il film in questione – era uscita prima che il film ottenesse il nulla osta, cosa che sarebbe stata possibile solo se i componenti del Centro fossero stati presenti in sala di revisione<sup>16</sup>. Negli anni successivi anche Theodoli, volente o nolente, accetterà questo sistema; tra il giugno e il settembre del 1954, quando la DGC era già stata da tempo lasciata da Andreotti ma non dai rappresentanti del CCC<sup>17</sup>, Theodoli, nella veste di distributore per la Diana Cinematografica del film *Lo spretato* (*Le défroqué*, Léo Joannon, 1954) deve sbrogliare la complessa matassa di un film potenzialmente controverso che, nella versione originale aveva avuto diverse richieste di modifica<sup>18</sup>; per l'edizione italiana, Theodoli prende accordi con Giovanni De Tomasi della DGC per alcuni ulteriori tagli e, soprattutto, concorda con il CCC delle varianti ai dialoghi, finalizzate a far pronunciare al protagonista del film una confessione dei peccati che nella versione originale non esisteva affatto, impresa particolarmente complessa «sia per la delicatezza del tema sia per la grande difficoltà di non tradire con il doppiaggio le qualità dell'interpretazione»<sup>19</sup>. L'operazione evidentemente riesce, dato che il film ottiene un nulla osta senza condizioni, ma non solo: viene perfino proiettato a Milano dal rappresentante dell'ACEC don Giuseppe Gaffuri<sup>20</sup>, che organizza una presentazione per il clero locale, e viene anche distribuito, nell'edizione in passo ridotto, dalla cattolica San Paolo. Infine, nel 1955, si ripete quanto già accaduto per *Le avventure di Mandrin*: il CCC pubblica sul proprio bollettino la valutazione di *Racconti romani* (Gianni Franciolini, 1955), ammesso «per adulti di piena maturità morale», prima che questo esca nelle sale. Questa volta Theodoli decide di sporgere denuncia, rendendo così pubblica la questione e chiedendo che vengano sequestrati e distrutti tutti i bollettini affissi alle chiese e che gli venga riconosciuto un risarcimento di 100 milioni di lire<sup>21</sup>.

14 Cfr. Di Chiara 2016, pp. 142-143.

15 DGCA, f. 10919, 18 dicembre 1951. Cfr. anche Subini 2021, pp. 31-32.

16 DGCA, f. 11570, 11 marzo 1952.

17 La presenza illegale dei membri del CCC nelle commissioni di revisione andrà avanti, al netto di alcune interruzioni, per tutti gli anni '50, cfr. Subini 2021, p. 30.

18 DGCA, f. 16710.

19 DGCA, f. 17404, Lettera di Niccolò Theodoli a Giovanni De Tomasi, 27 settembre 1954.

20 Nel documento Gaffuri è erroneamente indicato come rappresentante del CCC.

21 *La causa per il film "Racconti romani"*, in "L'Unità", 7 dicembre 1955, p. 4.

Theodoli aveva alla fine scelto di esporsi pubblicamente, ma lo fece solo in una fase in cui si stava discutendo di una riforma della censura e al culmine di un periodo di forti polemiche; negli anni di Andreotti, però, la collaborazione tra censura amministrativa e CCC si svolse sempre senza scandali pubblici. Nel 1951 in occasione dell'uscita in Italia di *Ragazzo selvaggio* (*Le garçon sauvage*, Jean Delannoy, 1951), il vicepresidente della casa distributrice Lux, Renato Gualino, riceve comunicazione che il film è stato respinto perché «lesivo del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza»<sup>22</sup>. Anziché presentare richiesta per la revisione d'appello, Gualino prende la via della diplomazia e contatta Albino Galletto del CCC; questi a sua volta scrive al suo omologo francese Jean Dewarin, il quale indica una serie di tagli che renderebbero il film non «escluso» secondo i criteri del CCC e quindi, implicitamente, consentito anche per la censura amministrativa. Tagli che naturalmente Gualino si affrettava ad effettuare. Parallelamente si muove anche la diplomazia politica; il presidente del sindacato francese dei produttori, Jean Paul Frogerais, scrive sia a Nicola De Pirro che al presidente dell'ANICA Eitel Monaco, perorando la causa del film, infine, lo stesso Monaco scrive a De Pirro; è tutto un fiorire di «mon cher directeur général et ami» e di «caro De Pirro» che dovrebbero servire a smuovere la coscienza del granitico direttore generale. Ma ciò che risulta realmente dirimente è l'intervento di Galletto, il solo parere decisivo utile a sbloccare la situazione. Il verbale che aveva respinto il film viene stralciato e il film è sottoposto a una nuova revisione di primo grado con la quale se ne autorizza la circolazione con divieto ai minori di 16 anni<sup>23</sup>. Come già accaduto per *Narciso Nero*, l'efficace triangolazione tra produttori-distributori, CCC e uffici di censura ha garantito l'uscita del film senza conflitti palesi e senza il ricorso alla commissione di appello.

Lo schema si ripete ancora una volta con *Valzer celeste* (*Der himmlische Walzer*, Géza von Cziffra, 1948), che arriva in Italia per la prima volta nel 1951. La vicenda di questo film è un po' più ingarbugliata e, contrariamente allo stile andreottiano, prevede, almeno nella prima fase, un confitto aperto, sebbene alla fine pacificamente risolto. Il film racconta la storia di un angelo femmina che scende sulla terra per provare dei vestiti nuovi, si innamora di un bel ragazzo e alla fine imbastisce uno spettacolo di rivista. La prima domanda di revisione del film, richiesta sia per la versione originale che per quella doppiata, viene respinta perché offensiva del sentimento religioso<sup>24</sup>. Nella domanda di appello presentata dalla società Italcine<sup>25</sup> si fa presente che la rappresentazione religiosa del film rispetta quanto previsto dall'art. 7 del codice per la cinematografia

22 DGCA, f. 10683, 9 ottobre 1951.

23 *Ibid.*, 9 febbraio 1952.

24 DGCA, f. 10245, f. 10246, 16 luglio 1951.

25 DGCA, f. 10246, 25 luglio 1951.

sottoscritto dai soci ANICA<sup>26</sup>, illudendosi forse che le commissioni di censura basassero le loro scelte su quel documento. In parallelo si attiva anche la diplomazia, con l'intervento del consolato austriaco il quale raccomanda «l'opportunità di mantenere scambi correnti cinematografici tra l'Italia e l'Austria»<sup>27</sup>; si muove pure l'Associazione degli Industriali della Provincia di Trieste col suo presidente Bruno Coceani – ex prefetto di Trieste, storico militante fascista e irredentista – che scrive una lettera in cui dice che il film altro non è che «una favola candida, condotta con garbo, inoffensiva»<sup>28</sup>. Tuttavia queste pressioni non smuovono la commissione d'appello, che respinge ancora una volta il film, con la firma di Andreotti in testa. Il distributore ci riprova allora qualche mese dopo, nel marzo del 1952, presentando una versione modificata del film, con alcuni tagli e l'aggiunta di una voce *off*. Ma all'Italcine questa volta hanno capito l'antifona e si sono quindi preliminarmente rivolti al CCC, assicurandosi che al film fosse riconosciuta la qualifica di ammesso «per adulti di piena maturità morale». Anche la diplomazia politica decide di passare per la Chiesa: l'ambasciata austriaca riscrive alla Direzione Generale e lo fa allegando la lettera di Edmund Hammer, responsabile per la Katholische Filmkommission Für Österreich, che descrive il film come «una commedia vivace, genuinamente austriaca, col suo fascino accattivante ma anche divertente, ben messa in scena e recitata»<sup>29</sup>. Il film, secondo Hammer, può essere ammesso per gli adulti. La commissione tuttavia vorrebbe tirare dritta per la sua strada e vietare *Valzer celeste* per la terza volta, ritenendo ininfluenti le modifiche apportate. Il verbale interno infatti rileva che «il film non può essere considerato nella attuale fattura come una nuova edizione ed avendo anzi riscontrato in esso gli stessi estremi per cui venne respinto nella primitiva edizione», inoltre gli uffici di censura, «pur constatando che il CCC ha approvato il predetto film con la classifica “adulti con riserva”, hanno ugualmente le preoccupazioni sopra illustrate, specie in considerazione delle eventuali valutazioni che potranno essere fatte dai produttori nazionali e più ancora per la eventuale adozione di simili ripieghi, per presentare pellicole non del tutto ortodosse dal punto di vista religioso». Quest'ultima parte è sorprendente: i censori si ritengono più adatti del CCC per valutare l'ortodossia religiosa di un film e considerano quindi il rivolgersi al Centro come un mero espediente dei

26 L'art.7 del citato codice dice che: «1) In nessun film, può essere messa in ridicolo una qualsiasi fede religiosa. 2) I riti, le cerimonie, i precetti e i costumi di una qualsiasi religione debbono essere rappresentati con fedeltà e rispetto. 3) I ministri di ogni religione, nell'esercizio della loro missione, o nelle azioni comunque connesse con l'esercizio stesso, non debbono essere presentati come persone ridicole o malvagie. 4) La profanazione di luoghi o oggetti sacri, la bestemmia, le imprecazioni e i gesti o le parole che offendono la divinità sono proibite», ANICA 1945, p. 7. Cfr. anche Di Chiara, Noto 2020.

27 DGCA, f. 10246, 30 agosto 1951.

28 Ibid., 22 agosto 1951. La lettera è senza destinatario, ma presumibilmente è indirizzata a De Pirro.

29 Ibid., 9 novembre 1951, traduzione mia.

produttori per scavalcare le commissioni; è una posizione troppo estrema per cui, prima che l'appunto arrivi nelle mani di Andreotti, interviene De Pirro, che tira una riga di penna su tutto il periodo, facendolo sostituire con un più prudente «per dovere d'ufficio si informa V.E. che il CCC ha approvato detto film con la classifica “adulti con riserva”»<sup>30</sup>. De Pirro poi si sincera personalmente con Galletto della sua approvazione e ne riferisce quindi ad Andreotti<sup>31</sup>, sì che il film riceve il giorno stesso l'autorizzazione alla circolazione senza condizione alcuna, andando a smentire platealmente il parere degli uffici interni. La prassi valeva anche con i film italiani. Il 19 gennaio del 1952 Vittorio Vassarotti, amministratore della Vi. Va. Film chiede la revisione per il film, di cui era anche regista, *À da venì Don Calogero* (1952)<sup>32</sup>. La commissione vede il film quattro giorni dopo e concede il visto con la sola condizione di tagliare «tutta la scena nella quale due giovani sposini per ripararsi dalla pioggia, tornano a casa coperti da un baldacchino di quelli che servono per portare in processione il SS. Sacramento. Tale condizione è stata provocata dal convincimento che la scena citata offende il sentimento religioso»<sup>33</sup>. Al provvedimento fa immediatamente richiesta di appello il Vassarotti, affermando che la scena «non ha suscitato riserve di alti prelati e di sacerdoti ai quali fu chiesto parere sia in sede di sceneggiatura che di ripresa e di visione privata» per cui non può essere tagliata, tanto più che è di «interesse vitale dal punto di vista tecnico e spettacolare nel film stesso»<sup>34</sup>. Il regista-produttore sta quasi sicuramente bluffando, per cui evita accuratamente di specificare chi siano gli «alti prelati» che hanno seguito la scrittura, le riprese e l'anteprima del film, ma il dubbio è sufficiente per Andreotti che, dopo essersi fatto proiettare la pellicola, decide di chiedere un parere a Galletto<sup>35</sup>. Non sappiamo quale sia stata l'opinione del monsignore, ma sicuramente fu favorevole, dato che il primo verbale viene stralciato, l'appello annullato e si procede a firmare l'autorizzazione, retrodatata e senza alcun tipo di condizione<sup>36</sup>. Ancora una volta, è stato Galletto a decidere le sorti di un film, mantenendo salda l'alleanza con Andreotti.

Oltre alla costante consultazione col CCC, Andreotti poteva contare anche sull'efficientissima rete dell'Azione Cattolica e in particolar modo del Segretariato per la Moralità, inflessibile ente capace di un minuzioso controllo sul territorio; ne abbiamo prova in numerose occasioni. Nel giugno del 1949 arriva in revisione *Fantomas contro Fantomas* (*Fantômas contre Fantômas*, Robert Vernay, 1949),

30 *Ibid.*, 18 aprile 1952.

31 *Ibid.*, 30 giugno 1952.

32 DGCA, f. 11307. Il film viene inizialmente presentato in revisione col titolo *Il filo d'erba*, che poi viene cambiato con *L'inganno della sposa*, per arrivare infine al titolo definitivo.

33 *Ibid.*, 24 gennaio 1952. Il nulla osta era stato firmato 23 gennaio.

34 *Ibid.*, 16 febbraio 1952.

35 *Ibid.*, 19 febbraio 1952.

36 *Ibid.*, 23 gennaio 1952. Un tratto a penna ha corretto la data del 23 febbraio con quella del 23 gennaio.

inizialmente nella versione in lingua originale, ottenendo il nulla osta previ alcuni tagli, ma senza limiti di età<sup>37</sup>. Dei tagli richiesti è subito informato il direttore del Segretariato, l'avvocato Gino Gavuzzo, ben prima che il visto sia stato formalmente rilasciato; quando il film viene proiettato al cinema Adriano di Roma senza essere ancora provvisto di nulla osta e quindi in flagrante violazione delle norme, Gavuzzo scrive alla Direzione Generale per segnalare il fatto, lamentando anche che il film circoli senza un divieto ai minori di 16 anni<sup>38</sup>. Interviene subito Annibale Scicluna che dispone il blocco dei visti di circolazione, fa una segnalazione alla Questura e invia una lettera di biasimo sia alla casa distributrice che alla sala che ha proiettato il film<sup>39</sup>, quest'ultima finirà multata in seguito alla denuncia<sup>40</sup>. L'edizione doppiata verrà autorizzata pochi giorni dopo l'incidente, ma questa volta col divieto ai minori che era stato auspicato dal Segretariato per la Moralità<sup>41</sup>. Gavuzzo naturalmente non si ferma e, dopo quasi un anno, fa una nuova delazione: a Terni il film è stato proiettato senza che fosse esposto il cartello di divieto ai minori dei 16 anni: «a seguito del pronto intervento degli Agenti di P.S. il proprietario del locale ha rinunciato alla programmazione di detto film in quanto la sala è frequentata in prevalenza da elementi giovanili»<sup>42</sup>. È un esempio di come il capillare controllo del territorio da parte dell'Azione Cattolica fungesse da catena di trasmissione per l'azione censoria durante la gestione Andreotti. Catena che negli anni sarà sempre più oliata sino a funzionare con meccanica precisione: all'inizio del 1952 viene autorizzata la versione italiana di *Caroline Chérie* (*Id.*, Richard Pottier, 1951), con la condizione di alcuni tagli e un divieto ai minori di 16 anni<sup>43</sup>. Passato un anno Gavuzzo scrive a Giovanni De Tomasi della DGC per segnalare che nel cinema Iris di Amalfi il film è stato proiettato ignorando il divieto ai minori<sup>44</sup>. De Tomasi manda subito una segnalazione al prefetto di Salerno Francesco Aria<sup>45</sup>, il quale dispone una verifica da parte dei carabinieri, ottenendo conferma di quanto denunciato da Gavuzzo<sup>46</sup>. Si tratta di un meccanismo implacabile – per cui le minime infrazioni alle prescrizioni di censura vengono rapidamente sanzionate – che funziona grazie al fatto che, alla Direzione Generale, ogni volta che scrive Gavuzzo si sentono in

37 DGCA, f. 5932. La domanda è del 7 giugno 1949, la revisione del 17 giugno e il nulla osta viene firmato il 6 agosto.

38 DGCA, f. 6214, fine luglio 1949.

39 *Ibid.*, 30 luglio 1949.

40 *Ibid.*, 2 agosto 1949.

41 *Ibid.*, 6 agosto 1949.

42 ISACEM, PG XII, b. 17, 15 maggio 1950, p. 3.

43 DGCA, f. 11306. Il nulla osta è del 19 febbraio 1952.

44 *Ibid.*, 21 gennaio 1953.

45 *Ibid.*, 22 gennaio 1953. Gavuzzo rende poi conto della denuncia in ISACEM, PG XII, b. 17, 31 gennaio 1953, p. 1.

46 *Ibid.*, 10 aprile 1953.

dovere di intervenire immediatamente, consapevoli del fatto che tra Gavuzzo e Andreotti la sintonia è piena.

Se i cattolici fanno il loro lavoro per tutelare i propri interessi, che sono di natura prettamente morale, anche i produttori si adeguano per tutelare quelli che sono invece i loro interessi, che sono di natura prettamente economica e che prevedono, per essere raggiunti, una certa capacità di negoziazione; ce lo rivela un curioso documento a margine di due dimenticabili film. Il 10 novembre 1950 la Universal fa richiesta di nulla osta per un suo vecchio film comico, *Gianni e Pinotto fra i Cowboys (Ride 'Em Cowboy, Arthur Lubin, 1942)*<sup>47</sup>, il classico fondo di magazzino che si cerca di riciclare in qualche modo. Poche settimane dopo, il 7 dicembre, la stessa casa fa domanda per *Pelle di bronzo (Comanche Territory, George Sherman, 1950)*<sup>48</sup>, nuovissimo western in Technicolor su cui la casa aveva evidentemente puntato molto. La Universal, nella persona dell'allora responsabile per l'Italia Emanuele Zama, aveva precisato che non aveva alcuna fretta per il visto del film di Gianni e Pinotto, mentre per *Pelle di bronzo* desiderava uscire al più presto nelle sale; e in tal senso aveva avuto garanzie verbali dagli uffici della Direzione Generale. Ma, a sorpresa, il 29 dicembre viene rilasciato il visto per Gianni e Pinotto mentre quello per *Pelle di bronzo* è rimandato a data incerta. La lettera che, a inizio gennaio, Zama scrive a De Pirro per lamentare l'increscioso incidente ci offre un gustoso spaccato del modo in cui venivano gestiti i rapporti tra grandi case produttrici e uffici di censura in quel di via Veneto a Roma:

Egregio Avvocato

Nel mese di dicembre scorso chiedemmo all'Ufficio competente la revisione del nostro film *Pelle di bronzo* per il quale fu fissata la proiezione in censura il 30 dicembre. Nel contempo quando avanzammo tale domanda, ci venne richiesto se potevamo favorire con la concessione di un film comico inedito il personale del Suo Ministero [*sic!*] e le loro famiglie, da proiettare per loro durante le feste di Natale, nonché un altro film comico a passo ridotto in visione privata per S.E. il sottosegretario di Stato. *Come in tutte le precedenti analoghe richieste, aderimmo di buon grado* e fornimmo immediatamente le suddette pellicole, con la chiara precisa intesa che per quanto riguardava il primo film *Gianni e Pinotto Cow Boys* non ci venisse considerata la visione ai fini del visto di censura in quanto quello che particolarmente ci interessava e per cui avevamo urgenti immediati impegni era il Technicolor *Pelle di bronzo*<sup>49</sup>.

L'errore in censura crea un certo disagio alla Universal, che chiaramente aveva già pianificato l'uscita del film a inizio anno e che si trova costretta a

47 DGCA, f. 8900. La domanda viene protocollata il 14 novembre 1950.

48 DGCA, f. 9130. La domanda viene protocollata il 20 dicembre 1950.

49 DGCA, f. 8900, 15 gennaio 1951. Un appunto a mano in testa riporta: «giunto oggi 24-1-51». Corsivo mio.

rimediare al pasticcio. La soluzione, decisamente poco ortodossa, viene trovata con la rimessa dei visti già emessi per Gianni e Pinotto in cambio dei nuovi visti per *Pelle di bronzo*<sup>50</sup>, che vengono rilasciati con data del 18 gennaio del 1951. Ma quello che ci restituisce la lettera è il quadretto di una Direzione Generale addebbata per Natale dove, nelle austere salette di proiezione delle commissioni di censura, si ritrovano le famiglie dei dipendenti per vedere di straforo *Gianni e Pinotto fra i cowboys*, gentilmente concesso per intercessione di De Pirro presso la Universal; e sappiamo non essere la prima volta. Chi non partecipa al rito collettivo è invece Andreotti che, distaccandosi dalla massa dei sottoposti, beneficia di una proiezione a passo ridotto nella comodità di casa sua; in mezzo a questo mondo festoso annaspava il povero Zama, costretto a elemosinare un nulla osta per un western che avrà poi scarsissimo successo. A noi invece resta solo il rimpianto di non sapere su quale film fosse caduta la scelta dell'irreprensibile sottosegretario.

La capacità di mediare di Andreotti non era sempre riconosciuta né percepita come legittima: se la sintonia col mondo cattolico era piena e se i rapporti col mondo industriale si basavano su una costante prassi di negoziazione, i rapporti con una parte di mondo culturale, che si collocava per lo più, ma non solo, a sinistra, erano invece spesso improntati a una ruvida conflittualità. Già nei primi mesi del mandato di Andreotti si svolse una querelle ad opera di un gruppo di 36 noti professionisti del cinema che scrissero una dura lettera a "L'Unità" per denunciare che «negli uffici ministeriali comincia a manifestarsi una tendenza a ripristinare la consuetudine fascista di controllare la produzione dei film», si tratta «di una vera e propria censura di carattere ideologico e politico il cui stile filisteo noi tutti riconosciamo e ricordiamo molto bene»<sup>51</sup>. Non desta affatto stupore che molti dei firmatari riconoscano e ricordino molto bene lo stile fascista, dato che proprio nel regime avevano costruito le loro brillanti carriere, come nel caso di Alessandro Blasetti, forse il principale regista del ventennio, componente di un organo di censura fascista come fu il Comitato per il cinema di guerra; o di Roberto Rossellini, che aveva realizzato la sua nota trilogia di guerra grazie all'appoggio concreto del figlio del duce; oppure di Luigi Chiarini che, dopo avere firmato il Manifesto della razza, si era dato al pubblico apprezzamento di Goebbels, meritevole di attenzione «per la sua chiarezza, specifica conoscenza dei problemi [della cinematografia] e il suo coraggio»<sup>52</sup>; e sarebbero molti altri i firmatari della lettera a cui si potrebbe obiettare un non limpido passato di antifascista<sup>53</sup>. La risposta di Andreotti arriva su "Il popolo" ed è intinta

50 DGCA, f. 9130, fine gennaio 1951. La restituzione dei visti è motivata anche dalla necessità di non sfiorare i limiti stabiliti dagli accordi di circolazione italo-americani.

51 *I registi italiani denunciano l'imbaragliamento del nostro cinema*, in "L'Unità", 10 dicembre 1947, p. 1.

52 Chiarini 1939.

53 I firmatari della lettera, non tutti registi, erano nell'ordine: Mario Camerini, Alessandro Blasetti, Mario Soldati, Vittorio De Sica, Mario Mattoli, Alberto Lattuada, Pietro Germi,

nel veleno: prima di tutto Andreotti ricorda come, in Costituente, i partiti di sinistra furono tra i maggiori sostenitori di una censura cinematografica, poi avanza il dubbio che «gridare contro inesistenti fantasmi rappresenta per qualcuno un confortante alibi precostituito per l'ipotesi che ai tre film sopra nominati<sup>54</sup> [...], che ci hanno dato un ottimo successo all'estero, non riesca per molto tempo ad aggiungersi qualche altro lavoro ben riuscito»<sup>55</sup> e infine dichiara il suo pieno sostegno alla cinematografia nazionale. È poco più che una scaramuccia, ma indica una tendenza che negli anni Cinquanta sarà molto presente, quella cioè del riposizionamento a sinistra di tanti registi pesantemente compromessi col regime e del conseguente tentativo di delegittimare la pratica della censura attribuendogli una fantomatica natura fascista laddove invece, sappiamo bene, essa è in realtà un prodotto dell'Italia liberale.

La Direzione Generale diventerà quasi il giardino personale di Andreotti, il luogo attraverso il quale sviluppare una politica culturale debitrice delle istanze della Chiesa molto più che di quelle dello Stato italiano. Sotto questo punto di vista Andreotti avrà una visione sempre profondamente costruttiva della censura cinematografica, interpretata come il luogo in cui negoziare le forme della cultura visiva del proprio tempo e in cui favorire la circolazione di una morale cattolica fedele al magistero della Chiesa ma che, al tempo stesso, tenga conto delle spinte della modernità, replicando così quello che era il modello censorio codificato dall'esperienza dell'*Index Librorum*. Un esercizio rischioso ma che, in quegli anni, poteva ancora essere tentato con successo, come dimostra l'esperienza del suo sessennio. Dove invece Andreotti non cercherà mai alcun tipo di mediazione sarà sul fronte politico. La sua visione anticomunista della società non conoscerà sbandamenti o tentennamenti di sorta. Di fronte ai film portatori di una visione comunista o di semplice produzione sovietica, Andreotti mostrerà il volto feroce della censura e lo farà anche con un certo compiacimento, a viso aperto. È il caso della guerra senza quartiere che viene condotta contro la Libertas, la casa cinematografica vicina al Partito Comunista Italiano, che si era fatta carico di produrre e distribuire film di propaganda politica o dei paesi del blocco sovietico<sup>56</sup>. Il primo conflitto è quello che si svolge intorno a *Chi dorme*

---

Renato Castellani, Roberto Rossellini, Goffredo Alessandrini, Luigi Zampa, Luchino Visconti, Alfredo Guarini, Piero Francisci, Luigi Comencini, Luigi Chiarini, Francesco De Robertis, Umberto Barbaro, Giorgio Ferroni, Giorgio Bianchi, Domenico Gambino, Carlo Campogalliani, Romolo Marcellini, Piero Ballerini, Michelangelo Antonioni, Giulio Morelli, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Alberto Pozzetti, Vittorio Cottafavi, Attilio Vassallo, Benedetto Benedetti, Domenico Bologna, Ugo Fasano, Emilio Eletto, Giuseppe De Santis.

54 Si trattava di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945); *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946); *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1946).

55 La lettera di Andreotti viene pubblicata su "Il popolo" del 14 dicembre 1947. Poi viene ripresa su *Limiti e funzioni della censura cinematografica*, in "L'araldo dello spettacolo", 1948, n. 1, pp. 2-3, con un commento redazionale.

56 Per un'analisi approfondita si rimanda a Taviani 2008.

*non piglia pesci* (Aldo Vergano, 1947), un cortometraggio che racconta di un giovane disinteressato alla politica che, però, in sogno, vede riapparire le squadrate fasciste e quindi, risvegliatosi, corre a iscriversi al Partito Comunista. In commissione il film viene respinto a maggioranza perché «presenta il popolo italiano come ancora fascista nella sua grande maggioranza, offendendone così la reputazione anche nei confronti dell'Estero, e considerato che la programmazione del film stesso possa per questo motivo determinare risentimenti tali da turbare l'ordine pubblico». L'unico parere contrario era stato quello del rappresentante del Ministero dell'Interno, il dott. Caso, che riteneva sufficiente il taglio di una battuta polemica<sup>57</sup>. La *Libertas* presenta immediatamente appello, ottenendo un nuovo rifiuto con motivazioni ancora più severe: «ritenuto che il film è inteso a dimostrare che la tutela delle libertà democratiche, in Italia, non viene esercitata dai competenti organi dello Stato, ma sarebbe garantita soltanto dall'organizzazione di un determinato partito politico; che, in particolare, il film stesso prospetta l'esistenza di un vasto movimento diretto a ricostruire il fascismo, contro il quale movimento il Governo manterrebbe un atteggiamento del tutto passivo se non di aperta connivenza; che, inoltre, il film mentre discredita le pubbliche istituzioni, si presta, d'altronde, ad accese polemiche di parte, idonee a turbare, specie nel delicato momento che si attraversa, l'ordine pubblico, incitando, in special modo, a commettere attentati contro la libertà di stampa; non può essere concesso il nulla osta alla programmazione»<sup>58</sup>. Il «delicato momento» a cui si fa riferimento è naturalmente quello della promulgazione della Costituzione e delle imminenti elezioni dell'aprile 1948. Tocca poi a *Togliatti è tornato* (Carlo Lizzani, 1948), un mediometraggio documentario sul ritorno in pubblico del segretario del PCI dopo l'attentato del luglio 1948. Il film viene respinto dalla commissione perché «gran parte del commento e talune didascalie, nonché alcune scene estranee alla cronaca cinematografica della manifestazione, possono determinare perturbamenti all'ordine pubblico eccitando all'odio di classe»<sup>59</sup>. Il giorno stesso viene presentato l'appello, firmato da Gian Carlo Pajetta, mentre alcune sale decidono di proiettare comunque il film anche in assenza di visto, venendo quindi denunciate dalla Polizia<sup>60</sup>. La commissione d'appello, presieduta da Andreotti, decide di concedere il visto al film, ma a condizione di effettuare una serie smisurata di tagli, quattordici in tutto, che lo mutilano completamente<sup>61</sup>. Apertamente insoddisfatto il PCI, che è produttore del film, chiede una nuova revisione d'appello, invocando una procedura non prevista da nessun regolamento e mai adottata prima. In una lettera indirizzata a Pajetta, Andreotti lamenta che il film contiene una «brusca offesa a due partiti democratici» nonché

57 DGCA, f. 3270, 29 ottobre 1947.

58 *Ibid.*, 21 novembre 1947.

59 DGCA, f. 4796, 8 novembre 1948.

60 *Ibid.*, 14 novembre 1948.

61 *Ibid.*, 23 novembre 1948.

«gratuite ed indiscriminate contumelie su tutta la stampa non del vostro gruppo», invitando quindi il dirigente ad accettare i tagli richiesti<sup>62</sup>. La seconda revisione di appello, eccezionalmente concessa, conferma infatti la richiesta dei tagli chiudendo così la vicenda censoria del documentario<sup>63</sup>. La fermezza con cui Andreotti manterrà la propria posizione in questi due casi sarà il riferimento per tutti i successivi casi simili. Tra i più noti vale la pena ricordare *La lunga lotta* (Carlo Lizzani, 1949), sulle lotte contadine nel dopoguerra, respinto per ragioni di ordine pubblico e perché incitante all'odio di classe<sup>64</sup>; *Modena una città dell'Emilia rossa* (Carlo Lizzani, 1950), inizialmente respinto per ragioni di ordine pubblico e poi approvato con tagli<sup>65</sup>; *424 milioni per l'Unità* (1950), sulle Feste dell'Unità, che viene vietato perché incitante all'odio di classe<sup>66</sup>; *I fatti di Modena* (Giorgio Merli, 1950), sull'eccidio di operai del gennaio 1950, che viene autorizzato con tagli, ma di cui viene vietata l'esportazione perché passibile di mettere in cattiva luce l'Italia all'estero<sup>67</sup>; *I fatti di Celano* (Fabio De Agostini, 1950), sull'omicidio di due braccianti, che viene respinto perché passibile di turbare l'ordine pubblico<sup>68</sup>. Su tutti questi interventi censori il 13 maggio 1950 viene presentata in parlamento un'interrogazione «per conoscere secondo quali criteri i funzionari che già diressero la censura fascista sono preposti al controllo della produzione cinematografica e sono autorizzati ad esercitare un boicottaggio sistematico dei film patriottici e democratici»<sup>69</sup>. Andreotti risponde difendendo i funzionari del suo Ufficio e la legge sulla censura, «una delle più liberali del mondo»<sup>70</sup>, scatenando così una rabbiosa ma, tutto sommato, inconcludente risposta di Gian Carlo Pajetta. Un conflitto ben più acceso lo si avrà in Senato il 10 giugno 1952, quando il comunista Egisto Cappellini, intervenendo a margine della legge di spesa per i ministeri economici, pronuncerà un violentissimo attacco contro Andreotti e tutto il sistema della censura in genere<sup>71</sup>, accusato di essere prono alle esigenze del cinema americano e ferocemente repressivo verso i film sovietici o dei paesi di «nuova democrazia», intendendo con questo eufemismo gli stati dell'Est Europa sotto giogo comunista. Prendendo spunto dal

62 *Ibid.*, 9 dicembre 1948.

63 *Ibid.*, 12 gennaio 1949.

64 DGCA, f. 5340.

65 DGCA, f. 7046.

66 DGCA, f. 7047.

67 DGCA, f. 7271.

68 DGCA, f. 8110.

69 *Interrogazioni*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta di sabato 13 maggio 1950, p. 18136. L'interrogazione era stata presentata dai deputati del PCI Gian Carlo Pajetta, Bruno Corbi, Aldo Natoli e Mario Alicata.

70 *Ibid.*, p. 18137.

71 *Disegni di legge: Stato di previsione della spesa del Ministero delle finanze per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1952 al 30 giugno 1953*, Atti Parlamentari, Senato della Repubblica, Seduta pomeridiana di martedì 10 giugno 1952, pp. 34508-34522.

recente libro di Brancati sulla censura<sup>72</sup>, Cappellini lancia la sua requisitoria; il senatore è informatissimo essendo, tra le altre cose, in forza alla Libertas e avendo quindi seguito personalmente molte delle vicende di cui parla. In particolare, Cappellini contesta sia la lentezza con cui le revisioni vengono svolte, sia gli esiti spesso negativi. I film che vengono citati sono diversi, si va dai polacchi *L'ultima tappa* (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, 1948)<sup>73</sup> e *Le acque zampillano per tutti* (*W Uzdrowiskach Dolnoslakich*, Jadwiga Wisnowska e Zbigniew Grotowski, 1950)<sup>74</sup> all'ungherese *Un palmo di terra* (*Talpalatnyu föld*, Frigyes Ban, 1948)<sup>75</sup>, per passare poi ai sovietici *La grande svolta* (*Velikij perelom*, Fridrickh Ermler, 1945)<sup>76</sup>, *La vittoria del popolo cinese* (*Pobeda kitajskogo naroda*, Ivan Lukinsky e Leonid Varlamov, 1950)<sup>77</sup>, *Il cavaliere della stella d'oro* (*Kavalier Zolotoj Zvezdy*, Yuli Raizman, 1951)<sup>78</sup>. In questo contesto di palese conflitto appare esemplificativo il caso di *I cosacchi del Kuban* (*Kubanskije kazaki*, Ivan Pyriev, 1950); il film, autorizzato in lingua originale senza problemi nell'aprile 1951<sup>79</sup>, viene presentato in censura nella versione doppiata il 2 luglio dello stesso anno<sup>80</sup> e revisionato quattro giorni dopo, ottenendo un parere favorevole a condizione di tagliare alcune frasi elogiative nei riguardi di Stalin, tutto sommato una richiesta piuttosto circoscritta. I visti, però, non vengono firmati da Andreotti e la pratica viene congelata per mesi, fino a quando, il 2 aprile 1952 la Libertas non invia una lettera di sollecito. Indi Cappellini, assieme al collega il senatore Eugenio Reale, viene ricevuto alla DGC da De Pirro il quale gli dice che la pratica è andata smarrita. De Pirro, per Cappellini, «cercò da parte sua di guadagnare tempo; ci fu detto “va bene, indagherò, mi informerò”. De Pirro naturalmente sapeva tutto (noi non siamo così ingenui e così sciocchi da non capire certe cose)»<sup>81</sup>. I due vengono quindi invitati a ritornare il 22 aprile, giorno in cui viene data loro garanzia che il film

72 Brancati 1952.

73 DGCA, f. 9575, f. 10975, il film è respinto in primo grado e poi autorizzato con numerosissimi tagli.

74 DGCA, f.11431, il film viene respinto perché svolge «l'apologia e l'esaltazione di altri sistemi rispetto al nostro ordinamento politico e sociale».

75 DGCA, f. 11513, Il film viene respinto per quattro volte perché accusato di incitare all'odio sociale. È respinta anche la richiesta di una visione privata per i rappresentanti dell'ambasciata ungherese.

76 DGCA, f. 1385, f. 11756, il film viene autorizzato in lingua originale nel 1947, ma è respinto due volte, nel 1953, nella versione doppiata perché «costituisce nel complesso un'accesa esaltazione della potenza militare dello Stato Sovietico atta a tutelare i buoni rapporti internazionali e l'ordine pubblico».

77 DGCA, f. 9809, il film è respinto in primo grado e in appello perché passibile di «turbare i buoni rapporti internazionali ed essere di incentivo all'odio fra le classi sociali, nonché sovvertire l'ordine pubblico».

78 DGCA, f. 11629, il film è respinto per ragioni di ordine pubblico.

79 DGCA, f. 9851.

80 DGCA, f. 10174.

81 Senato della Repubblica, Seduta pomeridiana di martedì 10 giugno 1952, cit., p. 34519.

sarebbe stato revisionato di lì a brevissimo, «per quanto riguarda gli altri film – mi disse – siamo sovraccarichi di lavoro: ci sono film che hanno la precedenza, ecc...»: tutte cose, naturalmente alle quali avevo fondato motivo di non credere»<sup>82</sup>. E bene faceva Cappellini a non crederci, dato che un appunto interno per Andreotti rende certezza i sospetti del senatore: il 21 aprile del 1952, quindi il giorno prima di ricevere i due senatori alla DGC, De Pirro scrive al sottosegretario che il film era stato revisionato già da più di nove mesi e, sapendo di non poter traccheggiare ulteriormente, propone una soluzione: «dato che domani tornano da me due Senatori del PCI che hanno ripetutamente richiesto il visto di censura per le pellicole russe che giacciono da tempo in attesa di revisione, chiedo all'Eccellenza Vostra istruzioni. Proporrei di dare intanto la notizia di concedere questo film (che dovrà essere ritoccato e nuovamente revisionato, quindi passerà del tempo) e prendere così tempo per gli altri»<sup>83</sup>. Andreotti, che in un appunto a mano del 4 aprile, aveva manifestato il desiderio di vedere personalmente la pellicola, evidentemente acconsente, dato che l'8 maggio il film viene effettivamente autorizzato<sup>84</sup> e il 16 luglio vengono infine rilasciati i visti, ben un anno dopo la domanda. La strategia dilatoria è chiarissima e Cappellini l'aveva intuiva perfettamente. Sono tutti esempi di come Andreotti, culturalmente e caratterialmente propenso al compromesso, quando si tratta di contrastare il comunismo non esita a esercitare la censura come una clava<sup>85</sup>. In generale la storia dei film di area comunista negli anni di Andreotti è un lungo stillicidio di tagli, modifiche e spietate revisioni di appello. Tanto da arrivare al punto che, a fine luglio del 1953, la Libertas decide di fare causa alla Direzione Generale chiedendo un indennizzo di 20 milioni di lire, per via del blocco di tredici film fermi in revisione da mesi. La ditta lamenta di essere «da tempo, soggetto passivo e vittima del comportamento di questa Direzione Generale con violazione dei diritti patrimoniali e politici di essa non avendo, questi Uffici, sottoposto alla commissione di revisione e non provocato da quest'ultima la pronuncia sul nulla osta per la maggior parte dei suoi film presentati da vari mesi ed anni con regolarissime domande munite delle tasse pagate per la revisione»<sup>86</sup>. Il regno di Andreotti è ormai al volgere e, quando la pratica viene protocollata, al Sottosegretariato si è già insediato Teodoro Bubbio<sup>87</sup>. Tuttavia

82 *Ibid.*, p. 34520.

83 DGCA, f. 10174, 21 aprile 1952.

84 «a condizione che nella parte III del dialogo vengano eliminate: – le frasi laudative al grande compagno Stalin».

85 Per un'analisi approfondita della circolazione delle pellicole sovietiche in Italia si veda Pisu 2013, in particolare da p. 105 in poi; anche Pisu 2019, pp. 35-49.

86 DGCA, f. 15701, 31 luglio 1953. La nota è in margine al fascicolo di revisione del film *Operazione Apfelkern (La bataille du rail, René Clement, 1946)* del quale la Libertas aveva acquisito i diritti di distribuzione.

