

CINECENSURA

100 anni di revisione cinematografica in Italia

LA CENSURA CINEMATOGRAFICA IN EPOCA FASCISTA

di *Roberto Guli*

Se si pensa al cinema durante il fascismo, viene subito in mente la propaganda dei cinegiornali LUCE, la commedia dei telefoni bianchi, il divismo alla Valenti/Ferida, la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Cinecittà. Se si pensa alla censura, immaginiamo il duce che, nella sua saletta di proiezione di Villa Torlonia, controlla il contenuto di un documentario LUCE e poi passa a un film d'evasione. Il duce che si diverte alla visione di *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) di Charles Chaplin e concede il nulla osta, ma fa censurare la scena in cui «Charlot carcerato si ciba involontariamente di cocaina». Il duce che, allertato dal primo film-scandalo della Mostra di Venezia, il ceco *Estasi* (*Ekstase*, 1933) di Gustav Machatý, lo proibisce ma commenta così il nudo integrale dell'attrice Hedy Kiesler (poi Lamarr): «Però, che gran bella donna!». Ma al di là degli aspetti pittoreschi, tra Storia e aneddotica, quali furono i tratti più caratteristici della censura cinematografica del Ventennio?

IL FUNZIONAMENTO DELLA CENSURA

Gli anni '20: la continuità con l'età liberale

Inizialmente, il fascismo si limitò ad appropriarsi con disinvoltura di un sistema già collaudato da una decina d'anni, quello delle commissioni di revisione per il rilascio del nulla osta di circolazione dei film, attive dal maggio del 1913. Le commissioni di primo e secondo grado (o di appello) esprimevano un parere vincolante e facevano capo al Ministero dell'Interno: tutte caratteristiche che, almeno per un decennio, furono mantenute. I provvedimenti legislativi adottati nei primi anni dall'avvento del fascismo apportarono pochi cambiamenti di rilievo: alcune modifiche alla composizione delle commissioni; la "qualità artistica" come ulteriore criterio per la concessione del nulla osta; l'introduzione, a partire dal 1925, delle prime forme di tutela dei minori, con la facoltà di vietare la visione dei film ai minori di anni 16. Anche nel merito, i parametri secondo cui valutare le pellicole rimanevano in sostanza immutati: i revisori continueranno a vigilare sul rispetto della morale, del buon costume e delle istituzioni, sulla presenza di «scene truci, ripugnanti o di crudeltà», di «azioni perverse o fatti che possano essere scuola o incentivo al delitto», di scene che «incitino all'odio fra le varie classi sociali», e così via. L'apparente disinteresse, agli albori del fascismo, verso la questione della censura cinematografica si deve anche al fatto che le maggiori preoccupazioni di Mussolini, come è noto, erano rivolte al controllo dell'informazione e dell'attualità, più che dei film a soggetto. A tale scopo, la fondazione dell'Istituto LUCE, nel 1924, si sarebbe rivelata molto più efficace di un qualsiasi inasprimento del meccanismo della revisione cinematografica.

Gli anni '30: la svolta della censura fascista

Con il consolidarsi della dittatura fascista, tuttavia, le cose cambieranno. L'evento cruciale, in questo senso, avviene nel 1934, anno della creazione del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda (poi Ministero, rinominato nel 1937 Ministero della Cultura Popolare). La competenza amministrativa sulla censura, non solo cinematografica, viene trasferita dal Ministero dell'Interno al nuovo Sottosegretariato, da cui nasce la sezione della Direzione Generale per la Cinematografia. Il vertice della Direzione Generale viene affidato, fino al suo allontanamento nel marzo del 1939, a Luigi Freddi: principale artefice della politica cinematografica fascista degli anni '30, Freddi sarà anche direttore di Cinecittà, dell'ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche) e della Cines, nonché una preziosa fonte di informazioni per la storiografia a venire grazie al suo memoriale *Il cinema*, scritto tra il 1948 e il 1949.

