

CINECENSURA

100 anni di revisione cinematografica in Italia

La censura cinematografica nel 1943-1946

di Roberto Guli

Nella fase della storia d'Italia compresa tra il 1943 e l'immediato dopoguerra, il cosiddetto periodo costituzionale transitorio, il secondo conflitto mondiale si avvia alla sua drammatica conclusione generando rapidi sconvolgimenti e clamorosi ribaltamenti di fronte. L'intensificarsi delle operazioni belliche sul suolo italiano, naturalmente, ha ricadute anche sull'industria del cinema: le pellicole circolano con difficoltà sempre maggiore, e la revisione cinematografica lavora a scartamento ridotto. Con l'offensiva sferrata dagli Alleati, l'Italia si ritrova spaccata in due: il Sud passa in mano agli anglo-americani che impongono la propria propaganda, mentre la censura fascista viene restaurata nella Repubblica di Salò. Già prima che la guerra abbia termine, il sistema della revisione dei film nell'Italia liberata riprende gradualmente le sue funzioni, ma si trova a dover fare i conti con un passato ancora troppo prossimo, tanto scomodo quanto difficile da epurare.

II PWB

La buona riuscita della "campagna d'Italia", avviata dagli Alleati con lo sbarco in Sicilia del 10 luglio 1943 (preceduto dalle operazioni nelle isole Pelagie e a Pantelleria nel mese di giugno), non poteva dipendere solo dall'azione militare, che peraltro portò alla rapida destituzione, il 25 luglio 1943, dell'ormai agonizzante governo di Mussolini. Per realizzare l'ambizione degli anglo-americani di una progressiva "defascistizzazione" dell'Italia (e dell'Europa tutta), alla guerra delle armi doveva accompagnarsi quella delle idee, la cosiddetta "guerra psicologica"; e per mettere in atto una efficace propaganda bellica era imprescindibile, per le forze alleate, appropriarsi dei mezzi di comunicazione italiani. A questo scopo, già prima che le operazioni in Italia avessero inizio, il governo militare anglo-americano aveva creato lo Psychological Warfare Branch ("Divisione per la guerra psicologica") per affidarvi la gestione dei media italiani. Così, man mano che l'avanzata degli Alleati procedeva lungo il sud della penisola, il controllo della stampa, della radio e del cinema passava in mano al PWB, che all'indomani della liberazione di Roma (5 giugno 1944) si insediava nelle strutture dell'ex Ministero della Cultura Popolare. Mentre la maggior parte delle testate giornalistiche nazionali veniva chiusa, per riaprire in tempi più o meno brevi con nomi quasi sempre diversi e redazioni rinnovate, anche il "settore cinema" del PWB, guidato dal capitano Pilade Levi, volle imprimere una cesura netta con il passato. Tutti i film italiani, dalle opere di chiara propaganda fascista a quelle di pura evasione, furono infatti sequestrati e bloccati: sia che avessero già ottenuto una prima distribuzione, come ad esempio *Noi vivi/Addio Kira* (1942) di Goffredo Alessandrini o *Silenzio... si gira!* (1943) di Carlo Campogalliani, sia che fossero in attesa di nulla osta, come nel caso di *Nessuno torna indietro* di Alessandro Blasetti, girato nel 1943 ma non ancora distribuito prima del blocco da parte del PWB. Il divieto di circolazione nelle sale dell'Italia liberata venne inoltre imposto ai film provenienti dagli altri paesi dell'Asse, che fino ad allora avevano imperversato sugli schermi anche in ragione del boicottaggio del mercato italiano da parte di Hollywood. Una grande quantità di titoli, soprattutto di nazionalità tedesca e ungherese, come l'italo-tedesco *Casa lontana...* (1939), l'ungherese *Angeli abbandonati (A harmincadik)*, (1941), il cecoslovacco *La sua notte (Turbina)*, (1941) o il francese *Lo strano signor Vittorio (L'étrange Monsieur Victor)*, (1938). Dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, il blocco

riguarderà in genere tutte le pellicole prodotte, o comunque messe in circolazione, nel territorio della Repubblica Sociale Italiana (ne sono esempi *Lagime di sangue*, 1944, di Guido Brignone, o *Vietato ai minorenni*, 1945, di Domenico Gambino). Solo a partire dagli ultimi mesi del 1944, con la ripresa del normale funzionamento della revisione cinematografica di nuovo restituita alle autorità italiane, questa massa di pellicole, come vedremo, sarà gradualmente riabilitata.