87 La lettera viene protocollata il 20 agosto 1953, Andreotti aveva ceduto la delega allo Spettacolo a Bubbio tre giorni prima.

questo non impedisce la lunga risposta di Scicluna, sette cartelle fittamente dattiloscritte destinate all'Avvocatura Generale dello Stato, nella quale viene puntigliosamente ripercorso l'iter burocratico di ciascuna delle tredici domande con spirito notarile, andando a scovare, per ognuna di esse, il più piccolo errore formale e concludendo quindi che «il ritardo frapposto nella revisione dei film summenzionati non può attribuirsi ad un comportamento illegittimamente omissivo dell'Amministrazione»<sup>88</sup>. Non sappiamo se la causa ebbe effettivamente seguito né, in tal caso, come si concluse; ma la lettera è la spia dell'intensità di un conflitto, quello tra comunisti e commissioni di censura, che nell'epoca Andreotti assunse toni talvolta parossistici. D'altronde Andreotti non faceva davvero nulla per smussare le tensioni su questo versante, infatti, non solo la censura dei film comunisti era spietata, ma venivano invece autorizzati a circolare film di chiara matrice anticomunista realizzati in epoca fascista; è il caso del dittico composto da *Noi vivi* (Goffredo Alessandrini, 1942) e *Addio Kira* (Goffredo Alessandrini, 1942), che venne realizzato negli ultimi anni del regime; il doppio film racconta la tragica storia di persecuzione e morte di una famiglia della borghesia di San Pietroburgo che viene travolta dalla rivoluzione d'ottobre. La Scalera, nell'aprile del 1948, fa domanda per la riammissione dei film alla programmazione; la commissione è del parere di negare il nulla osta per evitare tensioni politiche, Calvino scrive ad Andreotti:

Le segnalo per la richiesta di un nuovo visto di censura per i film *Noi vivi* e *Addio Kira* che non mi son sentito di autorizzare la relativa concessione per i seguenti motivi:

- a) detti film furono realizzati in regime fascista con preciso scopo propagandistico anti-bolscevico;
- b) gli autori, dello scenario (Alvaro e Vergano) e qualcuno degli attori principali (Fosco Giachetti) oggi militano nel PCI;
- c) i due film sono molto più violenti di *Ninotchka*<sup>89</sup>, per il quale il Governo Sovietico ha inviato una nota di protesta al Governo Italiano.

A parte queste considerazioni dal punto di vista della legge sulla censura nulla vi è da osservare su i due film e quindi se le preoccupazioni di carattere politico susposte non sono ritenute da V.E. sufficienti a vietarne la circolazione, si potrebbe concedere il visto di censura.

La Ditta produttrice di film insiste per avere detto visto di censura, in quanto afferma di avere numerose richieste da parte di esercenti cinema<sup>90</sup>.

La risposta a mano di De Pirro però non lascia dubbi sulla posizione di Andreotti: «Il sottosegretario desidera che non si ostacoli la circolazione di

88 *Ibid.*

89 Per il complesso caso di *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), si veda DGCA, f. 3907.

90 DGCA, f. 4028, 7 aprile 1948.

questi film, dal momento che per la censura nulla vi è da osservare»<sup>91</sup>. Eppure le ragioni per vietare i due film ci sarebbero state, sia di rapporti internazionali che di ordine pubblico; da un lato infatti si avrà una protesta formale dell'ambasciata sovietica<sup>92</sup>, dall'altro ci sarà l'incredibile episodio avvenuto a Genova dell'irruzione di due persone armate nella cabina di proiezione di un cinema; lo riportiamo con le testuali, vive, parole del Prefetto di Genova:

Ieri 4 corr. poco prima h 21 due giovani sconosciuti età apparente anni 25 indossanti giubbe kaky, di cui uno armato pistola automatica raggiunta mediante scallata finestra sita Via Ettore Vernazza sopra elevata da suolo m. 4 circa attraverso cui mediante ramponi affissi muro esterno si accede cabina proiezione cinema Moderno di Genova centro Via XX Sett. 191 rosso si sono introdotti cabina proiezione et minacciando con pistola automatica operatore Lipari Salvatore fu Sebastiano nato Genova 21.4.1914 qui residente V. Santi 12/7 facevansi precisare località cabina ove erano riposte pellicole *Noi Vini* et *Addio Kira* che erano programmate presso detto cinema danneggiando gravemente con una sega di cui erano in possesso, seconda parte pellicola *Addio Kira*. Sconosciuto che impugnava la pistola esplodeva, ritiensi, at scopo intimidatorio, colpo arma in direzione tavolo di ferro posto cabina senza conseguenze. Sconosciuti lasciavano sul posto piccolo ritaglio carta manoscritta at stampatello, da cui rilevasi che aggressione est stata consumata at scopo politico. Quindi allontanavansi frettolosamente facendo perdere loro tracce. Disposte attivissime indagini per identificazione arresto reponsabili aggressione<sup>93</sup>.

I due, per quanto ne sappiamo, non saranno mai identificati. Il fatto ci dice quanto, nel dopoguerra, fosse tesa l'atmosfera politica e quanto Andreotti non esitasse, in nome dell'anticomunismo, a rischiare anche di arrivare all'incidente, diplomatico e sociale.

L'ultima schermaglia legata a questo argomento si avrà nel marzo 1953, quando un gruppo di deputati di sinistra<sup>94</sup> chiederà conto della concessione del nulla osta a *Carica eroica* (Francesco de Robertis, 1952)<sup>95</sup>, film sulla campagna di Russia accusato dagli interroganti di «esaltare uno degli atti più vergognosi della recente storia d'Italia: [...] la brigantesca aggressione compiuta dal regime fascista nei confronti dell'Unione Sovietica»<sup>96</sup>. È un curioso caso in cui i comunisti invocano la censura per il film di uno dei registi che, nel 1947, aveva firmato la lettera contro la censura, quella che venne pubblicata su "L'Unità".

91 *Ibid.*

92 DGCA, f. 4049, 18 giugno 1948.

93 DGCA, f. 4028, 16 giugno 1948.

94 Erano: Pietro Amendola (PCI), Ferdinando Amiconi (PCI), Bruno Corbi (PCI), Pietro Grifone (PCI), Silvio Paolucci (PSI). L'interrogazione venne svolta da Grifone.

95 DGCA, f. 13056.

96 *Interrogazioni*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta del 3 marzo 1953, pp. 46718-46719.

Andreotti era dunque capace di gestire le complessità della censura, la tutela dei vari interessi in gioco, le opposte sensibilità, con una certa spregiudicatezza e, al tempo stesso, con sottigliezza. Un talento naturale nel dosare carota e bastone; la principale carota della sua gestione è certamente il disposto combinato delle due leggi sul cinema del 1949, due leggi che dureranno molto oltre la sua carica di sottosegretario, influenzando la produzione italiana di tutti gli anni Cinquanta. Si inizia con l'istituzione della "tassa" sul doppiaggio, che naturalmente non viene presentata come una tassa ma come un fondo a sostegno del cinema nazionale. La predominanza del cinema americano nelle sale italiane era il tema al centro di ogni discussione parlamentare sul cinema del dopoguerra. Un gruppo di interpellanze parlamentari presentate al sottosegretario nel marzo del 1949 solleva il problema con forza, unendo le questioni economiche alle ragioni della censura. È il socialdemocratico Virginio Bertinelli il primo a prendere la parola lamentando la «eccessiva, ma nello stesso tempo scadente nel contenuto, importazione di *films* stranieri; una modesta, rachitica, insufficiente e nello stesso tempo scadente di contenuto, produzione di *films* nazionali»; la produzione straniera, per Bertinelli «evidentemente va limitata, coordinata e cernita. Va limitata perché siamo di fronte ad una importazione eccessiva, pletrica, soffocante, ingombrante»; ancora una volta il penoso ricordo dello sbarco di centinaia di pellicole ad opera del PWB fa da sfondo al dibattito, il problema grosso è non sapere «fin dove noi siamo indipendenti [...] fin dove e fino a quali limiti gli accordi internazionali, che tante volte vorremmo non avere contratto e che siamo costretti purtroppo a sopportare, i piani per lo scambio internazionale, il piano ERP e tutte le altre convenzioni, che condizionano il libero sviluppo della nostra vita nazionale, io non so fino a che punto questi accordi internazionali pongano delle limitazioni al libero sviluppo di una libera cinematografia nazionale»<sup>97</sup>. La proposta di Bertinelli è quella che «attraverso una opportuna tassa di doppiaggio sia eliminata o ridotta l'eccessiva influenza del film straniero su quello italiano e sia contemporaneamente consentita la creazione di un fondo che servirà alla maggiore tutela del film italiano»<sup>98</sup>. Medesima è la posizione del comunista Corbi – quello che aveva svelato al Parlamento la presenza dei membri del CCC nelle commissioni di censura – che avalla l'idea di una tassa sul doppiaggio. Tocca quindi ad Alfredo Proia, la voce in Parlamento dei produttori italiani, che insiste molto per collocare gli interventi legislativi in una cornice internazionale che tenga conto di accordi bilaterali con altri Paesi. Proia prima di tutto lamenta il decadimento della cinematografia nazionale, scesa nel 1948 al solo 9% del circuito nazionale e al 10-12% degli incassi<sup>99</sup>, per poi lamentare l'insufficienza dei premi governativi e la necessità quindi di assegnarli con più

97 *Interpellanze*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta di lunedì 7 marzo 1949, p. 6566.

98 *Ibid.*, p. 6567.

99 *Ibid.*, p. 6576. La percentuale reale era perfino inferiore, poco meno del 6%. Cfr. *infra*, cap VI, n. 59.

parsimonia anziché a pioggia, facendo una reale cernita dei «film scadenti o deteriori»<sup>100</sup>. Di Vittorio invece critica l'eccesso di film stranieri «in grande parte scadenti e di pessimo gusto»<sup>101</sup> e che dunque vanno limitati. Di Vittorio contesta anche la scarsa reciprocità, per cui i film italiani in America circolano poco mentre «gli americani in Italia ci stanno come padroni di casa»<sup>102</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda è l'intervento del socialista Guido Mazzali, che invoca «una concorrenza di qualità e non di quantità; [...] non importare settecento film se ne occorrono soltanto trecento. Non scegliere il peggio. Non farci allettare dal solo basso costo»<sup>103</sup>. Alla fine è il democristiano Crescenzo Mazza a esporre la questione senza giri di parole: «chiediamo che sia applicata una tassa di doppiaggio in maniera da diminuire la quantità di film esteri importati sul nostro mercato», per chiarire subito dopo «non è autarchia questa, perché nessuno di noi invoca un neofascismo economico [...] ma è necessità di difesa della nostra produzione e, soprattutto è nostra volontà di far sì che la nostra produzione non sia soffocata da quelle innumerevoli grandissime scemenze che da tutti i mercati esteri vengono importate in Italia»<sup>104</sup>.

A detta pressoché unanime del Parlamento, nei cinema italiani di quegli anni si proiettavano film, italiani o stranieri che fossero, per lo più di bassissimo livello, sia estetico che morale. È un giudizio che potrebbe apparire davvero ingeneroso per quanto riguarda il cinema americano, principale imputato del discorso, che negli anni Quaranta realizzava alcuni dei suoi massimi capolavori mantenendo anche un eccellente livello medio. Ma accanto a questa constatazione storica va affiancata l'analisi oggettiva dei film che effettivamente si riversarono sugli schermi italiani e che costituivano la quasi totalità non solo dei grandi *Studios*, ma anche delle produzioni della P.R.C. o della Monogram, con decine e decine di b-movies di Sam Newfield o di Elmer Clifton, in gran parte western al limite dell'amatoriale, molti dei quali risalenti perfino ai primi anni Trenta; nelle sale italiane venivano letteralmente svuotati i magazzini degli studi minori.

L'unico a opporsi all'idea di una tassa è il deputato DC Gabriele Semeraro, il quale teme che «queste restrizioni alla libertà di scambio si ritorceranno in definitiva in danno della nostra stessa produzione nazionale, in quanto sui mercati esteri, già resi difficili dalla concorrenza e da provvedimenti analoghi, saranno inevitabilmente adottate ulteriori gravi restrizioni allo sbocco dei film italiani»<sup>105</sup>, preferendo invece un rafforzamento del sistema delle coproduzioni come forma di cooperazione; poi Semeraro ritorna sul problema della censura, in particolare lamentando il livello morale dei film neorealisti che propagano l'immagine di

---

100 *Ibid.*, p. 6578.

101 *Ibid.*, p. 6579.

102 *Ibid.*, p. 6581.

103 *Ibid.*, p. 6583.

104 *Ibid.*, p. 6584.

105 *Ibid.*, p. 6591.

un'Italia miserabile e derelitta, un vecchio pallino della DC del tempo. Della censura parla anche il collega di partito Nello Caserta, auspicando un rinnovo delle commissioni che accolgano al loro interno anche «un rappresentante delle famiglie italiane» e «un rappresentante religioso»<sup>106</sup>, chiedendo quindi di formalizzare apertamente quanto avveniva da tempo nelle commissioni di revisione e che era diventato ormai un segreto di Pulcinella. La seduta di interpellanze è straordinariamente densa di interventi e proposte e costringe quindi Andreotti a una lunghissima replica, altrettanto ricca e, per una volta, niente affatto reticente. Andreotti prima di tutto smentisce che i film americani siano tutti di «pistoleros», così come smentisce l'esistenza di accordi che vincolano all'accettazione di qualsiasi cosa arrivi sui nostri schermi<sup>107</sup>. Poi difende l'istituto della censura come elemento democratico perché legittimata dal processo costituzionale. E difende anche la figura di Nicola De Pirro, da più parti attaccato per il suo noto passato fascista, come tanti altri più di lui d'altronde: «l'avvocato De Pirro, il quale aveva già prima dell'8 settembre rotto ogni rapporto con il Governo [...] fu rimesso al suo posto dal Consiglio di Stato», ma, ben oltre gli aspetti amministrativi, Andreotti sostiene che non si può «mettere in dubbio l'onestà e la correttezza di De Pirro; è questo un suo patrimonio positivo, che credo faccia di lui uno strumento ancora utile per l'amministrazione dello Stato»<sup>108</sup>; questa appassionata difesa di De Pirro da parte di Andreotti, verrà abbondantemente ricambiata negli anni a venire da parte del potente Direttore Generale con una lealtà assoluta al sottosegretario<sup>109</sup>. La relazione di Andreotti è fluviale e tocca tutti i punti sollevati nel dibattito, senza mancare di esercitare il consueto sarcasmo verso i detrattori, in questo caso il malcapitato Giuseppe Di Vittorio: «ha detto nell'interpellanza che la maggior parte di questi film americani non vale molto [...] e forse, io credo, che lei non va molto al cinema, anche perché lei ha la disgrazia di dover lavorare quando gli altri scioperano e quindi non può prendersi questo lusso (*si ride*)»<sup>110</sup>. Infine Andreotti espone la sua proposta a riguardo della cosiddetta tassa di doppiaggio: si potrebbe fare un «obbligo di sottoscrizione, per ogni film che s'intende doppiare, di un prestito decennale senza interessi o con interessi simbolici per un ammontare superiore a quello che costituirebbe la tassa di doppiaggio», con l'idea di costituire un fondo di supporto all'industria cinematografica<sup>111</sup>; Andreotti ha dunque già deciso quale sarà la soluzione. La discussione si protrae senza significative aggiunte, ancora per un'altra seduta,

106 *Ibid.*, p. 6588.

107 *Ibid.*, p. 6597.

108 *Ibid.*, pp. 6604-6605.

109 Per una documentata ricostruzione dell'allontanamento, epurazione e reintegro di De Pirro si veda Amato 2024, pp. 97-118.

110 Camera dei Deputati, Seduta di lunedì 7 marzo 1949, cit., p. 6611.

111 *Ibid.*, p. 6616.

ma ormai tutte le carte sono sul tavolo<sup>112</sup>. È dunque su questa base che viene presentato, due mesi dopo, un disegno di legge alla Camera; partendo da alcuni dati significativi – come il rapporto tra film italiani e film esteri, 105 contro 127 nel 1942 diventati 52 contro 567 nel 1948<sup>113</sup>, e gli incassi, 45% ai film italiani nel 1942 contro il 16,5% nel 1948 – la proposta vuole dare un «sensibile aiuto alla produzione italiana» attraverso la «costituzione di un speciale fondo per il credito alimentato da un buono infruttifero obbligatorio a carico di ogni film di origine straniera del quale si voglia ottenere la programmazione in lingua italiana nel nostro Paese». Attraverso questa obbligazione «da limitazione del numero di film esteri parlati in lingua italiana viene così attuata in forma indiretta». Un articolo del disegno di legge prevede anche la possibilità di stabilire, tramite decreto del Presidente del Consiglio dei ministri, le «percentuali massime per il noleggio dei film nazionali e di quelli non nazionali autorizzati a circolare nella versione italiana»<sup>114</sup>. Il disegno viene deferito in commissione<sup>115</sup>, dove va in discussione il 12 luglio presentato da Mariano Poletto, il quale ne giustifica i requisiti d'urgenza con l'imminente scadenza, al 31 dicembre, delle provvidenze della legge Cappa; Poletto passa quindi a illustrare la necessità di limitare la schiacciante predominanza di film stranieri, soprattutto americani, nelle nostre sale. La soluzione è una «forma di deposito (che sostanzialmente è una tassazione, ma recuperabile dopo dieci anni)»<sup>116</sup>, attraverso un buono infruttifero da due milioni e mezzo di lire presso la Banca Nazionale del Lavoro che, se non esatto entro due anni dalla scadenza, si considera prescritto a favore dello Stato<sup>117</sup>. L'obiettivo esplicitato da Andreotti è quello di dissuadere «dall'importazione dei film di piccolo rendimento per i quali (a causa dei due milioni e mezzo di immobilizzo decennale e per le spese di acquisto, di doppiaggio e di edizione) non vi sia più una rilevante convenienza economica che spinga gli importatori a compiere l'operazione»<sup>118</sup>. Il dibattito è vivace, ma la proposta appare buona a tutti, tanto che in commissione passa con 29 voti a favore e solo 1 contrario, diventando così legge, il primo robusto intervento nella strategia di approccio al

112 *Interpellanze. Seguito dello svolgimento*, Atti Parlamentari, Camera dei deputati, Seduta notturna di mercoledì 9 marzo 1949, p. 6715-6732.

113 Anche questa cifra appare sottostimata, essendo il rapporto effettivo 54 contro 874. Cfr. *infra*, cap VI, n. 59.

114 *Disegno di legge: Costituzione di un fondo speciale per il credito cinematografico e disciplina dei film esteri parlati in lingua italiana*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegni di legge e relazioni, n. 516 (urgenza), Seduta del 3 maggio 1949, pp. 1-6.

115 *Disegno di legge, Deferimento a commissione in sede legislativa*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta di sabato 9 luglio 1949, p. 10232.

116 *Disegno di legge: Costituzione di un fondo speciale per il credito cinematografico e disciplina dei film esteri parlati in lingua italiana*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, commissioni in sede legislativa, I commissione, Seduta di martedì 12 luglio 1949, p. 108.

117 *Ibid.*, p. 110.

118 *Ibid.*, p. 114.

cinema da parte di Andreotti<sup>119</sup>. Tre sono gli elementi portanti della legge: tassa sul doppiaggio sotto forma di obbligazione, costituzione di un fondo decennale di finanziamento al cinema, possibilità di imporre limiti alle importazioni e quindi di stipulare accordi di circolazione con i vari Paesi. La legge prevede anche un sistema di esoneri per chi abbia prodotto un film nazionale nonché la trasferibilità del buono stesso, cosa che, negli anni a venire, trasformerà le pratiche della revisione cinematografica in autentiche borse di cambio, aumentando a dismisura la loro foliazione a causa del vertiginoso giro di trasferimenti, esenzioni, cessioni e quanto altro, tutto puntigliosamente annotato negli uffici di censura. Tra gli aspetti su cui ci si è meno soffermati, però, c'è anche quello per cui, avendo sottoscritto un buono infruttifero su cui quindi lo Stato incasserà gli interessi decennali, sarà più problematico negare a un distributore il visto per un film straniero; la tassa sul doppiaggio è, da questo punto di vista, un ulteriore elemento negoziale tra gli attori del mercato cinematografico e la censura<sup>120</sup>.

La legge 448, e soprattutto il dibattito che la accompagna, è anche l'occasione per mettere a punto una nuova e ben più ampia legge di sistema, che vada a sostituire la legge Cappa, la quale, al 31 dicembre 1949, prevede la conclusione delle sovvenzioni all'industria cinematografica. Quale occasione migliore che una scadenza imminente per far passare delle sottili, quanto fondamentali, novità? E dunque Andreotti decide di giocare tutto sul filo della scadenza, tergiversando sino all'ultimo minuto utile; a fine settembre, accompagnato da De Pirro, incontra i rappresentanti di settore, i quali chiedono più supporto al Governo, e poi prepara il testo<sup>121</sup>. Il disegno per la nuova legge sul cinema, semplicemente chiamata «Disposizioni per la cinematografia» viene presentato alla Camera il 29 novembre del 1949, il relatore è Mario Melloni, giornalista che

119 *Legge 26 luglio 1949, n. 448. Costituzione di un fondo speciale per il credito cinematografico e disciplina della circolazione dei film esteri parlati in lingua italiana*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1949, n. 173, pp. 2035-2036.

120 Fin dal 1944 era stata in uso, da parte dei distributori, la prassi di chiedere la "revisione preventiva per il doppiaggio", una sorta di autorizzazione al doppiaggio che veniva chiesta a partire dalla versione del film in lingua originale, corredata della lista dei dialoghi. La prassi, del tutto illegale ma esercitata pacificamente, va avanti con continuità almeno fino al febbraio del 1949 quando De Pirro, in una lettera ad Albert Nahum, che si stava occupando dell'importazione in Italia di *Rosso il cielo dei balcani* (Sofia, John Reinhardt, 1948), spiega che «la censura preventiva dei film esteri nel testo originale prima del doppiaggio ed ai fini di premunirsi anticipatamente e prima della loro importazione di un nulla osta preventivo, non è regolare»: DGCA, f. 4847, 14 febbraio 1949. La richiesta di Nahum, però, non era stata un'insolita sortita, ma semplicemente si adeguava a quanto fatto centinaia di volte negli anni precedenti, da qualsiasi distributore, senza che nessuno, De Pirro compreso, avesse mai avuto da ridire. Caduta questa procedura la negoziazione si sposterà su altri piani, tra cui quello della "partecipazione" al fondo di sostegno al cinema che era stato istituito.

121 «Lunga riunione del Comitato dello Spettacolo: dalle 21.30 alle 1.30. Mi fido di De Pirro e delle sue sintesi. All'uscita mi ha detto: "Abbiamo distribuito pani e pesci, ma ce ne vorrebbero di più". È una richiesta? Sorvolo». Andreotti 2006, p. 141, 28 settembre 1949.

negli anni seguenti sarebbe stato meglio noto come Fortebraccio, un esperto che avrebbe ricoperto numerose cariche nell'ambito del mondo cinematografico, tra cui quella di presidente della casa di produzione cattolica Film Costellazione. Melloni introduce il disegno elogiando i risultati della precedente legge sul doppiaggio che, grazie all'introduzione di una tassa, «ha portato un'automatica limitazione nelle importazioni di film esteri ed un credito cinematografico di notevole favore per la produzione italiana»<sup>122</sup>, poi parla apertamente di proroga per le provvidenze previste dalla legge Cappa e introduce una maggiorazione dei premi per i «film di particolare importanza artistica» che passa dal 6 all'8%<sup>123</sup>, recuperando così quel 2% che Cappa aveva dovuto cedere a malincuore nel dibattito alla Costituente. Ma soprattutto c'è un articolo, il n. 4 del disegno<sup>124</sup>, che reintroduce la denuncia di inizio lavorazione del film e la presentazione in censura della sceneggiatura, come ai tempi del fascismo; ma in questo caso, si dice, solo come strumento per accertare la nazionalità di un film e quindi come mezzo facoltativo per accedere alle ricche provvigioni. Sembrerebbe che ce ne sia abbastanza per dare il via a una discussione ancora più accesa di quella per la legge Cappa, ma non è così. Sotto la scure dell'urgenza la Camera deferisce la discussione alla commissione preposta, quella per l'esame dei disegni di legge sul teatro e sulla cinematografia, rinunciando quindi a un dibattito parlamentare<sup>125</sup>. La commissione, a solida maggioranza democristiana, è composta da 25 membri, ma saranno solo 15 i votanti del disegno di legge, a rimarcare che l'attenzione data al cinema da parte del Parlamento, già dal varo della legge Cappa, era quasi residuale. La discussione si svolgerà in un'unica giornata, il 14 dicembre 1949<sup>126</sup> e saranno vani i tentativi di alcuni deputati di chiedere un passaggio in Aula. Si tratterà di una discussione dai toni decisamente pacati e che scorrerà senza problemi, a fronte di concessioni del tutto secondarie, Andreotti riuscirà a portare a casa tutti gli interventi principali. È sempre Corbi, il più battagliero dei deputati di opposizione, che attacca il disposto dell'articolo 4: «la cosa più grave che si nota in questa legge [...] è l'instaurazione della censura preventiva», Corbi coglie subito il senso della proposta andreottiana: «si dirà che la Presidenza del Consiglio non richiederà per tutti i film, ma solo per quelli che vogliono servirsi di questa legge. Ma a questa osservazione potrei rispondere: quale sarà quel produttore che potrà permettersi il lusso di rinunciare alle provvidenze stabilite da questa legge?», e ancora: «io non comprendo perché si debba sottoporre alla

122 *Disegno di legge. Disposizioni sulla cinematografia*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegni di legge e relazioni, n. 929 (urgenza), Seduta del 29 novembre 1949, p. 1.

123 *Ibid.*, p. 3.

124 Nel testo finale diventerà il n. 6.

125 *Disegni di legge. Deferimento a commissione speciale in sede legislativa*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta di sabato 3 dicembre 1949, p. 14178.

126 *Discussione del disegno di legge: Disposizioni sulla cinematografia*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, commissione speciale per l'esame dei disegni di legge sul teatro e sulla cinematografia, Seduta del 14 dicembre 1949.

Presidenza del Consiglio la sceneggiatura per giudicare se il film sia nazionale o no», per poi spiegare a chi non lo avesse capito: «vi sarà un funzionario che potrà sempre consigliare di cambiare un pezzo o di toglierlo addirittura, perché diversamente la Presidenza del Consiglio non darebbe il nulla osta [...] chi farà il film? Il regista? Il produttore? O non lo farà, piuttosto, il funzionario preposto a tale compito?»<sup>127</sup>. Dando risposta Andreotti sostiene che, nel suo incontro con i produttori, questi «avevano addirittura chiesto al Governo che fosse rimessa in vigore la censura [dei copioni], non volendosi esporre al rischio di non programmare un determinato film»<sup>128</sup>, per poi aggiungere: «esiste nelle disposizioni la possibilità per i produttori di avere, se lo desiderano, un parere preventivo dalla commissione di censura. Infatti un certo numero di produttori, prima di imbarcarsi verso l'iniziativa cinematografica domandano il parere alla commissione di censura», ribadendo quindi che «a questa norma sono favorevoli tutti i produttori cinematografici»<sup>129</sup>. Un approccio che è condiviso anche da Guglielmo Giannini, forte della sua esperienza nel mondo del cinema: «quando un film è stato fatto è difficile dire ad un produttore “sai, la scena che tu hai fatta e che ti è costata 5 o 6 milioni, non va”. Invece con la sceneggiatura preventivamente approvata si può ovviare a questo inconveniente»<sup>130</sup>. Corbi insiste per la soppressione di larga parte dell'articolo, ma alla fine l'unica cosa che riesce a spuntare è la modifica della parola «sceneggiatura» con «soggetto», una modifica che avrà poco effetto rispetto ai *desiderata* effettivi di Andreotti. Un altro punto forte di discussione è sulla composizione delle commissioni che devono decidere dell'assegnazione dei premi, dell'attribuzione della nazionalità e che, quindi, devono svolgere la revisione dei copioni. Tutti vorrebbero un rappresentante della propria categoria, ma Andreotti si mostra inflessibile, dichiarando di avere ricevuto «anche una richiesta di rappresentanza da parte del Centro Cattolico Cinematografico. [...] Anche a questa richiesta, però, è stata data risposta negativa»<sup>131</sup>; sappiamo, tuttavia, che su questo, al bisogno, ci si poteva accomodare in via riservata e informale: Andreotti si mostra laico in Parlamento per ottenere i suoi scopi, salvo poi clericalizzarsi nella gestione pratica delle commissioni. In merito alla censura vera e propria il testo non cambia di una virgola le disposizioni vigenti, lasciando quindi in vigore il solito regolamento del 1923. Andreotti, non ostante la giovane età, gestisce il passaggio legislativo con una maestria degna dei più scafati politici: porta il disegno di legge in discussione quando si è ormai al limite della scadenza della vecchia legge, evita il dibattito parlamentare deferendo la discussione a una commissione controllata da una solida maggioranza DC, infine tiene il punto su tutto, concedendo solo

---

127 *Ibid.*, p. 9.

128 *Ibid.*, p. 14.

129 *Ibid.*, p. 21.

130 *Ibid.*

131 *Ibid.*, p. 16.

minimi e insignificanti emendamenti; il risultato è che alla fine la legge passa in commissione con 12 voti a favore e soli 3 contrari, segnando il trionfo del sottosegretario e la consacrazione delle sue doti politiche. La legge, che passerà alla storia come «legge Andreotti», verrà pubblicata sulla “Gazzetta Ufficiale” il 31 dicembre, entrando in vigore il giorno dopo<sup>132</sup>. Tutto impeccabilmente condotto sul filo del rasoio. Andreotti sul suo diario annoterà con orgoglio: «Anche se la gente dello spettacolo sembra tanto a sinistra, siamo noi democristiani ad aiutare il settore. Perché è giusto»<sup>133</sup>.

La legge avrà un impatto duraturo, soprattutto negli aspetti legati alle sovvenzioni, che diventeranno molto ricche, fino al 18% degli incassi lordi, e verranno distribuite a pioggia, a dispetto del millantato rigore del Comitato Tecnico e della più volte dichiarata intenzione di premiare solo le pellicole di maggiore qualità tecnica e artistica. Nel 1950, il primo anno di vigenza della legge, verranno realizzati 94 film, di questi ben 55 otterranno il contributo massimo del 18%, 15 film avranno il 16%, 22 film avranno il 10% e solo un film risulterà non ammesso alla programmazione obbligatoria<sup>134</sup>, *Ricchi e poveri* (Aldo Rossi, 1950), mentre di un altro verrà sospeso il giudizio, si tratta di *Duello all'ombra* (Gaetano Amato, Edmondo Lozzi, Enzo Trapani, 1950), inizialmente ritirato dalla produzione e poi ripresentato con notevoli modifiche e il nuovo titolo di *Marakatumba... ma non è una rumba*<sup>135</sup>. Tra i film che otterranno il premio massimo ci sono alcuni traguardi del cinema italiano come *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), *Francesco Giullare di Dio*, (Roberto Rossellini, 1950), *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950), ma anche numerosi film che non brillavano certo per doti tecniche e artistiche, come spesso rilevato nelle procedure di revisione. Si possono citare, tra i film che portano a casa il contributo massimo, titoli come *Il mulatto* (Francesco De Robertis, 1950), di cui Scicluna diceva: «trattasi di un film realizzato con sufficiente abilità tecnica ma di limitato interesse artistico»<sup>136</sup>; *Benvenuto, reverendo!* (Aldo Fabrizi, 1950), che ancora uno spietato Scicluna commentava così: «Perché – ci domandiamo – Fabrizi insiste a rimanere in un campo, quello della produzione e della regia, che è il meno adatto per lui? Fabrizi [...] ha dimostrato proprio di non possedere le qualità

132 *Legge 29 dicembre 1949, n. 958. Disposizioni per la cinematografia*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana”, 1949, n. 301, pp. 3601-3607.

133 Andreotti 2006, p. 173, 15 dicembre 1949.

134 Andreotti a un certo punto valuterà perfino, per tutelare il decoro nazionale, la necessità di «escogitare qualche accorgimento per vietare l'esportazione dei film che non siano stati ammessi alla programmazione obbligatoria»; ne abbiamo traccia in un appunto contenuto nel fascicolo di *Malavita* (Rate Furlan, 1951), film prodotto dal solito Roberto Amoroso ed escluso dalla programmazione obbligatoria per via del suo bassissimo livello tecnico, DGCA, f. 10027, 28 giugno 1951.

135 L'elenco completo dei film valutati dal Comitato Tecnico per il 1950 con i relativi esiti è stato pubblicato in: *L'attività del Comitato Tecnico nel 1950*, in “Cinemundus”, 1950, n. 12, p. 22.

136 DGCA, f. 7436, 17 marzo 1950.

per dirigere un film. Torni, dunque, al suo ruolo di attore, che gli ha procurato meritato successo e per il bene anche della nostra cinematografia abbandoni l'idea di dirigere i film»<sup>137</sup>; *Altura* (Mario Sequi, 1950), «il cui risultato artistico – invero modesto – non trova riscontro nelle evidenti, apprezzabili intenzioni dei realizzatori»<sup>138</sup>; *Piume al vento* (Ugo Amadoro, 1950), che nel giudizio del solito Scicluna risulta essere «un film molto mediocre, a carattere popolaresco»<sup>139</sup>. Su questo film ci sarà anche una spaccatura in sede di giudizio. Scicluna scriverà ad Andreotti che il premio massimo è stato votato dai soli rappresentanti di categoria «giustificando il loro voto con il riconoscimento della eccessiva spesa (circa 110 milioni) che avrebbe sostenuto la Bucci Film per la produzione», contrari invece i rappresentanti della DGC e dei ministeri che si vengono, però, a trovare in minoranza di tre contro quattro; per Scicluna, «in verità il film raggiunge appena i limiti della mediocrità artistica»<sup>140</sup>. La sortita di Scicluna presso Andreotti non avrà effetto e al film sarà infine riconosciuto il contributo del 18%. È una vicenda che ci dice quanto fossero credibili le pretese di contributi elargiti in ragione del valore artistico e quanto fossero invece orientati a uno spirito corporativo le decisioni dei rappresentanti di categoria, che avevano fatto grandi pressioni per essere ammessi alle commissioni. Tra i film beneficiari del premio massimo figura anche *Adamo ed Eva* (Mario Mattoli, 1949), che era stato originariamente autorizzato nel novembre del 1949 per poi, dopo un richiamo in censura dovuto alle pressioni del mondo cattolico, venire ritirato dalla circolazione per offesa al sentimento religioso con divieto di proiezione in pubblico e suscitando un vespaio di polemiche<sup>141</sup>. Dopo aver approntato una nuova versione del film, la Lux lo rimetterà alla revisione nel febbraio del 1950, ottenendo il nulla osta senza condizioni<sup>142</sup> e anche il premio destinato ai film di alto valore artistico e tecnico. L'esito del dettato di legge, decisamente prevedibile, per cui le sovvenzioni al cinema verranno distribuite con larghezza di mezzi a chiunque, mostra come, mentre il dibattito pubblico sulle riviste di settore verteva sulla contrapposizione tra alti ideali estetici e bassi problemi materiali di natura economica<sup>143</sup>, il Parlamento sceglieva una via di sussidi a un'industria strutturalmente debole per quanto culturalmente importante, una politica che tenderà a premiare i film di maggior richiamo popolare su quelli di natura intellettuale, con uno strascico di polemiche che perdurerà negli anni<sup>144</sup>.

137 DGCA, f. 7044, 18 gennaio 1950.

138 DGCA, f. 7714, 19 aprile 1950.

139 DGCA, f. 8579, 29 novembre 1950.

140 *Ibid.*, 13 dicembre 1950.

141 DGCA, f. 6744. Sulla questione venne presentata un'interrogazione alla Camera il 20 dicembre e una al Senato il 22 seguente.

142 DGCA, f. 7364.

143 Cfr. Corsi 2001, pp. 54-59.

144 Il sempre attentissimo Corbi lamenterà, nel settembre del 1953, come il contributo massimo, il 18%, venisse dato «a tre quarti dei film della produzione nazionale. Ora, onorevoli colleghi,

Ci si può oziosamente domandare se fosse davvero plausibile pensare a un risultato diverso, ma alla fine, spiega Barbara Corsi, «come in politica, anche nel cinema sul dogmatismo ideologico ha la meglio il pragmatismo e la capacità di adattamento»<sup>145</sup>.

Per completare il riordino del comparto cinematografico attuato da Andreotti manca solo un ultimo elemento: la questione relativa alla massiccia importazione di pellicole straniere in Italia. Un problema che riguarda prevalentemente gli Stati Uniti, autentici dominatori del mercato italiano. Senza lo squilibrio causato dal cinema americano non sarebbe probabilmente stato necessario un intervento così esteso. Si procede dunque alla stipula di accordi tra Italia e Stati Uniti, destinati a risolvere due annosi problemi: in primo luogo quello dell'esubero di pellicole statunitensi sul nostro mercato, al centro di ogni discussione legislativa fin dalla Costituente; in secondo luogo quello di ampie riserve di capitale congelate nei conti speciali per la cinematografia; si trattava dei conti che le ditte estere erano obbligate ad aprire presso banche italiane per gestire il commercio dei film nel nostro Paese; su questi conti confluivano tutti gli incassi delle pellicole e i capitali rimanevano vincolati, ne era consentito l'uso solo per compartecipazione alla produzione di film, spese di esportazione o di doppiaggio; eventuali trasferimenti all'estero, e dunque rientri in sede, richiedevano l'autorizzazione del Ministero per il Commercio con l'Estero<sup>146</sup>. Dei due punti in discussione il primo chiaramente interessa il Governo italiano, il secondo chiaramente i produttori americani. Fino a qua ci si era regolati con gli accordi annuali che erano stati stipulati dal 1946 al 1950, ma era ormai tempo di andare oltre. Per questo motivo, all'inizio del 1951 Andreotti e De Pirro volano negli Stati Uniti per incontrare i vertici della MPAA<sup>147</sup>. Da questi primi contatti scaturiranno gli accordi del 12 aprile 1951<sup>148</sup>, firmati per parte italiana da Eitel

---

io mi rifiuto, e credo che vi rifiuterete anche voi, di riconoscere che la stragrande maggioranza della produzione filmistica italiana sia di tale levatura artistica e possa vantare tali meriti educativi da essere tutta premiata». *Stato di previsione dell'entrata e stato di previsione della spesa del Ministero del tesoro per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1953 al 30 giugno 1954*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta del 29 settembre 1953, p. 1068. Rispondendogli Andreotti ammetterà che «il comitato, a un certo momento, ha largheggiato, perché ha considerato che i produttori, in determinati momenti, venivano a trovarsi in particolari difficoltà di finanziamento», p. 1086; gli farà eco Bubbio, all'epoca sottosegretario con delega allo spettacolo, dichiarando che «è ovvio che, se mi auguro che si tratti sempre di capolavori, non mi persuado che la percentuale dei film di eccezione possa toccare oltre il settanta per cento del totale», p. 1088.

145 Corsi 2001, p. 59.

146 L'entità di queste cifre per l'anno 1949 è in AGA, Serie vaticano, b. 178.

147 *L'on. Andreotti a capo di commissione in America*, in "Cinemundus", 1951, n. 1, p. 10.

148 Si trattò di sei accordi pluriennali che coprono il periodo dal 1951 al 1963. Per un'analisi approfondita degli accordi e del quadro storico nel quale maturarono, si veda Di Chio 2022b; Di Chio 2023a; I testi integrali degli accordi italo-americani del 1951 e del 1954 sono stati pubblicati in Bizzarri, Solaroli 1958, pp. 224-243.

Monaco, presidente ANICA, Renato Gualino, Presidente UNP, Franco Penotti, Presidente UND<sup>149</sup> e Italo Gemini, presidente AGIS, che erano stati delegati dal Governo, presumibilmente da Andreotti stesso, senza alcun tipo di passaggio parlamentare. Gli accordi prevedevano principalmente il rientro negli Usa della metà dei fondi bloccati in Italia<sup>150</sup> e il contingentamento dei film in arrivo per un massimo di 225 all'anno delle nove case principali, a cui si potevano aggiungere altri 60 riservati alle indipendenti<sup>151</sup>. L'accordo è frutto di una complessa opera diplomatica che cerca di agire su più fronti; da un lato lo sviluppo e la tutela di un cinema portatore di una precisa idea di qualità, come dice Andreotti in una lettera a De Gasperi: «anche dal punto di vista della qualità – compreso il tono morale – dei films l'esportazione verso l'America e la produzione associata con gli americani è per noi basilare. Compromettere l'accordo raggiunto nuocerebbe al “costume” che con tanta fatica si cerca di salvaguardare e di elevare»<sup>152</sup>; dall'altro lato gli aspetti economici hanno un ruolo centrale, come osservato da Francesco Di Chiara e Paolo Noto: «si configura un quadro in cui un'iniziativa di carattere censorio come quella avvenuta in territorio americano si estende al di là della dimensione della regolazione della sfera del visibile e del moralmente accettabile e si carica di una funzione negoziale per investire la più ampia questione dei flussi di importazione ed esportazione di prodotti cinematografici e di valuta»<sup>153</sup>.