Quali sono, allora, i cambiamenti impressi dal fascismo al funzionamento della censura cinematografica? In linea generale, i fenomeni più rilevanti furono due: il potenziamento della cosiddetta censura preventiva, vale a dire anteriore alla fase di realizzazione di un film, in particolar modo attraverso il controllo del soggetto o della sceneggiatura; e il graduale trasferimento dell'effettivo potere censoriale dalle commissioni di revisione ai funzionari di grado superiore.

La censura preventiva e i film esteri

La censura preventiva era già prevista in una legge del 1919, che aveva introdotto il controllo preventivo sul «copione o scenario». Tuttavia, tale imposizione era rimasta di fatto sulla carta, poiché era consuetudine presentare il copione alla commissione di primo grado soltanto al momento della revisione, insieme al film finito. L'esame dei soggetti dei film di produzione nazionale, invece, sarà una delle principali prerogative della Direzione Generale per la Cinematografia: a partire dal 1935, il principio della censura preventiva sarà applicato con rigore sui film italiani. Sappiamo, per esempio, che alcuni progetti incentrati sulle figure di Guglielmo Marconi, Gabriele d'Annunzio e lo stesso Mussolini furono respinti perché si temeva risultassero «controproducenti»; o ancora, che *Giuseppe Verdi* (film poi realizzato da Carmine Gallone, nonché premiato alla Mostra di Venezia del 1938) ricevette critiche già in fase preparatoria perché si riteneva non mettesse in risalto a sufficienza «genio», «eroismo» e «simpatia» del personaggio. Il controllo censorio, di fatto, poteva estendersi a tutte le fasi produttive, dal soggetto al montaggio. Freddi, del resto, era propugnatore di un ampliamento del ruolo della censura, che non doveva più fermarsi a «una vigilanza freddamente limitatrice» – sono parole sue – bensì «tendere con ogni mezzo a sviluppare un'opportuna funzione ispiratrice». La censura, insomma, cominciò a fondersi nella propaganda. E nel contesto delle politiche di sostegno economico alla produzione cinematografica nazionale messe in atto dal fascismo, era scontato che gli incentivi statali venissero elargiti soltanto a quelle produzioni che si attenevano diligentemente agli indirizzi dettati dalla censura.

Nei confronti dei film esteri, che erano potenziali portatori di idee e culture straniere, la severità fu ancora maggiore. Nell'era del doppiaggio, la revisione avveniva in due fasi: la prima per l'ammissione al doppiaggio, la seconda, decisiva, per la verifica dell'edizione italiana. Questo scenario apriva un nuovo terreno fertile per la censura, che poteva intromettersi nella fase di doppiaggio «suggerendo» modifiche ai dialoghi o perfino alla collocazione geografica di certe ambientazioni. Talvolta, poteva addirittura accadere che i distributori venissero scoraggiati in partenza dall'acquistare un film dall'estero: è il caso, menzionato da Freddi, de *Lo sfregiato* (*Scarface*, 1932) di Howard Hawks.

Il potere dalle commissioni ai gerarchi

Con il progressivo snaturamento delle loro caratteristiche originarie, le commissioni di revisione vennero sempre più inquadrare all'interno dell'apparato dirigenziale fascista. Dal 1928 al 1935, per effetto di diverse leggi, fecero il loro ingresso nelle commissioni rappresentanti del Partito Nazionale Fascista, dei GUF (Gruppi Universitari Fascisti) e di vari ministeri tra cui quelli delle Corporazioni, delle Colonie, della Guerra (gli ultimi due competenti per copioni e pellicole di carattere «militare o coloniale») e dal 1939 dell'Africa Italiana (per i film «sia nazionali che esteri da destinare alla proiezione nell'Africa Italiana»). Di pari passo, venivano gradualmente escluse figure non politiche quali le persone «competenti in

materia artistica, letteraria e tecnica cinematografica», i magistrati e le «madri di famiglia». La conseguenza pratica fu lo svilimento dell'effettivo potere decisionale delle commissioni, che si spostò di fatto nelle mani dei funzionari di grado superiore. Alle prime finì per essere demandato il lavoro di ordinaria amministrazione, mentre le decisioni cruciali, che riguardavano i film particolarmente importanti o i casi più spinosi, venivano assunte di volta in volta dai direttori generali della Cinematografia, dai sottosegretari o ministri della Cultura Popolare, fino ad arrivare, come si è visto, allo stesso duce. Un caso esemplare è quello di *La grande illusione* (*La grande illusion*, 1937) di Jean Renoir: fu Freddi in persona a decretarne, di fatto, la proibizione inviando un rapporto al ministro della Cultura Popolare «in previsione d'una eventuale presentazione alla censura» del film nel 1938.