Nel contempo, scopo del Comando Alleato era di promuovere la diffusione di film statunitensi e inglesi, sia di finzione che documentari. In un primo momento si utilizzavano vecchie pellicole già presenti in Italia, quindi copie appositamente selezionate e spedite dall'OWI (Office of War Information), un'organizzazione propagandistica del governo americano: in Sicilia, per esempio, i primi film provenienti da oltreoceano arrivarono nell'ottobre del 1943. L'attività propagandistica del PWB proseguirà fino a tutto il 1945, occupandosi della distribuzione di cinegiornali, documentari di guerra (come la serie *Why We Fight* [id., 1943-1945], diretta da registi come Frank Capra e Anatole Litvak) e lungometraggi a soggetto, soprattutto per conto delle major americane una volta decaduto l'embargo nei confronti del mercato italiano. Proprio per risolvere quest'ultima questione, di cruciale importanza per l'industria statunitense, il mandato del PWB in campo cinematografico si protrasse oltre il termine inizialmente previsto del 15 luglio 1945, perché a quella data non era ancora stato approvato il decreto di abrogazione delle famigerate "leggi fasciste" sul cinema. Il PWB cessò ufficialmente le sue funzioni il primo gennaio 1946, quando il governo di Roma riacquistò la piena sovranità.

La censura cinematografica nella Repubblica Sociale Italiana

Quando nel giugno del 1944 il PWB occupava, anche simbolicamente, la sede del vecchio Ministero della Cultura Popolare a Roma, da circa nove mesi il "nuovo" MinCulPop era tornato in vita nella Repubblica Sociale Italiana, proclamata il 23 settembre 1943. Al dicembre del 1943 risalgono i primi nulla osta di cui si abbia notizia nei documenti sulla revisione cinematografica, rilasciati a Venezia dal Ministero della Cultura Popolare della Repubblica di Salò. La censura "fascista" si rimetteva in moto, nel segno della dichiarata continuità, non solo istituzionale, con il recente passato. Certo, con una sostanziale differenza: l'autorità del nuovo Ministero della Cultura Popolare, come di tutto il governo di Salò, era notevolmente limitata dalla sottomissione alla Germania nazista, che deteneva l'effettivo potere decisionale. Di conseguenza, anche le scelte in materia di censura cinematografica erano in genere soggette all'approvazione da parte dei tedeschi.

Nonostante la congenita debolezza e l'instabilità di uno Stato il cui territorio veniva progressivamente eroso dalle conquiste degli Alleati, la Repubblica Sociale tentò di attuare una politica culturale particolarmente rigida e intransigente. Il ministro Ferdinando Mezzasoma, in carica per tutta la breve durata della RSI, mirava a esercitare quel controllo di tipo totalitario sulla cultura e i mezzi di comunicazione che il fascismo aveva cercato di realizzare ai tempi di Luigi Freddi e dell'ex ministro Alessandro Pavolini (divenuto nel frattempo segretario del neonato Partito Fascista Repubblicano). A questo scopo fu creata, nel novembre 1943, la Direzione Generale dello Spettacolo, affidata a Giorgio Venturini, che unificando le competenze su cinema e teatro ambiva a plasmare una cinematografia e un teatro di Stato. Mezzasoma figura anche tra i protagonisti della nota vicenda del cosiddetto Cinevillaggio, il surrogato di Cinecittà inaugurato a Venezia nel febbraio 1944 (ma con stabilimenti anche a Torino e Montecatini Terme) con l'intento di trasferire al Nord la produzione di film italiani dopo l'abbandono di Cinecittà dovuto agli eventi bellici. Il progetto del Cinevillaggio poté realizzarsi grazie al contributo decisivo dello stesso Freddi, che era riuscito a mettere in salvo, inviandola a Venezia, una parte dei macchinari e delle attrezzature di Cinecittà saccheggiate dai tedeschi con l'intenzione di spedirli in Germania.

In perfetta continuità con gli ultimi anni dell'era fascista, dall'ottobre 1943 all'aprile 1945 circolarono nella Repubblica di Salò soprattutto pellicole italiane e tedesche, ma anche ungheresi, francesi, svedesi e qualcuna di nazionalità cecoslovacca, austriaca o argentina. Tra i film importati, anche opere di un certo interesse come *La nostra compagna* (*La tendre ennemie*, 1936) di Max Ophüls, *La maschera sul cuore* (*Le capitaine Fracasse*, 1943) di Abel Gance o *Il barone di Münchhausen* (*Münchhausen*, 1943) di Josef von Bány. Dal momento che, in una "censura di regime" come quella di Salò, gli eventuali interventi censori venivano probabilmente concordati prima che i film passassero in revisione, sono rari i casi in cui ne sia