Il reale impatto di questi accordi è stato a lungo oggetto di discussione; se da un lato negli anni seguenti si assiste a un oggettivo ridimensionamento dei film americani e a una crescita di quelli italiani, dall'altro le quote di mercato variano di ben poco, garantendo il perdurare del dominio economico e culturale del cinema americano per tutti gli anni Cinquanta. Gli accordi sono l'ultimo tassello della strategia andreottiana per il cinema che, ancora una volta, ha come obiettivo quello di conciliare diverse istanze, diversi interessi e mediare tra diverse culture.

La complessità e l'ampiezza dell'azione di riordino che Andreotti intraprese sul comparto cinematografico non hanno avuto né precedenti né epigoni. È difficile dunque dare un giudizio ordinato sul sessennio durante il quale ebbe la delega allo spettacolo, sebbene la distanza storica abbia permesso di avere una visione certo più ampia. In merito agli accordi internazionali il giudizio appare sfumarsi negli anni: Bizzarri e Solaroli li hanno considerati inadeguati a colmare

149 Penotti era anche rappresentante italiano della Ceiad-Columbia.

150 Al momento dell'accordo questi fondi ammontavano in totale a 6.833.674.039 lire, la cui metà era quindi 3.416.837.019,50 lire. AGA, Serie Vaticano, b. 178.

151 Ma di questi 60 un numero di 50 potevano essere ceduti dalle *Majors*, andando quindi a rimpolpare ulteriormente la loro quota. Cfr. DGCA, f. 10928, Appunto di Annibale Scicluna per Giulio Andreotti del 9 agosto 1952, in margine al fascicolo di revisione per *Avventura al Cairo* (Cairo, Woodbridge s. Van Dyke, 1942).

152 AGA, Serie vaticano, b. 178, 30 agosto 1951. Sottolineatura nell'originale.

153 Di Chiara, Noto 2020, p. 96.

lo squilibrio di partenza e tutti a vantaggio dell'industria americana, oltre che forieri di brogli finanziari<sup>154</sup>; Quaglietti ha in seguito condiviso questa analisi sotto ogni aspetto<sup>155</sup>; sfogati i furori marxisti delle vecchie generazioni si è forse giunti a una valutazione più serena, come quella di Barbara Corsi che, pur riconoscendo un certo squilibrio – e come avrebbe mai potuto essere diversamente dato che gli americani stavano pagando la nostra ricostruzione? – individua anche gli aspetti positivi, come il decollo delle compartecipazioni su territorio italiano che portarono ingenti investimenti di capitali stranieri<sup>156</sup> e costrinsero i nostri produttori a misurarsi con dei modi di produzione realmente industriali, facendo così «diventare obsoleta la struttura artigianale del cinema italiano»<sup>157</sup>; un giudizio sostanzialmente condiviso da Federico Di Chio, secondo cui gli accordi contribuirono «all'innalzamento degli standard produttivi e alla crescita della competitività commerciale della nostra produzione»<sup>158</sup>.

Per quanto riguarda la legge Andreotti essa è stata poco più che una riproposizione della legge Cappa, la quale altro non era che una sintesi della legislazione fascista, appena depurata nelle forme. Pure va detto che le due leggi varate da Andreotti hanno traghettato l'industria cinematografica dalle macerie della ricostruzione allo sfavillare del *boom*, venendo costantemente rinnovate da altri governi, con altri sottosegretari. Queste leggi hanno lungamente influenzato il cinema italiano sia nel positivo, creando un sistema davvero industriale, permettendo la formazione di nuove leve e spianando la strada ai grandi film degli anni Sessanta; ma anche nel negativo, rendendo quell'industria strutturalmente debole, incapace di vivere al di fuori di un sistema di sussidi statali elargiti munificamente in forme spesso tutt'altro che trasparenti.

Infine la revisione dei film, forse l'aspetto più dibattuto dell'era Andreotti, dal famoso motto «meno stracci e più gambe» intorno a cui è ormai stato detto tutto e il suo contrario<sup>159</sup>, fino alla complessa mediazione tra modernità e clericalismo. Eppure è proprio nella censura che l'azione andreottiana sembra palesarsi in pieno, nel consapevole progetto, cioè, di determinare lo sviluppo di una cultura visiva attraverso tutti gli strumenti a disposizione: persuasione, coercizione, negoziazione, leve economiche, favori politici. La censura per Andreotti non è mai stata una mera questione di divieti o di tagli di pellicola, ma è stata piuttosto la forma stessa della politica, un insieme di leggi e provvedimenti ufficiosi, in cui tutto era sempre basato sul contatto personale, sulla costante ricerca della riduzione del conflitto, pur senza tirarsi indietro quando questo era percepito come

154 Bizzarri, Solaroli 1958, pp. 133-146.

155 Quaglietti 1980, pp. 95-106.

156 Di Chio 2023b, pp. 61-63, stima l'impatto medio di questi investimenti in oltre 12 miliardi di lire all'anno.

157 Corsi 2001, p. 68.

158 Di Chio 2022b, p. 96.

159 Cfr. Subini 2021, pp. 23-34.

necessario, come nel caso dell'ideologia comunista. L'importanza e la pervasività di questo metodo è testimoniata, meglio di ogni altra cosa, dalla durata dei suoi effetti. Con soli sei anni di gestione politica del comparto, dal 1947 al 1953, Andreotti è riuscito a determinare le politiche del cinema italiano per quasi un quindicennio, fino al 1962, quando, sotto la spinta di impetuosi cambiamenti sociali, la nuova legge sulla censura avrebbe mandato in soffitta i vecchi regolamenti e le vecchie procedure.

Eppure, non ostante l'indubbio lavoro a tutela di una morale cattolica e clericale, non ostante i buonissimi uffici con la Chiesa, non ostante la riconosciuta stima di molti operatori del settore, a un certo punto qualcosa si rompe in questo meccanismo. Andreotti si giocherà la guida della DGC sotto la spinta delle frange più dure del moralismo cattolico, che prenderanno ad accusarlo di eccessivo lassismo verso un cinema che veniva percepito come sempre più immorale. Il 6 marzo 1953 Albino Galletto, con cui l'intesa era stata fortissima all'inizio del mandato di Andreotti, scrive una lettera al sottosegretario manifestando rammarico «per la recente produzione filmistica italiana»; Galletto dichiara di sapere quanta attenzione Andreotti ponga «in favore del miglioramento artistico e morale del cinema italiano, e questo mio riservato intervento ha il solo scopo di condividere, con tutta modestia, le Sue preoccupazioni»<sup>160</sup>. Dietro il tono conciliante e la forma ossequiosa si legge chiaramente la delusione della Chiesa per la piega che il cinema italiano sta prendendo. Film come *La peccatrice bianca* (Goffredo Alessandrini, 1951), *Tragico ritorno* (Pier Luigi Faraldo, 1952), *La donna che inventò l'amore* (Ferruccio Cerio, 1952), tutti caratterizzati da torbide storie d'amore e d'adulterio, erano stati autorizzati senza problemi, mentre il CCC li aveva indicati come «esclusi», marcando quindi una differenza di vedute che nemmeno la presenza in commissione di censura dei rappresentanti del Centro aveva potuto smussare. È di poche settimane dopo una lettera che Martin O'Connor, presidente della Pontificia commissione per la Cinematografia, scrive a Galletto su mandato di Pio XII; nella lettera O'Connor lamenta che «molti films, infatti, che vengono offerti al pubblico, sono purtroppo moralmente negativi e, nella migliore delle ipotesi, presentano la vita in forma edonistica, trascurando i valori morali e religiosi»<sup>161</sup>. Il malumore sta dunque diventando palpabile in quello che è sempre stato il principale supporto di Andreotti, cioè il mondo clericale. Dopo le elezioni del 1953, mentre si lavora all'ottavo governo De Gasperi, la questione tracima anche in seno al partito. Nei suoi diari Andreotti annota gli attacchi portatigli da Oscar Luigi Scalfaro, forse il più inflessibile dei moralisti DC: «io non dovrei più occuparmi di spettacolo, essendo inidoneo a infrenarne le immoralità e avendo legami "elettorali" con la gente del cinema e del teatro»<sup>162</sup>; e poi: «Scalfaro ha criticato una mia mancata

160 AGA, Serie cinema, b. 1082.

161 AGA, Serie cinema, b. 1072, 1 giugno 1953.

162 Andreotti 2007, pp. 137-138, 10 luglio 1953.

azione moralizzatrice del mondo cinematografico. Mi sarei fatto “accalappiare” per aver voti<sup>163</sup>; infine il messaggio diventa inequivocabile: «qualcuno desidera che io lasci lo spettacolo»<sup>164</sup>. E così, il 17 agosto 1953, quando si insedia il nuovo governo guidato da Giuseppe Pella, Andreotti rimane sottosegretario, ma con compiti esclusivamente legati alla Presidenza del Consiglio, mentre la delega allo spettacolo va al sessantacinquenne Teodoro Bubbio; il 19 agosto, infine, Andreotti passa laconicamente le consegne: «Accompagno Bubbio a via Veneto. Auguri»<sup>165</sup>.

È la fine dell'era Andreotti alla Direzione Generale Cinema. Negli anni seguenti lo avrebbero rimpianto in molti, prima di tutti proprio i cattolici che, dopo aver avuto da lui carta bianca, lo avevano scaricato in maniera così ingrata. Nell'ottobre del 1954, mentre la DGC era guidata da un cattolico intransigente come Oscar Luigi Scalfaro, Galletto scrive una lettera ad Andreotti che ha il tono inequivocabile della contrizione:

Cara Eccellenza,  
 negli scorsi giorni ho presieduto, alla Domus Pacis, un Corso al Clero sui problemi dello Spettacolo. Erano presenti oltre cento Sacerdoti qualificati. Avevo tanto desiderio che Ella ci facesse una visita, ma non sono riuscito a mettermi in contatto né con la Sua Segreteria né con Del Ciglio. Voglio però dirLe che L'abbiamo ricordata con riconoscenza. L'Assemblea mi ha dato l'esplicito incarico di esprimere a Lei la più viva gratitudine per quanto Ella ha fatto per lo spettacolo e per il cinema in particolare. Ella sarà certamente a conoscenza dell'attuale triste situazione. Un settore così importante sembrerebbe meritare davvero maggiore attenzione da parte delle Autorità e del Partito. Ho invano tentato di avvicinare l'On. Rumor e l'On. Scalfaro. Ella che non può certo dimenticare un settore per il quale ha tanto lavorato, non potrebbe far presente agli attuali Responsabili i pericoli davvero gravi ai quali si va incontro? Non oso recarLe disturbo, ma se Le fosse possibile desidererei vederLa<sup>166</sup>.

Lo stile di censura muscolare attuato dai cattolici più intransigenti, come Ermini e Scalfaro, evidentemente non aveva dato i frutti sperati e si rimpiangeva la prassi di costante mediazione e dialogo che veniva invece fatta da Andreotti. Inoltre, da questa lettera di Galletto, emerge come si sia allentato il contatto diretto tra i vertici della DGC e del CCC e, forse, anche con Andreotti stesso, che di sicuro non poteva aver dimenticato di essere stato criticato e messo da parte in un modo che lui per primo certamente non si aspettava. Ma era ormai tardi per piangere sul latte versato e alla DGC il nuovo corso era ormai stabilmente avviato.

163 *Ibid.*, p. 161, 15 luglio 1953.

164 *Ibid.*, p. 198, 16 agosto 1953.

165 *Ibid.*, p. 200, 19 agosto 1953.

166 AGA, Serie cinema, b. 1082, 25 ottobre 1954. Maiuscole come nell'originale.

# Capitolo V

## Da Bubbio a Scalfaro

### 17 agosto 1953 – 6 luglio 1955

Il cambio non è ancora un vero scossone, Bubbio svolge un incarico di natura meramente amministrativa, limitandosi alla gestione della revisione cinematografica nel solco di quanto fatto da Andreotti e senza che si registrino casi di particolare rilievo; lo chiarisce lui stesso in Parlamento, dichiarando il proposito di tenere presente «l'insegnamento del mio illustre collega, alla cui opera benemerita si deve il progresso raggiunto dalla cinematografia nel recente periodo. Egli [Andreotti] ha gettato la buona semente, e sarà mia cura di dare la mia fede e la mia attività per il conseguimento di ulteriori progressi»<sup>1</sup>. Per quanto riguarda la censura, Bubbio afferma di volersi muovere «con criteri di comprensione»<sup>2</sup>, fatti salvi i necessari limiti di legge. La sua permanenza al settore dello spettacolo sarà breve quanto il governo Pella, appena cinque mesi<sup>3</sup>. Gli succede Giuseppe Ermini che, nominato da Fanfani per il breve periodo del suo primo governo, viene poi confermato da Mario Scelba nel governo che si insedia il 10 febbraio 1954. Ermini è una figura di cattolico coltissimo, giurista di formazione, professore universitario di storia del diritto, rettore a soli 44 anni dell'Università di Perugia, carica che avrebbe mantenuto per 32 anni. Ermini non ha un grande interesse per le questioni legate al cinema e gestisce la DGC in forma assai burocratica, come semplice ufficio regolatore della morale, un po' come aveva fatto Bubbio prima di lui. A differenza del suo predecessore, però, Ermini introduce una maggiore severità, un'attenzione ai costumi che rispecchia quelle preoccupazioni all'interno del mondo cattolico che avevano portato alla defenestrazione di Andreotti. Con Ermini diventeranno molto più comuni i casi di divieto ai minori di 16 anni o le richieste di tagli, con revisioni molto severe. *La spiaggia* (Alberto Lattuada, 1954) viene autorizzato con divieto ai minori di 16 anni<sup>4</sup>, ma subito vengono segnalati dei problemi con i prefetti di Parma e Reggio Emilia che, stando ad alcune cronache, intervengono per effettuare dei tagli alla pellicola, arrogandosi un diritto che nessuna legge riconosce loro. La cosa solleva molte polemiche e anche un'interrogazione al Ministero degli Interni, da parte di tre deputati comunisti, volta a fare

---

1 Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta del 29 settembre 1953, p. 1087.

2 *Ibid.*, p. 1089.

3 Bubbio commenterà la sua nomina con arguta autoironia, richiamandosi al versetto dantesco: «tra le male gatte era venuto 'l sorco» (*Inferno*, XXII: 58), *ibid.*, p. 1087.

4 DGCA, f. 15921.

chiarezza<sup>5</sup>. In realtà, le modifiche non sono state ordinate dai prefetti ma da Ermini in persona, che ha richiamato il film in censura per una revisione straordinaria, aggiungendo al divieto per i minori anche una cospicua serie di tagli<sup>6</sup>; a poco varranno le lamentele di Lattuada, che cerca di appellarsi alle imperfezioni che si sarebbero create sul sonoro e sul visivo a colori se si fossero operati tutti i tagli richiesti. Non ostante Lattuada concluda la sua supplica portando a Ermini «il mio saluto cordiale e il mio deferente ossequio»<sup>7</sup>, questi tiene il punto senza sbandamenti di sorta: «mi rendo perfettamente conto delle difficoltà che possono presentare, da un punto di vista tecnico, alcuni tagli o modifiche di battute di dialogo, specie poi quando si tratta di pellicole a colori. Sono, però, costretto a insistere, prima di consentire la futura circolazione di questa pellicola, sull'adempimento di quanto già comunicato»<sup>8</sup>. Un altro caso molto controverso è quello di *Totò e Carolina* (Mario Monicelli, 1954), che viene fermato in censura per dieci mesi, subendo tre dinieghi e venendo infine autorizzato solo a prezzo di diversi tagli<sup>9</sup>. Il film arriva in commissione il 17 febbraio 1954 e viene respinto 5 giorni dopo perché «offensivo della morale, del buon costume, della pubblica decenza nonché del decoro e del prestigio dei funzionari e degli agenti della forza pubblica»; a poco vale il ricorso della Rosa Film, casa produttrice del film: la pellicola viene respinta, dopo un mese, anche in appello. Al centro della drastica decisione ci sono due questioni: una riguarda la prima parte del film, con la retata delle prostitute, il loro trasporto in commissariato e lo svolgimento delle varie formalità tra cui gli interrogatori, scene che pongono, a giudizio dei censori, un problema di pudore e buon costume; il secondo aspetto riguarda il

5 «I sottoscritti chiedono di interrogare il ministro dell'Interno per sapere se è a conoscenza degli interventi dei prefetti di Parma e di Reggio Emilia presso le sale cinematografiche di queste due città, che avevano in programmazione il film del regista Lattuada *La spiaggia*, allo scopo di sospenderne la proiezione, imponendo la mutilazione del film nella scena riguardante il prete che chiesto al sindaco di fargli vedere il giornale che ha in mano e accortosi, nel prenderlo, che questo giornale è "L'Unità", glielo restituisce precipitosamente», *Annunzio di interrogazioni*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta di giovedì 1 aprile 1954, p. 6665. I deputati che avevano presentato l'interrogazione erano Dante Gorreri, Walter Sacchetti e Teodoro Bigi, tutti e tre del PCI.

6 «1) – Togliere la sequenza nella quale si vede la Contessa Azzurra in abito succinto che si reca a tavola e la battuta che gli dice il suo socio: "Perché non ti togli anche il reggiseno"; 2) – Togliere la sequenza in cui si vede la bagnante bruna seduta a tavola in succinto costume da bagno; 3) – Togliere il primo piano della ragazza sdraiata sulla spiaggia adagiata sul fianco con un succinto costume due-pezzi; 4) – Nella scena in cui la Carol e la bagnante bruna escono dall'acqua e si recano a fare la doccia (quando alla Carol questa chiede 50.000 lire in prestito) eliminare tutta la parte in cui si vede la bagnante bruna in costume succinto in quanto offensivo del pudore della morale e della pubblica decenza; 5) – Nella conversazione tra il sacerdote ed il sindaco evitare che si veda il titolo del giornale "Unità"; 6) – Nelle conversazione tra il sindaco e la Carol togliere la domanda che questa fa al sindaco: "Di che partito sei?" In quanto contrari all'ordine pubblico», DGCA, f. 15921, 15 febbraio 1954.

7 *Ibid.*, Lettera di Alberto Lattuada a Giuseppe Ermini, 31 marzo 1954.

8 *Ibid.*, Lettera di Giuseppe Ermini ad Alberto Lattuada, 1 aprile 1954.

9 DGCA, f. 16044.

personaggio di Totò, figura di agente scalagnato che non lesina giudizi negativi sui suoi colleghi, un ritratto che viene considerato offensivo nei riguardi della Polizia di Stato. La doppia bocciatura costringe il produttore a mettere pesantemente mano al film, che viene ripresentato in censura nel mese di luglio con undici tagli<sup>10</sup>; lo sforzo non viene però apprezzato, dato che il film ottiene una nuova bocciatura; nell'appunto per il sottosegretario leggiamo che «la commissione, pur non riscontrando gli estremi dell'offesa al pudore, al buon costume e alla pubblica decenza, ha tuttavia espresso parere contrario alla proiezione in pubblico del film, avendo riscontrato, anche nella presente edizione, gli estremi dell'offesa al decoro e al prestigio dei funzionari e degli agenti della forza pubblica»<sup>11</sup>. A questo punto la questione si fa davvero difficile, perché, di fronte al nuovo ricorso della casa di produzione, emettere un nuovo rifiuto vorrebbe dire impedire definitivamente la circolazione di un film italiano. Anche Ermini perciò deve cedere, ma non prima di avere imposto una nuova serie di tagli, altri sei<sup>12</sup>, che andranno a rendere quasi irriconoscibile il film, almeno nella forma in cui lo avevano pensato Monicelli e i suoi sceneggiatori<sup>13</sup>. Anche così mutilato, del film verrà comunque vietata l'esportazione, per evitare che possa «ingenerare all'estero, errati e dannosi apprezzamenti sul nostro Paese». Nel giudizio finale emerge anche la preoccupazione per la figura del prete, un traffichino di bassa caratura in sospetto di eccessiva affettuosità verso la giovane prostituta interpretata da Anna Maria Ferrero; è un elemento importante nell'approccio di Ermini al cinema, che si mostra inflessibile anche sotto il punto di vista confessionale,

10 «1) Tagli alle scene in esterno di Villa Borghese; 2) Tagli alle scene in interno del Commissariato; 3) Tagli alle scene esterne del Commissariato; 4) Tagli alle scene in interno in casa Caccavallo; 5) Tagli alle scene in interno della Chiesa; 6) Abolita la scena della Confessione; 7) Tagli alla scena in interno della Sacrestia; 8) Abolita la scena in interno della Sacrestia (episodio di Torquato dei vini pregiati) e caduta del Crocifisso in terra; 9) Sostituito il canto "Bandiera Rossa" con l'"Inno dei lavoratori"; 10) Tagli alle scene in esterno sotto il ponte ferroviario; 11) Eliminate tutte le battute dell'agente Caccavallo "l'agente Caccavallo non l'ha fregato mai nessuno" e "l'agente Caccavallo non è un fesso"», *Ibid.*, 13 luglio 1954. Si tratta in tutto di 214 metri di pellicola, circa 8 minuti.

11 *Ibid.*, 17 luglio 1954.

12 «1) Eliminare o modificare completamente, la scena dei gitanti che cantano inni politici e fischiano l'agente quando questi li sorpassa; il saluto a pugno chiuso dell'agente a quelli che lo vengono ad aiutare; 2) Nella scena della camionetta che viene urtata dal torpedone di gitanti, modificare la scena in modo che l'agente si abbia semplicemente a scusare brevemente; 3) Nella scena del confessionale cambiare la battuta "che tempi che tempi" che si può riferire ad una indiscrezione sul soggetto della confessione; 4) Cambiare la battuta "mangio il resto del padrone"; 5) Cambiare la battuta in cui il protagonista dice "il suicidio non è fatto per la povera gente" e successivamente "anch'io lo volevo fare ma poi... penso che devo mantenere una famiglia" ecc...; 6) Togliere la sequenza nella quale si vede il prete nella chiesa che ha gesti carezzevoli verso la ragazza», *Ibid.*, 8 dicembre 1954.

13 Il soggetto era di Flaiano, la sceneggiatura di Age e Scarpelli con Sonogo. Nel 2000 il film è stato ricostruito nella sua prima versione, grazie a un restauro curato dalla Cineteca Nazionale e dalla Cineteca di Bologna.

ben più di quanto lo fosse Andreotti, che era invece spesso disposto a negoziare questi aspetti col supporto del CCC. Pure un film innocuo come l'americano *Tre soldi nella fontana* (*Three Coins in the Fountain*, Jean Negulesco, 1954) viene sottoposto a un taglio e a una dura reprimenda: «si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che nella battuta “non riesco a distinguere la lacrima Cristi dal Corpus Domini” sia eliminata la parola “Corpus Domini” in quanto la battuta è talmente irriverente per il massimo sacramento della Chiesa Cattolica da recare offesa al sentimento religioso dei cittadini»<sup>14</sup>.

Dal punto di vista della politica e dei rapporti internazionali, Ermini, pur mantenendo alta l'attenzione, sarà più disponibile alla negoziazione. Nell'agosto del 1954 arrivano in DGC due film stranieri che illustrano bene come funzionassero le leve economiche in merito ai processi censori. Il primo è *Due ettari di terra* (*Do Bigha Zamin*, Bimal Roy, 1950), film dell'India che racconta la storia di una famiglia di contadini che, inseguendo il miraggio della ricchezza nella grande città, finisce per perdere tutto, compresa la terra che gli aveva dato da vivere; il racconto accorato degli squilibri e delle ingiustizie portate dalla modernità lascia dubbiosi i censori, specie in anni nei quali l'Italia, pur con tutte le differenze del caso, stava vivendo dei processi simili che l'avrebbero portata al faticoso *boom*. Un appunto interno rivela la perplessità per il fatto che «un film del genere, con ravvivabili tinte sociali, venga distribuito dall'ENIC», tuttavia si decide di autorizzarne il doppiaggio purché venga «particolarmente sottolineato lo spirito di emancipazione delle classi abbienti rivolto verso la trasformazione del Paese da agricolo ad industriale e la conseguente lotta per superare il tradizionale attaccamento alla terra dei piccoli proprietari agricoli che, con il loro modo di agire, impediscono il conseguimento di maggiori benefici economici a vantaggio dell'intera collettività»<sup>15</sup>. A convincere i censori ha certamente avuto un ruolo anche una lettera dell'ambasciata indiana che rimarcava come si trattasse del primo film indiano mai distribuito in Italia, un evento che poteva essere l'apripista per un accordo di collaborazione tra i due paesi<sup>16</sup>. Il film alla fine verrà autorizzato senza problemi, dopo la presentazione della versione italiana, nel febbraio del 1955<sup>17</sup>.

È di un certo interesse anche il caso de *La pantera di Castiglia* (*Agustina de Aragón*, Juan de Orduña, 1950), film che racconta dell'assedio di Saragozza del 1808 da parte delle truppe napoleoniche e della figura di Agostina d'Aragona, popolare eroina della storia spagnola, che viene approvato con alcuni tagli riguardanti scene di violenza<sup>18</sup>; dalle carte interne vediamo, però, che la preoccupa-

14 DGCA, f. 17207.

15 DGCA, f. 17099, 25 agosto 1954.

16 *Ibid.*, 11 agosto 1954.

17 DGCA, f. 18472.

18 DGCA, f. 17161, 30 agosto 1954: «si esprime parere favorevole alla programmazione a condizione che: 1) nella scena della tentata violenza carnale sia eliminata la sequenza dell'ufficiale

pazione principale era data dal fatto che il film, prodotto nella Spagna franchista, usasse il racconto storico per condurre una forte polemica antifrancese. I tagli richiesti servono, quindi, oltre che a ridurre l'impatto della violenza sullo schermo, anche a smussare i toni nei riguardi di un Paese amico<sup>19</sup>. Il distributore del film, Pietro Mander scrive allora una lettera con la quale, preso atto delle richieste della censura ed eseguiti i tagli, si premura di ricordare come «la programmazione in Italia del film in oggetto ha permesso alla Lux Film di esportare e vantaggiosamente distribuire in Ispagna tre film da essa prodotti e ciò in base all'accordo italo-spagnolo tuttora in vigore»<sup>20</sup>. La piccola Manderfilm, rimarcando i benefici di cui godeva la più blasonata Lux in Spagna, sta implicitamente invitando i censori a non essere eccessivamente severi nelle loro scelte per il futuro, dato che i tagli, pur giustificati in chiave di rappresentazione della violenza, avevano eliminato delle scene spettacolari di forte impatto.

Sotto Ermini ci sarà un sostanziale restringimento degli spazi negoziali e un'interpretazione molto più repressiva dell'istituto della censura. In seguito al rimpasto del Governo Scelba del settembre 1954, Ermini viene nominato ministro della Pubblica istruzione e il suo posto alla DGC viene preso da Oscar Luigi Scalfaro, che già svolgeva le funzioni di sottosegretario del presidente del Consiglio e che ora acquisisce la delega alla Spettacolo. Scalfaro sposa *in toto* il modello repressivo di Ermini, spingendolo, se possibile, ancora più in là dal punto di vista dell'intransigenza. L'uso della revisione straordinaria, cioè la pratica di richiamare in censura un film già autorizzato, diventerà più comune; l'imposizione del divieto ai minori di 16 anni aumenterà sensibilmente; le richieste di tagli saranno frequenti, per lo più nei confronti di immagini che avevano per oggetto il corpo femminile, a conferma di una marcata sessuofobia del sottosegretario<sup>21</sup>.

Per quanto riguarda il richiamo in censura, Scalfaro non solo si mostra severissimo, ma agisce anche in forme che, sebbene comprese nel dettato di legge, sono a dir poco irrituali. Nel gennaio del 1955 ordina il ritiro di *L'ultimo sacrificio* (*Das letzte Aufgebot*, Alfred Lehner, 1953) che era stato regolarmente autorizzato tre mesi prima<sup>22</sup>. Il film, che ha al centro della trama l'insurrezione del Tirolo del

---

francese adagiato sopra Agustina; 2) nella successiva scena, illustrante la rissa fra il medesimo ufficiale e Giovanni, siano eliminati i dettagli del massacro dell'ufficiale francese tramortito nella caduta, tagliando le sequenze da quando l'ufficiale francese cade nel vuoto fino a quando Giovanni ne constata la morte dopo avergli fracassata la testa contro il suolo; 3) Sia eliminata la scena della fucilazione collettiva della popolazione spagnola sulla piazza di un villaggio; 4) Sia eliminato, nella parte finale, il massacro degli ammalati e dei feriti».

19 *Ibid.*, 31 agosto 1954.

20 *Ibid.*, 3 settembre 1954.

21 In accordo con Subini 2021, p. 35, bisogna «inquadrare le crociate moralistiche [di Scalfaro] in un orizzonte di sessuofobia non solo ideologica ma anche biografica».

22 DGCA, f. 16367. Il film viene autorizzato senza condizioni il 20 ottobre 1954. Il 10 gennaio 1955 viene richiamato in censura e ne viene vietata la circolazione.

1809 capeggiata da Andreas Hofer, viene ritirato presumibilmente per ragioni di ordine pubblico legate alla questione altoatesina. Diciamo «presumibilmente» perché – ed è qui l'irritualità dell'azione censoria – Scalfaro rifiuta di fornire qualsiasi motivazione al severo provvedimento e rifiuta anche di concedere una revisione d'appello. A nulla valgono le proteste della società distributrice, la bolzanina Condor Film, il lungo elenco di spese sostenute e la richiesta di un confronto; il gesto di Scalfaro si svolge nel puro arbitrio di un esibito autoritarismo censorio e il film non circolerà più. Altrettanto irrituale è il richiamo per *Il prigioniero dell'harem* (*You Know What Sailors Are*, Kenneth Annakin, 1954). Il film era stato autorizzato nell'agosto del 1954, quando alla DGC c'era Ermini, previo il taglio di un paio di scene e senza limiti di età<sup>23</sup>. Nel febbraio del 1955 Scalfaro, a seguito di una lettera di protesta inviata alla DGC da tale Maria Cremonese Ponzoni, ordina la revisione straordinaria del film stabilendo un divieto ai minori di 16 anni. La signora Ponzoni nemmeno aveva visto il film, ma solo una sua presentazione<sup>24</sup>, eppure tanto basta a Scalfaro per procedere alla nuova revisione e per scrivere personalmente alla signora ringraziandola per la segnalazione. Mai prima d'ora un sottosegretario aveva richiamato in censura un film che era stato autorizzato da un suo predecessore. Il gesto assomiglia molto alla messa in discussione della precedente gestione ed è per questo affatto insolito. La vicenda del film di coproduzione franco-italiana *La regina Margot* (*La reine Margot*, Jean Dreville, 1954) mostra invece una caparbietà ai limiti della persecuzione; il film viene inizialmente autorizzato con divieto ai minori di 16 anni e previa l'esecuzione di alcuni tagli<sup>25</sup>. Se per i tagli la produzione non ha particolari obiezioni, il divieto ai minori invece è oggetto di preoccupazione, perché capace di incidere in modo considerevole sulle possibilità commerciali del film. Per questo motivo Renato Gualino della Lux Film decide di presentare una nuova versione del film a cui sono state fatte «spontaneamente da questa Società numerose, profonde, sostanziali e costose modifiche sia per ciò che

23 DGCA, f. 16384, «si esprime parere favorevole a condizione che sia eliminato il primo piano dello spogliarello della ballerina e venga eliminata la scena della danza del ventre, in primo piano, da parte della prima ballerina e delle altre», 25 agosto 1954.

24 «da sera del 5 dicembre al Cinematografo Eliseo, situato in via Orefici a Bologna, dove mi ero recata per vedere il film *Lo spretato*, è stato proiettato un "provino" con scene lascive del film *Il prigioniero dell'Harem*. Se tali scene rientrano effettivamente nel film, mi pare che basterebbero da sole per far richiedere che non fosse dato il permesso di proiettarlo. In ogni modo perché deve esser permessa un'esibizione del genere, e perché deve subirla anche chi ne prova ripugnanza e non andrebbe mai a vedere simili spettacoli?». La signora scrive «a nome della commissione di Azione Morale che rappresento», si tratta quasi certamente di un gruppo legato all'Azione Cattolica. *Ibid.*, 6 dicembre 1954.

25 DGCA, f. 18045. «si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico alle seguenti condizioni: a) che venga eliminata la scena della donna che viene gettata nuda nel fiume; b) che venga eliminata la scena in cui la Regina Margot nello spogliarsi per coricarsi a letto con il marito, appare dapprima con una trasparente camicia da notte e poi nuda; c) che il film stesso venga vietato ai minori dei sedici anni», 22 dicembre 1954.

riguarda la parte visiva, sia per quanto concerne il parlato, al fine di togliere al film tutti quegli elementi che potevano offendere la sensibilità anche degli animi più delicati»<sup>26</sup>. Le modifiche che Gualino ha «spontaneamente» apportato sono davvero numerose, nell'ordine delle decine; con questo sostanzioso intervento il film viene autorizzato a circolare, a chiusura di un fluviale verbale, senza più il divieto ai minori<sup>27</sup>. Non ostante l'enorme lavoro che ha comportato questo intervento, sia per il produttore che per la commissione di revisione, chiamata a verificare tutti i cambiamenti, Scalfaro ordina un'ulteriore revisione straordinaria, imponendo ancora due tagli al film; sembrerebbe che il sottosegretario non parli con i suoi funzionari e che quindi ogni scelta sia passibile di essere continuamente rimessa in discussione, ogni pratica continuamente riaperta. Nel luglio del 1955 il film viene infine autorizzato a circolare<sup>28</sup>: ci sono voluti in tutto quasi otto mesi.

Questo uso indiscriminato di un provvedimento che dovrebbe avere natura di eccezionalità, attira su Scalfaro molte ire e proteste da parte di schieramenti radicalmente opposti tra loro. Un articolo di "Cinema nuovo" del maggio 1955, scritto da Leo Penna, si intitola significativamente *Tutti contro la linea Scalfaro*, e dichiara un presunto «isolamento degli interessi confessionali» causato dall'intransigenza del sottosegretario, che avrebbe alienato anche i favori di quei produttori che si erano mostrati concilianti verso le richieste del mondo cattolico<sup>29</sup>; nello stesso numero viene anche pubblicato un reboante *Manifesto del cinema italiano* firmato da una ventina di nomi di punta del cinema italiano, in cui si criticano duramente le «recenti dichiarazioni e iniziative dell'attuale sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri [che] stanno per chiudere sotto una lapide la già spenta libertà d'espressione»<sup>30</sup>. Dello schieramento opposto fa invece parte il deputato missino Giuseppe Calabrò che, nel marzo del 1955, presenta una Proposta di legge finalizzata a modificare alcune norme sulla censura e, in particolar modo, a eliminare proprio la possibilità di richiamare pellicole già autorizzate alla circolazione; per Calabrò «non occorre insistere sul danno che arreca non solo al produttore od al distributore, ma di riflesso a tutta l'industria cinematografica, la revoca del nulla osta che, in taluni casi, si è verificata anche quando il film era in programmazione già da parecchie settimane, revoca che

26 *Ibid.*, 31 maggio 1955. L'elenco completo delle modifiche occupa cinque pagine dattiloscritte.

27 *Ibid.*, 6 giugno 1955.

28 Si «esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che: a) sia eliminata la scena in cui appare la Regina Caterina che passa due dita sulla parte superiore dei seni delle ancelle, eccessivamente scollate, nell'invitarle ad essere gentili con i navarresi; b) sia eliminata la scena in cui Margot inizia a spogliarsi davanti al Governatore della Bastiglia nell'offrirgli i suoi favori», *Ibid.*, 7 luglio 1955.

29 Penna 1955.

30 *Manifesto del cinema italiano*, in "Cinema nuovo", 1955, n. 58, p. 327. Tra i firmatari figuravano nomi come quelli di Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Alberto Lattuada, Suso Cecchi D'Amico, Michelangelo Antonioni e altri.

annulla i risultati delle ingenti spese sostenute per il lancio del film, impedisce l'adempimento dei contratti di programmazione, arresta il ritmo normale dei rientri dei capitali investiti, con contraccolpi pericolosi per tutta una industria che, per la sua stessa caratteristica, è intimamente collegata ed estremamente sensibile»<sup>31</sup>. Calabrò nella sua proposta indica anche un termine di massimo di 15 giorni per svolgere le revisioni, proprio per «evitare sensibili ritardi nella concessione del nulla-osta»<sup>32</sup>; Calabrò insomma vorrebbe mettere un argine legislativo alla gestione del cinema di Scalfaro. Sia la sua iniziativa che quella promossa da “Cinema nuovo” rimarranno lettera morta, ma entrambe raccontano un malessere dilagante per il clima oltranzista che si respira alla DGC.

Il divieto ai minori di 16 anni è, in quegli anni, il vero spauracchio agitato dalle commissioni di revisione. Il cinema è ancora un'esperienza familiare e collettiva e, diversamente da quanto sarebbe accaduto nei decenni seguenti, il divieto rappresenta una forte limitazione al potenziale economico di un film. Per questo motivo i produttori sono disposti a effettuare ogni sorta di taglio, «spontaneamente» come nel caso di Gualino o su diretto suggerimento dei funzionari, piuttosto che sobbarcarsi alle perdite che un tale divieto certamente causerebbe. Lo si vede bene con *La cortigiana di Babilonia* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1954), un caso sotto molti aspetti simile a quello de *La regina Margot*. Il film di Bragaglia arriva in censura nel dicembre 1954 e viene autorizzato con divieto ai minori di 16 anni, giudizio che viene confermato anche in appello a distanza di oltre tre mesi<sup>33</sup>. Per poter togliere il divieto, il produttore Livio Pavanelli presenta una nuova edizione con alcuni tagli, accompagnandola con una lettera al sottosegretario nella quale si dice turbato per la «severissima limitazione proveniente dalla disposizione “vietato ai minori”, che viene ad incidere per oltre il trenta per cento in meno sul rendimento totale del film in Italia e crea, allo scrivente ed alla sua Società, una situazione tanto grave da mettere in pericolo la vita della Società stessa», ma non solo: per Pavanelli «ciò che impressiona più di ogni altra cosa lo scrivente per il suo buon nome, che in tanti anni di onorato lavoro si è creato nel campo cinematografico, è il timore di non poter far

31 *Norme integrative alle disposizioni concernenti la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 1518, Annunziata il 16 marzo 1955, p. 2. Il Disegno di legge verrà deferito alla I<sup>a</sup> commissione (Interni) il 21 marzo 1955 e lì morirà senza venire mai discusso. Verrà in seguito assorbito nel disegno di legge n. 2306 presentato da Brusasca nel giugno del 1956. Cfr. infra, cap. VI.

32 *Ibid.*

33 DGCA, f. 18024. In primo grado il film viene autorizzato «alla proiezione in pubblico a condizione che venga posto il divieto ai minori di anni sedici», 23 dicembre 1954. In secondo grado la motivazione è meglio dettagliata: «la commissione di revisione cinematografica di II<sup>o</sup> grado [...] esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che sia vietata la visione ai minori di sedici anni in quanto il film contiene scene non adatte ai minori e precisamente quelle nelle quali la protagonista Rhonda Fleming effettua due danze in costume eccessivamente succinto», 5 aprile 1955.

fronte, mancandogli il rendimento equo e legittimo a causa del divieto, ai tanti impegni assunti»<sup>34</sup>. La commissione alla fine accoglie la nuova versione, a patto, però, di fare ancora degli ulteriori tagli<sup>35</sup>. Il copione si ripete con *Ragazze al mare* (Giuliano Biagetti, 1954), che viene autorizzato con divieto ai minori di 16 anni e alcuni tagli nel dicembre del 1954<sup>36</sup>; ancora una volta la produzione, anziché fare una richiesta di appello che ormai viene probabilmente percepita come inutile, decide di editare una nuova versione del film con tagli e modifiche, che viene approvata senza ulteriori condizioni nell'agosto del 1955.

L'insieme di questi casi mette in luce un approccio alla censura che, piuttosto che essere severo come si propone, appare invece goffo, inadeguato a fronteggiare le complessità economiche, sia produttive che distributive, legate all'industria cinematografica. Si tratta, in tutti i casi citati, di film minori, dal modesto impatto culturale ed estetico, che restano bloccati in censura per mesi, rallentando le attività commerciali legate allo sfruttamento dei film e causando quindi un danno agli industriali del settore; ma i ritardi vanno anche a provocare un ingolfamento del lavoro delle commissioni, le quali si trovano costrette a visioni multiple dello stesso film oltre che a mansioni amministrative raddoppiate e triplicate, tante volte quante sono le revisioni da svolgere; comunque la si voglia vedere a essere sminuita è la credibilità della censura stessa, che appare in balia di scelte umorali legate per lo più a un moralismo inconcludente. I dieci mesi di Scalfaro alla DGC sono, prima di ogni altra cosa, una manifesta espressione di inadeguatezza nei riguardi del settore che egli avrebbe dovuto controllare.