L'incidenza sulle fonti

Il consolidamento della censura preventiva e il depotenziamento delle commissioni di revisione hanno avuto un'importante conseguenza sulle fonti: a partire dall'inizio degli anni '30 circa risulta un'apparente diminuzione di tagli, modifiche e divieti imposti alle pellicole, fino quasi a scomparire negli anni '40. È da premettere che le fonti in nostro possesso sull'epoca fascista sono purtroppo assai scarse e frammentarie. I pochissimi visti censura che ci sono pervenuti sono più che altro duplicati risalenti al dopoguerra, quando vennero effettuate numerose riedizioni di pellicole dei decenni precedenti; il grosso delle informazioni sulla censura ufficiale dell'epoca proviene dai volumi del protocollo ministeriale riguardanti i visti per la circolazione dei film nelle sale italiane (il cui ritrovamento ha dato origine al progetto *Italia Taglia*), che pur presentando diverse lacune riportano anche l'indicazione di tagli e divieti. Tuttavia, la tendenza sopra descritta non si spiega soltanto con le lacune delle fonti, ed è indicativa non certo di un abbassamento del livello di guardia della censura nella fase cruciale del Ventennio. Tutt'altro. Riflette piuttosto il fatto che in misura sempre maggiore gli interventi censori venivano decisi *prima*, e spesso *a un livello più alto*, del procedimento ufficiale di revisione da parte delle commissioni di censura.

L'OPERATO DELLA CENSURA

Un'infinità di pellicole venne vietata o variamente censurata durante il fascismo. Per le opere di grande impatto, come detto, il divieto non aveva neanche il bisogno di passare al vaglio della censura ufficiale. Non va dimenticata l'importanza del ruolo svolto dai soggetti esterni alle istituzioni statali: la Chiesa, con l'influenza crescente del Centro Cattolico Cinematografico fondato nel 1935, la critica e gli intellettuali di regime che scrivevano sulle riviste specializzate e sulla stampa quotidiana, i rapporti con la Germania nazista e con Joseph Goebbels in particolare.

Soversivi al bando: americani, francesi, sovietici

Durante il fascismo si assistette a un prevedibile inasprimento della censura di stampo ideologico. In pellicole d'autore o di puro intrattenimento, italiane o estere che fossero, la presenza anche minima di idee ritenute sovversive (antiautoritarie, rivoluzionarie, pacifiste, egualitarie...) era costantemente monitorata. I casi più spesso ricordati riguardano alcune opere importanti, per lo più statunitensi, proibite in Italia come in altri paesi europei per i loro contenuti antimilitaristi. Quelle sulla prima guerra mondiale, innanzitutto. *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) di Lewis Milestone, dal romanzo di Erich Maria Remarque, fu proibito in prima persona da Mussolini; *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1932) di Frank Borzage, da Hemingway, fu tacciato di disfattismo perché metteva in scena la ritirata di Caporetto. *La grande illusione*, capolavoro pacifista di Renoir, pur premiato alla Mostra di Venezia, fu così descritto da Freddi nel già citato rapporto: «Un film politico, espressione di quella mentalità rinunciataria, quietista, antieroica che s'è appesa allo straccio bianco del pacifismo». Il difetto più grave, per Freddi, era «l'assenza di ogni motivazione ideale della guerra»; e il riconosciuto valore artistico dell'opera, «per le ragioni etiche che si son dette, costituisce una circostanza aggravante». Per gli stessi motivi