Ne fa fede, più di ogni altra cosa, l'atteggiamento di assoluto disinteresse per le questioni che riguardano la cinematografia; al 31 dicembre 1954 scadono le provvidenze istituite dalla legge Andreotti del 1949 e nessuno ha la minima intenzione di abrogarle per votarsi a un'industria di liberi capitali privati: vanno dunque prorogate. È nell'aria da tempo una nuova legge di riordino del

34 *Ibid.*, 11 maggio 1955. La cifra del 30%, come danno stimato a causa del divieto ai minori di 16 anni, sarebbe stata sostanzialmente confermata circa un anno dopo da una lettera di Carlo Scala, amministratore della Atlantis Film, a Giuseppe Brusasca in occasione della revisione di *Il triangolo della morte* (*Confession*, Ken Hughes, 1955), DGCA, f. 22537, 20 settembre 1956. Scala quantificava il danno arrecato dal divieto nella misura del 35%.

35 «constatata la avvenuta eliminazione delle due scene sopradette [il ballo di Rhonda Fleming], nonché quelle in cui la guardia assira tenta di usare violenza a Semiramide nell'inganno; la commissione esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico del film a condizione che vengano effettuati i seguenti ulteriori tagli e modifiche: a) che sia eliminata la scena del bacio tra Semiramide e Amal nella caverna; b) che sia ridotta al minimo la scena della prigione femminile; c) che sia eliminata, nella scena del combattimento tra i prigionieri e i caimani, la scena nella quale il sangue umano affiora sull'acqua, nonché la scena in cui un caimano mangia brani di carne umana», *ibid.*, 21 giugno 1955.

36 «Si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che venga posto il divieto ai minori di anni 16, che venga eliminata la scena in cui la signora straniera, con l'espediente del cognac, attira nella sua cabina il ragazzo e di avere sensibilmente attenuato la scena dell'abbraccio tra il bagnino e la ragazza dentro l'acqua», DGCA, f. 18017, 20 dicembre 1954.

comparto cinema, ma, non ostante gli annunci, in Parlamento non viene presentato niente e si arriva alla fine del 1954 senza che si sia fatto alcunché<sup>37</sup>. Per questo motivo viene presentato, nel gennaio del 1955, un disegno di legge con i requisiti dell'urgenza che mira a prorogare di sei mesi, fino al 30 giugno 1955, le provvidenze governative per il cinema. Ebbene, a presentare il disegno non è, come ci aspetterebbe, il sottosegretario competente, cioè Scalfaro, ma Andreotti, ancora attivissimo sul versante cinematografico e unica personalità realmente riconosciuta come affidabile a tutti i livelli per tali questioni. Andreotti giustifica la necessità del provvedimento spiegando che «un'interruzione dell'aiuto statale avrebbe infatti dannose e gravi ripercussioni sul ritmo produttivo della nostra fiorente industria cinematografica e sull'attuazione dei numerosi accordi di coproduzione e di scambio stipulati con gli altri Stati», accordi che hanno permesso al cinema italiano «una migliore penetrazione dei mercati esteri, con inenunciabili concreti vantaggi economici e valutari»<sup>38</sup>. La discussione viene deferita in commissione e discussa il 25 gennaio. A partecipare al dibattito sono due ex sottosegretari con delega allo Spettacolo come Bubbio e Andreotti. Di Scalfaro non c'è traccia alcuna; né sarà lui a proporre il fondamentale emendamento che aumenta da sei mesi a un anno i termini della proroga, ma i deputati Roberto Mieville (MSI) e Gabriele Semeraro (DC), che lo faranno passare in commissione Finanze. Il disegno di legge riscuote comunque un vasto consenso da parte di tutti i partiti, tanto da venire approvato con 31 voti a favore e nessun contrario al termine di una discussione breve e del tutto priva di asperità polemiche<sup>39</sup>. Dunque è ancora una volta Andreotti a guidare gli interventi legislativi, a fronte di una DGC intenta quasi esclusivamente a oscurare lembi di corpi femminili e di un Parlamento incapace di legiferare sulla materia. La nuova legge entrerà in vigore dal 31 marzo, ma con effetto retroattivo a decorrere dal 31 dicembre 1954<sup>40</sup>; le provvidenze sono salve per un altro anno ancora.

Il problema è stato rinviato, ma non risolto. Inizia qua una delle più intricate – e come vedremo infruttuose – partite del dopoguerra intorno alla cinematografia. Il primo passo lo fanno i deputati della sinistra, presentando, nel marzo del 1955, un disegno di legge che vorrebbe riscrivere la legislazione sul cinema<sup>41</sup>.

37 Il timore per la fine dei sussidi è testimoniato dal fatto che nelle ultime due settimane del 1954 le commissioni di censura sono letteralmente inondate di film italiani, sia cortometraggi che lungometraggi, da approvare con urgenza prima della fine dell'anno. In DGCA larga parte dei fascicoli dal 18048 al 18243 sono relativi a film italiani presentati in revisione tra il 15 e il 30 dicembre 1954.

38 *Proroga delle provvidenze stabilite per l'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 1396 (Urgenza), Seduta del 18 gennaio 1955, p. 1.

39 *Proroga delle provvidenze stabilite per l'industria cinematografica nazionale*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, commissione I, Seduta di venerdì 25 febbraio 1955.

40 *Legge 31 marzo 1955, n. 174. Proroga delle provvidenze stabilite per l'industria cinematografica*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1955, n. 79, p. 1173.

41 *Disposizioni per la cinematografia*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 1538, Annunziata il 23 marzo 1955. La legge era d'iniziativa dei deputati Mario Alicata (PCI),

La proposta parte dalla necessità di prorogare le provvidenze stabilite dalla legge Andreotti, adeguandole ai mutamenti degli ultimi cinque anni. Si tratta di quarantotto articoli che mirano a ridisegnare il sistema delle sovvenzioni, sostituendo al contributo del 10% dell'incasso lordo, più premi, un contributo «pari al 60% dei diritti erariali introitati, a norma di legge, per gli spettacoli nei quali il film nazionale è stato proiettato»<sup>42</sup>; è previsto poi l'aumento delle giornate di programmazione obbligatoria da 20 a 25 per trimestre<sup>43</sup>. Il disegno di legge, infine, punta anche a riscrivere le norme della revisione cinematografica. Da un lato, viene confermato il dispositivo della legge Andreotti sul riconoscimento della nazionalità, eliminando, però, la controversa questione della revisione dei copioni; dall'altro lato, si mira a ridimensionare drasticamente il potere di veto delle commissioni di censura, limitando le possibilità di diniego al nulla osta a ragioni di vilipendio della religione o di oscenità<sup>44</sup> e concedendo il potere di chiedere tagli alla sola commissione di appello, presieduta dal «primo presidente della Corte d'appello di Roma»<sup>45</sup>. Il disegno inoltre vuole costringere le commissioni a deliberare in tempi certi, stabilendo che, trascorsi quaranta giorni dalla domanda, in assenza di giudizio il film si intende approvato integralmente<sup>46</sup>; un altro segno dell'insofferenza per le forzature di Scalfaro, capaci di unire missini e comunisti in proposte di legge assai simili.

Il disegno di legge presentato dalle sinistre è velleitario e chi lo ha presentato non poteva non saperlo; lo scopo principale è, però, quello di lanciare un segnale politico attraverso il riconoscimento della legittimità delle posizioni avversarie (l'inserimento del vilipendio della religione), ponendosi come interlocutori validi per un riordino della legislazione che pare ormai inevitabile. La discussione della proposta non verrà mai calendarizzata in Parlamento, ma confluirà in un più ampio progetto, a conferma di un timido dialogo tra le parti.

Con la fine del governo Scelba si concluderà anche l'epoca di Scalfaro alla DGC. Non lo rimpiangerà nessuno, a differenza di Andreotti. Del suo periodo alla censura si ricordano solo estenuanti battaglie con i produttori e pudibondi interventi volti a coprire ogni possibile centimetro di pelle femminile. I suoi dieci mesi alla DGC avranno, però, conseguenze di lunghissimo periodo. La continua tensione con i produttori, l'esibito disprezzo per le forme di compromesso, il totale disinteresse per il settore, saranno tutti elementi che apriranno la strada a una stagione di forte conflitto. Scalfaro era riuscito a spazzare via una prassi di mediazione interna agli uffici di revisione che, negli anni precedenti, aveva

---

Lelio Basso (PSI), Giuseppe Berti (PCI), Bruno Corbi (PCI), Pietro Ingrao (PCI), Riccardo Lombardi (PSI), Guido Mazzali (PSI), Mario Melloni (Misto), Tullio Vecchietti (PSI).

42 *Ibid.*, p. 9, art. 16.

43 *Ibid.*, p. 11, art. 19.

44 *Ibid.*, p. 16, art. 33.

45 *Ibid.*, p. 17, art. 35.

46 *Ibid.*, pp. 16-17, art. 34.

garantito un efficiente funzionamento della macchina censoria e ne aveva legittimato il ruolo davanti alle categorie di settore. Dopo l'intransigenza scalfariana, la censura sarà vista con crescente diffidenza; l'abuso della discrezionalità, che Scalfaro spinse fino al limite del puro arbitrio, portò ampi settori della politica e del mondo industriale a chiedere norme certe, andando così a comprimere quelli che sono i naturali spazi di negoziazione della censura. Se la censura deve essere un luogo di scontro, devono avere pensato in molti, che il conflitto allora sia il più palese possibile. L'intransigenza moralista di Scalfaro può essere considerata come il primo passo verso la caduta di ogni freno morale, il sasso che genera la frana. Un risultato che certifica il totale fallimento della sua gestione.

La macchietta dello scandalo di Chiarina – quando Scalfaro fece ridere mezza Italia per la sua scenata contro una donna rea di essersi scoperta le spalle in un ristorante – aveva continuato a perpetuarsi indomita, facendo la felicità di alcuni autori, come Marino Onorati, che, nel 1955, verga una acuminata satira del sottosegretario:

Stando a voci che noi riportiamo per semplice dovere di cronaca, il sottosegretario Scalfaro allo scopo di salvaguardare la moralità del cinema e quindi dell'intero Paese avrebbe incaricato una apposita commissione per trovare un termine nuovo in sostituzione del "reparto montaggio" e di studiare se sussistono difficoltà tecniche che si oppongono al cambiamento del termine "pellicola vergine" in "pellicola non ancora usata". La medesima commissione è anche incaricata di sottoporre a speciali perizie la parola "piuttosto" e stabilire se essa rientri nei limiti della decenza. Stando sempre alle "voci", l'on. Scalfaro avrebbe intenzione di presentare in Parlamento un progetto di legge che prevede la divisione delle platee dei cinematografi in due settori distinti: nel settore A potranno accedere soltanto le donne e nel settore B soltanto gli uomini. [...] Sembra che in tale progetto di legge sia prevista l'abolizione dei lenzuoli dello schermo "i quali possono far nascere biasimevoli pensieri nella mente dei giovani". I lenzuoli verrebbero sostituiti con pregiati tovagliati a fiori. Uniformandosi poi alle nuove norme della censura e in stretto accordo con il CCC l'on. Scalfaro proporrebbe l'abolizione delle voci "sconsigliabile", "per adulti", "per adulti con riserva" e "escluso", dato che applicando la nuova legge del cinema i produttori italiani non possono fare altro che film "per tutti". Il sottosegretario propone, però, per i produttori più meritevoli l'istituzione di termini di classifica più idonei alle nuove direttive governative e cioè "per tutti con speciale benedizione del Santo Padre" e "per tutti con diritto al titolo di Monsignore ad Honorem". [...] Si dice anche che l'on. Scalfaro tenda con pressioni dirette, ad ottenere dai produttori di non utilizzare uomini e donne nello stesso film. Egli vorrebbe, per la pace della sua coscienza, che i film futuri siano interpretati da sole donne o da soli uomini a piacere del produttore. Non sappiamo se tali "voci" corrispondano a verità. Sappiamo soltanto che il panico aleggia sulla produzione italiana. Il panico si chiama Scalfaro<sup>47</sup>.

47 Onorati 1955. Marino Onorati avrebbe poi intrapreso la carriera di scrittore per il cinema firmando, negli anni Settanta, le sceneggiature di vari film, tra i quali *L'esorcizio* (Franco

## Capitolo VI

### L'era Brusasca

6 luglio 1955 – 20 maggio 1957

Sul finire del giugno 1955 Mario Scelba si dimette da Presidente del Consiglio e, dopo un paio di settimane, gli succede Antonio Segni; come sottosegretario con delega allo Spettacolo viene nominato Giuseppe Brusasca, che rimarrà alla DGC per quasi due anni, il periodo più lungo dopo Andreotti. Come i suoi predecessori, anche lui è un cattolico di solida formazione giuridica; il suo percorso politico avviene prima nelle file dell'Azione Cattolica e in seguito distinguendosi attivamente nella lotta antifascista. La sua gestione della DGC, dal punto di vista della tutela morale, non sarà meno severa di quanto lo era stata quella di Ermini e Scalfaro, ma, a differenza loro, Brusasca si mostrerà sensibile e attento alle necessità del comparto cinematografico e alle ragioni del settore, facendosi promotore di un importante disegno di legge e partecipando sempre a tutte le discussioni in Parlamento. La necessità di ricomporre i cocci della sciagurata gestione Scalfaro, induce forse Brusasca a mitigare alcune asperità, sebbene, a fine mandato, egli orgogliosamente rivendicherà che «durante il periodo del [mio] incarico diminuì fortemente la percentuale di films qualificati sconsigliabili dal Centro Cinematografico Cattolico»<sup>1</sup>, a ribadire come il sestante per l'azione censoria rimanesse sempre il mondo clericale.

La propensione alla mediazione del nuovo sottosegretario è palesata fin dai primi giorni alla DGC; il 13 luglio del 1955 arriva in revisione *Tam Tam Mayumbe* (Gian Gaspare Napolitano, 1955), che viene rapidamente autorizzato a condizione di effettuare due tagli e con divieto ai minori<sup>2</sup>; tuttavia il divieto è invisibile alla produzione, che decide di apportare una nuova versione del film con numerose modifiche per poter avere un nulla osta privo di limitazioni<sup>3</sup>, seguendo quindi la prassi, che si era instaurata con Scalfaro, di evitare le richieste di appello, perché foriere di ritardi insostenibili. Dopo pochi, però, giorni il film ottiene l'agognato nulla osta senza limitazioni, previa l'esecuzione di ulteriori tagli<sup>4</sup>,

---

Ingrassia, 1975) e numerose commedie scollacciate del filone delle liceali, dottoresse, poliziotte, ecc...

1 Brusasca 1958, p. 38.

2 DGCA, f. 19378, 22 luglio 1955: «si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che venga posto il divieto ai minori di anni 16 e che venga accorciata la scena del sezionamento dell'elefante e che siano eliminati i fotogrammi nei quali l'attrice Kerima si offre a Mastroianni togliendosi l'accappatoio e adagiandosi quindi sul letto».

3 *Ibid.*, 25 ottobre 1955.

4 *Ibid.*, 14 novembre 1955: «si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico del film a condizione che siano eseguiti i seguenti tagli e modifiche: a) che venga eliminato l'abbraccio

una soluzione che, pur al prezzo di tagli e modifiche, va incontro ai *desiderata* del produttore e, per di più, con una tempistica che garantisce la possibilità di un rapido sfruttamento commerciale del film. L'aria sembra decisamente più respirabile rispetto ai mesi di Scalfaro. Negli stessi giorni *Sbandato* (Antero Morreni, 1955) mette alla prova gli uffici di censura con un film «di bassissimo livello qualitativo» la cui trama è, però, ambientata nel cuore della lotta di liberazione, che viene narrata con toni subdolamente riduttivi. L'appunto steso per Brusasca chiarisce che «l'impostazione generale della vicenda, ambientata in un periodo e su un avvenimento particolarmente delicato per il nostro Paese e la glorificazione di un uomo qualunque posta a fianco di un atteggiamento quasi passivo dei partigiani, può dar luogo a commenti»<sup>5</sup>. La soluzione è quella di autorizzarlo col taglio delle scene più problematiche per la rappresentazione della guerra partigiana e del ruolo degli Alleati<sup>6</sup>. A questi tagli si aggiunge anche la consueta leva economica, che consiste nell'escludere il film dalle provvidenze governative, evitando così uno scontro pubblico che darebbe solo pubblicità al film; un ulteriore appunto scritto a mano da Giovanni De Tomasi, infatti, chiarisce che «con i tagli proposti dalla commissione il film potrebbe essere approvato, stante che sarebbe difficile vietarlo in base alle disposizioni di legge. Da informazioni assunte a suo tempo, i promotori del film appartengono, sembra, a gruppi di estrema destra. Poiché il film non può essere ammesso alle provvidenze governative, difficilmente troverà posto nelle programmazioni pubbliche, al massimo potrà essere proiettato in privato. Vale la pena farne dei martiri?»<sup>7</sup>.

Con Brusasca i divieti si faranno più radi e, in generale, le richieste di tagli avverranno sempre nel rispetto dei principi indicati dal regolamento del 1923, quindi violenza, rapporti internazionali, prestigio delle istituzioni, sessualità

---

e il bacio di Kerima con Van Waerten dopo la danza dell'attrice; b) che sia sfrondata la scena d'amore tra Mastroianni e Kerima; c) che sia eliminato integralmente l'abbraccio, nel letto, tra Kerima e Martinez; d) che sia modificata la battuta di Leonard: "Se avessi vent'anni di meno". Data la casuale pubblicità fatta a questo film curare il rispetto delle prescrizioni di cui sopra».

5 DGCA, f. 19394, 30 luglio 1955.

6 *Ibid.*, 3 agosto 1955: «si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione: a) che siano eliminate le scene in cui appaiono sventolare un gagliardetto nero e delle camicie nere intorno ad un camion; b) che siano eliminate le seguenti battute dai dialoghi: pag. 19 "per non finire sotto processo". pag. 27 - "ora non me la sento di usare le armi che mi darebbero gli inglesi per ammazzare quegli altri". pag. 28 - tutta la battuta di Francesco. pag. 30 - tutta la battuta di Francesco. pag. 33 - "allora l'ho avuto anch'io, ma così, combattere per gli inglesi, non me la sento". pag. 38 - "ci saranno anche dei soldati della nuova repubblica fascista". pag. 44 "non sono una spia io". pag. 97 "quindi il tuo dovere è questo: combattere contro gli invasori del tuo Paese... gli angloamericani...».

7 *Ibid.*, s.d. A seguito dell'esclusione del film dai benefici di legge arriveranno alla DGC diverse lettere da parte del F.U.S.I., Fronte Unico del Soldato Italiano, «schieramento combattentistico nazionale apartitico», che chiederanno direttamente a Brusasca di ritornare sulla sua decisione, allegando i resoconti, firmati dagli esercenti, di proiezioni accolte da presunti trionfali entusiasmi. Il film rimarrà comunque escluso da ogni provvidenza.

e poi, come da consuetudine, la tutela del sentimento religioso dei cattolici. Saranno due i film che non supereranno la revisione durante il suo mandato; il primo è *Le lettres de mon moulin* (Marcel Pagnol, 1954), che viene respinto per motivi di ordine religioso prima ancora che ne sia stata presentata una versione doppiata in italiano<sup>8</sup>; il secondo è *Cavalcata bianca* (Cesare Torri, 1956), a cui viene negato il visto a causa di una serie di scene molto forti di natura anatomica<sup>9</sup>. In entrambi i casi non ci sarà richiesta di appello, il distributore del film francese e il produttore del film italiano si rassegneranno al giudizio di primo grado, assumendo che si trattava di film che andavano palesemente oltre i limiti accettabili dalla censura del periodo.

Brusasca ci ha anche lasciato una rara dichiarazione d'intenti, un insolito documento in cui è espresso il suo atteggiamento verso il cinema. Nell'ottobre del 1951 era stato approvato senza alcun problema *Uomini* (*The Men*, Fred Zinnemann, 1950), storia d'amore durante l'ultimo conflitto mondiale con Marlon Brando nel ruolo di un invalido di guerra. Il film era stato distribuito dalla Scalera che ne aveva poi ceduto i diritti alla Minerva. Quest'ultima, nel 1955, fa domanda per il rinnovo dei visti, ma chiede anche di cambiare il titolo; è una procedura che si usava spesso per rinfrescare vecchie pellicole, la pratica doveva passare prima per l'AGIS, poi per l'ANICA e infine essere approvata dalla DGC; di solito l'iter si concludeva con l'autorizzazione a condizione di mantenere ben visibile, nelle locandine e nelle pubblicità, anche il titolo dato in origine. Il nuovo titolo che la Minerva propone è, però, assai allusivo: *Il mio corpo ti appartiene*. L'AGIS e l'ANICA non hanno niente da ridire e approvano la richiesta, agli uffici di censura la cosa invece non viene presa bene. Un primo appunto a mano di De Pirro riporta: «scelga un altro titolo, perché questo è evidentemente fatto per turlupinare il pubblico»<sup>10</sup>. Poi è Brusasca, da poco insediato, che scrive direttamente a Eitel Monaco per chiarire quali saranno le linee future del suo mandato: Brusasca conferma di avere dato l'autorizzazione al cambio titolo, confermando così la sua volontà di essere pronto a una stagione di dialogo, ma poi precisa: «per l'avvenire dovrà essere evitato l'uso di titoli troppo commerciali in sostituzione di quelli originali. Come Lei sa io mi sono proposto di difendere il cinema italiano portandolo su piani ideali e sociali sui

8 DGCA, f. 20262, 1 febbraio 1956: «da commissione da me presieduta [Giovanni De Tomasi] è orientata per un parere nettamente contrario per questo caso. Questo film infatti in due dei tre episodi che lo compongono tratta: nel primo della Santa Messa in modo poco riguardoso e ridicolo del Sacerdote celebrante; nel secondo mette in evidenza come un gruppo di frati pensi più a fare i bottegai, per speculare sul lancio commerciale di un liquore, anziché dedicarsi al proprio apostolato. Prima di redigere il verbale contrario, trattandosi di un film francese, si sottopone alla S.V. tale questione».

9 DGCA, f. 22219, 24 luglio 1956: «si esprime parere contrario alla proiezione in pubblico contenendo scene impressionanti e ripugnanti (Museo d'anatomia) nonché scene di operazioni chirurgiche (al rene e parto con taglio cesareo ed estrazione del neonato)».

10 DGCA, f. 10544, s.d. [agosto 1955].

quali esso può e deve ottenere gli apprezzamenti e i riconoscimenti che merita. Tutto ciò che può contrastare questo sforzo deve essere evitato»; e infine un richiamo alle associazioni «io sono certo che l'ANICA e l'AGIS, che mi hanno già dato delle chiare prove di comprensione e di solidarietà, sapranno, anche a proposito dei titoli dei films, aiutarmi a seguire la linea che ritengo essenziale per la difesa del cinema italiano»<sup>11</sup>. Il messaggio è chiaro: Brusasca vuole marcare una chiara discontinuità con l'era Scalfaro e tende la mano alle associazioni di settore, purché ci sia reciproca collaborazione sul versante morale. La censura si riapre così alla negoziazione dopo un periodo di fortissime contrapposizioni.

La questione principale che sta al centro del dibattito politico rimane comunque la necessità di riformare le leggi che disciplinano il settore cinematografico, dato che, di nuovo, si sta sempre più avvicinando la scadenza delle provvidenze previste dalla legge Andreotti, già prorogate una volta. È questo il versante su cui Brusasca si spenderà maggiormente e al quale, nel bene e nel male, legherà il suo nome. Dopo l'insediamento del nuovo Governo e dopo la pausa estiva<sup>12</sup>, è la volta delle destre di farsi avanti con un proprio disegno di legge, esattamente come avevano fatto le sinistre nel marzo precedente. Il 30 settembre viene quindi presentato un nuovo progetto di legge il quale, a dire il vero, non si discosta molto da quello che era stato presentato da comunisti e socialisti, fatto salvo per le norme sulla censura<sup>13</sup>. Il disegno, composto di trentasette articoli, mantiene il sistema della revisione preventiva dei copioni, come strumento per il riconoscimento della nazionalità<sup>14</sup>; conferma il consueto sistema di sussidi, qua proposti in una somma pari al 16% degli incassi lordi<sup>15</sup>; chiede di aumentare le giornate di programmazione obbligatoria a 25 a trimestre<sup>16</sup>; lascia in vigore, per quanto riguarda la censura, il solito regolamento del 1923<sup>17</sup>. Anche questo

11 *Ibid.*, 11 agosto 1955.

12 Il Parlamento rimase chiuso per la pausa estiva quasi due mesi, dal 30 luglio al 20 settembre 1955.

13 *Disposizioni per la cinematografia*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 1783, Annunziata il 30 settembre 1955. La legge era d'iniziativa dei deputati Giorgio Almirante (MSI), Filippo Anfuso (MSI), Giovanni Maria Angioy (MSI), Giorgio Bardanzellu (Monarchici), Giuseppe Calabrò (MSI), Nunzio Caroleo (Monarchici), Carlo Colognatti (Monarchici), Benedetto Cottone (Monarchici), Alfredo Covelli (Monarchici), Alfredo Cucco (MSI), Ernesto De Marzio (MSI), Agostino Di Stefano Genova (Monarchici), Italo Formichella (MSI), Gianbattista Madia (MSI), Arturo Marzano (MSI), Ida Matarazzo (Monarchici), Arturo Michelini (MSI), Giovanni Roberti (MSI), Pino Romualdi (MSI), Bruno Spampinato (MSI).

14 *Ibid.*, pp. 5-6, art. 6. In aggiunta alle solite disposizioni viene, però, richiesta una fidejussione bancaria pari al 30% della spesa prevista.

15 *Ibid.*, p. 9, art. 14.

16 *Ibid.*, p. 11, art. 18.

17 *Ibid.*, p. 16, art. 28; «nulla è innovato alle vigenti disposizioni concernenti il nulla osta per la proiezione in pubblico e per l'esportazione dei film».

progetto, come quello delle sinistre, non verrà mai discusso, ma diventerà parte di un unico e più vasto progetto.

Entrambi gli schieramenti posti alle ali del Parlamento hanno presentato la loro proposta per la cinematografia. È dunque tempo che anche il Governo avanzi la propria. Con un meccanismo già collaudato in precedenza, il disegno di legge, composto da trentuno articoli, viene presentato con natura di urgenza sul finire dell'anno<sup>18</sup>. Le norme pescano un po' da tutte le proposte precedenti e si presentano con la forma confusa della sostituzione di parti della precedente legge, una scelta che, in fase di discussione, verrà costantemente deprecata da tutti partiti, DC compresa. Un articolo del disegno, il 27, propone l'istituzione di un testo unico sulle leggi per la cinematografia; è dai tempi di Freddi che se ne parla ogni volta che il quadro legislativo si complica, ma anche questa volta non se ne farà nulla. Infine, non c'è una sola riga dedicata alla revisione delle pellicole.

Il *dominus* è ancora una volta Giulio Andreotti, passato al ruolo di ministro delle Finanze, ma sempre attentissimo a quanto accade nel settore della cinematografia. È infatti Andreotti, nella seduta del 14 dicembre 1955, a chiedere che il disegno di legge venga deferito a una commissione speciale che ancora non esiste<sup>19</sup> ma che verrà formata due giorni dopo, si tratta della commissione speciale per la cinematografia<sup>20</sup>. La prima riunione della commissione si svolge il 12 gennaio del 1956, dunque, quando è già scaduto il termine ultimo per la proroga delle provvidenze; ma sono tutti d'accordo che la nuova legge che uscirà dalla commissione avrà come data di entrata in vigore quella del 1° gennaio 1956, con un collaudato meccanismo retroattivo. Questo dà modo di avviare la discussione su un binario più ampio, perché sganciata dall'urgenza di una scadenza imminente. Per prima cosa il presidente Mario Martinelli decide di unificare la discussione dei tre disegni di legge, quello delle sinistre, quelle delle destre e quello del Governo; i tre relatori sono quindi chiamati a illustrare brevemente le loro proposte. Semeraro inizia dando a Brusasca il merito della

18 *Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 1946 (urgenza), Seduta del 14 dicembre 1955. Il disegno di legge è presentato da Antonio Segni (Presidente del Consiglio), Aldo Moro (ministro di Grazia e Giustizia), Ezio Vanoni (ministro del Bilancio), Giulio Andreotti (ministro delle Finanze), Silvio Gava (ministro del Tesoro). Il relatore è Gabriele Semeraro, che è anche presidente del Gruppo Parlamentare dello Spettacolo, un gruppo informale di deputati che si occupano di questioni legate al cinema e al teatro; prima di essere eletto deputato Semeraro era stato titolare di due sale cinematografiche.

19 *Deferimento a commissione*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta del 14 dicembre 1955, p. 22573.

20 *Annunzio di formazione di commissione speciale*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta del 16 dicembre 1955, p. 22678. Presidente della commissione viene nominato il democristiano Mario Martinelli, vicepresidenti i socialisti Lelio Basso e Alberto Simonini, segretari il democristiano Vittorio Cervone e il comunista Bruno Corbi.

proposta governativa<sup>21</sup>; è il segnale rivolto a tutti che, dopo il vuoto istituzionale dell'era Scalfaro, il sottosegretario è tornato a occuparsi attivamente delle questioni relative al cinema. Semeraro riconosce il successo della legge Andreotti nel favorire la ripresa del cinema italiano e, riguardo agli aiuti di Stato, chiarisce subito che «non si può rallentare ora il ritmo, anche se taluni considerano che questa industria, dopo aver ricevuto per cinque anni l'aiuto dello Stato democratico, sia diventata adulta e possa far da sola»<sup>22</sup>. Una posizione pacificamente condivisa da tutti, tanto dal comunista Alicata, secondo il quale «il cinema è la sola industria non protetta, laddove tutte le altre industrie nazionali godono di un regime di protezione molto accentuato»<sup>23</sup>, quanto dal missino Calabrò, per cui «dalla premessa di considerare il cinema fenomeno sociale, ne scaturisce, per prima, la giustificazione dell'intervento statale»<sup>24</sup>. Dove si affilano le lame è sulla questione che riguarda la censura; se il governo l'aveva ostentatamente evitata e le destre si erano espresse a favore dello *status quo*, a sinistra non rinunciano a porre con forza la questione sul tavolo: «noi riteniamo assolutamente impossibile che, nell'affrontare questa legge, si parli – non dico di censura perché noi ci rifiutiamo di ammettere questo principio assolutamente incostituzionale – di criteri che intralcino, in un modo o nell'altro, la libera circolazione dei film»; Alicata ci tiene a rimarcare come la loro proposta riconosca apertamente la tutela del sentimento religioso, «perché noi siamo uomini politici e ci rendiamo conto della realtà in cui si trova il nostro Paese», e che l'insieme delle proposte fatte è ispirato «a criteri tali da potere rappresentare – almeno secondo il nostro punto di vista – una base feconda di discussione»<sup>25</sup>. La censura è al centro anche della seconda giornata, quando Lelio Basso critica con forza la rimozione operata dal governo, ispirata, a suo dire, da una «volontà paternalistica tendente a controllare e indirizzare la produzione, ad avere in mano tutti gli strumenti possibili per fare della cinematografia un mezzo al servizio della propria politica»<sup>26</sup>; Basso rifiuta anche la giustificazione addotta secondo cui, quella in discussione, sarebbe una legge di sola natura economica: «è questa una affermazione infondata! La censura riguarda anche gli aspetti economici»<sup>27</sup> proprio grazie al sistema di provvidenze, che creano una rete di favori e reciproche aspettative tra produttori e funzionari di nomina governativa. L'intervento più sorprendente è probabilmente quello del comunista Bruno Corbi, un autentico veterano delle discussioni parlamentari sul cinema, nonché uno dei deputati più

21 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 12 gennaio 1956, p. 5.

22 *Ibid.*, p. 6.

23 *Ibid.*, p. 10.

24 *Ibid.*, p. 14.

25 *Ibid.*, p. 12.

26 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 19 gennaio 1956, p. 18.

27 *Ibid.*, p. 19.

preparati in materia. Corbi sostiene una parte del disegno di legge delle sinistre, quella che prevede che sia la magistratura ordinaria a decidere di eventuali tagli o modifiche, nonché di ritiri dei nulla osta: «noi diciamo soltanto che quando c'è di mezzo una questione controversa, a deciderla sia il magistrato, [...] il magistrato della Repubblica Italiana. Voi potete dar fiducia alla Magistratura!»; e subito dopo: «è data al magistrato anche la facoltà di raccomandare il taglio di questa o quella parte del dialogo, di questa o quella scena. E se il produttore si rifiuta, egli interviene. Perché non volete, quindi, avere fiducia nella Magistratura, la quale possa decidere se il film può o meno circolare?»<sup>28</sup>. Quando poi, pochi anni dopo questo intervento in Parlamento, la magistratura sarebbe davvero intervenuta sul cinema chiedendo tagli e ordinando sequestri, sarebbero stati proprio i partiti e gli intellettuali di sinistra a criticare ferocemente questi provvedimenti. Verrebbe da pensare che quando il desiderio di Corbi divenne realtà, non fu come egli se lo era immaginato.

C'è, però, un motivo che giustifica l'esclusione della censura dal disegno di legge governativo. Ed è che il Governo, attraverso il sottosegretario Brusasca, ha deciso di separare la legge sulle provvidenze da quella sulla censura, creando due distinti meccanismi giuridici. È probabilmente un tentativo surrettizio di spostare in avanti la riforma di un sistema di censura che, fino a quel momento, ha funzionato abbastanza bene, garantendo ai cattolici una forma di controllo sulla cinematografia che altri tipi di legge non avrebbero potuto garantire. Dall'altro lato c'è la convinzione che, essendo in scadenza il sistema di provvidenze, la nuova legge economica avrebbe proceduto in tempi rapidi, a differenza di una legge sulla censura che, per la sua natura intrinsecamente conflittuale, si sarebbe protratta a lungo. Entrambe le valutazioni si rivelano sbagliate e sono anche alcuni deputati democristiani a mettere in dubbio la bontà di questa separazione. Renato Cappugi sostiene in commissione che «siamo persuasi dell'importanza del problema della protezione economica della nostra cinematografia, ma siamo anche più persuasi dell'importanza di una corretta libertà e, per questo, dobbiamo ribadire che, così come ci sembra essenziale che le provvidenze economiche non siano considerate un dono che lo Stato fa al cinema [...] allo stesso modo, noi consideriamo essenziale che la legge prenda in considerazione e risolva, nello stesso tempo, l'uno e l'altro aspetto del problema»<sup>29</sup>; il collega di partito Raimondo Manzini, pur dichiarandosi favorevole alla separazione dei due provvedimenti, fa poi notare che se «la vigilanza è una norma puramente negativa, come del resto tutti i divieti, permane, però, l'altro problema: quello di incoraggiare e suscitare la produzione di contenuto che abbia anche una finalità utile per la vita degli uomini»<sup>30</sup> e questa funzione propositiva, per Manzini, è

28 *Ibid.*, p. 30.

29 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 26 gennaio 1956, p. 43.

30 *Ibid.*, p. 46.

svolta dai premi; dunque l'economia è la parte "positiva" della censura, che si affianca a quella "negativa" della repressione.

Quanto sia difficile tenere separate le due cose lo testimonia anche il fatto che nel disegno di legge vengono assorbite, a un certo punto, oltre alle già dette proposte delle destre e delle sinistre, anche due disegni di legge risalenti al 1953, che avevano per oggetto il cinema documentario e il cinema per ragazzi, entrambi intesi come forme di educazione per il pubblico e dunque meritevoli di speciali attenzioni da parte del legislatore<sup>31</sup>. Da un lato, insomma, si vuole considerare il cinema come una mera industria da trattare secondo le leggi dell'economia, dall'altro si chiede a questo l'aderenza a modelli etici e culturali secondo una prassi che attiene ai meccanismi censori molto più che a quelli economici. Brusasca prova a spiegare la contestatissima separazione con due ragioni: la prima è la coeva discussione in Senato sulla revisione di alcuni articoli del Testo Unico sulle Leggi di Pubblica Sicurezza, che mira a riscrivere anche alcune norme di censura<sup>32</sup>; la seconda, molto meno credibile della prima, è che «questo problema, per la sua grande importanza sociale e politica e per il largo interesse che desta negli ambienti più responsabili del Paese, esige un ampio dibattito pubblico e chiare assunzioni di responsabilità da parte di tutti»<sup>33</sup>. Brusasca sa, però, di dover concedere qualcosa e quindi dichiara che il Governo è disposto «ad emanare fin d'ora norme che rendano più snella e definitiva la procedura per la revisione dei film, quali la fissazione di un termine per la

31 Si tratta dei due disegni di legge: *Disposizioni relative alla cinematografia per ragazzi*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 341, Annunziata il 17 novembre 1953, presentata da Maria Pia Dal Canton; *Provvidenze a favore del cortometraggio cinematografico nazionale*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 369, Annunziata il 18 novembre 1953, presentata da Bruno Corbi. Entrambe le proposte vengono deferite alla commissione speciale per la cinematografia, e accorpate alla nuova legge economica, nella seduta del 26 gennaio 1956. La proposta di Dal Canton replicava fedelmente quella fatta nella Legislatura precedente e che, pur approvata in sede di commissione alla Camera, non arrivò mai al Senato per la fine della Legislatura, *Disposizioni relative alla cinematografia per ragazzi*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 1183, Annunziata il 23 marzo 1950, presentata da Maria Pia Dal Canton. Andreotti definì questo Disegno di Legge come «un importantissimo passo avanti per la bonifica morale del mercato cinematografico», Andreotti 1953.

32 Si tratta di una proposta di legge del deputato comunista Umberto Terracini: *Disegno di legge Adeguamento del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza approvato con regio decreto 18 giugno 1931, n. 773, alle norme della Costituzione*, Atti Parlamentari, Senato della Repubblica, Disegni di legge (n. 400), comunicato alla Presidenza il 12 marzo 1954. Il testo prevedeva la cancellazione delle norme sull'autorizzazione per gli spettacoli contenute nel TULPS del 1931 (artt. 70, 74, 75, 77, 82, 83, 111, 112, 113): di fatto si proponeva l'abrogazione totale della censura. La discussione venne avviata all'inizio del 1956, in concomitanza con i lavori della commissione speciale per la cinematografia, e si concluse nel mese di giugno col mantenimento delle norme di censura, cfr. *Relazione della 1ª commissione permanente sui disegni di legge n.35, n.254, n.400*, Atti Parlamentari, Senato della Repubblica, Comunicata alla Presidenza il 6 giugno 1956.

33 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 22 febbraio 1956, p. 97.

revisione stessa, la motivazione delle decisioni negative e la non revocabilità dei nulla osta regolarmente concessi dagli organi competenti»<sup>34</sup>; si tratta delle tre principali richieste delle sinistre, quelle su cui è più aspro lo scontro e che vanno considerate, a tutti gli effetti, come i frutti avvelenati della gestione Scalfaro, che aveva trasformato la discrezionalità della censura in bieco autoritarismo, esasperando gli animi di tutti. Non aiuta, però, a rasserenare il clima il tentativo di un gruppo di deputati democristiani, guidati da Vittorio Cervone, di forzare la mano, proponendo un ordine del giorno che impone l'immediata discussione degli articoli di legge del disegno governativo, abbandonando quindi del tutto la discussione sulla censura<sup>35</sup>; fioccano esplicite le minacce, che erano state velatamente avanzate sin dalle prime sedute, di rimandare la discussione in Assemblea e, così facendo, di mandare gambe all'aria la commissione. Chi esprime meglio di tutti le perplessità è il monarchico Vincenzo Selvaggi: «indipendentemente dagli aspetti tecnici, si sapeva che il problema della censura era il nucleo principe della discussione, onde, francamente, io non comprendo i motivi che hanno mosso i colleghi Cervone ed altri a presentare il loro ordine del giorno»<sup>36</sup>.