vennero proibiti molti altri film francesi, in particolare quelli vicini alla corrente del *realismo poetico* (oltre a Renoir, autori come Marcel Carné e Julien Duvivier). Nemmeno la satira irriverente dei fratelli Marx e di Chaplin poteva rendere tollerabile il loro afflato antiautoritario, tanto più se aggravato dallo sbeffeggio più o meno esplicito dello stesso Mussolini. In questo senso *La guerra lampo dei fratelli Marx* (*Duck Soup*, 1933), censurato dal duce che si riconobbe nel dittatore impersonato da Groucho, sembra appunto preludere a *Il grande Dittatore* (*The Great Dictator*, 1940), che in quasi tutta Europa uscì solo nel dopoguerra e in Italia ottenne il visto nel dicembre 1945. La critica all'antisemitismo, del resto, era già costata il divieto a film come il britannico *Süss l'ebreo* (*Jew Süss*, 1934) di Lothar Mendes o l'americano *Emilio Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) di William Dieterle, che trattava dello spinoso "caso Dreyfus".

Il timore della propaganda comunista sbarrò la strada a tutti i capolavori della cinematografia sovietica, di cui solo una ventina di titoli in tutto poté approdare in Italia. Autentico spauracchio per la censura di regime, e vietato anche in precedenza, era il tema della Rivoluzione russa del 1917, che andava ben oltre la personale ossessione di Mussolini per il cinema sovietico. Poteva accadere infatti che una biografia romanzata come il kolossal della MGM *Rasputin e l'imperatrice* (*Rasputin and the Empress*, 1932) venisse vietata a causa della sua ambientazione nella Russia prerivoluzionaria; o addirittura che il duce si allarmasse per la semplice presenza di nomi russi nei titoli di innocui film d'avventure, come l'italiano *La principessa Tarakanova* (1938) o il britannico *La contessa Alessandra* (*Knight without Armour*, 1937).

Spesso bastavano sottili modifiche, il taglio di poche battute di dialogo o di singole scene, per attenuare il contenuto potenzialmente sovversivo insito in certe pellicole. Così, nel 1927, al celebre *Napoleone* (*Napoléon*) di Abel Gance si chiede di togliere «le scene della discussione sulla patria dei Corsi, che si svolgono nell'osteria». All'altrettanto celebre *Metropolis* (*id.*, 1927) di Fritz Lang viene imposto, tra l'altro, che «la sequela di scene di operai che vanno al lavoro a passo lento sia appena accennata». Alla commedia di René Clair *À nous la liberté* (1931), di «togliere le scene nelle quali, mentre le macchine producono automaticamente i grammofoni, gli operai giuocano, bevono, pescano e danzano», e il titolo viene addirittura cambiato nel più innocuo *A me la libertà*. Al biografico su Pancho Villa *Viva Villa!* (*id.*, 1934) di Jack Conway, di «togliere le frasi a tinta socialisteggianti "Vi insegneremo che ricchi e poveri son tutti uguali" ecc.». Persino l'inno francese della "Marsigliese" viene fatto rimuovere da diversi film, anche di puro intrattenimento.

Guerra alle lingue straniere e difesa dell'italianità

L'avvento del cinema sonoro alla fine degli anni '20 fu all'origine di una vicenda di durata relativamente breve, ma molto significativa: quella della censura alle lingue straniere. Quando i primi film sonori di origine straniera cominciarono ad arrivare sugli schermi, l'Italia viveva una fase di transizione in cui la tecnica del doppiaggio non era ancora stata perfezionata. L'"invasione" delle lingue straniere fu allora fortemente osteggiata dal Fascismo, che nell'ottobre 1930 decretò la proibizione totale di proiettare in Italia film parlati in lingua straniera (una scelta voluta, sembra, dallo stesso Mussolini). Il risultato fu la cosiddetta "sonorizzazione", che fino al 1933 mutilò tutti i film esteri: le scene di dialogo venivano infatti soppresse e sostituite da didascalie che ne traducevano il contenuto, suscitando il comprensibile malcontento degli spettatori. Soltanto la definitiva affermazione del doppiaggio (che scalzò anche la pratica delle "versioni plurime" di uno stesso film, ossia girate contemporaneamente in più lingue con attori diversi) pose fine a questa curiosa situazione.

La tutela della "italianità" era un'altra costante della censura fascista. Valga per tutte la motivazione con la quale Freddi spiega la decisione di proibire il già menzionato *Lo sfregiato*, peraltro dopo averne esaltato le qualità: perché «tutti i criminali che sostenevano l'impalcatura del terrificante soggetto, anche se vivevano in ambiente americano, erano scrupolosamente e deliberatamente italiani». Analoga sorte toccò ad altri gangster hollywoodiani, come *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, 1931) di Mervyn LeRoy, che oltre ad essere italiano fu ritenuto addirittura evocatore della figura di Mussolini. Come nel caso citato di *Giuseppe Verdi*, i personaggi storici di nazionalità italiana dovevano apparire «eroici»: evidentemente il Marco Polo di Gary Cooper non lo era abbastanza, se nell'edizione italiana di *The Adventures of Marco Polo* (1938) di Archie Mayo il titolo venne cambiato nel discutibile *Uno scozzese alla corte del Gran Khan*.

La censura ordinaria: criminali, mostri, nudi femminili

Oltre a rispecchiare gli orientamenti tipici del periodo fascista, il lavoro della censura proseguiva naturalmente quello ordinario già ben avviato nell'epoca precedente. Le vicende a sfondo criminale, innanzitutto, finivano spesso nel mirino dei censori perché abbondavano sia di scene «truci», sia imputabili di essere «scuola o incentivo al delitto». E se la casistica censoria comprendeva anche i «suicidi impressionanti» e i «fenomeni ipnotici e medianici», non sorprende che nel 1923 *Dottor Mabuse, il giocatore* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) di Fritz Lang fosse stato in un primo momento vietato, o che nel 1924 venisse revocato il nulla osta a *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) di Robert Wiene. Lo stesso valga per i pochi film del terrore che era concesso vedere agli spettatori italiani, da cui venivano fatti rimuovere elementi come cadaveri, teschi e scheletri: *Dracula* (1931) di Tod Browning non venne distribuito e persino alcuni cortometraggi animati ebbero problemi di censura. Pari severità era mostrata nei confronti dei *serial*: nel 1923, tutti i 12 episodi del francese *L'uomo dalle tre facce* (*L'homme aux trois masques*, 1922) di Émile Keppens e René Navarre erano stati vietati, per essere riammessi l'anno dopo col titolo *Il trionfo del destino*.

La tutela del buon costume era garantita da un'infinità di tagli imposti a scene di nudo, in grandissima parte femminili: gambe e seni nudi, camicie da notte e danze di ballerine, oltre a baci e abbracci, orge e scene di amanti, frasi troppo allusive. Il rispetto della morale passava per la vera e propria rimozione, in certi casi, di personaggi di prostitute o adultere: del resto l'adulterio era un tema proibito dal fascismo, al pari del suicidio o dell'omosessualità maschile. Nudi censurati appaiono, per esempio, nel film italiano *Sole* (1929) di Alessandro Blasetti: «Sopprimere [...] il quadro in cui Barbara espone il seno nudo, [...] il quadro in cui Barbara si spoglia e quello in cui la stessa si rotola per terra nuda con Silvestro». E se negli anni '40 saranno invece "risparmiati" i celebri nudi di Clara Calamai ne *La cena delle beffe* (1942) di Blasetti, o di Doris Duranti in *Carmela* (1942) di Flavio Calzavara, sarà per non porre freni alla ripresa del cinema italiano...