Nella seduta seguente, che dovrebbe sancire l'inizio della discussione sui singoli articoli, le sinistre tornano alla carica, chiedendo che le norme sulla censura vengano inserite nell'articolo 1 della legge, come preconditione necessaria a qualsiasi norma di indirizzo economico<sup>37</sup>. Brusasca ancora una volta cerca di dare rassicurazioni in questo senso, ma infine, riferendosi alla discussione in Senato sul TULPS, invoca una norma del regolamento della Camera che impedisce di trattare contemporaneamente la stessa materia nei due rami del Parlamento<sup>38</sup>, una soluzione palesemente cavillosa, su cui infatti il sottosegretario viene infilzato da un informatissimo Lelio Basso, che si mostra assai più cavilloso di lui<sup>39</sup>. L'intera seduta si ingroviglia su questa disputa e, ancora una volta non si riesce a discutere la nuova legge sulle sovvenzioni; sono già passati due mesi dall'avvio della commissione e da altrettanto tempo sono scaduti tutti i sussidi. Si rende alla fine necessario l'intervento del Presidente del Consiglio, Antonio Segni, il quale riceve una delegazione di deputati dell'opposizione dando loro precise rassicurazioni sul fatto che la legge sulla censura verrà

---

34 *Ibid.*

35 *Ibid.* L'ordine del giorno, presentato dai deputati Vittorio Cervone, Raimondo Manzini, Giuseppe Romanato e Carlo Vischia, recitava: «La commissione, udite le dichiarazioni del Governo, le approva e passa all'esame degli articoli». In particolare è la richiesta di dichiarare approvate da tutta la commissione le comunicazioni del Governo a scatenare un putiferio.

36 *Ibid.*, p. 99.

37 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 1 marzo 1956, pp. 108-110. Sono in particolare gli onorevoli Alicata e Basso a premere in questa direzione.

38 *Ibid.*, p. 111. Brusasca si riferisce all'art. 113 del Regolamento della Camera del 1953.

39 *Ibid.*, p. 112-113. Basso fa una puntigliosa disamina del modo in cui il regolamento disciplina le tempistiche delle discussioni nelle due Aule.

calendarizzata al più presto; ne dà conto in commissione il socialista Eugenio Dugoni: «abbiamo avuto l'assicurazione dall'onorevole Presidente del Consiglio [...] che, entro la settimana, avremo la risposta del Governo in merito alla questione della censura. Tale assicurazione ci è stata data in tono e sulla base di dichiarazioni che non possiamo che ritenere positive, poiché partono dal riconoscimento che il regime attuale della censura è anticostituzionale»; su questa base i deputati di sinistra accettano finalmente di discutere il disegno di legge, ma facendo presente di essere «sempre pronti, là dove ci trovassimo di fronte a posizioni che dovessimo considerare negative, a riprendere la nostra libertà di azione nel senso accennato»<sup>40</sup>. Per rendere meglio esplicita la minaccia, Alicata dirà: «il Presidente del Consiglio ci ha detto che entro una settimana ci sarà data una risposta. Noi discuteremo fino a sabato. In caso di mancata risposta, quel giorno il disegno di legge sarà rimesso all'Assemblea»<sup>41</sup>. E finalmente inizia la discussione della «legge tecnico-economica», secondo la definizione datene da Brusasca. Il sottosegretario, dal canto suo, stava effettivamente lavorando a un disegno di legge sulla censura che era già stato valutato anche da Segni. Ed è proprio il Presidente del Consiglio che ne gira una versione ad Andreotti nel marzo del 1956, a ridosso della *bagarre* in commissione; Andreotti, a sua volta, lo gira a De Pirro per avere un suo parere; De Pirro fa alcune osservazioni rispetto al rapporto della censura col dettato costituzionale e poi suggerisce di dotare la censura anche di elementi di tutela del codice penale, così da «allargare la sfera di competenza delle commissioni di censura in un settore che interessa la collettività»; è un'aggiunta potenzialmente gravida di conseguenze poliziesche, tanto che lo stesso De Pirro avverte: «tuttavia l'accoglimento nella legge di censura di tutte le ipotesi surriferite creerebbe unitamente al riferimento al buon costume, al vilipendio della religione ed alla violazione dei principi costituzionali una legge ben più dura di quella esistente!»<sup>42</sup>. Il consiglio di De Pirro pare fare colpo su Andreotti, che suggerisce a Segni di inserire nel disegno di legge il controllo sulle «tipiche forme di istigazione al reato»<sup>43</sup>, qua Andreotti si riferisce agli artt. 14 e 15 della legge sulla stampa del 1948<sup>44</sup> e ai commi 3 e 4 dell'articolo 21 della

40 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 7 marzo 1956, p. 120. L'intervento di Segni era stato sollecitato da Brusasca che lo riteneva l'unico modo per superare l'*impasse*, p. 122.

41 *Ibid.*, p. 122.

42 AGA, Serie Cinema, b. 1070, 17 marzo 1956. De Pirro si riferisce in particolare agli artt. 278, 290, 290bis, 291, 292, 297, 298, 299 del Codice penale, che sono quelli che trattano il tema del vilipendio.

43 AGA, Serie Cinema, b. 1072, 21 marzo 1956.

44 *Legge 8 febbraio 1948, n. 47. Disposizioni sulla stampa*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1948, n. 43, pp. 575-577. L'articolo 14 riguardava la stampa destinata ai ragazzi, equiparando alla legislazione sull'osceno (art. 528c.p.) tutto quanto offenda il sentimento morale del fanciullo o che costituisca «incitamento alla corruzione, al delitto o al suicidio»; l'articolo 15 sanziona, sempre basandosi sulla legge contro l'oscenità, gli stampati «i quali descrivano o illustrino, con particolari impressionanti o raccapriccianti, avvenimenti realmente

Costituzione, i quali autorizzano i sequestri degli stampati per ragioni legate proprio a violazioni della legge sulla stampa. De Pirro non si era certo sognato di spingersi così avanti, ma Andreotti sa come ci si muove sul sottile confine che separa il controllo censorio da forme di autoritarismo non troppo velate. Alla fine non si arriverà a tanto, ma questi documenti dimostrano come fosse ancora Andreotti a orientare le scelte in materia di cinema e come la sua strategia fosse sempre quella di partire da una base di richieste eccessive per arrivare, dopo lunghe contrattazioni, a spuntare ragionevoli compromessi.

Sembra che in commissione sia finalmente saltato il tappo che impediva di discutere del disegno di legge e si passa così all'esame dei singoli articoli: i primi quattro vertono sulla composizione delle commissioni sul cinema che, essendo gli organi fondamentali di negoziazione, occupano quattro sedute di fila<sup>45</sup>. Nella seduta del 15 marzo ritorna, però, ancora una volta il tema della censura, in particolar modo quella legata alla lettura del copione. La questione è sottile perché, come spiega Corbi, l'esperienza ha dimostrato che, oltre alla censura del film, «esisteva anche un'altra forma di censura preventiva, la quale, pur essendo meno appariscente, influiva sulla sostanza, determinando tutto un indirizzo della produzione nazionale»; per Corbi la responsabilità va in capo a «certi funzionari della Presidenza del Consiglio i quali – come tutti gli esecutori – rendono l'interpretazione più restrittiva, più oculata ed attenta, di quanto non facciano coloro che, invece, hanno maggiori responsabilità»<sup>46</sup>. Ma l'intreccio tra censura ed economia è stretto, per cui ha gioco facile Gabriele Semeraro a rispondere che «la presentazione di tutta una documentazione preventiva dà la possibilità, a chi produce un film, di beneficiare di aperture di credito che consentono di iniziare la lavorazione del film medesimo. Se questa autorizzazione preventiva non esiste, il produttore non può attingere alla Banca Nazionale del Lavoro»<sup>47</sup>; con una certa spudoratezza, Brusasca si spinge ad affermare che tra le finalità della revisione del copione «non esiste quella di esercitare una funzione censoria»<sup>48</sup>; da questa dichiarazione si deduce che o Brusasca non conosceva il suo mestiere di sottosegretario o che era in aperta malafede: ed è certo la seconda ad essere l'ipotesi corretta. La discussione si infiamma, per Brusasca è fondamentale mantenere in vigore inalterato l'impianto della revisione dei copioni che era stato stabilito dalla legge Andreotti, per le opposizioni, invece, è necessario

---

verificatisi o anche soltanto immaginari, in modo da poter turbare il comune sentimento della morale o l'ordine familiare o da poter provocare il diffondersi di suicidi e delitti».

45 Sono le sedute del 7, 8, 13 e 14 marzo 1956. Si parla della commissione consultiva per l'esame dei problemi di carattere generale interessanti la cinematografia; del Comitato per i film a lungometraggio; del Comitato per i film a cortometraggio; del Comitato per i film di attualità; della commissione tecnica per la cinematografia.

46 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 15 marzo 1956, p. 170.

47 *Ibid.*, p. 172.

48 *Ibid.*, p. 173.

modificarlo radicalmente. La spunterà Brusasca, che si mostrerà irremovibile verso ogni emendamento, anche della sua stessa maggioranza. Dopo numerose sedute dedicate alla discussione dei problemi strettamente economici, il 17 aprile la censura tornerà a bussare alle porte della commissione<sup>49</sup>. Esordisce Brusasca annunciando che «lo studio delle nuove misure concernenti la censura sui film è stato completato e che il testo definitivo del relativo schema di disegno di legge sarà presentato al Consiglio dei ministri in uno dei prossimi giorni, per essere poi trasmesso al Parlamento»<sup>50</sup>; era passato quasi un mese e mezzo da quando Segni aveva garantito che sarebbe passata non più di una settimana. Brusasca rifiuta di dare dettagli, sostenendo di non essere stato autorizzato da Segni in tal senso, cosa che genera diversi malumori. A gettare benzina sul fuoco ci pensa anche Andreotti, che in un articolo uscito sulla stampa critica il «vero e proprio ostruzionismo dei comunisti, imperniato sulla pretesa di avere, contemporaneamente alla legge sugli aiuti economici alla cinematografia, la legge di aggiornamento della censura sugli spettacoli»<sup>51</sup>; nel suo articolo Andreotti riprende le osservazioni che aveva fatto a Segni in merito al sequestro degli stampati e all'apologia di reato; Andreotti poi cita direttamente Alicata, il quale «si è assunto il ruolo di avversario principe della censura e tiene a bada, con gli artifizii della procedura, tutto il resto della commissione minacciando ad ogni passo di chiedere il passaggio in aula della legge». L'articolo scatena la dura reazione del deputato in questione che accusa, a sua volta, Andreotti per «il tono ingeneroso e contrario a ogni buon costume parlamentare dell'articolo verso una parte della commissione»<sup>52</sup>. Ancora una volta viene dunque ventilata la minaccia, questa volta portata da Ingrao e sottoscritta da tutti deputati comunisti, di non votare la legge, di fare davvero un ostruzionismo selvaggio e far saltare il banco.

L'intransigenza delle sinistre desta grosse preoccupazioni nel mondo dei produttori, tanto che Eitel Monaco scrive ad Andreotti per lamentare, a seguito degli eventi in commissione, come dai lavori dei giorni precedenti fosse «evidente che i rappresentanti delle opposizioni in seno alla commissione speciale cercavano di far ritardare i lavori perché volevano che il disegno di legge sulla censura venisse presentato prima del termine dei lavori stessi»; Monaco teme soprattutto che i ritardi nell'approvazione della legge possano avere ripercussioni pesanti sul sistema produttivo<sup>53</sup>. Non capisce, però, che è proprio quella l'unica arma in mano alle opposizioni che di certo non vogliono farsela sfuggire.

49 La commissione si era riunita a marzo nelle giornate del 16, 20, 21, 22, 23 (due sedute), 24, 26, 27, 28 (due sedute). Nonché l'11 e il 13 aprile.

50 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 17 aprile 1956, p. 344.

51 Poi ripubblicato su "Rivista del cinematografista", 1956, n. 5.

52 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 17 aprile 1956, p. 344.

53 AGA, Serie Cinema, b. 1070, 26 aprile 1956.

I lavori in commissione si fermano per quasi due settimane per riprendere a inizio maggio<sup>54</sup>. Il giorno 9, all'ultima seduta della commissione, si arriva infine a discutere della censura, tema ormai non più rinviabile. La questione è l'articolo 28 della legge Andreotti, che stabiliva come valide le norme del regolamento del 1923. Il Governo vorrebbe lasciare immutato questo articolo, in vista della presentazione della nuova legge sulla censura; per le sinistre la proposta è semplicemente irricevibile, a spiegarlo è ancora una volta Alicata:

abbiamo manifestato la massima buona volontà accontentandoci della contemporaneità della votazione del presente disegno di legge con la presentazione del disegno di legge sulla censura. Quest'ultimo non è stato ancora presentato. Potremmo in queste condizioni, se volessimo essere rigorosi, dire che non possiamo approvare il disegno di legge che riguarda le norme tecniche ed economiche. Quello che noi ora proponiamo è un compromesso fra le due posizioni nel senso che, prima di approvare questo disegno di legge, si dia atto che è in corso un mutamento nel processo di revisione dei film e si inserisca espressamente nella legge una riserva del genere. [...] La nostra posizione al riguardo è sempre stata la seguente: non vedevamo dissociate le questioni riflettenti la libertà di espressione dalle questioni riguardanti le provvidenze economiche per i film<sup>55</sup>.

Nuovamente la discussione si inasprirà, arrivando infine, dopo numerosi passaggi ed emendamenti, alla formulazione di un articolo, che nel testo finale della legge sarà il n. 23, che recita: «le venti disposizioni per la proiezione in pubblico e per la esportazione del film restano in vigore fino alla emanazione di nuove norme sulla revisione dei film e, in ogni caso, non oltre il 31 dicembre 1957». Dopo una sfianante battaglia parlamentare tutto quello che le sinistre sono riuscite a ottenere è una generica definizione *ad quem* della censura. Nessuno sembra preoccuparsi del fatto che l'articolo non specifichi cosa si debba fare nel caso che a quella data non ci siano nuove norme. Ma la risposta è semplice: poiché la legge non ammette vuoti, in assenza di nuove disposizioni tutto dovrà rimanere com'è. A sinistra, ancora una volta, si sono fidati delle rassicurazioni governative, rimanendo con in mano solo un pugno di mosche.

La legge viene votata in commissione e passa con 15 voti favorevoli e altrettanti astenuti<sup>56</sup> e, dopo ulteriori passaggi burocratici<sup>57</sup>, viene finalmente

54 La commissione si riunirà ancora il 2, 3, e 4 maggio 1956.

55 Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 9 maggio 1956, pp. 405-406.

56 *Ibid.*, p. 443. Ad astenersi è l'intero gruppo dei comunisti e dei socialisti oltre al democristiano Lucifredi.

57 La legge passa prima in Senato, dove viene approvata con poche modifiche: *Discussione e approvazione, con modificazioni, del disegno di legge: "modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia"*, Senato della Repubblica, Legislatura II, 1ª commissione (Affari della Presidenza del Consiglio e dell'Interno), mercoledì 4 luglio 1956, pp. 673-725. La legge ritorna quindi alla commissione per la cinematografia: Camera dei deputati, Bollettino delle commissioni,

approvata e pubblicata nella “Gazzetta Ufficiale” a fine luglio del 1956<sup>58</sup>. Non si può certo dire che sia una buona legge. La prima cosa che salta all’occhio è che è stata scritta come una serie di rammendi posticci alla legge Andreotti, una forma discutibile che era stata giustificata con la fretta: ma, dopo quasi otto mesi di discussioni parlamentari, la giustificazione non appare più credibile. La legge Andreotti aveva prodotto un innegabile miglioramento dell’industria del cinema in Italia, come confermato dai dati su produzioni, importazioni ed esportazioni, quasi ribaltatisi nell’arco di sei anni, che erano stati presentati in Aula da Gabriele Semeraro<sup>59</sup>; per questo si erano prorogate già una volta le provvidenze.

Resoconto sommario 469-470, mercoledì 18 luglio 1956, pp. 26-28. Un ulteriore, e ultimo, passaggio in Senato lo si ha il 19 luglio col Disegno di legge 1527-B.

58 *Legge 31 luglio 1956, n. 897. Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana”, 1956, n. 206, pp. 3020-3028.

59 Tabelle riportate in: Atti Parlamentari, Legislatura II, commissione speciale per la cinematografia, Seduta del 2 febbraio 1956, pp. 76-82.

Film importati in Italia 1946-1955										
	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
<b>Usa</b>	600	507	668	502	394	230	246	222	209	276
<b>Francia</b>	121	101	31	37	31	42	59	42	28	19
<b>Inghilterra</b>	57	78	91	110	49	18	31	31	41	37
<b>URSS</b>	10	70	8	7	9	9	9	9	0	0
<b>Altri</b>	62	38	76	13	56	43	50	55	29	42
<b>Totale</b>	850	794	874	669	539	342	395	359	307	374

Pellicole italiane esportate 1948-1955		
<b>1948</b>	354	Verso 24 paesi
<b>1949</b>	807	38
<b>1950</b>	644	53
<b>1951</b>	849	58
<b>1952</b>	949	68
<b>1953</b>	1046	78
<b>1954</b>	1716	86
<b>1955</b>	2139	86

Circolazione del film in Italia 1946-1954			
Anni	Totale film esteri (% Usa)	Produzioni italiane (% sul totale)	Locali sul territorio*
<b>1946</b>	850 (600 – 70,6%)	56 (6,2%)	5000
<b>1947</b>	794 (507 – 63,8%)	60 (7%)	5500
<b>1948</b>	874 (668 – 76,4%)	54 (5,8%)	6551
<b>1949</b>	669 (502 – 75%)	76 (10,2%)	7545
<b>1950</b>	539 (394 – 73%)	104 (16,2%)	7896
<b>1951</b>	342 (230 – 67,2%)	107 (23,8%)	8625
<b>1952</b>	395 (246 – 62,3%)	132 (25,1%)	8898
<b>1953</b>	359 (222 – 61,8%)	146 (28,9%)	9502
<b>1954</b>	307 (209 – 68%)	157 (33,8%)	9888

\* dati relativi ai locali aperti al pubblico nel mese di gennaio di ogni anno

La nuova legge voleva confermare quell'impianto di sussidi e, allo stesso tempo, marcare un nuovo passo nella gestione pubblica del cinema. Il risultato sarà una conferma dei sussidi governativi, aumentati fino a un enorme 16% dell'introito lordo che viene dato automaticamente a tutti i film italiani; in aggiunta sono previsti dei premi da 25 milioni da darsi ai cinque migliori film dell'anno, stabiliti da una delle tante commissioni istituite dalla legge. Viene poi aumentato, da 80 a 100, il numero di giornate annuali destinate alla programmazione obbligatoria di film italiani. Infine, ed è forse la vera novità della legge, si istituisce la categoria di «film per la gioventù», che beneficia di speciali provvidenze, in aggiunta a quelle già normalmente concesse; è un tentativo di creare una categoria di film a carattere morale che non avrà, però, il successo sperato. Ma soprattutto c'è una burocratizzazione della gestione statale del cinema senza precedenti, che negli anni a venire impegnerà severamente la macchina amministrativa.

Il problema della censura, come detto, viene spostato al 31 dicembre 1957, mentre la legge entra in vigore retroattivamente il 1° gennaio del 1956 e ha, come suo termine ultimo, il 30 giugno 1959. Presto dunque sarà tutto da rifare. È un approccio legislativo che porta con sé diversi effetti negativi, come lamentato da Eitel Monaco: «le incertezze e i ritardi nella elaborazione della nuova legge, mentre costringevano gli industriali più prudenti a segnare il passo, spingevano improvvisati speculatori a realizzare in fretta film sciatti e mediocri per beneficiare delle vecchie provvidenze», provocando una «inflazione quantitativa ed il conseguente abbassamento del livello medio delle qualità tecniche ed artistiche»<sup>60</sup>.

Nel frattempo, a lungo promesso e a lungo rinviato, arriva in Parlamento anche il disegno di Legge sulla censura, che viene presentato il 14 giugno 1956, negli stessi giorni in cui si chiude la sofferta legge economica. Il disegno era stato sottoposto, nei mesi precedenti, all'attenzione del mondo cattolico e ne aveva avuto una sostanziale approvazione<sup>61</sup>. Solo a seguito di questa malleveria ecclesiastica il governo si decide a presentarlo in Aula. Il disegno si presenta

Produzione cortometraggi in Italia 1948-1954		
	Documentari	Attualità
1948	237	235
1949	277	236
1950	434	256
1951	375	286
1952	329	380
1953	550	394
1954	646	393

<sup>60</sup> Monaco 56, p. 14.

<sup>61</sup> Subini 2021, pp. 153-155.

come snello, composto da soli otto articoli, che raggruppano censura cinematografica e teatrale in un unico testo<sup>62</sup>. Per prima cosa, viene ristretta moltissimo la casistica per cui può essere negato un nulla osta: le uniche ragioni valide sono l'offesa al buon costume, al prestigio nazionale, al sentimento religioso e il turbamento dei buoni rapporti internazionali. Le commissioni vengono allargate a 7 membri, due dei quali devono essere «padre o madre di famiglia»; la revisione deve essere svolta entro trenta giorni dal ricevimento della domanda; altrettanti deve impiegare la commissione di 2<sup>a</sup> grado in caso di appello; il richiamo in censura può essere fatto solo entro dieci giorni dalla concessione del visto, dopo di che l'autorizzazione data si considera irrevocabile; le decisioni di diniego devono essere adeguatamente motivate; infine il disegno si confronta e tiene conto anche del nuovo *medium*, la televisione<sup>63</sup>, imponendo il divieto di trasmissione televisiva per tutti i film che siano stati vietati ai minori di 16 anni. Non si fa alcun riferimento alla violenza, alle immagini «truci e ripugnanti» e non si fa alcun tipo di riferimento in merito alla possibilità delle commissioni di chiedere tagli o modifiche, il testo parla solo di diniego e concessione del nulla osta. Sembra un testo alquanto approssimativo, non si sa se perché il Governo voglia usarlo come base negoziale o se perché figlio di semplice sciatteria, in ogni caso dopo tanti mesi di polemiche e discussioni era lecito aspettarsi qualcosa di ben più strutturato. Ci si limita invece a mettere una pezza agli eccessi dell'era Scalfaro, imponendo tempi certi per le revisioni e limitando drasticamente l'uso del richiamo in censura. Su tutto il resto bisognerà mettersi d'accordo in sede di dibattito parlamentare. L'esame del disegno di legge viene deferito alla 1<sup>a</sup> commissione della Camera<sup>64</sup>, quella per gli Affari Interni, e qui giacerà a lungo. Andrà in discussione dopo oltre un anno, quando il sottosegretario non sarà più Brusasca. Ancora una volta, le promesse del Governo democristiano in materia di censura si erano rivelate solo un'accorta strategia dilatoria.

---

62 *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 2306, seduta del 14 giugno 1956. Il relatore, Remo Gaspari, spiega questa scelta dicendo che «si è innanzitutto provveduto a unificare la revisione cinematografica e teatrale che precedentemente era disciplinata da norme distinte benché di contenuto in gran parte analogo», p. 2. L'accorpamento delle due censure sarà accettato pacificamente da tutte le parti senza che diventi mai argomento di discussione.

63 Come noto le prime trasmissioni televisive ufficiali ebbero inizio nel gennaio del 1954.

64 *Deferimento a commissioni*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, seduta di sabato 23 giugno 1956, pp. 26403-26404.

## Capitolo VII

### Da Resta a Magri

#### 20 maggio 1957 – 28 agosto 1959

La crisi del Governo Segni nella primavera del 1957, leggibile prima di tutto come una crisi del balbettante progetto di avvicinare il centro democristiano alle sinistre più moderate, apre la strada al Governo di Adone Zoli<sup>1</sup>, il primo della Repubblica a reggersi grazie all'appoggio del Movimento Sociale Italiano e dei monarchici. Si tratta di un Governo debolissimo, «senza maggioranza, anzi a minoranza precostituita»<sup>2</sup>, secondo le parole dello stesso Presidente del Consiglio. La delega allo Spettacolo viene affidata a Raffaele Resta, che prosegue così la tradizione dei giuristi alla guida della censura. Resta è un fervente cattolico, ligio a una rigida morale familiare e sessuale che cercherà affannosamente di far rispettare attraverso l'azione censoria. Un esempio perfetto del suo approccio alla questione lo troviamo nel fascicolo di *I frenetici* (*Don't Knock the Rock*, Fred Sears, 1956), insipido film giovanilistico americano che ruota intorno all'organizzazione di un ballo da parte di alcuni ragazzi, i quali, per questo motivo, si scontrano con i propri genitori; alla fine, naturalmente, tutto si risolve per il meglio in un tripudio di canti e danze; il film arriva in censura nei primissimi giorni della gestione di Resta e ottiene un sorprendente divieto ai minori di 16 anni, con una motivazione che sembra un manifesto delle idee del sottosegretario in materia di famiglia:

La commissione: considerato che nel film viene posto in evidenza un contrasto - fra genitori e figli - che si conclude con la dimostrazione, purtroppo condotta in maniera che la fa apparire accettabile e corrispondente al vero, che il punto di vista della meno giovane generazione è errato, mentre giusto è quello che ad esso si contrappone; considerato, d'altra parte, che il contrasto verte su questione - il ballo denominato "Rock and Roll" - che costituisce una tipica manifestazione della attuale mentalità dei giovanissimi e che quindi la soluzione adottata nel film può divenire pericoloso precedente, ad esempio sempre richiamabile, atto ad indurre il figlio ad insistere nelle posizioni di sufficienza che purtroppo oggi facilmente vengono assunte nei confronti dei genitori, nonché a rafforzare la errata, ma esistente mentalità di chi crede di essere incompreso in aspirazioni o posizioni che invece fermamente reputa legittime; che, pertanto, la circolazione del film, potrebbe avere riflessi negativi sulla saldezza del nucleo familiare, integrando così

- 
- 1 In un'intervista concessa l'anno dopo la morte di Zoli, la vedova Lucia ebbe a definirlo come un uomo «autoritario, assoluto, duro fino alla violenza, puntiglioso e vendicativo», Gualandri 1961, p. 17.
  - 2 *Discussioni*, Senato della Repubblica, II<sup>a</sup> Legislatura, seduta pomeridiana del 27 giugno 1957, p. 22331.

l'ipotesi prevista dalla lettera A dell'art. 3 del R.D. 24/settembre 1923 n. 3287, esprime, a maggioranza, parere favorevole per la programmazione in pubblico col divieto per i minori degli anni sedici<sup>3</sup>.

Nei suoi quasi quattordici mesi di lavoro in censura, Resta perseguirà un'idea morale assai rigida, ai limiti dell'intransigenza, andando però a scontrarsi con un cinema sempre più avviato verso la modernità. Tocca a lui anche sostenere il disegno di legge sulla censura approvato alla I<sup>a</sup> commissione della Camera, quella per gli Affari Interni<sup>4</sup>. Il disegno, che era stato presentato nel giugno del 1956, viene discusso per la prima volta in commissione il 23 ottobre del 1957<sup>5</sup>; nuovamente si lavora sul filo delle scadenze, da un lato la scadenza del 31 dicembre, che era stata indicata come data ultima per il rinnovo delle norme sulla censura, dall'altro lato la scadenza della Legislatura fissata all'11 giugno del 1958, per cui i lavori parlamentari non potranno protrarsi oltre il mese di marzo. Ci sono quindi circa quattro mesi per completare una discussione che si annuncia tutt'altro che pacifica e per avere l'approvazione dei due rami del Parlamento. Non è dato sapere se, al momento dell'avvio dell'iter in commissione, i deputati credessero davvero di poter completare il percorso<sup>6</sup>, ma, come che sia, decidono di avviare la discussione. Il primo atto, però, sarà un rinvio di due settimane.

Il 15 novembre si può finalmente entrare nel merito<sup>7</sup>. Per prima cosa si decide di accorpare la discussione della proposta governativa ad altre due che erano state presentate dalle opposizioni di destra e sinistra<sup>8</sup>, nominando come relatore Remo Gaspari, giovane deputato democristiano del tutto digiuno di cinema. I deputati della sinistra avanzano immediatamente una pregiudiziale di costituzionalità, puntando a dichiarare illegittima qualsiasi forma di censura e limitando ogni forma di controllo al solo «buon costume» sancito dall'ultimo

3 DGCA, f. 24104, 31 maggio 1957.

4 La dicitura completa è: I<sup>a</sup> commissione: Affari interni – Ordinamento politico ed amministrativo – Affari di culto – Spettacoli – Attività sportive – Stampa.

5 *Disegno e proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali* (2306), Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, commissione I, seduta di mercoledì 23 ottobre 1957.

6 Nella prima seduta Corbi dirà chiaro e tondo: «la discussione non sarà né facile né breve; sarà una discussione molto approfondita anche per decidere se si passerà o meno agli articoli. Presentare degli emendamenti quando non si è ancora d'accordo sui principi fondamentali significa anticipare i tempi e non consentire una discussione seria, così come lo merita l'argomento che stiamo per discutere», *ibid.*, p. 1120.

7 Una seduta convocata per il 13 novembre era stata rinviata per l'impossibilità di Resta di essere presente in commissione.

8 Si tratta della già citata proposta del missino Calabrò (cfr. *supra* cap V, n. 31): *Norme integrative alle disposizioni concernenti la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 1518, Annunziata il 16 marzo 1955; a questa si aggiunge la proposta riguardante il teatro della comunista Luciana Viviani: *Regolamentazione della censura e provvidenze a favore del teatro di prosa*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Disegno di Legge n. 1136, Annunziata il 4 agosto 1954, la proposta aveva come cofirmatari Bruno Corbi, Guido Mazzali e Giovanni Pieraccini.

comma dell'articolo 21 della Costituzione. Non sembra una buona strategia, dato che la DC è un partito di solida impostazione giuridica; è infatti un avvocato il relatore Gaspari, così come il sottosegretario Resta e come molti altri. La discussione si accende subito su alcuni punti dirimenti, che ruotano tutti intorno al dettato costituzionale. La posizione del Governo, espressa da Gaspari, è che il secondo comma dell'articolo 21 impedisce la censura solo per la stampa e non per quelli che il primo comma definisce invece «ogni altro mezzo di diffusione»<sup>9</sup>. La diversità di formulazione dei mezzi di comunicazione che viene fatta nei due commi giustificerebbe, legittimandola, la distinzione della censura cinematografica e teatrale da quella, indubabilmente incostituzionale, della stampa. L'altro punto di discussione verte sul concetto di «buon costume», così come espresso nell'ultimo comma dell'articolo<sup>10</sup>. La proposta di legge delle sinistre aveva, al primo articolo, una formulazione assai problematica: «è costituita presso la Direzione generale dello spettacolo una commissione nazionale cui spetta il compito di accertare, ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione, se le produzioni teatrali abbiano contenuto osceno»<sup>11</sup> equiparando di fatto il buon costume all'oscenità<sup>12</sup>, una grossolana forzatura che i partiti di maggioranza – ma non solo loro – avranno gioco facile a smontare. Inizia il deputato liberale Aldo Bozzi, fine e rispettato giurista in servizio presso il Consiglio di Stato, che nota come «la proposta Viviani fa coincidere il buon costume col concetto di oscenità. L'oscenità, invece, pur muovendosi sempre nell'area del buon costume, ne individua soltanto uno degli aspetti, forse quello più grave; quindi è un concetto restrittivo», per poi meglio chiarire: «che cosa è il buon costume? Certo non è soltanto l'oscenità [...] evidentemente nel buon costume di una società civile va compreso il rispetto per le opinioni altrui ed il rispetto per gli ordinamenti»<sup>13</sup>, sostenendo così l'idea governativa di inserire nella censura gli elementi legati al vilipendio o alla tutela della religione; Resta infatti sarà fulmineo nel mettere il carico: «tra i *boni mores* è compreso anche l'ordine pubblico»<sup>14</sup>; diversi altri deputati interverranno sulla questione<sup>15</sup>, intraprendendo una puntuta disfi-

9 I primi due, notissimi, commi dell'articolo 21 della Costituzione recitano: 1) Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione. 2) La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure.

10 Il sesto e ultimo comma dell'articolo 21 della Costituzione recita: 6) Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni.

11 *Regolamentazione della censura e provvidenze a favore del teatro di posa*, Disegno di Legge n. 1136, cit., p. 4, art. 1.

12 Per i concetti di buon costume e oscenità, così come per la genesi dell'articolo 21 della Costituzione, rimando a un mio precedente lavoro: Desole 2020.

13 *Disegno e proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (2306)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, commissione I, seduta di venerdì 15 novembre 1957, p. 1175.

14 *Ibid.*

15 In particolare il socialista Mauro Ferri, il comunista Giovanni Battista Gianquinto, il democristiano Francesco Maria Dominedò e il monarchico Carlo Delcroix.

da giuridica sul concetto di buon costume a cui, forse, a sinistra non avevano pensato al momento di presentare l'imprudente pregiudiziale costituzionale; Corbi sarà costretto ad ammettere: «noi non prevedevamo che si entrasse in una discussione giuridica così sottile, da arrivare tra l'altro a parificare il buon costume ai *boni mores*. Vi chiediamo, quindi, il tempo necessario per studiare se il diritto romano, oggi, sia del tutto accettabile con la nuova concezione giuridica dello stato moderno; per prepararci insomma, una volta che ci avete tirato su questo terreno, a una discussione più attenta»<sup>16</sup>. La pregiudiziale viene per ciò ritirata, con la riserva di ripresentarla più avanti; ma è un'arma ormai spuntata; la sinistra si dimostra incapace di sostenere la validità giuridica di una propria mozione e incassa così la prima severa batosta della discussione.

Nella seduta che segue si affronta per la prima volta il merito degli articoli, partendo naturalmente dal numero 1, un semplice articolo introduttivo che stabilisce la vigilanza da parte del Governo sui film, previa loro revisione. La discussione, però, si attorciglia su una serie di minuziose precisazioni terminologiche in merito ai concetti di «revisione», «film nazionale», «esportazione»<sup>17</sup>. La censura cinematografica è attiva in Italia da oltre quarant'anni e il regolamento che la guida da quasi trentacinque, eppure in commissione si sente ancora il bisogno di chiarire concetti che sono ormai pienamente acquisiti nella pratica quotidiana degli uffici di revisione, nei rapporti tra produttori, distributori ed esercenti, nella stampa di settore e ovunque, in generale, si abbia a che fare col cinema<sup>18</sup>; questa pignoleria da un lato appare fortemente pretestuosa, ma dall'altro va contestualizzata nel tentativo di rendere la censura controllabile in ogni suo passaggio, sottraendola a possibilità di arbitrio come era accaduto nell'era Scalfaro. Così la seduta trascorre a vuoto senza che nulla venga deliberato. La seduta successiva non sembra andare tanto meglio, dato che ci si perde di nuovo nella definizione del buon costume. Alla fine, grazie all'opera di mediazione di Resta, si riesce a convergere su un testo, estremamente burocratico e ridondante<sup>19</sup>, che viene infine approvato. È passato un mese dall'avvio dei lavori in commissione, quasi un anno e mezzo dalla presentazione del disegno di legge,

16 *Ibid.*, p. 1178.

17 *Disegno e proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (2306)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, commissione I, seduta di mercoledì 20 novembre 1957, pp. 1181-1193.

18 Il democristiano Mario Berry, a proposito di queste precisazioni, dirà: «credo sia opportuno tener presente l'esistenza in Italia di un comitato di intesa, che riunisce tanto gli esercenti, quanto i produttori, come gli sceneggiatori. Ebbene, questo comitato ha esaminato il disegno di legge ed ha dichiarato di approvarlo, salvo qualche piccola modificazione», *Ibid.*, p. 1189.

19 «La proiezione in pubblico di film e la rappresentazione in pubblico di lavori teatrali di qualunque specie, nonché l'esportazione all'estero di film nazionali ai sensi dell'articolo 8 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, integrato dall'articolo 6 della legge 31 luglio 1956, n. 897, sono soggette a nulla osta della Presidenza del Consiglio dei ministri. Il nulla osta è rilasciato previo esame dei film e dei lavori teatrali da parte di speciali commissioni di primo e di secondo grado, secondo le norme della presente legge», *Disegno e proposta di legge. Revisione dei film*

e tutto ciò che si è riuscito a fare è l'approvazione dell'articolo 1. La seduta seguente prevede la discussione dell'articolo 2 e nuovamente la commissione si avvolge su se stessa in una lunga disquisizione sul concetto di buon costume. È una tenzone che, dal punto di vista giuridico, presenta una rimarcevole finezza, ma che alla fine si perde in dei distinguo troppi sottili, che impediscono anche solo di proporre una bozza di testo su cui cercare di convergere. Il socialista Schiavetti ripropone l'idea di affidare alla magistratura il controllo della cinematografia, abolendo la censura<sup>20</sup>, idea che aveva già ventilato Corbi in maniera poco convincente. «Ho l'impressione – risponderà il democristiano Lucifredi – che, un po' troppo spesso, noi in Parlamento si manifesti una specie di adorazione feticista nei confronti della magistratura, ritenendo che tutti i mali di questo mondo sarebbero risolti con l'intervento della Magistratura, mentre l'esecutivo non sarebbe in alcun modo capace»; per meglio chiarire il punto, il deputato racconta la vicenda accaduta a Voghera poco tempo prima, quando una giovane si spogliò in pubblico venendo poi assolta dal tribunale locale che aveva motivato così la sentenza: «da esibizione in pubblico di nudo giovanile non ha mai costituito oltraggio al pudore; caso mai avrebbe costituito offesa alla decenza l'esposizione dei seni flaccidi di una vecchia»<sup>21</sup>. La DC sembrava nutrire diffidenza verso una magistratura che stava lentamente sdoganando il nudo nel costume popolare<sup>22</sup>, mentre le sinistre cercavano forse nella magistratura un appiglio allo strapotere governativo in ambito censorio. Le vicende degli anni seguenti avrebbero amaramente deluso entrambe le parti. La questione del buon costume, di cui è fondamentale definire il perimetro per ancorare la legge sulla censura alla Costituzione, sembra davvero irrisolvibile. Trascorrono infatti altre tre sedute della commissione senza che si giunga a proporre un testo<sup>23</sup>, al più una serie di emendamenti alla proposta governativa che, però, cozzano tra loro, rendendo impossibile qualsiasi sintesi. La discussione viene per ciò rinviata ulteriormente all'anno nuovo, quando le norme sulla censura decadrebbero. Il Governo si vede quindi costretto a intervenire e vara, negli ultimi giorni dell'anno, un Decreto Legge che proroga di dodici mesi, fino al 31 dicembre del 1958, i termini di validità del regolamento di censura vigente<sup>24</sup>. Così, mentre il 30 gennaio del nuovo anno la commissione stancamente si riunisce

---

*e dei lavori teatrali (2306)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, commissione I, seduta di venerdì 22 novembre 1957, p. 1203.

20 *Disegno e proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (2306)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, commissione I, seduta di mercoledì 4 dicembre 1957, pp. 1222-1223.

21 *Ibid.*, p. 1224.

22 Cfr. Desole 2020 pp. 96-110.

23 Sono le sedute di venerdì 6 dicembre 1957, mercoledì 11 dicembre 1957 e antimeridiana di mercoledì 18 dicembre 1957.

24 *Decreto Legge 20 dicembre 1957, n. 119. Proroga del termine stabilito dall'art. 23 della legge 31 luglio 1956, n. 897, contenente modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1957, n. 315, p. 4524.

ancora, giusto il tempo di deliberare un nuovo rinvio, a campeggiare su tutti è ancora l'inossidabile regolamento del 1923, unico testo capace di resistere ai decenni; e la cosa, in realtà, sembra non essere un problema per nessuno. Solo il 4 febbraio si arriverà finalmente a discutere un testo, frutto di una proposta elaborata da Resta durante la lunghissima pausa delle festività natalizie. Resta sostanzialmente decide di diluire la questione su più articoli, permettendo al dibattito di andare avanti per singoli punti, definendo, un passo alla volta, le nuove norme. Si riesce così, in una sola seduta, ad approvare due articoli, il 2 e il 3<sup>25</sup>, un traguardo che sembrava irraggiungibile fino a quel momento. I due articoli definiscono la composizione delle commissioni di primo e secondo grado, delle quali entra adesso a far parte anche un magistrato dell'ordine giudiziario, e il divieto ai minori di 16 anni, finora presente solo nei TULPS e mai nelle leggi di censura. L'articolo 4, che contiene la proposta elaborata da Resta per la censura vera e propria, è l'articolo più importante del disegno e stabilisce che si può negare il nulla osta quando in un film siano presenti: «elementi contrari al comune sentimento morale, all'ordine familiare o tali da poter provocare il diffondersi di suicidi o delitti o che illustrino con particolari impressionanti o raccapriccianti, avvenimenti realmente verificatisi o anche soltanto immaginari o che contengano incitamenti al disfrenarsi di istinti di violenza». Il testo ripropone, cercando di adattarlo al cinema, il dettato della legge sulla stampa del 1948, il quale estendeva fortemente i limiti del concetto di osceno<sup>26</sup>; una riproposizione che svela come i legislatori stessero in realtà brancolando nel buio, cercando appigli stabili in dispositivi già approvati precedentemente. Ma questa è la cifra di tutto il disegno di legge, a cui forse non credono più nemmeno gli stessi deputati che lo stanno scrivendo. Questo articolo così farraginoso verrà infine approvato con la specifica che le scene, per essere censurate, devono essere «non essenziali ai fini della rappresentazione artistica»<sup>27</sup>, mentre gli ultimi commi stabiliscono l'obbligo, per l'amministrazione, di provvedere alla revisione entro e non oltre i trenta giorni. Ci sono ancora altri articoli da discutere e se ne verrà a capo nelle sedute successive<sup>28</sup> ma in un clima ormai rassegnato alla fine della

25 *Disegno e proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (2306)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, commissione I, seduta di martedì 4 febbraio 1958, pp. 1343-1353.