Il fascismo allo specchio. Censura e propaganda

«Eliminare tutte le scene e le didascalie riguardanti il Duce», raccomanda la censura a una pellicola americana della Fox, *Nick l'intrepido* (*Chasing Through Europe*, 1929) di David Butler e Alfred L. Werker. Oppure, al dramma di produzione italiana *Odette* (1934) con Francesca Bertini: togliere «la parte nella quale si sente gridare "Duce, Duce!"». I riferimenti diretti al regime e a Mussolini, anche i più innocui che comparissero qua e là in film di intrattenimento, erano di solito malvisti dalla censura. Il fascismo non amava "specchiarsi" sullo schermo, se non nelle forme strettamente controllate dei documentari LUCE e dei film di propaganda. E anche i rari tentativi di rappresentare l'"epopea" fascista in maniera realistica e non filtrata, per esempio, dalla rievocazione storica alla *Scipione l'Africano*, subirono un destino controverso. Lo dimostra il caso di tre film, ideati per celebrare le origini squadriste del fascismo in occasione del decennale della Marcia su Roma, il cui esito finale però scontentò del tutto il regime. *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano, prodotto dall'Istituto LUCE e interpretato da attori non professionisti (proprio come avverrà, con intenti opposti, con il neorealismo), dopo l'insuccesso della prima proiezione pubblica fu presto ritirato. *Ragazzo* (1933) di Ivo Perilli, storia di un teppistello che si redime arruolandosi nelle camicie nere, fu bocciato da Mussolini e addirittura fatto distruggere, perché accusato di far sembrare che il fascismo reclutasse i suoi uomini tra i ladruncoli e la gentaglia. Anche *Vecchia guardia* (1935) di Blasetti suscitò reazioni contrastanti, criticato da Freddi e in un primo momento bloccato dalla censura.

In seguito si tenderà a scoraggiare ulteriori progetti troppo espliciti sul fascismo. Naturalmente, però, anche film dalla propaganda più sfumata potevano essere causa di irritazione per il regime: in *Passaporto rosso* (1935) di Guido Brignone Mussolini fa sopprimere la scena in cui i ribelli recuperano delle armi nascoste, giudicandola «didattica insurrezionale»; persino nella commedia in costume *Il cappello a tre punte* (1935) di Mario Camerini il duce fa abbreviare la scena del malcontento della popolazione verso l'esosità del fisco. Con l'entrata in guerra dell'Italia, si tornerà a esortare la produzione di film più attuali e militanti, di propaganda bellica, come *Giarabub* (1942) di Goffredo Alessandrini, dove il personaggio

della prostituta viene soppresso al montaggio perché gli eroi italiani non dovevano avere cedimenti sessuali. Qualche problema di censura ebbe anche *Noi vivi/Addio Kira* (1942) di Alessandrini, a causa del personaggio di un commissario politico bolscevico.

L'autarchia e la Repubblica di Salò

Negli anni '40 le pellicole di importazione diminuiscono drasticamente di numero: e per la guerra in corso, e per il ritiro dal mercato italiano (dall'1 gennaio 1939) deciso dalle grandi major americane, in risposta alla politica autarchica imposta dal governo fascista anche all'industria cinematografica. L'attività della censura, perciò, riguarda in massima parte il cinema europeo e italiano, sul quale pesa soprattutto il controllo preventivo sui soggetti: autori emergenti come Antonioni, De Santis, Lattuada, Visconti si vedono respingere vari progetti, soprattutto quelli troppo ancorati alla realtà.

Dal settembre 1943 al marzo 1945 la censura della Repubblica Sociale Italiana si dimostra ancora più rigida (esigendo, per esempio, il riesame dei permessi accordati in precedenza). E sotto le insegne di Salò hanno luogo le vicissitudini censorie di *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti: dapprima ammesso alla visione perché non esplicitamente antifascista, quindi sottoposto a tagli dopo le reazioni delle autorità e della Chiesa, infine distrutto dai repubblicani e salvato dal regista. L'ostilità verso il neorealismo, l'influenza della Chiesa: l'ultimo caso eclatante di censura fascista è già una prefigurazione di certe tendenze della censura del dopoguerra.

Roberto Guli, ravennate, si è laureato con lode in Storia moderna all'Università di Bologna, con una tesi sulla rappresentazione della nobiltà nella cinematografia inglese, e ha frequentato il Master in Comunicazione e promozione del cinema all'Università Cattolica di Milano. Si è poi diplomato in Archivistica Paleografia e Diplomatica all'Archivio di Stato di Modena. Ha collaborato con la Cineteca di Bologna al progetto sulla censura cinematografica Italia Taglia, contribuendo ai contenuti del sito web con la revisione di parte della banca dati 1913-1943 e un approfondimento sul tema della censura nei primi anni del cinema sonoro, dal titolo Cinema sonoro e fascismo.