26 *Disegno e proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (2306)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, commissione I, seduta di giovedì 6 febbraio 1958, p. 1363. L'articolo 15 della legge sulla stampa del 1948 era così formulato: «Le disposizioni dell'art. 528 del Codice penale si applicano anche nel caso di stampati i quali descrivano o illustrino, con particolari impressionanti o raccapriccianti, avvenimenti realmente verificatisi o anche soltanto immaginari, in modo da poter turbare il comune sentimento della morale o l'ordine familiare o da poter provocare il diffondersi di suicidi o delitti», *Legge 8 febbraio 1948, n. 47. Disposizioni sulla stampa*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1948, n. 43, p. 576.

27 *Ibid.*, p. 1380.

28 La commissione si riunirà ancora giovedì 13 febbraio 1958, mercoledì 12 marzo 1958, giovedì 13 marzo 1958 e venerdì 14 marzo 1958.

Legislatura. La seduta conclusiva, con l'approvazione definitiva del disegno di legge, avviene il 14 marzo del 1958, l'ultimo giorno della Legislatura. Votano a favore democristiani, socialisti e missini, si astengono i comunisti; il 16 marzo, a Camere ormai sciolte, il testo viene trasmesso al Senato dove terminerà la sua vana corsa<sup>29</sup>.

La proposta così faticosamente messa a punto ruota intorno ad alcune questioni chiave: tempi certi per le revisioni, scomparsa della revisione straordinaria, tutela dei minori. I primi due punti sono il portato delle tensioni scatenate dalla gestione Scalfaro, che aveva esercitato forme di arbitrio tali da danneggiare, forse irreparabilmente, la legittimità della censura. Il terzo punto è il frutto della sensibilità che era stata portata durante la discussione sulla legge economica da parte di alcune deputate democristiane, Maria Pia Dal Canton *in primis*, e che aveva portato al riconoscimento della cinematografia per ragazzi. Il punto debole della proposta è l'estrema burocratizzazione a cui viene sottoposto il processo di revisione, con competenze demandate ai Procuratori generali, con passaggi presso la Corte d'Appello di Roma, con sistemi incrociati di ricorsi con i magistrati, che entrano anche nelle commissioni di revisione. Lo scopo, più volte dichiarato nella discussione, è quello di arrivare a procedure certe, a norme chiare che impediscano gli abusi. Ma l'indeterminatezza è lo spazio in cui la censura negozia le proprie decisioni, togliere questo spazio vuol dire far perdere efficacia al processo di censura poiché si restringono i margini di contrattazione. Si vede, in questo, quanto davvero sia stata deleteria l'azione di Scalfaro, senza i cui esibiti abusi ci sarebbero forse stati maggiori margini di compromesso nell'elaborazione della proposta di legge. Il pesante ruolo che viene poi assegnato alla magistratura è un'idea che, negli anni seguenti, avrebbe riservato amarissime sorprese, alle quali certamente non avevano pensato gli incauti deputati di sinistra, che tanto si erano battuti per affidare ai giudici la censura del cinema.

Nel discorso di commiato Resta si dichiara moderatamente soddisfatto del risultato: «alla prossima Legislatura spetterà il vaglio dell'esperienza di questa legge, che ritengo accettabile, perché, in sostanza, abbiamo riservato all'Amministrazione la prevenzione e all'Autorità giudiziaria la repressione»; Resta difende anche l'istituto della censura, specie nella Legislatura appena conclusa, di cui traccia un bilancio, a suo dire, positivamente permissivo: «in cinque anni, dal 1953 al 1958, sono stati vietati, su 2855 film presentati alla censura, solo undici: di questi, quattro sono stati vietati per ragioni di eccessiva violenza, altri sei o sette per motivi sessuali o per ragioni di moralità»<sup>30</sup>.

29 *Disegno di legge 2306, revisione dei film e dei lavori teatrali*, Atti Parlamentari, Senato della Repubblica, Disegni di legge e relazioni, n. 2566, 16 marzo 1958.

30 *Disegno e proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (2306)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, commissione I, seduta di venerdì 14 marzo 1958, p. 1555. Il riferimento è solo ai film che sono stati respinti in via definitiva e non a quelli che hanno avuto una bocciatura in primo grado per poi essere approvati in appello, con più o meno pesanti

Alle elezioni del 25 e 26 maggio del 1958, la Democrazia Cristiana conferma la propria egemonia politica, assicurandosi una robusta maggioranza relativa. All'avvio della nuova Legislatura, tocca a Fanfani, è la sua seconda volta, formare un governo e lo farà creando una maggioranza con i socialdemocratici di Giuseppe Saragat. È una scelta importante perché, pur nel solco di un consolidato centrismo, va intesa come parte del tentativo di creare un fronte di centro sinistra nella politica italiana<sup>31</sup>. Così, al PSDI vengono assegnati quattro ministri e cinque sottosegretari. Il ruolo di sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, con la cruciale delega allo Spettacolo, va al socialdemocratico Egidio Ariosto, che prende servizio dal 3 luglio. Dal dopoguerra e fino a quel momento – con la sola eccezione dei liberali Francesco Libonati e Giustino Arpesani nel periodo dal 1944 al 1946 – lo spettacolo era sempre stato controllato da esponenti democristiani. La nomina di un uomo di sinistra – resasi necessaria per permettere alla DC di mantenere il controllo della Pubblica istruzione – in quello che si riteneva essere un feudo inespugnabile è accolta con sgomento soprattutto nel mondo cattolico, che vede aprirsi il baratro di una moralità diversa, che ora potrebbe liberamente farsi strada<sup>32</sup>. Ariosto non spezza solo la continuità politica, ma anche quella linea che, da Bubbio in poi, aveva visto alternarsi alla DGC uomini di formazione giuridica; Ariosto ha, invece, una formazione di pedagogo, è un uomo coltissimo con una precisa conoscenza del mondo del teatro, a cui dedicherà larga parte della sua attività politica, ma anche del cinema. Diversi suoi interventi in Aula negli anni precedenti avevano messo in luce una comprensione assai profonda dei problemi del cinema, tracciando un profilo di politico attento alle ragioni industriali del settore, privo di pregiudizi e dotato di pragmatismo<sup>33</sup>. Inoltre, Ariosto era già stato sottosegretario, ai trasporti, sia

---

interventi; gli undici film sono: *Il cavaliere della stella d'oro* (*Kavalier Zolotoy Zvezdy*, Yuli Raizman, 1951), DGCA, f. 11629; *La caduta di Berlino* (*Padenie Berlina*, Mikheil Ciaureli, 1950), DGCA, f. 13010; *La Cina libera* (*Osvobodivnyy Kitay*, Sergej Gerasimov, 1951), DGCA, f. 13045; *Varsavia città indomita* (*Robinson Warszawki*, Jerzy Zarzicki, 1950), DGCA, f. 13563; *Latuko* (Edgar Queeny, 1952), DGCA, f. 14559; *Bagarres* (Henri Calef, 1948), DGCA, f. 15189; *Mom and Dad* (William Beaudine, 1945), DGCA, f. 18773; *Serie nera* (*Serie noire*, Pierre Foucaud, 1955), DGCA, f. 19086; *Les lettres de mon moulin* (Marcel Pagnol, 1954), DGCA, f. 20262; *Cavalcata bianca* (Cesare Torrini, 1956), DGCA, f. 22219; *Tabiti ou la joie de vivre* (Bernard Borderie, 1956), DGCA, f. 26260; Resta finge di non sapere che alcuni di questi film furono vietati per ragioni meramente politiche (quelli di area sovietica) e almeno uno per ragioni di offesa al sentimento religioso (quello di Pagnol). Un mese dopo questa dichiarazione, Resta avrebbe fatto in tempo a negare il visto anche a *L'amore come lo vogliono le donne* (*Liebe, wie die Frau sie wünscht*, Wolfgang Becker, 1956), a causa del «contenuto immorale del soggetto e svariate scene offensive del pudore e della pubblica decenza», DGCA, f. 26637, 21 aprile 1958.

31 Per Fanfani si trattava di dare vita a un «centrosinistra pulito», cioè svuotato delle componenti più legate al marxismo comunista, cfr. Pombeni 2022, pp. 90-102.

32 Cfr. Subini 2021, pp. 99-101.

33 Si veda ad esempio il lungo intervento tenuto nel settembre 1951, alla presenza di Andreotti, nel quale Ariosto dà prova di solide competenze nell'ambito dell'economia del cinema, tra le altre cose dichiarandosi contrario al monopolio del credito cinematografico e auspicando una

con Scelba che con Segni, maturando quindi una prima esperienza di gestione della macchina amministrativa dello Stato. Insomma, il suo ingresso alla DGC, sebbene dipinto con toni quasi apocalittici da parte del mondo cattolico, è in realtà una scelta che tiene conto non solo delle esigenze politiche dell'alleanza con i socialdemocratici, ma anche della necessità di tutelare un settore strutturalmente fragile, in un momento in cui si prospetta un delicato vuoto normativo; in questo senso Ariosto, checché ne dicessero in Vaticano, era tutt'altro che un pericoloso estremista marxista, ma semmai una figura di moderato attento al dialogo, una scelta adatta a gestire con diplomazia un periodo di forti contrapposizioni.

Dal punto di vista della gestione della censura, Ariosto non farà aprire le cateratte del cielo, come in molti allarmisticamente temevano, ma gestirà con prudenza un mondo, quello del cinema, attraversato da profondi cambiamenti estetici e culturali. Ammetterà alla programmazione un film controverso come *La ronde* (Max Ophüls, 1950), che languiva in censura da anni, già respinto da Ermini, Brusasca e Resta<sup>34</sup>; lo stesso Ariosto lo respinge una prima volta per poi autorizzarlo in appello, ma solo in seguito a pesantissime alterazioni del testo originale e col divieto ai minori. Ariosto nega poi il visto a *Le rapinatrici* (*Girls on the loose*, Paul Henried, 1958), un film americano della Universal, perché «la trama del lavoro, che narra delle criminali imprese di una banda di giovani rapinatrici, può essere di scuola ed incentivo al delitto»<sup>35</sup>. Sono decisioni improntate a una sostanziale continuità con le passate gestioni, che delineano un approccio conservativo, certamente non votato allo scontro col mondo moralista; lo si vede bene dal caso di *Il coltello sotto la gola* (*Le couteau sous la gorge*, Jacques Séverac, 1955), che viene vietato ai minori di 16 anni durante la gestione di Brusasca<sup>36</sup>, a causa di alcune scene di violenza; la ditta distributrice, la Manenti Film, fa domanda di appello, sottolineando come anche il Centro Cattolico Cinematografico ha considerato il film non escluso e come anche in

---

liberalizzazione che permetta ad altre banche, oltre alla BNL, di affacciarsi al mercato: *Disegni di legge. Stato di previsione dell'entrata e della spesa del Ministero del tesoro per l'esercizio finanziario 1951-52*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Seduta antimeridiana di martedì 18 settembre 1951, pp. 30156-30167.

34 La prima richiesta di revisione per *La Ronde* è del 25 maggio 1954 (sottosegretario Ermini) e viene respinto sia in primo grado che in appello «in quanto contiene scene offensive del pudore e del buon costume», DGCA, f. 16640; una nuova domanda viene presentata il 7 gennaio del 1957 (sottosegretario Brusasca) e viene nuovamente respinta «in quanto contiene scene offensive al buon costume», la revisione di appello si trascina per oltre un anno per poi confermare il diniego (sottosegretario Resta), DGCA, f. 23364; una terza domanda viene presentata nell'agosto del 1958 (sottosegretario Ariosto) venendo ancora respinta a causa di «scene offensive al buon costume», infine in appello il film viene autorizzato a circolare con divieto ai minori di 16 anni e solo dopo che il distributore ha apportato 18 modifiche, DGCA, f. 27670.

35 DGCA, f. 27335, 2 ottobre 1958.

36 DGCA, f. 22880, 2 novembre 1956.

Spagna non è stato posto alcun divieto, due valutazioni provenienti da ambienti di forte impronta cattolica, che mettono forse in difficoltà Brusasca, tanto che la domanda di appello giace in censura per quasi due anni; a riprendere la pratica sarà proprio Ariosto, che svolgerà la revisione di appello, confermando il divieto ai minori che era stato deciso nel 1956<sup>37</sup>. Uguale sorte tocca a *Mercanti di donne* (*Marchands de filles*, Maurice Cloche, 1957), film ambientato nel mondo della prostituzione, che viene presentato per la prima volta in lingua originale durante la gestione di Resta, ottenendo un divieto ai minori di 16 anni e la richiesta di alcuni tagli<sup>38</sup>; la versione doppiata sarà presentata in censura solo dopo diversi mesi, con Ariosto al Sottosegretariato, ottenendo, però, il medesimo risultato<sup>39</sup>. Anche la nota vicenda di *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959), che ottiene un facile visto col divieto ai minori di 16 anni, ma senza che un solo fotogramma venga tagliato<sup>40</sup>, è in realtà meno spinosa di quanto possa sembrare; la presunta audacia del film è molto legata a delle interpretazioni critiche date per lo più a posteriori, ma in realtà il film è costruito su scene che all'estero erano merce comune da tempo e che anche in Italia erano ormai pienamente legittimate nei mille teatri di varietà della penisola<sup>41</sup>. Ben conscio dei dubbi sorti attorno alla sua figura, Ariosto fin dal suo insediamento sembra voler lanciare segnali rassicuranti, tanto che nei primissimi giorni fioccano divieti con una frequenza insolita, certamente con lo scopo di trasmettere un'idea di continuità con la severa gestione di Resta; così, nel giro di poche settimane, vengono vietati ai minori, per ragioni legate alla morale o alla violenza, *Teresa Etienne* (*Thérèse Étienne*, Denis de La Patellière, 1958)<sup>42</sup>, *Selvaggio è il vento* (*Wild is the Wind*, George Cukor,

37 *Ibid.*, 8 novembre 1958.

38 «Si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico con divieto della visione ai minori di anni 16, dato il soggetto stesso del film e molte scene che possono turbare l'animo dei giovani. [...] Vanno inoltre soppresse: la scena in cui appaiono sul fondo tre ragazze nude e le scene che mostrano donne in abiti succinti o atteggiamenti lascivi». DGCA, f. 26149, 3 marzo 1958.

39 «Si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione: - che venga soppressa la scena in cui appaiono sul fondo, di spalle, tre ragazze nude; - che la proiezione in pubblico sia vietata ai minori di anni 16, dato il soggetto del film e molte scene che possono turbare l'animo dei giovani». DGCA, f. 27981, 28 ottobre 1958.

40 DGCA, f. 28459.

41 Cfr. De Berti 2016. Sullo sdoganamento degli spogliarelli negli spettacoli pubblici rimando a Desole 2022.

42 «Si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che venga ridotta la scena dell'abbraccio tra Teresa e Gerard nella cantina e che venga posto il divieto ai minori degli anni 16 per l'argomento del film inadatto ai minori stessi», DGCA, f. 27339, 9 luglio 1958.

1957)<sup>43</sup>, *La statua che urla* (*Screaming Mimi*, Gerd Oswald, 1958)<sup>44</sup>, *G-Men della quinta squadra* (*Stakeout on Dope Street*, Irvin Kershner, 1958)<sup>45</sup>, *Lama alla gola* (*Cry Terror*, Andrew Stone, 1958)<sup>46</sup>, *Giovani gangster* (*Juvenile Jungle*, William Witney, 1958)<sup>47</sup>, *Montparnasse* (Jacques Becker, 1958)<sup>48</sup>; un'infilata che probabilmente i detrattori di Ariosto non si aspettavano e che di per sé smentisce l'idea del sottosegretario socialdemocratico come demolitore dell'ordine censorio costituito. Per tutto il resto, Ariosto si muoverà nel solco della tradizione censoria del dopoguerra, qualche taglio qua e là, qualche divieto, qualche raccomandazione informale a produttori e distributori e una mediazione sempre più faticosa con una modernità che ha ormai scollinato la curva del benessere diffuso e che è sempre più restia a farsi imbrigliare nelle proprie espressioni. Se nel 1954 Ariosto, parlando della censura teatrale, aveva detto che doveva essere «assolutamente esclusa la possibilità che la censura sia dettata da ragioni di carattere politico, religioso, culturale ed estetico»<sup>49</sup>, dopo soli quattro anni, trovatosi a guidare personalmente la censura dell'intero settore dello spettacolo, aveva mostrato un atteggiamento più cauto e attento alle ragioni del governo di cui faceva parte; l'esperienza di Scalfaro aveva insegnato a tutti che il massimalismo è capace di generare imprevedibili reazioni. Ma non è solo quello: Ariosto scopre che governare la censura vuol dire misurarsi con un sistema solidamente costituito di relazioni personali, di pressioni, di aspettative e di consuetudini, che è difficile scardinare e col quale, anzi, bisogna costantemente negoziare.

Per capire quanto l'approccio di Ariosto sia stato all'insegna della continuità, basta vedere quello che ha fatto il suo successore, Domenico Magri, ultimo sottosegretario alla guida della censura cinematografica prima che le competenze venissero avocate al nuovo Ministero per il Turismo e lo spettacolo. Magri, un

43 «Si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico, con divieto ai minori di anni 16, in quanto la trama del lavoro, basata su di una illecita relazione con violente scene passionali tra la moglie del protagonista e il figlio adottivo di cui può influire negativamente sull'anima dei giovani», DGCA, f. 27411, 22 luglio 1958.

44 «Si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico con divieto della visione ai minori di anni 16, in quanto trattasi di una trama che, per contenuto immorale e numerose scene di violenza, può influire negativamente sull'animo dei giovani», DGCA, f. 27422, 30 luglio 1958.

45 «Si esprime parere favorevole alla programmazione in pubblico a condizione che ne sia vietata la visione ai minori di anni sedici, in quanto il più contiene scene impressionanti non adatte ai minori di sedici anni», DGCA, f. 27514, 7 agosto 1958.

46 «Si esprime parere favorevole alla sua proiezione in pubblico a condizione che la visione del film sia vietata ai minori degli anni sedici in quanto il film contiene scene di violenza che possono impressionare i minori degli anni sedici», DGCA, f. 27507, 13 agosto 1958.

47 «Si esprime parere favorevole a condizione che ne sia vietata la visione ai minori di sedici anni, perché il soggetto è ambientato in un clima di corruzione e violenza e quindi può influenzare negativamente i minori stessi», DGCA, 27551, 22 agosto 1958.

48 «Si esprime parere favorevole alla sua proiezione in pubblico a condizione che ne sia vietata la visione ai minori degli anni sedici in quanto alcune scene contenute nel film possono influenzare negativamente gli animi dei minori stessi», DGCA, f. 27562, 25 agosto 1958.

49 Ariosto 1954, p. 5.

cattolico devotissimo, proveniente dalle file dell'associazionismo, nel corso della sua reggenza non negherà il visto a nessun film<sup>50</sup> e si limiterà a imporre pochi tagli e pochi divieti a un cinema che si sta vertiginosamente sessualizzando, tra film rivista, spogliarelli e prosperosi corpi di maggiorate elette a dive della nuova Italia<sup>51</sup>. La responsabilità di tutto questo non è certamente di Ariosto, come non lo è di Magri, né di Resta prima di loro. Semplicemente, la censura inizia a sembrare come un pugile suonato, non più in grado di arginare quanto accade nella società sotto l'onda d'urto del *boom* economico. L'inerzia del Parlamento nell'approvare la nuova legge è, per molti cinematografari, il segno che si può ormai osare ciò che prima era inosabile.

Il 31 luglio del 1959 nasce ufficialmente il Ministero per il turismo e lo spettacolo<sup>52</sup>. Già presente in alcuni governi passati nella forma del ministro senza portafoglio<sup>53</sup>, la carica va ora in capo a un vero ministero che viene organizzato, sul modello del Minculpop, in tre Direzioni Generali: una per il turismo, una per lo spettacolo e una per gli affari generali. Al nuovo Ministero vengono avocate le funzioni precedentemente tenute dalla Presidenza del Consiglio, quindi anche tutto ciò che riguarda la cinematografia. Il primo a ricoprire la carica di ministro è il democristiano Umberto Tupini, che si insedia il 29 agosto e che, per dare piena continuità, anche amministrativa, alla precedente gestione, nomina come suo sottosegretario Domenico Magri. Tupini sarà confermato nel ruolo anche da Tambroni, per i quattro mesi del suo governo. Alla caduta di Tambroni si insedierà il terzo governo Fanfani, che nominerà ministro per il turismo e lo Spettacolo Alberto Folchi, il quale era già stato sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con Tambroni, mantenendo così lo stretto legame tra la Presidenza del Consiglio e il settore dello spettacolo. Con Folchi lavoreranno prima Renzo Helfer e poi Ruggero Lombardi, ultimi a misurarsi con la vecchia censura, quella istituita da Giolitti e poi cristallizzatasi nel regolamento del 1923. Sia Tupini che Folchi, così come i loro sottosegretari, lavoreranno a definire la nuova legge sulla censura, in un periodo di sempre più crescenti conflittualità.

Tramontavano gli anni Cinquanta e con essi quel mondo in cui la censura era stata capace di dettare indirizzi culturali, di mediare tra le diverse necessità dell'economia e della morale cattolica. Gli anni Sessanta si annunciavano meno

50 L'unico caso di visto negato da Magri si riferisce a *Il mago del Salento*, cortometraggio pubblicitario destinato a reclamizzare le doti di un sedicente guaritore pugliese, che viene respinto perché propone «una attività che, avendo tutte le caratteristiche per poter essere configurata o come esercizio del mestiere di ciarlatano – proibito espressamente dalla Legge di P.S. – o come esercizio abusivo di arte sanitaria, è da considerare illecita», DGCA, f. 28978, 14 aprile 1959.

51 Cfr. Vitella 2024, in particolare il cap. 3.

52 *Legge 31 luglio 1959, n. 617. Istituzione del Ministero per il turismo e lo spettacolo*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana”, 1959, n. 195, pp. 2888-2889.

53 Prima nel governo Scelba e poi nel primo Governo Segni, Giovanni Ponti fu ministro senza portafoglio per Turismo, sport e spettacolo;

propensi al compromesso e più votati allo scontro. La nascita della nuova legge e il furibondo dibattito che l'accompagnerà saranno il definitivo epitaffio su quella cultura della negoziazione che aveva contraddistinto larga parte dell'era dei Sottosegretari.



# Capitolo VIII

## L'ultima legge

### 21 aprile 1962 n. 161

La 2ª Legislatura si era chiusa con l'elaborazione di una legge che non arrivò mai a essere approvata, ma che idealmente avrebbe dovuto essere la base di discussione su cui ripartire nella nuova Legislatura. L'articolo 23 della legge Brusasca stabiliva che entro e non oltre il 31 dicembre 1957 si sarebbe dovuto procedere a una nuova legge sulla censura che sostituisse il regolamento del 1923, che ormai in molti ritenevano vetusto e su cui per di più gravava l'accusa di essere un retaggio dell'era fascista. Ma, considerate la crescente conflittualità politica e l'emersione di una società sempre più consumista, e considerato anche il cambio della macchina amministrativa che aveva comportato la nascita del Ministero del turismo e dello spettacolo, era facile capire che il varo di una nuova legge sulla censura sarebbe stato tutto fuorché veloce. La scadenza del 31 dicembre 1957 si poteva facilmente aggirare posticipandola regolarmente e, così facendo, la discussione poteva prendere i suoi tempi, che sarebbero infatti stati lunghissimi<sup>1</sup>.

La 3ª Legislatura si insedia ufficialmente il 12 giugno del 1958. Il 13 dicembre viene presentato al parlamento il disegno di legge sulla revisione cinematografica e teatrale<sup>2</sup>. Il testo è quello che era uscito dalla precedente Legislatura, ma il fragile accordo a cui si era giunti in quell'occasione appartiene già al passato. Il 28 gennaio del 1959, infatti, i deputati comunisti presentano una loro proposta di legge, dichiarando così di voler rimettere in discussione il testo faticosamente elaborato nei mesi precedenti<sup>3</sup> e sul quale, in sede di commissione, si erano astenuti. La proposta del Governo prevede che si possa negare il nulla osta ai film

---

1 Il già citato Decreto Legge 1193 del 20 dicembre 1957 aveva spostato la scadenza di un anno, al 31 dicembre 1958, a questo seguirono una lunga fila di rinvii semestrali: si iniziò con la Legge 1082 del 19 dicembre 1958, che spostava il termine al 30 giugno 1959; la Legge 415 del 26 giugno 1959 allungava fino al 31 dicembre del 1959; la Legge 1098 del 22 dicembre 1959 portava la scadenza al 30 giugno 1960; la Legge 583 del 16 giugno 1960 prorogava fino al 31 dicembre 1960; la Legge 1563 del 22 dicembre 1960 indicava come nuova data il 30 giugno 1961; la Legge 533 del 5 luglio 1961 dava altri sei mesi, quindi fino al 31 dicembre 1961; la Legge 1312 del 20 dicembre 1961 vedeva finalmente il traguardo e prolungava la scadenza di soli quattro mesi, fino al 30 aprile 1962, quando effettivamente entrerà in vigore la nuova legge sulla censura.

2 *Disegno di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (713)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura III, Disegni di legge e relazioni, Presentato alla Presidenza il 13 dicembre 1958. Il relatore era il deputato DC Fausto Bisantis.

3 *Proposta di legge. Vigilanza sulle proiezioni cinematografiche e le rappresentazioni teatrali (836)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura III, Disegni di legge e relazioni, Presentata il 28

nei quali ci siano «scene o sequenze, elementi contrari al comune sentimento del pudore o che illustrino con particolari impressionanti o raccapriccianti, non essenziali ai fini della espressione artistica, avvenimenti realmente verificatisi o anche soltanto immaginari»<sup>4</sup>; la proposta comunista ha una differenza sottile, ma decisiva: vuole che il nulla osta venga negato solo per ragioni di offesa al buon costume, intendendo «offensive del buon costume le scene o le sequenze contrarie al comune sentimento del pudore o che contengono particolari impressionanti o raccapriccianti non essenziali ai fini della rappresentazione artistica»<sup>5</sup>; ancora una volta, a sinistra prevale l'ostinazione di equiparare il buon costume all'osceno, una forzatura giuridica destinata a orientare tutto il dibattito futuro, così come l'ostinazione di volersi ancorare a un articolo della Costituzione, il 21, dalla formulazione assai dubbia qualora lo si voglia applicare al cinema. Essendo ormai rotto il patto che aveva portato al disegno di legge condiviso, anche i missini si sentono legittimati a presentare una loro proposta<sup>6</sup>, che prevede il rifiuto del nulla osta per «soggetti o scene che offendono la morale, il sentimento religioso, la patria, il buon costume»<sup>7</sup>; la generica offesa alla morale appare quanto di più imprecisato si possa pensare, dunque nel solco di una censura ampiamente discrezionale. Se a sinistra si auspica una piena liberalizzazione della censura, a destra si immagina una sorta di Stato etico che eserciti il proprio potere attraverso costanti negoziazioni. Tutte e tre le proposte si assomigliano nelle parti che riguardano il funzionamento della macchina censoria, la formazione delle commissioni e i modi di concessione dei visti; è sulla possibilità di vietare o meno un film che le opinioni divergono. Una differenza di vedute che indica come i deputati si concentrassero solo sul dispositivo repressivo, tralasciando o sottovalutando tutte le altre possibili sfumature della pratica censoria.

Secondo la consueta prassi, la discussione parlamentare viene deferita a una commissione<sup>8</sup>, in questo caso la 2<sup>a</sup>, quella preposta agli affari della Presidenza del Consiglio, agli Affari interni e di culto e agli Enti pubblici; qua, il 10 aprile del 1959, avrà inizio il suo lungo cammino. La partenza, contro ogni previsione, sarà spedita: in due sole sedute da due ore l'una la commissione approva

---

gennaio 1959. La proposta aveva come primo firmatario Davide Lajolo e poi Mario Alicata, Raffaele De Grada, Adriano Seroni, Enzo Santarelli e Viviana Luciana, tutti del PCI.

4 *Disegno di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (713)*, art. 4.

5 *Proposta di legge. Vigilanza sulle proiezioni cinematografiche e le rappresentazioni teatrali (836)*, art. 4.

6 *Proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (1025)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura III, Disegni di legge e relazioni, Presentata il 9 aprile 1959. La proposta aveva come primo firmatario Giuseppe Calabrò e poi Giovanni Roberti, Giorgio Almirante, Francesco Servello, Giuseppe Gonella, Clemente Manco, Pino Romualdi, Ernesto De Marzio e Achille Cruciani, tutti del MSI.

7 *Ibid.*, art. 2.

8 *Deferimento a commissione*, Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, III<sup>a</sup> Legislatura, seduta di martedì 16 dicembre 1958, p. 4986.

un testo molto vicino a quello di proposta governativa<sup>9</sup>. Lo votano, senza che sorgano frizioni degne di nota, compattamente tutti i gruppi con la sola eccezione dei comunisti, probabilmente decisi a spostare il terreno di scontro nell'altra Camera, quella del Senato, dove infatti il progetto si impantanerà per lunghi anni. L'esordio a Palazzo Madama avviene il 10 giugno, nella 1<sup>a</sup> commissione, quella per gli Affari della Presidenza del Consiglio e dell'Interno. I problemi principali sono due: in primo luogo, l'imminente nascita del Ministero per lo Spettacolo il quale, essendo destinato ad assorbire tutte le competenze in materia di cinematografia, renderebbe vana la legge eventualmente approvata; in secondo luogo la consueta pregiudiziale di costituzionalità, che nuovamente torna alla ribalta. Sul primo punto è il sottosegretario Magri a dare rassicurazioni: «la Direzione Generale dello Spettacolo continuerà ad esistere e pertanto ci saranno i rappresentanti di detta Direzione indipendentemente dal fatto che la Direzione sia inquadrata nella Presidenza del Consiglio o sia inquadrata nel Ministero del turismo e dello spettacolo di prossima costituzione»<sup>10</sup>. Se questa rassicurazione di Magri sembra chiudere la discussione relativa alle competenze, tutt'altra cosa è invece il problema costituzionale. In questa prima fase il più agguerrito è Francesco Cerabona, avvocato ex socialista ora in forza al gruppo misto, che dichiara in commissione: «mi pare però che voi non vogliate mantenere solamente nell'ambito del controllo circa la moralità di uno spettacolo, e che vogliate sindacare anche quelle che sono le manifestazioni spirituali, filosofiche di un'opera d'arte», per Cerabona «voi venite, con questo provvedimento, a restringere il campo del pensiero, venite a mettere la museruola al cervello, alla mano, alla penna dell'artista», per concludere infine: «voi volete comprimere il cinema e la produzione teatrale artistica, volete loro mettere un bavaglio tale da deformarli secondo gli intendimenti di una commissione, piccola o grande che sia»<sup>11</sup>. La questione, per quanto frusta, è quanto mai seria, perché capace di paralizzare la discussione, come in effetti sta avvenendo sin dalla scorsa legislatura. Vanamente Mario Zotta fa notare come il tanto citato sesto comma dell'Articolo 21 della Costituzione parli esplicitamente di «prevenzione», indicando quindi il dovere, per lo Stato, di esercitare un'azione a priori sulle manifestazioni contrarie al buon costume<sup>12</sup>. Rimane però, come problema irrisolvibile, la difficoltà di definire con chiarezza un'idea univoca di «buon costume». Alla fine le opposizioni decidono di trarre il dado, il senatore Valenzi, supportato da

9 Sono le sedute della II commissione di venerdì 10 aprile e mercoledì 15 aprile 1959. La proposta passa con 21 voti a favore, 1 contrario e 11 astenuti, questi ultimi tutti del gruppo comunista.

10 *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Senato della Repubblica, III<sup>a</sup> Legislatura, 1<sup>a</sup> commissione, seduta di mercoledì 10 giugno 1959, p. 76.

11 *Ibid.*, p. 81.

12 *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Senato della Repubblica, III<sup>a</sup> Legislatura, 1<sup>a</sup> commissione, seduta di mercoledì 17 giugno 1959, pp. 90-91.

altri sei colleghi, chiede che «il presente disegno di legge sia rimesso all'esame dell'Assemblea»<sup>13</sup>. Essendo i richiedenti in numero superiore a un quinto dei componenti della commissione, il presidente, Leopoldo Baracco, non può far altro che prenderne atto e, conformemente al regolamento, la discussione viene demandata all'Assemblea ordinaria. I comunisti, grazie a due fuoriusciti dal gruppo socialista, hanno finalmente raggiunto la quota necessaria a far saltare il banco e così, dopo anni di vane minacce, riescono a sfilare il disegno sulla censura dal controllo di commissioni a solida maggioranza democristiana, per portarlo alla pubblica ribalta nell'Assemblea comune. Ma in realtà è solo un fuoco di paglia, perché i senatori, per ora, non sono interessati alla questione e, dopo sei mesi, rimandano indietro alla medesima commissione il testo, sollecitandone la discussione<sup>14</sup>. Passerà del tempo prima che si rimetta mano al problema e la prima seduta della nuova discussione si avrà solo nel maggio del 1961. Passano così tre anni dall'insediamento della Legislatura e due dal tentativo di rinvio in Assemblea.

Ma gli anni persi, quelli che vanno dal 1958 al 1961, non sono anni qualsiasi per il cinema italiano, così come per la società italiana che, nell'enfasi del *boom* economico, scopre nuove forme di edonismo e relega al privato la concezione della morale che aveva a lungo pervaso anche lo spirito pubblico. L'anno chiave è certamente il 1960 per quanto riguarda il cinema, principalmente per via di una formidabile trilogia autoriale che riscrive non solo i codici della rappresentazione cinematografica, ma anche i limiti del visibile, portando a galla tutti i limiti dell'efficacia censoria; il riferimento è ovviamente a *La dolce vita* (Federico Fellini)<sup>15</sup>, *L'avventura* (Michelangelo Antonioni)<sup>16</sup> e *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti)<sup>17</sup>. In particolare il travolgente successo avuto da *La dolce vita* segna un importante cambio di passo nella percezione dei divieti di censura; il film viene

13 *Ibid.*, p. 97. A chiedere la rimessione sono i senatori Maurizio Valenzi (PCI), Francesco Cerabona (Misto), Giovanni Battista Gianquinto (PCI), Secondo Pessi (PCI), Mario Montagnana (PCI), Vincenzo Chiola (PCI) ed Edgardo Lami Starnuti (Misto).

14 *Annunzio di deferimento alla deliberazione di commissione permanente di disegno di legge già rimesso all'Assemblea*, Senato della Repubblica, III<sup>a</sup> Legislatura, 197<sup>a</sup> seduta pubblica, mercoledì 2 dicembre 1959, p. 9513.

15 Il film viene autorizzato il 21 gennaio 1960 con divieto ai minori di 16 anni per «atmosfera del film che non ne consente la visione ai minori», DGCA, f. 31070.

16 Il film viene autorizzato l'11 giugno 1960 con divieto ai minori di 16 anni per «scene inadatte ai minori», DGCA, f. 32144. Il 28 ottobre la Procura di Milano stabilisce il sequestro del film e denuncia per oscenità il regista Michelangelo Antonioni e il produttore Amato Pennasilico, oltre che Francesco Casartelli e Lino Carrara in quanto gestori di due sale che avevano proiettato il film, pur regolarmente autorizzato. Copia della sentenza si trova in ISACEM, PG XII, b. 14, f. 458.

17 Il film viene autorizzato in prima battuta il 26 settembre 1960 con tagli e divieto ai minori di 16 anni «per il linguaggio e per alcune scene non adatte alla sensibilità dei minori», DGCA, f. 32871. Il film viene poi richiamato in censura e sottoposto a indagine dall'autorità giudiziaria. Per una puntuale ricostruzione di queste vicende si veda Giori 2021, in particolare il cap. 2.

infatti approvato con divieto ai minori di 16 anni, ma senza che venga chiesto alcun taglio. Fino a questo momento il divieto ai minori era sempre stato il vero spauracchio dei produttori, una limitazione capace di ridurre in maniera sensibile le possibilità commerciali di un film, al punto che spesso si preferiva negoziare una serie di tagli, anche consistenti, pur di non avere limiti di età sul nulla osta. *La dolce vita* cambia questo assunto e, grazie ai suo vertiginosi incassi, sancisce la nascita di un nuovo mercato cinematografico, sul quale il divieto ai minori non ha alcun impatto negativo; improvvisamente la censura vede spuntarsi una delle sue principali armi di negoziazione. Da qua in avanti il divieto ai minori sarà accolto con malcelata indifferenza dai produttori e la battaglia per il nulla osta si sposterà quasi del tutto sui tagli.

Le feroci polemiche che accompagnano *La dolce vita*<sup>18</sup> arrivano anche in Parlamento, quando un gruppetto di deputati democristiani interroga Domenico Magrì, ora sottosegretario di Tupini nel neonato Ministero per il turismo e lo spettacolo, in merito all'«ombra calunniosa sulla popolazione romana e sulla dignità della capitale d'Italia e del cattolicesimo» nonché sulle conseguenze nei riguardi «della sanità morale e dell'onore del laborioso popolo italiano»<sup>19</sup>. Nella sua risposta Magrì entra nel merito delle difficoltà che sta incontrando la censura e traccia, in poche parole, un bilancio assai amaro per chi pensava di poter ancora opporre la revisione cinematografica a difesa di un sentimento morale. Per prima cosa Magrì si sofferma sulle conseguenze, ancora pesantissime, della gestione Scalfaro, pur senza nominare il funesto ex sottosegretario; Magrì parla dell'impossibilità, di fatto, di esercitare il richiamo in censura come si faceva un tempo: «è doveroso ricordare che l'applicazione di detto articolo 14 [del regolamento sulla censura del 1923]<sup>20</sup> ha dato luogo in questi ultimi anni a vivaci controversie e che, dal 1956, in seguito a discussioni che nel merito ebbero luogo presso la commissione speciale per la legge cinematografica, il Governo si è astenuto dall'applicarlo»<sup>21</sup>. Magrì poi spiega come le commissioni di revisione, pur «formate da egregi funzionari» non riescano più a svolgere il ruolo di filtro di un tempo: «intendo sottolineare la reale e qualche volta insuperabile difficoltà di far argine al dilagare di una produzione cinematografica che preferisce al serio impegno di pensiero e d'arte il facile successo commerciale, puntando su

18 Per una puntuale ricostruzione delle polemiche provocate dal film di Fellini si veda principalmente Subini 2021, pp. 113-135.

19 *Interrogazione*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura III, Discussioni, Seduta di mercoledì 17 febbraio 1960, p. 13222. L'interrogazione era stata presentata dagli onorevoli Renato Quintieri, Erminio Pennacchini e Zaccaria Negroni, tutti e tre della DC.

20 Si tratta dell'articolo che regolava la revisione straordinaria, cioè il richiamo in censura, di pellicole già autorizzate.

21 *Ibid.*, p. 13223. Pochi mesi dopo questo intervento di Magrì ci sarebbe stato il richiamo in censura per *Rocco per i suoi fratelli*.

motivi ispirati a un gusto deterioro e contribuendo a deteriorarlo ulteriormente»<sup>22</sup>. Se non è una dichiarazione di resa, poco ci manca.

Lo scoramento di Magrì è figlio di una brusca accelerazione che, nell'arco di pochi mesi, vede un sensibile spostamento del baricentro del visibile. Nel 1959 *Europa di notte*, senza immaginarlo, aveva inventato un vero e proprio genere che si sarebbe chiamato dei *mondo movies*<sup>23</sup>. Quello stesso anno, nel filone, esce anche *Calypso* (Franco Rossi) che racconta la storia di una «tipica famiglia antillana» e che sfrutta l'esotismo dei lontani atolli per proporre una serie di nudità femminili<sup>24</sup>. L'anno successivo il fenomeno prosegue con l'uscita di *Le orientali* (Romolo Marcellini), film dedicato al «femminismo» in Asia<sup>25</sup>, e di *Il mondo di notte* (Luigi Vanzi), una «rassegna dei più importanti numeri di varietà ed attrazioni internazionali in genere, in un lungo itinerario intorno al mondo»<sup>26</sup>. A questi film di carattere pseudo documentaristico si stringono a coorte delle pellicole in cui l'eroticismo assume una connotazione sempre più marcata: *Le notti di Lucrezia Borgia* (Sergio Grieco, 1959), dove gli intrighi si svolgono sempre nelle camere da letto<sup>27</sup>; *La notte brava* (Mauro Bolognini, 1959), che alterna una cupa sessualità a scene di violenza<sup>28</sup>; *I ragazzi dei Parioli* (Sergio Corbucci, 1959), in cui la sessualità è direttamente legata al mondo del cinema<sup>29</sup>; *L'inferno addosso* (Gianni Vernuccio, 1959), che di nuovo unisce la violenza alla sessualità<sup>30</sup>; *Le*

22 *Ibid.*

23 Cfr. Bruschini, Tentori 2013.

24 DGCA, f. 28667. Il film è autorizzato senza limiti di età a condizione di tagliare una scena di nudo, 16 febbraio 1959.

25 DGCA, f. 31326. Il film è autorizzato con divieto ai minori di 16 anni e a condizione «che vengano tagliati i fotogrammi in cui la ballerina nel locale notturno di Hong Kong si toglie il reggiseno», 27 febbraio 1960.

26 DGCA, f. 31588. Il film è autorizzato con divieto ai minori di 16 anni e a condizione che «sia attenuato il primo spogliarello nella parte finale fino a quando la negra accenna a slacciare lo slip; quello della vedova ove si vedono i glutei scoperti; quello finale della Taporel nella amaca sino a quando slaccia la parte dello slip, quello della negra in stato convulsivo tra gli spettatori nel teatro», 2 aprile 1960. Nel fascicolo sono presenti diverse lettere di protesta da parte di attivisti cattolici nonché del vescovo di Verona, Giuseppe Carraro.

27 DGCA, f. 28831. Il film viene autorizzato con divieto ai minori di 16 anni; il produttore presenta ricorso e, in secondo grado, il divieto viene confermato con in più la richiesta che «sia eliminata la scena nella quale Astorre allaccia le calze a Lucrezia e la battuta detta da Lucrezia «allacciarmi le calze, mi hai fatto far tardi»; sia ridotta la scena nella quale alcuni domestici di casa Borgia pranzano e danzano in cucina», 30 maggio 1959.

28 DGCA, f. 30589. Il film è autorizzato con divieto ai minori di 16 anni e numerosi tagli, tra quello della scena in cui «Ruggeretto e Rossana ballano strettamente abbracciati, con le bocche unite in un interminabile, sensuale bacio», 9 novembre 1959.

29 DGCA, f. 28640. Autorizzato con divieto ai minori di 16 anni e il taglio di una battuta, 14 febbraio 1959.

30 DGCA, f. 30631. Autorizzato con divieto ai minori di 16 anni e a condizione «1) che, nel primo abbraccio tra Miki e Andrea vengano tolti i fotogrammi in cui Miki si toglie la sottoveste (compresa l'inquadratura della sottoveste che cade a terra); 2) che vengano soppresse le scene in cui Miki e Andrea sono seminudi sul letto e in cui Miki, dopo essersi alzata dal

*notti dei Teddy Boys* (Leopoldo Savona, 1959), che racconta una storia di ricatti a sfondo sessuale<sup>31</sup>; *Le signore* (Turi Vasile, 1960), raccolta di storie salaci intorno a un istituto di bellezza<sup>32</sup>; *Labbra rosse* (Giuseppe Bennati, 1960), storia di uno scontro generazionale giocato sul terreno della sessualità<sup>33</sup>; *Dolci inganni* (Alberto Lattuada, 1960), che racconta della relazione tra un maturo architetto e una minorenne<sup>34</sup>. Questo declivio verso forme di racconto improntate a una manifesta sessualità, spesso intrecciata con la violenza, diventa sempre più ripido, aumentando di anno in anno. Il cinema si sta abbeverando degli umori di una cultura visiva nuova, nella quale il comune senso del pudore, così come sancito dal Codice penale, è stato ridefinito da una serie di sentenze relative alla stampa illustrata pronunciate negli anni precedenti<sup>35</sup>; molti tribunali sostenevano ormai apertamente che il pudore collettivo era pronto a questa ondata di prepotente sessualizzazione: perché mai il cinema non avrebbe dovuto adeguarsi?

Sul finire del 1961 l'uscita di *Accattone* (Pier Paolo Pasolini) segna un definitivo punto di rottura. Il film viene infatti autorizzato con divieto ai minori di 18 anni, una condizione che non si trovava in nessun articolo di legge e in nessun regolamento, ma di cui si stava discutendo in Parlamento. L'imposizione di una tale condizione, palesemente illegale, è frutto di un accordo tra i funzionari della DGC e i produttori del film, evidentemente ansiosi di uscire da uno stallo che durava da oltre due mesi. A far presente l'irregolarità del provvedimento è però l'AGIS, che spiega agli interessati l'impossibilità pratica di far rispettare un tale divieto presso gli esercenti, costringendo quindi il Ministero a fare una ignominiosa marcia indietro<sup>36</sup>. L'inusuale divieto provoca anche una interpellanza in Senato «per conoscere se [il ministro del Turismo e dello spettacolo] ritenga di dover immediatamente revocare l'illecito ordine impartito ai gestori delle sale

---

letto, si riallaccia il reggiseno; 3) che venga accorciata la scena in cui Marco uccide Andrea soffocandolo nella vasca da bagno», 13 novembre 1959.

31 DGCA, f. 30211. Autorizzato con divieto ai minori di 16 anni, 10 settembre 1959.

32 DGCA, f. 31790. Autorizzato con divieto ai minori di 16 anni, giudizio confermato in appello, 9 agosto 1960.

33 DGCA, f. 32727. Autorizzato con divieto ai minori di 16 anni e a condizione «che venga eliminata la scena che inizia con il fotogramma in cui Irene, discinta, scavalca il letto e va verso la porta sino alla sequenza in cui appare l'avv. Martini; che venga eliminata la battuta di Irene "lo fanno tutte"; che la battuta "...puttanella" si sostituisca con espressione equivalente meno cruda e volgare», 27 agosto 1960.

34 DGCA, f. 32671. Autorizzato con divieto ai minori e la richiesta di ben quattordici modifiche, 7 ottobre 1960. In seguito alla richiesta di appello il giudizio verrà inasprito con la richiesta di ulteriori otto modifiche, 26 aprile 1961.

35 Sui mutamenti nella concezione giuridica del pudore di quegli anni ho proposto una lettura in Desole 2020, in particolare alle pp 88-118.

36 DGCA, f. 35498. La domanda viene presentata il 26 agosto del 1961 e protocollata tre giorni dopo. Il film viene autorizzato inizialmente con divieto ai minori di 18 anni e alcuni tagli, solo il 9 novembre 1961. Il 13 dicembre è il produttore a chiedere con una lettera la commutazione del divieto, in seguito alle pressioni ricevute dall'AGIS. Il 31 gennaio 1962 vengono rilasciati i visti, retrodatati, con divieto ai minori di 16 anni.

cinematografiche di inibire l'ingresso ai minori degli anni 18 per la proiezione del film *Accattone* di Pier Paolo Pasolini. Ciò anche per riaffermare che il principio che nel nostro Paese non è lecito al Potere esecutivo sovrapporsi alle leggi vigenti»<sup>37</sup>. Il pasticcio potrebbe sembrare la classica buccia di banana, una semplice scivolata nell'arco delle centinaia di domande che giungono alla DGC per la revisione; ma in realtà è la spia di una debolezza dell'apparato censorio, che non riesce più a far fronte ai contenuti di un cinema che si è slegato dalle convenzioni morali del dopoguerra e che vede con fastidio ogni negoziazione, rivendicando invece la propria autonomia espressiva. Ed è anche spia del dibattito che sta avvenendo in Parlamento, dove finalmente è ripresa la discussione per la legge sulla censura.

È il 3 maggio del 1961 quando riparte l'iter parlamentare per la nuova legge. Il Senato, come abbiamo visto, ha rimpallato la richiesta di deferimento all'Assemblea, riassegnando ancora la discussione alla 1ª commissione. A introdurre la proposta del Governo è questa volta Alberto Folchi, ministro del Turismo e dello spettacolo nel governo Fanfani ter. Folchi dichiara la volontà di voler «spolitizzare la censura», eliminando dalle commissioni di appello la presenza del ministro o del suo sottosegretario perché «il Governo attualmente può sempre negare le programmazioni di un film, indipendentemente dal parere favorevole espresso dalla commissione di primo grado, dal momento che di quest'ultima fa parte, e noi invece desideriamo che questo non avvenga più», anche perché «la censura riconosce altri limiti e non ci deve essere più questa facoltà governativa discrezionale sulla quale si sono fatte troppo spesso ampie ironie e acerbe critiche»<sup>38</sup>. La dichiarazione di Folchi è il definitivo ammainare delle vele da parte della politica sulle questioni censorie; il Governo dichiara ufficialmente di non volersi più occupare del controllo della cinematografia, sancendo così la fine di un'epoca di controllo che durava dai tempi di Giolitti. Si tratta di una presa di posizione straordinaria il cui significato e potenziale impatto non sembrano essere stati compresi a pieno dagli stessi parlamentari, tanto della maggioranza che dell'opposizione.

Il secondo problema sollevato da Folchi è quello di un potenziale conflitto tra poteri dello Stato; gli interventi della magistratura, con l'azione intentata contro *Rocco e i suoi fratelli* e il sequestro de *L'avventura*, hanno segnato una nuova e del tutto inedita fase della censura, infatti, spiega Folchi, pur «non potendosi contestare il diritto-dovere della Magistratura ad intervenire ogni qualvolta in un lavoro teatrale o cinematografico essa riscontri gli elementi integranti di un reato» la questione ha finito per creare «condizioni di disagio, per il fatto che alcuni

37 *Interrogazioni*, Senato della Repubblica, IIIª Legislatura, 496ª seduta pubblica, mercoledì 22 novembre 1961, p. 23047. L'interrogazione era stata presentata dai senatori Antonio Caruso, Maurizio Valenzi e Ottavio Pastore, tutti e tre del PCI.

38 *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Senato della Repubblica, IIIª Legislatura, 1ª commissione, seduta di mercoledì 3 maggio 1961, p. 725.

magistrati, anche di grado elevato, hanno espresso un parere che poi gli altri magistrati hanno disatteso»<sup>39</sup>. Il problema è che le commissioni di revisione di appello sono composte, oltre che dal ministro o sottosegretario, da un prefetto e da un procuratore generale della Corte di appello di Roma. Ogni azione giudiziaria è dunque da considerarsi come un conflitto tra pareri della magistratura. È evidente l'imbarazzo del Governo, che porta Folchi a parlare della necessità «di fissare un termine per l'esercizio dei poteri censori» da esercitarsi attraverso «la connessione tra il momento amministrativo e il momento giudiziario della procedura censoria»<sup>40</sup>. Ad andare più nel dettaglio è il relatore del disegno di legge, Mario Zotta, che fa un chiaro riferimento alla procura di Milano, autrice delle due clamorose iniziative sopra citate: «ebbene è questa la preoccupazione. Oggi ad intervenire è il procuratore generale della Corte di appello di Milano, domani sarà quello della mia città, di Potenza, dopodomani sarà quello di Caltanissetta», col rischio di arrivare «all'assurdità che ciò che si è reputato morale in una circoscrizione di tribunale, venga, al contrario, reputato immorale in altre 150»<sup>41</sup>, che è proprio quello che succederà negli anni seguenti. Anche i socialisti, per bocca di Jaures Busoni, manifestano perplessità: «è avvenuto qualcosa che finora non era mai accaduto in modo così pieno e clamoroso, e cioè che l'autorità giudiziaria è intervenuta a disciplinare la materia», col dubbio che, attraverso questi provvedimenti, l'autorità stessa «non si limita ad incriminare per poi giudicare sull'esistenza del reato, ma giunge ad una deformazione della funzione giuridica»<sup>42</sup>. E pensare che, sino alla fine della legislatura precedente, i comunisti si erano battuti, per loro fortuna senza riuscire, per delegare la censura proprio alla magistratura. Per ovviare al problema, Zotta propone di affidare la competenza sulle questioni cinematografiche alla sola Procura di Roma, una soluzione che presenta dubbi profili di costituzionalità, dato che a Roma si dovrebbero giudicare eventuali reati commessi in altre giurisdizioni<sup>43</sup>.

Le questioni sono tanto complesse quanto importanti, ma la commissione non riesce a discuterle perché, ancora una volta, si avviluppa in un dibattito sull'articolo 21 della Costituzione, che occupa per intero le successive cinque sedute<sup>44</sup>, senza che si venga a capo di nulla e senza che un solo articolo venga approvato o almeno seriamente discusso. Lo stallo non sembra risolvibile, per cui, per la seconda volta, la commissione rimanda il testo all'Assemblea<sup>45</sup>; questa

---

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 726.

41 *Ibid.*, p. 730. Il numero si riferisce alle 151 circoscrizioni allora attive.

42 *Ibid.*, p. 732.

43 *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Senato della Repubblica, III<sup>a</sup> Legislatura, 1<sup>a</sup> commissione, seduta di mercoledì 17 maggio 1961, pp. 756-760.

44 Sono le sedute di mercoledì 24 maggio, giovedì 25 maggio, mercoledì 7 giugno, mercoledì 14 giugno e giovedì 13 luglio 1961.

45 *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Senato della Repubblica, III<sup>a</sup> Legislatura, 1<sup>a</sup> commissione, seduta di giovedì 13 luglio 1961, p. 933. A chiedere il rinvio in Assemblea sono i senatori

volta sono, però, i senatori della maggioranza a farne richiesta, avendo preso atto dell'impossibilità di raggiungere anche solo una minima forma di mediazione. L'Assemblea del Senato si dimostra molto più pragmatica e in sole tre giornate, dal 17 al 19 ottobre, vota e approva un testo di legge che viene quindi mandato alla Camera. Le prime due giornate sono dedicate alla consueta discussione sulla libertà di pensiero<sup>46</sup>, nel finale della terza giornata la maggioranza decide allora di forzare la mano: vengono respinti in massa tutti gli emendamenti delle sinistre e si procede ad approvare a uno a uno gli articoli proposti dal Governo. Ne nasce un parapiglia, con socialisti e comunisti che abbandonano l'Aula. Viene così approvato, peralzata in piedi, un nuovo testo di legge. Jaures Busoni, tra i più accaniti oppositori del progetto di legge, commenta amaro: «di fronte all'intransigenza preconstituita dimostrata dalla maggioranza [...] che ha consigliato il Gruppo socialista di uscire dall'Aula in segno di protesta, esso non prende parte alla votazione, augurando che l'altro ramo del Parlamento respinga questa legge»<sup>47</sup>. Busoni contesta alla maggioranza di non aver voluto definire con chiarezza il concetto di "buon costume", quasi a non voler considerare che se ne parlava ormai da tre anni senza aver raggiunto uno straccio di intesa.

Il disegno di legge approvato dal Senato e che va in discussione alla Camera presenta alcune novità rispetto al passato: il divieto ai minori di 16 anni viene sostituito da due divieti, uno ai minori di 14 e uno ai minori di 18; alle commissioni di appello non partecipano più membri del Governo, ma queste sono invece formate dall'unione di due commissioni di primo grado, diverse da quella che ha emesso il primo giudizio; produttori e registi, qualora ne facciano richiesta, possono essere uditi dalla commissione prima che venga emesso il giudizio; la revisione va svolta entro trenta giorni dalla presentazione della domanda, in caso contrario, a seguito di notifica e trascorsi ulteriori dieci giorni, il film si intende autorizzato senza limitazioni; i film vietati ai minori di 18 anni non possono essere trasmessi in televisione. Sono tutti principi generali che modificano le procedure, ma che non incidono sulle prassi censorie, per le quali si parla genericamente, all'articolo 6, di «offesa al buon costume»; per definire bene il campo d'azione, è necessario un regolamento che, secondo, il disegno approvato, dovrà essere emanato entro un anno dalla entrata in vigore della legge; fino ad allora

---

Nicola Angelini (DC), Edoardo Battaglia (misto), Giuseppe Molinari (DC), Renato Pagni (DC), Domenico Schiavone (DC), Giuseppe Zampieri (DC) e Mario Zotta (DC).

46 Si tratta della 469ª seduta pubblica, martedì 17 ottobre 1961 (antimeridiana); 470ª seduta pubblica, martedì 17 ottobre 1961 (pomeridiana); 471ª seduta pubblica, mercoledì 18 ottobre 1961 (antimeridiana); 472ª seduta pubblica, mercoledì 18 ottobre 1961 (pomeridiana); la discussione generale prosegue anche nella 473ª seduta pubblica, giovedì 19 ottobre 1961 (antimeridiana).

47 *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Senato della Repubblica, IIIª Legislatura, 472ª seduta pubblica, giovedì 19 ottobre 1961 (pomeridiana), p. 22070.

continuerà a vigere il regolamento del 1923<sup>48</sup>. Il testo varato sembra il classico topolino partorito dalla montagna e davvero non si capiscono le ragioni dell'ostilità della sinistra a fronte di un testo così innocuo. In fondo, la limitazione della censura al solo buon costume era stata la principale battaglia della sinistra e la mancanza di una più chiara definizione del concetto, cosa che sarebbe stata impossibile, svuota la censura proprio di quegli aspetti che venivano percepiti come inutilmente repressivi.

Mancano, però, ancora alcuni passaggi. Il testo viene inviato alla Camera, che lo deferisce alla 2<sup>a</sup> commissione, quella per gli Affari della Presidenza del Consiglio; qua va in discussione il 15 novembre. I deputati socialisti e comunisti questa volta non perdono tempo e chiedono immediatamente il passaggio in Assemblea, troncando sul nascere i lavori della commissione<sup>49</sup>. La calendarizzazione, come sempre, è assai lunga e si arriva così al mese di aprile del 1962 col testo che va in discussione sommandosi ad altre due proposte di legge, arrivate qualche mese prima da parte di gruppuscoli della Democrazia Cristiana: la prima proposta arriva da due deputati e non presenta particolari novità rispetto al testo governativo; la seconda invece arriva da sette deputati e vorrebbe estendere la censura anche nell'ambito di concetti quali «l'ordine familiare e civile»<sup>50</sup>. Su queste basi, accompagnato da una relazione di maggioranza e tre di minoranza<sup>51</sup>, il disegno va in Aula. La discussione si svolge in otto sedute tra il

48 *Disegno di legge n. 713-B. Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Camera dei deputati, Trasmesso dal Presidente del Senato della Repubblica alla Presidenza della Camera il 24 ottobre 1961, pp. 1-8.

49 *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, Camera dei deputati, III<sup>a</sup> Legislatura, II commissione, seduta di mercoledì 15 novembre 1961; seduta di venerdì 17 novembre 1961.

50 *Proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (2778)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura III, Disegni di legge e relazioni, Presentata il 2 febbraio 1961. La proposta era dei deputati DC Marcello Simonacci e Quirino Borin e prevedeva che il nulla osta potesse essere negato per la presenza di «scene o sequenze contrarie al buon costume»; *Proposta di legge. Revisione dei film e dei lavori teatrali (3031)*, Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura III, Disegni di legge e relazioni, Presentata il 20 maggio 1961. La proposta era dei deputati DC Vincenzo Gagliardi, Edoardo Martino, Leandro Rampa, Giacomo Bologna, Arnaldo Forlani, Raffaele Leone e Giuseppe Gerbino e prevedeva che venisse negato il nulla osta in caso di «scene o sequenze, elementi: a) contrari al comune sentimento del pudore; b) che illustrino con particolari impressionanti o raccapriccianti avvenimenti realmente verificatisi od immaginari in modo da poter turbare il comune sentimento della morale, della religione, dell'ordine familiare e civile; c) che favoriscano il diffondersi della violenza, dei suicidi o delitti»; la proposta inoltre prevedeva il divieto di ingresso al cinema, per qualsiasi spettacolo, ai minori di anni dieci, salvo che per film espressamente autorizzati, su richiesta del produttore, da una «speciale commissione composta di: a) un docente di psicologia; b) un docente di pedagogia; c) un insegnante elementare padre di famiglia».

51 *Revisione dei film e dei lavori teatrali. Relazione della II commissione Permanente*, Camera dei Deputati, III<sup>a</sup> Legislatura, Disegni di legge e relazioni, n. 713-C, 2778-A, 3031-A. il relatore di maggioranza era Fausto Bisantis (DC), i relatori di minoranza Luigi Barzini (PLI), Davide Lajolo (PCI) e Luciano Paolicchi (PSI).

3 e il 12 aprile 1962<sup>52</sup>. Prenderanno la parola decine di deputati di tutti i partiti, dando vita a un dibattito intenso sul tema della libertà di pensiero, ma assai poco concreto in merito al funzionamento della censura. Il testo che verrà infine faticosamente licenziato sarà molto simile a quello che era passato in Senato. Tra le poche modifiche c'è quella che limita il potere di sequestro della magistratura alla sola circoscrizione dove si è svolta la prima proiezione pubblica del film (art. 14), un codicillo che sarà risolutivo in molte battaglie giudiziarie degli anni seguenti. Il 21 aprile il Presidente Gronchi firma la legge e, il 28 aprile 1962, questa viene pubblicata sulla "Gazzetta Ufficiale": la nuova legge sulla censura è finalmente nata e porta il numero 161 del 1962<sup>53</sup>. Sebbene il titolo della legge, fedelmente alla prima proposta del 1956, sia quello di «Revisione dei film e dei lavori teatrali», la legge tratta esclusivamente del cinema. Semplicemente, in fase di dibattito, senza che nessuno avesse mai posto la questione, la discussione aveva finito per concentrarsi solo sul cinema, mentre il teatro ne era silenziosamente uscito, chiudendo così, in virtù di un'omissione, l'epoca della sua censura.

La conflittualità tra i partiti, che durante il dibattito aveva raggiunto punte estreme, produce alla fine un testo assai generico che rende di fatto impotente la censura di fronte all'incipiente mutamento dei costumi e della cultura visuale italiana. La politica, ed è sicuramente il cambiamento più significativo, abbandona la cabina di regia delle commissioni di revisione, rendendo così la censura una pratica amministrativa ordinaria e relegando la negoziazione tra le parti ai normali iter burocratici di ricorsi e audizioni. Uno degli ultimi articoli della nuova legge stabilisce che «entro un anno dalla entrata in vigore della legge»<sup>54</sup> si debba emanare anche il nuovo regolamento; passerà invece un anno e mezzo prima che, nella legislatura seguente, venga varato, sotto forma di decreto, il regolamento attuativo, approvato sul finire del 1963 e pubblicato, infine, sulla "Gazzetta Ufficiale" nei primi giorni del 1964<sup>55</sup>. Il regolamento conferma che il nulla osta può essere negato solo per ragioni di offesa al buon costume, ma istituisce il divieto per i minori per tutte le scene che «contengano battute o gesti volgari; indulgano a comportamenti amorali; contengano scene erotiche o di violenza verso uomini o animali, o relative ad operazioni chirurgiche od a fenomeni ipnotici o medianici se rappresentate in forma particolarmente impressionante, o riguardanti l'uso di sostanze stupefacenti; fomentino l'odio o la vendetta; presentino i crimini in forma tale da indurre all'imitazione od il

52 Precisamente nelle sedute di martedì 3 aprile, mercoledì 4 aprile, giovedì 5 aprile (antimeridiana), giovedì 5 aprile (pomeridiana), venerdì 6 aprile, martedì 10 aprile, mercoledì 11 aprile e giovedì 12 aprile 1962.

53 *Legge 21 aprile 1962, n. 161. Revisione dei film e dei lavori teatrali*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1962, n. 109, pp. 1769-1772.

54 *Ibid.*, art. 16.

55 *Decreto del presidente della Repubblica 11 novembre 1963, n. 2029. Regolamento d'esecuzione della legge 21 aprile 1962 n. 161, sulla revisione dei film e dei lavori teatrali*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 1964, n. 14, pp. 226-230.

suicidio in forma suggestiva»<sup>56</sup>. Sembrerebbe che si voglia recuperare potere negoziale spostando il peso del potere censorio dalla negazione del visto al divieto ai minori. Ma è davvero poca cosa, il caso de *La dolce vita* aveva dimostrato a tutti che il divieto ai minori non era più capace di generare un concreto danno economico. La nuova legge e il regolamento annesso sembrano null'altro che un modesto secchiello di plastica con cui cercare di svuotare il mare della modernità.

---

56 Ibid., art. 10. L'articolo stabilisce anche che «alla determinazione del diverso limite di età la commissione provvede tenendo conto della gravità e della insistenza degli elementi indicati nel comma precedente».



# Capitolo IX

## Conclusioni

Il regolamento del 1923 era rimasto in vigore per poco più di quarant'anni. La legge 161 del 1962 supererà questo record arrivando intatta fino al 2021, quasi sessant'anni<sup>1</sup>. Il complesso degli Atti parlamentari relativi alla nascita di questa legge supera abbondantemente le mille pagine, e occupa un arco di tempo che va dal 1956 al 1962, attraversando due legislature, sette governi, quattro sottosegretari alla Presidenza del Consiglio e due ministri del Turismo e dello spettacolo. L'enorme massa documentale si presenta nel suo insieme come il più profondo studio mai realizzato sul tema del buon costume e sulle sue implicazioni costituzionali. È stata la folta presenza di giuristi in Parlamento a orientare in questo senso la discussione, rendendola, però, assai astratta e poco ancorata alle effettive ragioni della censura e ai suoi scopi. Nei dibattiti parlamentari del dopoguerra, quelli sulle leggi Cappa e Andreotti, le spinte ideologiche erano state mitigate dalla presenza in Aula di uomini di cinema come Cappellini, Fogagnolo, Giannini, Proia, Vernocchi e altri, tutti adusi alle dinamiche del mondo cinematografico e ai suoi effettivi problemi economici e lavorativi e quindi poco propensi ad anteporre le questioni di principio a un pragmatismo che desse positive ricadute sul settore. Questo approccio concreto alla funzione legislativa si perde completamente nei travagliati lavori che portano alla legge 161. Non si sottolineerà mai abbastanza, a questo proposito, l'enormità del danno arrecato da Scalfaro all'istituto della censura; in soli dieci mesi Scalfaro farà perdere alla DGC qualsiasi autorevolezza, incinererà fino alla rottura i rapporti di fiducia tra le parti pazientemente costruiti negli anni precedenti e trasformerà il potere discrezionale del censore in *summa potestas*, spesso andando contro i suoi stessi funzionari. Non è possibile capire le asprezze del dibattito sulla Legge 161 se si prescinde dalle macerie lasciate da Scalfaro.

---

1 La Legge 14 novembre 2016, n. 220, *Disciplina del cinema e dell'audiovisivo*, in "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", 2016, n. 277, art. 33, stabilisce che il Governo, «entro dodici mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge», varerà uno o più decreti legislativi con lo scopo di sostituire «le procedure attualmente vigenti con un meccanismo di responsabilizzazione degli operatori e di attenta vigilanza delle istituzioni, orientato all'effettiva tutela dei minori». Tramite questi decreti si procederà alla «soppressione delle commissioni per la revisione cinematografica di cui alla legge 21 aprile 1962, n. 161». Dopo quattro anni e mezzo, col decreto del Ministero della Cultura n. 151 del 2 aprile 2021, vengono nominate le commissioni per la classificazione delle opere cinematografiche, che hanno il solo potere di stabilire i limiti di età per le proiezioni pubbliche, sancendo la fine della validità della legge 161 del 1962. Le commissioni di revisione continueranno comunque a operare, secondo i dettami della legge del 1962, ancora per alcuni mesi, almeno sino alla fine dell'ottobre 2021, quando viene revisionato il film francese *La scelta di Anne (L'événement)*, Audrey Diwan, 2021), DGCA f. 116971.

La legge 161 segna, prima di ogni altra cosa, la fine di quella censura positiva che aveva caratterizzato gli anni iniziali della Repubblica, quando la costante negoziazione tra istanze moraliste, alleanze internazionali, spinte economiche e mediazioni politiche aveva permesso la rinascita di un'industria che era uscita dalla guerra prossima al collasso. Ma nella fioritura del *boom*, nel benessere a portata di mano per tutti, nei nuovi comportamenti sociali e sessuali, il buon costume appare ai più come la polverosa reliquia di un mondo scomparso, il ricordo di un contegno morale che, nel dopoguerra, si offriva come succedaneo della dignità a un popolo stremato dalla miseria, dalla vergogna e dal dolore.

L'élite burocratica formatasi nel fascismo, secondo le parole di Paolo Noto, dimostrò «nei decenni successivi capacità innegabili di gestire le istituzioni cinematografiche secondo principi di pianificazione volti ad adattare il modo di produzione capitalistico alla realtà italiana»<sup>2</sup>, in particolar modo adeguando al modello democratico quella che era stata la principale intuizione del fascismo in materia di controllo della cinematografia: la saldatura tra economia e censura. La legge Cappa e la legge Andreotti non hanno fatto altro che perpetuare quel modello garantendo, attraverso un robusto e perfino esagerato sistema di sussidi, un controllo efficace delle istanze morali. In particolare è Andreotti a mostrare piena consapevolezza di come il sistema economico sia funzionale alle necessità del controllo; la legge sul doppiaggio gli serve prima di tutto per prendere la misura dei meccanismi parlamentari, per valutare correttamente le forze in campo; la legge di riordino, una volta testata la maggioranza, altro non è che la sapiente costruzione di un meccanismo censorio che ha nel controllo, e non nella repressione, la sua più chiara funzione. Il sostegno all'industria cinematografica, percepito come doveroso da parte di Andreotti, diventa tutt'uno con la creazione di una censura "positiva", finalizzata alla regolazione dei contenuti. Quando Brusasca decide incautamente di incorporare la parte economica da quella di controllo, dimostra invece di non capire molto del funzionamento del cinema – che infatti tra gli interessi della sua carriera resterà null'altro che una breve e ingloriosa parentesi – aprendo la via a una ideologizzazione sfrenata della censura, mentre sul lato economico indebolirà proprio la funzione di controllo, anche a causa di un testo scritto in maniera assai discutibile. Si tratta, comunque la si voglia vedere, di un doppio fallimento, tanto più che il sistema del riconoscimento di nazionalità, e quindi la revisione dei copioni, rimarrà saldamente ancorato alla legge economica, andando per ciò a creare un'ambigua disarticolazione dei processi censori, che, almeno nella fase preliminare della produzione del film, finiscono per potersi esercitare a pieno solo sui produttori più piccoli, quelli per cui i finanziamenti pubblici sono la *conditio sine qua non* per poter realizzare un film<sup>3</sup>.

2 Noto 2023a, p. 28.

3 È il caso, per fare un esempio, di *Mondo cane* (Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1962), prodotto dalla Cineriz di Angelo Rizzoli il quale, in seguito a numerose

La revisione cinematografica che, almeno fino a Bubbio, era stata un passaggio finalizzato a trovare un comune accordo tra le parti, diventa, da Brusasca in poi, una questione che attiene nulla meno che alla libertà di espressione e di pensiero. È chiaro che, portando la censura sul terreno di valori così alti e fondativi per la democrazia, rimane poco margine di discussione, perché ogni compromesso può allora essere interpretato come un compromesso sui valori democratici e costituzionali.

Il passaggio tra gli anni Cinquanta e Sessanta vedrà emergere la figura dell'autore cinematografico, che spesso si sostituirà al produttore nei rapporti con la censura, preferendo la via dello scontro aperto a quella della negoziazione. In parallelo, i sempre più numerosi interventi della magistratura concorreranno a rendere relativi e continuamente ridiscutibili i provvedimenti della censura. La responsabilità maggiore di questa deriva porta i nomi dei due magistrati di Milano Pietro Trombi e Carmelo Spagnuolo, che per primi, all'alba degli anni Sessanta, decidono di muovere guerra all'immoralità del cinema sostituendosi alla censura, forse per sincero afflato moralista, forse per vanità<sup>4</sup>, e così contribuendo a delegittimare gli uffici preposti, che si trovano a non essere più l'unico luogo in cui negoziare il visibile, ma solo un palco tra i tanti della commedia. Trombi e Spagnuolo, inoltre, danno l'esempio a molti altri magistrati, trasformando così ogni Corte d'Italia in una potenziale rivale della DGC. Per un'implacabile eterogeneità dei fini, la censura finirà per non avere più un univoco referente, che sarà come dire nessun referente. Il conflitto tra queste competenze culminerà nella grottesca azione giudiziaria del 1975 legata all'uscita di *I desideri di Emmanuelle* (*Le desir et la volupté*, Julien Saint Claire, 1975); il film viene autorizzato con divieto ai minori di 18 anni «in considerazione del contenuto erotico del film, dei numerosi rapporti sessuali e della frequente esposizione di nudi femminili anche integrali»<sup>5</sup>, ma, dopo circa un anno, il tribunale di Latina ordina il sequestro del film e, non pago, denuncia tutti i componenti della commissione di revisione per violazione dell'articolo 528 del Codice penale, cioè per aver permesso la circolazione di una pellicola oscena. Il procedimento provocherà il blocco dei lavori della commissione, «non sentendosi più [i membri] in grado di continuare a svolgere con la dovuta serenità e imparzialità la loro funzione»<sup>6</sup>; tutto si risolverà poi in un nulla di fatto. L'episodio rimane, però, come testimonianza estrema del declassamento della censura a mero atto amministrativo,

---

frizioni con la DGC, procederà in autonomia rinunciando al contributo assegnato ai film di nazionalità italiana. Cfr. Di Chiara, Noto 2020, pp. 96-98.

4 Un articolo di un rotocalco del 1961 informava che Trombi aveva voluto «abbellire il suo ufficio e la sala nobiliare con preziose tele ottenute dalla Pinacoteca di Brera; nei suoi intendimenti quei quadri hanno la stessa funzione che affreschi, statue e ori hanno in una chiesa: sono l'ossequio della bellezza e dell'arte alla maestà della legge»; Maugeri 1961, p. 47.

5 DGCA, f. 66709, 17 giugno 1975.

6 *Ibid.*, 24 maggio 1976. Cfr. anche Quarantotto 1976. Il magistrato che mise in piedi il procedimento era Ottavio Archidiacono.

con il lavoro dei revisori sottoposto, a sua volta, a costante revisione dalla magistratura, fino, caso più unico che raro, alla denuncia della commissione stessa.

Nel luglio 1961 Domenico Tarantini pubblica *Processo allo spettacolo*<sup>7</sup>, un libro dai toni veementi contro la censura che viene più volte citato dai deputati di sinistra nel dibattito parlamentare sulla legge 161. Il libro si fa forte di lettere, dichiarazioni, interventi di personalità di spicco del cinema come, tra gli altri, Alessandro Blasetti, Luigi Chiarini, Eitel Monaco o Roberto Rossellini, quest'ultimo definito come un «regista che per la libertà del nostro cinema si è distinto particolarmente»<sup>8</sup>. È un libro rappresentativo di come la polemica sulla censura trascinasse dal serio al ridicolo, con uomini fortemente compromessi col fascismo<sup>9</sup> che diventano a un tratto numi tutelari di un volume di chiara matrice antifascista; i promotori del fascistissimo Comitato per il cinema di guerra e politico<sup>10</sup> che si scoprono difensori della libertà di parola; il firmatario del manifesto della razza, l'estimatore di Goebbels, che parla ora di democrazia<sup>11</sup>. Non è una novità, dato che molti di loro già nel 1947 avevano firmato la lettera contro la censura destinata ad Andreotti: dopo quattordici anni li ritroviamo allo stesso punto di partenza, solo più spudorati che mai.

Tarantini appartiene a quel folto gruppo che Darnton chiamava dei «figli della luce», cioè tutti quelli che non hanno dubbi nel collocare se stessi dalla parte del bene senza mai considerare le ragioni altrui. Ed ecco infatti come racconta gli anni della rinascita del cinema italiano:

Così, la storia della cinematografia italiana di questi ultimi sedici anni non è, forse, anche la storia delle occasioni perdute, degli errori di prospettiva, delle facili illusioni, dei fallimenti, delle ambizioni sbagliate e, perché no?, anche dello smarrimento e della paura e dell'impotenza dei migliori uomini del nostro cinema? Non è, forse, anche la storia dei compromessi accettati, delle rinunce compiute, delle più amare umiliazioni subite? I registi italiani non hanno, forse, accettato perfino una censura preventiva dei soggetti? E forse non hanno acconsentito a girare film che non erano più quelli che avrebbero voluto fare e per i quali avevano firmato i contratti? Non si sono forse accontentati, perfino i nostri migliori registi, di qualche marginale concessione ottenuta come modestissima contropartita alle loro sostanziali rinunce? E quando si sono trovati di fronte all'intervento dei nuovi censori, come si sono comportati? Hanno, forse, rinunciato alla paternità delle loro opere manomesse e umiliate? O non hanno, invece, accettato i tagli? Non hanno, perfino, collaborato con i loro nuovi controllori alla mutilazione delle loro opere?

7 Tarantini 1961.

8 *Ibid.*, p. 203.

9 Ci riferiamo alla celebre *Trilogia della guerra* di Roberto Rossellini.

10 Leggasi Alessandro Blasetti ed Eitel Monaco.

11 Leggasi Luigi Chiarini.

Quello che manca ai registi del nostro paese [*sic!*] è una coscienza di classe; di più, la coscienza che la libertà del cinema non si può difendere con le sporadiche dichiarazioni, con l'occasionale firma di un manifesto o di una lettera protestataria: e, soprattutto, col piegarsi agli interessi dei produttori. Perché non basta rifiutare la regia di un film, né andare a cercare all'estero la libertà che non si riesce a difendere nel proprio paese<sup>12</sup>.

Difficile argomentare contro una tesi talmente ideologica e slegata da ogni principio di realtà. Per Tarantini i produttori sono uomini votati alla censura, all'accordo e al conformismo<sup>13</sup>, mentre i registi le povere vittime di un sistema ingiusto e totalitario; una favoletta che ignora la realtà pratica del fare cinema, che relega in secondo piano le ricche sovvenzioni di cui beneficiarono lautamente tutti quanti, ma che rappresenta, meglio di ogni altro esempio, la mentalità con cui si arrivò alla legge 161, legge che, possiamo oggi ben dirlo, affondò per sempre l'istituto della censura in Italia.

Nel 1963 entra in vigore il nuovo regolamento di censura e, nello stesso anno, va in pensione Nicola De Pirro: è quasi un simbolico passaggio di consegne tra due modi di approcciare la revisione cinematografica. Finisce così l'epoca della censura, della sua efficacia concreta e della sua legittimazione istituzionale. Della censura da qui in avanti si parlerà tantissimo, con la pretesa di trasformarla in una casa di vetro per smascherare i loschi intendimenti di oscuri burocrati. Una rappresentazione meschina, che, pur non portando tangibili progressi nelle nostre libertà individuali, ci avrebbe di converso portato in dono una civiltà dell'immagine quanto mai debole e arroccata su se stessa.

---

12 *Ibid.*, pp. 207-208.

13 *Ibid.*, p. 193.



# Appendice

## Regio Decreto 24 settembre 1923, n. 3287

### Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche<sup>1</sup>.

Vittorio Emanuele III  
Per grazia di Dio e per volontà della Nazione  
Re d'Italia

In virtù dei poteri straordinari delegati al Governo del Re con la legge 3 dicembre 1922, n. 1601;

Vista la legge 25 giugno 1913, n. 785;

Visto il R. decreto-legge 9 ottobre 1919, n. 1953;

Sulla proposta del Nostro ministro Segretario di Stato per gli affari dell'interno, Presidente del Consiglio dei ministri, di concerto con i ministri per le finanze, per la giustizia e gli affari di culto e per l'economia nazionale;

Udito il Consiglio dei ministri;

Abbiamo decretato e decretiamo:

#### **Art. 1**

Il Governo del Re è autorizzato ad esercitare la vigilanza sulle pellicole cinematografiche, siano esse prodotte all'interno oppure importate dall'estero, tanto se destinate ad essere rappresentate nell'interno del Regno quanto se destinate ad essere esportate, giusta l'annesso schema di regolamento che fa parte integrante del presente decreto.

#### **Art. 2**

Per tutte le pellicole contemplate nell'articolo precedente resta fermo l'obbligo del pagamento della tassa di revisione di cui all'art. 2 del decreto legge 9 ottobre 1919, n. 1953.

#### **Art. 3**

Chiunque fa rappresentare pellicole cinematografiche che non siano state, in tutto o in parte, sottoposte alla revisione è punito con l'ammenda da L. 100 a L. 1000 e con l'arresto fino ad un mese.

---

<sup>1</sup> "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1924, n. 259, pp. 3884-3888.

In caso di recidiva nello stesso reato, la pena è dell'ammenda da L. 200 a L. 2000 e dell'arresto da tre giorni ad un mese.

Il contravventore, nel caso previsto dalla prima parte di questo articolo, è tenuto altresì a versare all'erario dello Stato una somma pari al quintuplo della tassa di revisione della pellicola, dovuta ai sensi dell'art. 2.

In caso di recidiva la somma è uguale al decuplo.

Chiunque fa rappresentare pellicole cinematografiche in tutto o in parte vietate è punito con la multa da L. 1000 a L. 10000 e con la detenzione da dieci giorni ad un mese.

Chiunque esporta o tenta di esportare pellicole all'estero, che non abbiano preventivamente ottenuto il nulla osta della censura, è punito con l'ammenda da L. 200 a L. 2000 e con l'arresto fino ad un mese.

La pena è della multa da L. 2000 a L. 10000 e della detenzione da dieci giorni ad un mese se le pellicole esportate siano state in tutto o in parte vietate dalla censura.

#### **Art. 4**

È punito con le pene stabilite dall'art. 285 del Codice Penale:

1: Chiunque contraffà il nulla osta per la rappresentazione in pubblico di pellicole cinematografiche, rilasciato a termini della presente legge e del relativo regolamento;

2: Chiunque altera, in qualsiasi modo, documenti veri della specie suindicata al fine di riferirli a pellicole, in tutto o in parte, diverse da quelle per la quali furono rilasciati;

3: Chiunque fa uso di nulla osta contraffatti o alterati o li rimette ad altri perché ne faccia uso.

Alle pene di cui sopra si aggiunge, in ogni caso, la multa da L. 500 a L. 5000.

#### **Art. 5**

Ogni disposizione contraria o comunque non conforme alle disposizioni del presente decreto è abrogata.

Ordiniamo che il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sia inserito nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

Dato a Roma, addì 24 settembre 1923

Vittorio Emanuele

[Benito] Mussolini, [Alberto] de' Stefani, [Aldo] Oviglio, [Orso Mario] Corbino

## REGOLAMENTO

### CAPO I

#### Art. 1

Nessuna pellicola può essere rappresentata nel Regno se prima non sia stata sottoposta a revisione da eseguirsi mediante la integrale proiezione cinematografica della pellicola presso il Ministero dell'Interno (salvo il disposto dell'art. 8) e non abbia ottenuto il relativo nulla osta.

Sono sottoposte a tale obbligo anche le pellicole destinate alla esportazione.

Qualora di una stessa pellicola esistano più esemplari, è sufficiente la proiezione di uno solo, purché gli altri siano ad esso identici.

#### Art. 2<sup>2</sup>

Nessuna pellicola cinematografica destinata alla rappresentazione nel Regno potrà essere ammessa alla revisione di cui all'articolo precedente, se non sia stato sottoposto al preventivo esame di cui all'art. 9 il relativo copione o scenario e se il soggetto in esso descritto non sia stato in massima riconosciuto rappresentabile.

Il copione dovrà contenere una descrizione del soggetto ed essere presentato in doppio esemplare con domanda redatta su competente carta da bollo all'Ufficio centrale di revisione cinematografica. La Ditta, a tutto suo rischio, ha facoltà di presentare il copione contemporaneamente alla domanda di nulla osta per la revisione della pellicola.

Non è richiesta la presentazione del copione, a scopo di revisione preventiva, per le pellicole di attualità e per quelle di carattere istruttivo che riproducano:

- a. Sports, monumenti, opere d'arte, città, paesaggi;
- b. Vite e costumi di popoli, fatti della storia naturale, fenomeni ed esperimenti scientifici;
- c. Lavorazioni agricole, impianti ed esercizi industriali.

#### Art. 3

Il nulla osta per le pellicole da rappresentarsi in pubblico non può essere rilasciato quando si tratti della riproduzione:

- a. Di scene, fatti e soggetti offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza;

---

<sup>2</sup> Articolo abrogato con l'art. 2 del *Decreto Legislativo Luogotenenziale 5 ottobre 1945, n. 678. Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 1945, n. 132, p. 1729.

- b. Di scene, fatti e soggetti contrari alla reputazione ed al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali;
- c. Di scene, fatti e soggetti offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del regio esercito e della regia armata, ovvero offensivi dei privati cittadini e che costituiscano, comunque, l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato e incitano all'odio tra le varie classi sociali;
- d. Di scene, fatti e soggetti truci, ripugnanti e di crudeltà, anche se a danno di animali, di delitti e suicidi impressionanti, di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e medianici e, in generale, di scene, fatti e soggetti che possano essere di scuola e incentivo al delitto.

#### **Art. 4**

Il nulla osta per le pellicole destinate all'esportazione non può essere rilasciato quando si tratti di scene, fatti e soggetti che possano compromettere gli interessi economici e politici, il decoro ed il prestigio della nazione, delle istituzioni od autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del regio esercito e della Regia armata od ingenerare all'estero errati e dannosi apprezzamenti sul nostro paese, oppure turbare i buoni rapporti internazionali.

#### **Art. 5**

La domanda per ottenere il nulla osta deve essere presentata al Ministero dell'interno (Servizio di revisione cinematografica) insieme con la pellicola da rivedere e deve essere redatta in due esemplari, uno dei quali munito della prescritta marca da bollo su modello conforme all'allegato A.

La marca da bollo deve essere annullata o dal ricevitore del registro, prima che la domanda sia firmata, ovvero dall'interessato mediante la scritturazione della data in tutte lettere.

Quando la descrizione della domanda del soggetto trattato nella pellicola importi l'impiego di più fogli, su ciascun foglio deve corrispondersi la prescritta tassa di bollo.

La domanda deve essere fatta per conto e in nome della Ditta fabbricante e importatrice da chi legalmente la rappresenta.

Le ditte estere devono stabilire nel Regno una sede secondaria ed una legale rappresentanza, assoggettandosi alle norme stabilite nell'art. 230 e seguenti del Codice di commercio. L'adempimento di tali obblighi deve essere dimostrato mediante esibizione di certificato notarile o della cancelleria del Tribunale.

Il rappresentante legale della Ditta risponderà dell'osservanza delle disposizioni del presente regolamento.

I due esemplari della domanda debbono essere identici e contenere:

- a. L'indicazione della Ditta richiedente, della sua sede, nonché il nome e il domicilio del suo rappresentante;
- b. L'indicazione del titolo, della marca di fabbrica e della lunghezza in metri della pellicola;
- c. La particolareggiata descrizione dei titoli, sottotitoli e delle scritte comprese nella pellicola, nello stesso ordine con cui si susseguono in questa, in guisa che tutto corrisponda esattamente alla produzione cinematografica;
- d. La dichiarazione che la pellicola viene presentata per la prima volta alla censura;

I titoli, sottotitoli e le scritte, tanto sulla pellicola quanto sugli esemplari della domanda, debbono essere in corretta lingua italiana.

Possono tuttavia essere espressi in lingua straniera, purché fedelmente e correttamente tradotti anche in italiano.

#### **Art. 6**

La Ditta la quale ha ottenuto il nulla osta per la rappresentabilità di pellicole cinematografiche ha l'obbligo di assicurarsi che gli esemplari delle pellicole stesse, comunque ceduti per la rappresentazione in pubblico nel Regno, siano esattamente conformi a quello per il quale il nulla osta medesimo viene rilasciato.

#### **Art. 7**

La tassa per la revisione dei copioni e quella dovuta per ogni metro della lunghezza dichiarata della pellicola da rivedere devono essere versate o direttamente presso l'Ufficio del registro (manomorta e concessioni governative) in Roma, ovvero, a spese della parte, mediante vaglia postale intestato all'Ufficio medesimo.

Il ricevitore rilascia, nell'uno e nell'altro caso, speciale quietanza.

Questa deve essere presentata, unitamente alla domanda di cui all'art. 5 e conservata negli atti del Ministero.

Qualora si accerti, mediante misurazione, che la lunghezza della pellicola è maggiore di quella dichiarata, la revisione resta sospesa fino a quando l'interessato non dimostri di aver versato il supplemento di tassa presso l'Ufficio del registro. Il pagamento della tassa dà diritto ad una sola revisione in prima istanza e in grado di appello.

Le pellicole destinate all'esportazione, anche quando siano presentate in più esemplari, a norma dell'art. 1, sono soggette ad una tassa di revisione.

#### **Art. 8**

La revisione viene eseguita secondo l'ordine di presentazione delle domande, salva la precedenza alle pellicole che riproducono avvenimenti di attualità o che siano riconosciute di carattere istruttivo, ai sensi dell'art. 2.

Per le pellicole di attualità, in casi di particolare urgenza, il Ministero può delegare, di volta in volta, i Prefetti del Regno a rilasciare il nulla osta per la rappresentanza in tutto il Regno.

Tale nulla osta non può essere concesso se non dopo la revisione integrale della pellicola che deve essere fatta dal prefetto, a spese del richiedente, o da un suo delegato al quale deve essere esibita la domanda, a norma dell'art. 5, e la prova dell'effettuato pagamento.

Qualora il pagamento si faccia mediante vaglia, in luogo della quietanza al ricevitore, basta consegnare al Prefetto il vaglia intestato al ricevitore del registro di Roma.

Anche in caso di delegazione da parte del Ministero la revisione della pellicola resta sospesa sino all'effettuato pagamento del supplemento di tassa, ove si accerti che la lunghezza sia maggiore di quella dichiarata.

Il Prefetto informa il Ministero dei provvedimenti adottati in seguito alla delegazione e gli rimette l'esemplare della domanda non bollata.

#### **Art. 9**

L'esame dei copioni e la revisione delle pellicole sono affidati a singoli funzionari di 1<sup>a</sup> categoria dell'Amministrazione dell'interno appartenenti alla Direzione generale della pubblica sicurezza.

Nei casi in cui sia stato delegato il Prefetto a termini dell'articolo precedente, la revisione è affidata ad un funzionario di Prefettura di grado non inferiore a consigliere (o facente la funzione di consigliere).

Gli interessati non possono assistere alla revisione.

#### **Art. 10**

Il revisore deve dichiarare per iscritto, sull'esemplare della domanda non bollato, se il nulla osta possa essere concesso, ovvero se debbano essere soppresse determinate parti della pellicola riveduta o alcuni titoli, sottotitoli o scritture contenute in essa. In quest'ultimo caso, dopo che dagli interessati saranno state praticate tali soppressioni, la pellicola dovrà essere ripresentata al Ministero per il controllo.

Il nulla osta viene concesso dal Ministero dell'interno, o puramente e semplicemente, ovvero sotto condizione che siano soppresse determinate parti, o variati dei titoli ed è rilasciato sull'esemplare bollato della domanda.

Del provvedimento totalmente o parzialmente negativo e dei motivi di esso l'Ufficio di revisione fa prendere visione all'interessato, il quale in prova dell'avvenuta comunicazione, appone la data e la firma sull'esemplare della domanda di cui al comma 1.

È in facoltà dell'interessato di ottenere, previa presentazione di regolare domanda in carta da bollo, duplicati di nulla osta, esibendo appositi modelli

conformi all'allegato B, con le prescritte marche da bollo da due lire annullate a cura dell'Ufficio del registro, ovvero muniti del bollo straordinario equivalente.

Nel caso di duplicati di nulla osta composti di più fogli, la tassa di bollo deve essere corrisposta su ciascun foglio.

#### **Art. 11**

Contro il diniego del nulla osta ministeriale o prefettizio, ovvero contro le condizioni del medesimo apposte, è ammesso ricorso al Ministero per un nuovo esame entro il termine di trenta giorni da quello della comunicazione di cui all'articolo precedente.

Salvo che l'interessato non dichiari per iscritto di rinunciare alla facoltà di ricorrere, la pellicola cinematografica non sarà restituita che dopo l'esito del ricorso o dopo trascorso il termine per ricorrere.

La tassa di cui all'art. 7 sarà sempre trattenuta qualunque sia l'esito della domanda presentata per ottenere il nulla osta.

#### **Art. 12**

Il Ministero decide definitivamente sul ricorso in seguito a nuova revisione della pellicola da parte di una commissione di appello composta:

- a. Da tre capi di divisione addetti alla Direzione generale di pubblica sicurezza, uno dei quali presidente;
- b. Di un magistrato;
- c. Di una madre di famiglia;
- d. Di un pubblicista;
- e. Di un professore.

In caso di assenza o di impedimento, i capi di divisione sono sostituiti dai capi di sezione in linea di anzianità.

I membri di cui alle lettere b), c), d), e), di cui uno titolare ed uno supplente per ciascuna categoria, sono nominati con decreto del Ministero dell'interno, durano in carica un anno e possono essere confermati soltanto per un altro anno.

Per la validità delle deliberazioni della commissione basta la presenza di cinque componenti e quando essi siano sei, in caso di parità di voti, prevale quello del presidente.

I Commissari che senza giustificato motivo non intervengono a tre sedute consecutive possono essere dichiarati decaduti di ufficio.

Il Ministero può in ogni momento provvedere alla sostituzione di quei membri di cui alle lettere b), c), d), e) che per qualsiasi motivo siansi resi meno idonei o compatibili con le funzioni ad essi attribuite.

Non può far parte della commissione il funzionario che già si è pronunciato come revisore della pellicola in primo grado.

A ciascuno dei membri della commissione di appello che non sia funzionario dello Stato spetta a carico dell'erario una indennità di L. 10 per ciascuna ora di revisione e per non più di cinque ore giornaliere.

Ai revisori ed ai componenti della commissione d'appello che siano stati funzionari dello Stato spetteranno le competenze ed i compensi che saranno consentiti dalle disposizioni generali.

I revisori ed i componenti la commissione di appello hanno il diritto di accedere in qualunque ora nei locali dove si danno spettacoli cinematografici, purché siano muniti di apposita tessera rilasciata dal Ministero dell'interno.

### **Art. 13**

Un impiegato della Direzione generale di pubblica sicurezza sarà destinato con decreto del Ministero ad esercitare la funzione di segretario della commissione.

Il medesimo curerà l'accettazione delle domande di revisione delle pellicole e dei copioni che, progressivamente, in ordine cronologico annoterà in distinti registri nonché l'accettazione dei duplicati di nulla osta di cui all'art. 11; sarà il consegnatario del materiale e degli atti tutti concernenti l'ufficio di revisione.

### **Art. 14**

Il Ministero può, in qualunque momento, sia di propria iniziativa, sia a seguito di reclamo di autorità, di enti pubblici, di privati o ad istanza di rappresentanze diplomatiche, richiamare le pellicole, anche se munite di nulla osta ed ordinarne una revisione straordinaria innanzi alla commissione di appello.

### **Art. 15**

Le pellicole vietate che, in seguito a cambiamenti o sostituzioni di parti, vengono presentate a nuova revisione, debbono essere corredate, oltre che della domanda di cui all'art. 5, anche da una particolareggiata descrizione delle scene e delle didascalie soppresse, aggiunte o modificate, e dalla ricevuta attestante il pagamento di una nuova tassa di revisione.

## **CAPO II**

### *Della rappresentazione in pubblico e dell'esportazione*

### **Art. 16**

Chiunque dà rappresentazioni cinematografiche in pubblico ha l'obbligo di assicurarsi che le pellicole siano esattamente quelle per le quali siano stati rilasciati i rispettivi nulla osta e che le condizioni con essi imposte siano esattamente osservate.

Egli deve altresì presentare tali nulla osta all'autorità di pubblica sicurezza ed esibirli, poi, ad ogni richiesta degli ufficiali e degli agenti della forza pubblica.

#### **Art. 17**

L'autorità competente, prima di concedere la licenza prescritta dall'art. 65 della legge di pubblica sicurezza per l'affissione e distribuzione di manifesti, stampati o manoscritti, relativi alle rappresentazioni cinematografiche, deve porre attento esame ed accertare rigorosamente che detti manifesti non contengano nulla che sia in contrasto con le disposizioni di cui all'art. 3, sia con le eventuali condizioni apposte al nulla osta rilasciato dal Ministero.

#### **Art. 18**

Al possessore della pellicola è fatto obbligo di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture di essa, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne in qualsiasi modo l'ordine, senza l'autorizzazione del Ministero.

Di tale obbligo e, al caso, dell'autorizzazione ministeriale, deve farsi annotazione nel nulla osta.

Quando tali prescrizioni non siano osservate da parte del possessore, o quando la pellicola non corrisponda esattamente, in qualsiasi modo, a quella per la quale è stato rilasciato il nulla osta, la relativa riproduzione al pubblico sarà considerata agli effetti del presente regolamento come mancante del nulla osta medesimo, salva l'eventuale applicazione delle disposizioni comminate dalla legge.

Quando poi nelle infrazioni di cui sopra risulti la responsabilità delle Ditte editrici od importatrici per inosservanza delle disposizioni di cui all'art. 6, il Ministero, salve le pene comminate dalla legge e la eventuale revoca del nulla osta, potrà sospendere per un periodo da determinarsi volta per volta, l'accettazione delle domande di revisione delle pellicole da parte di tali Ditte.

Le pellicole per le quali sia stato revocato come sopra il nulla osta non potranno essere riammesse alla rappresentazione in pubblico se non in seguito a nuova revisione, previo nuovo integrale pagamento della relativa tassa.

#### **Art. 19**

Il nulla osta per le pellicole destinate all'esportazione sarà rilasciato dal Ministero e verrà apposto sull'esemplare bollato della domanda relativa da presentarsi in doppio esemplare, di cui uno in carta semplice, dagli interessati.

Le pellicole già sottoposte a revisione ed approvate per la rappresentazione nel Regno sono esenti da una nuova revisione agli effetti della esportazione.

Chi esporta deve dichiarare alla dogana la pellicola esportata, allegandovi i rispettivi nulla osta. Nel caso in cui al precedente comma, è sufficiente allegare il nulla osta rilasciato dal Regno.

### **CAPO III**

#### *Stabilimenti di produzione per pellicole per l'estero*

##### **Art. 20**

Chiunque fabbrica, anche senza carattere di continuità e senza scopo di speculazione commerciale, pellicole cinematografiche, ha l'obbligo di darne avviso per iscritto alla Regia prefettura competente per territorio, la quale rilascerà ricevuta della eseguita iscrizione del fabbricante in apposito registro.

L'iscrizione dovrà essere rinnovata ogni anno dalle fabbriche in attività di produzione.

Lo stesso obbligo spetta a chiunque intenda importare pellicole cinematografiche destinate ad essere rappresentate nel Regno o ad essere riesportate, o eserciti comunque esportazione, compravendita o noleggio di pellicole cinematografiche.

I fabbricanti, gli importatori ed esportatori, in genere tutti coloro che esercitano comunque la compravendita o il noleggio di pellicola cinematografiche sono obbligati a tenere un registro in ordine cronologico delle pellicole prodotte, importate o esportate o comunque oggetto del proprio commercio e a fare in esso annotazioni dei singoli nulla osta o divieti, con l'indicazione della data e del numero.

I registri sono in carta da bollo conformemente è prescritto dalle leggi e devono essere vidimati ad ogni pagina dall'autorità locale di pubblica sicurezza: a semplice richiesta dovranno essere esibiti agli ufficiali ed agenti di pubblica sicurezza.

Nel caso di nulla osta condizionati, ovvero di nulla osta relativi a successive edizioni di pellicole in primo tempo respinte, oppure comunque approvate in forma diversa da quella presentata alla revisione, dovrà esserne fatta immediata e chiara annotazione nel registro prescritto.

##### **Art. 21**

Ogni ditta produttrice, che intenda svolgere in luogo pubblico o aperto al pubblico azioni destinate ad essere riprodotte cinematograficamente, deve darne preventiva comunicazione scritta all'autorità locale di pubblica sicurezza.

##### **Art. 22**

Oltre quanto disposto dall'art. 48 della legge sulla pubblica sicurezza circa la produzione in pubblici spettacoli di fanciulli e fanciulle di età inferiore agli anni 14, negli stabilimenti di cui all'art. 20 non possono essere assunti minorenni per l'esecuzione di scene destinate alla rappresentazione cinematografica quando non abbiano ottenuto l'assenso scritto dei genitori o di chi ne fa le veci.

**CAPO IV***Disposizioni generali e transitorie***Art. 23**

Per l'acquisto di macchine e di altro materiale con destinazione stabile inerente al servizio di revisione cinematografica si provvederà con mandati diretti.

**Art. 24**

In via transitoria e per il periodo dal 1° dicembre 1923 al 30 giugno 1924, ai funzionari di altre Amministrazioni dello Stato diverse dall'Amministrazione dell'interno componenti le commissioni cinematografiche che hanno continuato a funzionare in base alle norme del precedente regolamento 22 aprile 1920, n. 531, verrà corrisposta l'indennità di cui all'art. 9 del regolamento stesso con imputazione sul capitolo 99 del bilancio dell'esercizio 1923-24.

**CAPO V***Della licenza per gli spettacoli cinematografici***Art. 25**

L'autorità locale di pubblica sicurezza, prima di concedere la licenza per gli spettacoli a norma degli articoli 37 e 39 della legge di pubblica sicurezza, deve accertare, in base alla produzione dei necessari documenti, che il richiedente abbia la capacità di obbligarsi a termine del Codice civile e del Codice di commercio.

La licenza non deve essere concessa a chi è sottoposto alla vigilanza speciale della pubblica sicurezza o al vincolo dell'ammonizione o a chi è stato condannato alla pena della reclusione superiore ai sei mesi per delitto contro la proprietà o contro il buon costume, ovvero a chi è stato condannato per resistenza o violenza all'autorità.

La licenza può inoltre essere negata a chi non sia in grado di provare la sua buona condotta e può essere revocata quando l'esercente ha perduto siffatto requisito.

**Art. 26**

L'autorità locale di pubblica sicurezza può negare la concessione della licenza o revocare la concessione già fatta per motivi di ordine pubblico e di pubblica sicurezza.

**Art. 27**

La licenza per spettacoli cinematografici è strettamente personale e non può essere ceduta né a titolo gratuito né a titolo oneroso, né può servire per più di un locale.

Qualora il titolare della licenza intenda affidare la gestione dello esercizio del cinematografo ad altra persona, sotto la di lui responsabilità e in di lui nome e per il di lui conto, deve farne dichiarazione all'autorità di pubblica sicurezza e presentare i documenti atti a provare che la persona stessa si trova nelle condizioni prescritte dall'art. 25 per la concessione della licenza.

#### **Art. 28**

Qualora non siano osservate le disposizioni contenute nel presente regolamento, il Ministero dell'interno può, secondo i casi, sospendere o revocare il nulla osta rilasciato alla pellicola e l'autorità di pubblica sicurezza può sospendere per un determinato periodo da tre giorni a tre mesi o revocare la licenza di cui agli articoli 37 e 39 della legge di pubblica sicurezza, salvo le sanzioni penali.

Il Prefetto, per gravi ragioni d'ordine pubblico, può sospendere la rappresentazione di pellicole ancorché munite di nulla osta, riferendone al Ministero dell'interno.

Nel caso in cui la licenza sia stata revocata non si può far luogo alla concessione di nuova licenza se non sia trascorso un anno.

La licenza revocata ad un coniuge non può, di regola, essere concessa all'altro coniuge, né ai figli e agli ascendenti dell'esercente.

#### **Art. 29**

Il presente regolamento va in vigore dal 1° luglio 1924.

Visto, d'ordine di Sua Maestà il Re:

Il ministro per l'interno:

[Benito] Mussolini.

# Bibliografia

## FONTI ARCHIVISTICHE

**DGCA** – Direzione Generale Cinema e Audiovisivi – Roma – Archivio della censura cinematografica

**ISACEM** – Istituto per la storia dell’Azione Cattolica e del movimento cattolico in Italia Paolo VI, Roma

**AGA** – Archivio Giulio Andreotti, Istituto Luigi Sturzo, Roma

## **Alovisio, Silvio; Casetti Francesco**

**2014:** *L’esperienza del pubblico cinematografico*, in: *Introduzione al cinema muto italiano*, a cura di Giulia Carluccio e Silvio Alovisio, Torino, Utet.

## **Amato, Giuseppe**

**2024:** *Nicola De Pirro e l’istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*, Tesi di dottorato, Università di Roma La Sapienza, Dottorato in Musica e Spettacolo, XXXVI ciclo.

## **Andreotti, Giulio**

**1953:** *Censura e censure*, in “La famiglia italiana”, n. 4.

**2005:** *1947. L’anno delle grandi svolte nel diario di un protagonista*, Milano, Rizzoli.

**2006:** *1949. L’anno del patto Atlantico*, Milano, Rizzoli.

**2007:** *1953. Legge truffa?*, Milano, Rizzoli.

## **ANICA**

**1945:** *Codice per la cinematografia*, Roma, [s.e.].

## **Argentieri, Mino**

**[1954]:** *Guida per le proiezioni cinematografiche popolari*, Roma, Tipografia La Sfera.

**1974:** *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti.

## **Ariosto, Egidio**

**1954:** *Il problema della censura*, in “Teatro scenario”, n. 3.

**Baldi, Alfredo**

2002: *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Roma, Fondazione Nazionale Scuola di Cinema.

**Bertolotti, Agnese**

2023: *In principio era Giolitti: le prime disposizioni alle origini del cinema in Italia*, in “Le Carte e la Storia”, n. 1.

**Bianchin, Lucia**

2003: *Censura e disciplina sociale. Problemi storiografici*, in “Annali dell’Istituto storico italo-germanico in Trento”, n. 29.

2005: *Dove non arriva la legge. Dottrine della censura nella prima era moderna*, Bologna, Il Mulino.

2007: *Censura e Stato moderno*, in “Il pensiero politico”, n. 40.

**Bizzarri, Libero; Solaroli Libero**

1958: *L’industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti.

**Black, Gregory D.**

1996: *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Bonora, Elena**

2019: *Censura e autocensura. Riflessioni di una modernista*, in “Studi storici”, n. 4.

**Braghin, Paolo**

1978 (a cura di): *Inchiesta sulla miseria in Italia*, Torino, Einaudi.

**Brancati, Vitaliano**

1952: *Ritorno alla censura*, Bari, Laterza.

**Brusasca, Giuseppe**

1958: *Tredici anni di attività al servizio del Paese*, Roma, [tipografia Rotocolor].

**Bruschini, Antonio; Tentori, Antonio**

2013: *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Milano, Bloodbuster.

**Capozzi, Eugenio**

2018: *Politicamente corretto. Storia di un'ideologia*, Venezia, Marsilio.

**Caravale, Giorgio**

2003: *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna*, Firenze, Leo S. Olschki editore.

2022: *Libri pericolosi. Censura e cultura italiana in età moderna*, Bari-Roma, Laterza.

**Cavarzere, Marco**

2011: *La prassi della censura nell'Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

**Chiarini, Luigi**

1939: *Prefazione*, in "Bianco e nero", n. 2.

**Cifelli, Alberto**

1999: *I prefetti del Regno nel ventennio fascista*, Roma, Scuola Superiore dell'Amministrazione dell'Interno.

**Cifres, Alejandro; Ponziani, Daniel**

2012: *La censura negli archivi del Sant'Ufficio e dell'Indice*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", n. 1.

**Conforto, Ruggero**

1951: *Censura, problema morale*, in "Cinemundus", n. 1.

**Corsi, Barbara**

2001: *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori riuniti.

**Curti, Roberto; Di Rocco, Alessio**

2014: *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Torino, Lindau.

2015: *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*, Torino, Lindau.

**Dagna, Stella**

2024: *Maciste Alpino (1916). Sull'ottimismo di guerra*, Torino, Utet.

**Darnton, Robert**

2017: *I censori all'opera*, Milano, Adelphi, [ed. or. 2014].

**De Berti, Raffaele**

2016: *Europa di notte. Lo spettacolo di rivista nell'Italia del boom economico*, in "L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", n. 2.

**De Fiores, Claudio**

2024: *Cinema e Costituzione. Profili storici e giuridici della libertà di espressione cinematografica*, Milano-Udine, Mimesis.

**della Maggiore, Gianluca**

2018: *Catholic Reconquest, Totalitarian Projects, Global Perspectives*, in Gianluca della Maggiore, Tomaso Subini, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Milano-Udine, Mimesis.

2022: *Educare alla purezza. Modelli pedagogici e politica cinematografica nel cattolicesimo italiano*, in "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", n. 11.

**Desole, Angelo Pietro**

2020: *L'immagine oscena. Giurisprudenza della fotografia erotica nell'Italia del dopoguerra*, San Severino Marche, Quinlan, 2020.

2022: *Da vedersi «anche a costo di grave sacrificio». I cattolici e lo spogliarello nell'Italia degli anni Cinquanta*, in "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", n. 11.

**Di Chiara, Francesco**

2016: *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, Donzelli.

2021: *Il fondo Co dell'Archivio Centrale dello Stato. Alcune ipotesi per un'analisi del processo di implementazione della Legge Corona in materia di coproduzioni*, in "L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", fascicolo speciale.

**Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo**

2016: *Appunti per una storia un po' meno avventurosa. Produzione e cinema italiano 1945-1965*, in *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, a cura di Luca Barra, Tiziano Bonini e Sergio Splendore, Milano, Unicopli.

2020: *Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962*, in "L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", n. 1.

- 2021:** *Integrazione verticale al contrario? Il ruolo della distribuzione nel sistema industriale del cinema italiano del dopoguerra*, in “Imago. Studi di cinema e media”, n. 21.
- 2024:** *Practices of Co-censorship: The Bilateral Control of Italian-Yugoslavian Co-productions*, in “Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, n. 46.

### **Di Chio, Federico**

- 2022a:** *Più che un pugno di dollari. Denari americani e cinema nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)*, in “L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes”, n. 2.
- 2022b:** *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema. Parte 1 – I primi due accordi e la promozione del cinema italiano all'estero*, in “Schermi. Storie culture del cinema e dei media in Italia”, n. 12.
- 2023a:** *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema. Parte 2 – Dal finanziamento dei film al finanziamento dell'ANICA*, in “Schermi. Storie culture del cinema e dei media in Italia”, n. 13.
- 2023b:** *Hollywood e il Tevere. Capitali e film di interesse americano in Italia, dal 1946 al 1973*, in *Transatlantic Visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*, a cura di Enrico Carocci, Ilaria A. De Pascalis e Veronica Pravadelli, Milano-Udine, Mimesis.

### **Doherty, Thomas**

- 1999:** *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, New York, Columbia University Press.

### **Douin, Jean-Luc**

- 2010:** *Dizionario della censura nel cinema. Tutti I film tagliati dalle forbici del censore nella storia mondiale del grande schermo*, Milano-Udine, Mimesis, [ed. or. 2001].

### **Fanchi, Mariagrazia**

- 2018:** *In nome del Padre. Il lavoro delle commissioni cattoliche di revisione fra istanze locali e direttive nazionali*, in “Schermi. Storie culture del cinema e dei media in Italia”, n. 3.

### **Fontana, Alessandro**

- 1977:** *Censura*, in *Enciclopedia, II, Ateo-Ciclo*, Torino, Einaudi.

### **Frabotta, Maria Adelaide**

- 1993:** *Il cammino dei cinegiornali*, in “Cinema & Cinema”, n. 20.
- 2002:** *Il governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni.

**Frajese, Vittorio**

2006: *Nascita dell'Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia, Morcelliana.

2012: *La dissimulazione di scrittura. Metodi di aggiramento della censura in materia religiosa nell'Italia moderna*, in "Rivista di storia del cristianesimo", n. 9.

**Fraschetti, Augusto**

1994: *Servio Tullio e la partizione del corpo civico*, in "Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens", nn. 9-10.

**Freddi, Luigi**

1949/1, *Il cinema*, vol. 1, Roma, Arnia.

1949/2, *Il cinema*, vol. 2, Roma, Arnia.

**Friedman, Jonathan**

2018: *Politicamente corretto. Il conformismo morale come regime*, Sesto San Giovanni, Meltemi.

**Gaudiosi, Massimiliano**

2019: *Cantate con noi. Canzoni, pubblico e censura nel filone napoletano*, in "L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", n.1.

**Giori, Mauro**

2021: *Rocco e i suoi fratelli. La vita amara di Luchino Visconti*, Torino, Utet.

2023: *Sono sempre storie complicate. Il progetto Stanotte hanno sparato di Michelangelo Antonioni*, in "NON. A Journal of Alternative Sexualities in Ancient and Modern Literature and the Arts", n. 1.

**Giori, Mauro; Subini, Tomaso**

2024: *Italian Film Censorship (1948-1976): A Quantitative Analysis*, in *The Screen Censorship Companion. Critical Exploration in the Control of Film and Screen Media*, ed. by Daniel Biltereyst and Ernest Mathijs, Exeter, University of Exeter Press.

**Giulianelli, Roberto; Nicoli, Marina**

2022: *Dare credito al cinema. La Sezione autonoma della Banca nazionale del lavoro (1935-1942)*, in *La Cines Pittaluga e le altre. Modelli di produzione cinematografica tra le due guerre*, a cura di Daniela Felisini, Luca Mazzei e Donatella Orecchia, Torino, Accademia University Press.

**Greenidge, A. H. J.**

1894: *Infamia. Its Place in Roma Public and Private Law*, London, Oxford at the Clarendon.

**Gualandi, Armando**

1961: *Lucia Zoli. Una brava donna senza peli sulla lingua*, in “Famiglia cristiana”, n. 26.

**Guadagnini, Giuseppe**

1918: *La censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, Tipografia del Ministero.

**Holt, Robert T.; van de Velde, Robert W.**

1960: *Strategic Psychological Operations and American Foreign Policy*, Chicago, University of Chicago Press.

**Kuhn, Annette**

2016: *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*, New York-Abingdon, Routledge.

**Liggeri, Domenico**

1997: *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*, Alessandria, Falsopiano.

**Maltby, Richard**

2003: *More Sinned Against than Sinning: The Fabrications of “Pre-Code Cinema”*, in “Senses of Cinema”, n. 29, [https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/pre\\_code\\_cinema](https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/pre_code_cinema)

**Manetti, Daniela**

2012: *Un’arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, Franco Angeli.

**Maugeri, Giacomo**

1961: *Il magistrato che fa paura a Cinecittà*, in “Oggi”, 1961, n. 3.

**Monaco, Eitel**

1956: *Anno difficile per l’industria nazionale*, in “Rivista del cinematografo”, 1956, n. 12.

**Mussolini, Vittorio**

1943: *Anno decisivo*, in “Cinema”, n. 157, p. 9.

**Neale, Steve**

1981: *Art Cinema as Institution*, in “Screen”, n. 1.

**Nicolini, Ugo**

1978: *Diritto romano e diritto canonico. Elementi fondamentali della civiltà europea*, in “JUS. Rivista di scienze giuridiche”, n. 1.

**Noto, Paolo**

2023a: *Convertire l'eccezione in regola: il cinema italiano e il modello corporativo*, in *Culture e pratiche della produzione. Il cinema italiano tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta*, a cura di Malvina Giordana ed Elio Ugenti, Venezia, Marsilio.

2023b: *The Standard Exhibition Contracts in Italian Film Industry: A Neo-Corporatist History*, in “L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes”, fascicolo speciale.

**Onorati, Marino**

1955: *Ancora allarme per l'on. Scalfaro*, in “Cineproduzione italiana”, 1955, n. 2.

**Palma, Paola**

2017: *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966: un modèle de “cinéma européen”*, in *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, dir. Claude Forest, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

**Penna, Leo**

1955: *Tutti contro la linea Scalfaro*, in “Cinema nuovo”, n. 58.

**Pisu, Stefano**

2013: *Stalin a Venezia. L'URSS alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

2019: *La cortina di celluloido. Il cinema italo-sovietico nella guerra fredda*, Milano-Udine, Mimesis.

**Pizzarroso-Quintero, Alejandro**

1989: *Stampa, radio, propaganda. Gli Alleati in Italia 1943-1946*, Milano, Franco Angeli.

**Pombeni, Paolo**

2022: *L'apertura. L'Italia e il centrosinistra 1953-1963*, Bologna, Il Mulino.

**Quaglietti, Lorenzo**

1980: *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti.

**Quarantotto, Claudio**

1976: *E io censuro il censore*, in "Il Borghese", 1976, n. 25.

**Redi, Riccardo**

1999: *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema.

**Sabine, Maureen**

2013: *Veiled Desires. Intimate Portrayals of Nuns in Postwar Anglo-American Film*, New York, Fordham University Press.

**Sammarco, Pieremilio**

2014: *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo. Principi e regole giuridiche*, Bologna, Il Mulino.

**Serra, Enrico**

1988: *L'unione doganale italo-francese e la Conferenza di Santa Margherita*, in *Italia e Francia 1946-1954*, a cura di Jean Baptiste Duroselle ed Enrico Serra, Milano, Franco Angeli.

**Strauss, Leo**

1990: *Scrittura e persecuzione*, Venezia, Marsilio, [ed. or. 1952].

**Subini, Tomaso**

2021: *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Firenze, Le Monnier.

**Svenonius, Ian F.**

2019: *Censura subito!!!*, Roma, Nero, [ed. or. 2015].

**Tarantini, Domenico**

1961: *Processo allo spettacolo*, Milano, Edizioni di Comunità.

**Tassinari, Cosimo**

**2022:** *La censura cinematografica nel cinema documentario. I “mondo movie” e il filone africano, alcuni casi di studio*, in “Schermi. Storie culture del cinema e dei media in Italia”, n. 11.

**Taviani, Ermanno**

**2008:** *Il cinema di propaganda: il caso del PCI*, in *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, a cura di Ermanno Taviani, Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

**Tortarolo, Edoardo**

**2011:** *L'invenzione della libertà di stampa. Censura e scrittori nel Settecento*, Roma, Carocci.

**Varga, Balász**

**2025:** *Navigating Ideology, Education and Market Forces in Hungarian Film Policy during the Late 1960s*, in *Film Policies in Europe (1945-1980). A Comparative Approach to the History of State Aid for Film*, ed. by Francesco Di Chiara, London, Springer Nature.

**Venturini, Alfonso**

**2015:** *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci.

**2017:** *La censura cinematografica e la Chiesa durante la seconda guerra mondiale*, in “Schermi. Storie culture del cinema e dei media in Italia”, n. 1.

**Vesterlund, Per**

**2025:** *Swedish Film Policy, in the Era of the Twentieth-Century Welfare State*, in *Film Policies in Europe (1945-1980). A Comparative Approach to the History of State Aid for Film*, ed. by Francesco Di Chiara, London, Springer Nature.

**Vigni, Franco**

**2003:** *Censura a largo spettro*, in *Storia del cinema italiano, VIII, 1949/1953*, a cura di Luciano De Giusti, Venezia-Roma, Marsilio-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema.

**Vitella, Federico**

**2024:** *Maggiorate. Divismo e celebrità della nuova Italia*, Venezia, Marsilio.

**Wolf, Hubert**

**2006:** *Storia dell'Indice. Il Vaticano e i libri proibiti*, Roma, Donzelli.

**Zagarrio, Vito**

2004: *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio.

**Zinni, Maurizio**

2021: *Il peso del vincitore. Spunti per una rilettura della politica cinematografica americana in Italia negli anni dell'Amministrazione militare alleata*, in "Cinema e storia", n. 1.



# Nulla Osta

La censura cinematografica in Italia (1944-1962).  
Una storia istituzionale

Angelo Pietro Desole

Tra la fine della seconda guerra mondiale e il *boom* economico il cinema in Italia è al centro di numerose pratiche di negoziazione che vanno dalla tutela della morale al mantenimento dell'ordine pubblico; dalla necessità di sostenere economicamente un'industria in crisi allo sviluppo dei nuovi rapporti internazionali; dall'influenza del Vaticano alla creazione di alleanze politiche fragili.

Il libro ricostruisce in che modo la censura cinematografica si è posta come crocevia di tutte queste istanze. Attraverso lo studio dei fascicoli dell'archivio della censura, per lo più inediti, e degli atti parlamentari, si propone una lettura che cerca di affrancarsi dalla tradizionale interpretazione della censura come meccanismo meramente repressivo, per proporre invece un modello di cultura della negoziazione che è stato capace di guidare il Paese in una delle fasi più difficili della sua storia.

In copertina: Giulio Andreotti e Nicola De Pirro testimoni alle nozze della figlia del produttore Fortunato Misiano [ca. 1953]. © Archivio Storico Istituto Luce



ISBN 979-12-5510-323-3 (print)  
ISBN 979-12-5510-319-6 (PDF)  
ISBN 979-12-5510-321-9 (EPUB)  
DOI 10.54103/milanoup.231

Euro 18,00