rimasta traccia nei documenti: tra questi, i tagli imposti al film bellico di coproduzione italo-romena *Squadriglia bianca* (1944) di Jon Sava. La severità della censura "repubblicana" si ritrova però nella tendenza a sottoporre a nuova revisione pellicole che erano state già approvate in precedenza. È il caso di *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, che venne revisionato una seconda volta nell'aprile del 1944, proprio nel periodo in cui il regista veniva catturato e tenuto prigioniero per alcuni giorni nella Roma occupata dai tedeschi. Il film venne presentato in revisione a Venezia in una edizione pesantemente ridotta (2575 metri rispetto ai 3817 della versione originaria) e ottenne il nuovo nulla osta «salvo esclusione dai titoli di testa dei nomi Luchino Visconti - Maestro Previtali» e con il taglio della «scena con le bandierine tricolori con lo stemma sabauda». In un colpo solo, dunque, venivano oscurati il nome del «comunista» Visconti e l'immagine degli odiati Savoia. La censura a *Ossessione* era scaturita dalle proteste di magistrati, ecclesiastici e cittadini indignati dopo la proiezione del film in alcune città del Nord, tra cui Bologna e Milano. Un tale clima di intransigenza morale era stato alimentato anche dalla Chiesa, che da alcuni anni lamentava un eccessivo permissivismo della censura nei confronti di altri film italiani ritenuti troppo audaci, e perciò presi di mira dal Centro Cattolico Cinematografico: tra questi, *La cena delle beffe* (1942) di Alessandro Blasetti, *La statua vivente* (1943) di Camillo Mastrocinque e *Sorelle Materassi* (1943) di Ferdinando Maria Poggioli. Un'altra modalità censoria in uso durante la Repubblica di Salò, ma anche in precedenza, consisteva nel bandire taluni film dalle sale di prima categoria, consentendone la visione nei soli locali di periferia, perché ritenuti scadenti: per esempio la pellicola *Apparizione* di Jean de Limour, revisionata nel febbraio 1944, fu approvata «a condizione di non proiettarla nei locali di prima visione date le gravi deficienze artistiche riscontrate».

La censura postfascista

La liberazione di Roma da parte degli Alleati apre le porte al ripristino del regolare funzionamento della revisione cinematografica nel Regno d'Italia e al graduale disimpegno della "tutela" anglo-americana in materia di censura. Soppresso ufficialmente, il 3 luglio 1944, il Ministero della Cultura Popolare (e quindi anche la Direzione Generale per la Cinematografia), il servizio di revisione cinematografica continua a essere svolto per alcuni mesi dal PWB, fino a che, nell'ottobre dello stesso anno, non torna nelle mani delle autorità italiane.

La competenza è assunta dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, affidata inizialmente al Sottosegretariato per la Stampa e le Informazioni - Ufficio dello Spettacolo (poi rinominato Sottosegretariato di Stato per la stampa, lo spettacolo e il turismo) e successivamente, abolito il Sottosegretariato nel luglio 1945, all'apposito Ufficio Centrale per la Cinematografia. Un primo passo verso la ricostituzione delle commissioni di censura viene fatto nell'aprile 1946, al tempo del primo governo De Gasperi: in occasione della revisione di *Sciuscià*, un film che aveva destato qualche preoccupazione sia nel Ministero dell'Interno che in quello della Giustizia, i funzionari dell'Ufficio vengono affiancati da un rappresentante del Ministero dell'Interno. Il punto di arrivo è la legge sulla cinematografia del 16 maggio 1947, n. 379, redatta dall'Assemblea Costituente, che istituisce le commissioni di revisione: quella di primo grado è composta da un funzionario dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia, un magistrato e un rappresentante del Ministero degli Interni, mentre quella di appello è presieduta dal sottosegretario alla Presidenza del Consiglio (o, per delega, dal capo dell'Ufficio). Com'è noto, il sottosegretario con delega allo Spettacolo sarà, dal primo giugno 1947, Giulio Andreotti.

Quanto alle norme in materia di revisione, però, l'unica novità è introdotta nel 1945: scompare l'obbligo del controllo preventivo sulle sceneggiature. Ma i criteri per la concessione o meno del nulla osta erano sempre quelli stabiliti dal regolamento del 1923, che restava in vigore. Tanto che, per esempio, continueranno a verificarsi casi di censura del suicidio: nel 1946 il film svedese *Un delitto* (*Ett brott*, 1940) di Anders Henrikson viene approvato «a condizione che venga tolta la scena finale del suicidio [...]». Da qui al caso clamoroso di *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini, cui verrà negato in prima istanza il nulla osta anche a causa del suicidio finale del giovane protagonista, il passo è breve: il richiamo esplicito ai dettami della legge del 1923 diventa quindi un pretesto per colpire con particolare durezza soprattutto le opere più vicine alla poetica del neorealismo postbellico. Se si aggiunge che non pochi funzionari attivi in epoca fascista riusciranno a

riciclarsi nel nuovo corso, si comprende come la caduta del regime non abbia portato né a un immediato rinnovamento, né a un allentamento della rigidità della censura. Lo dimostra anche il tentativo, da parte dei produttori cinematografici italiani, di tutelarsi (e al contempo ingraziarsi il favore dei censori) redigendo nel 1945 un proprio "codice" di autoregolamentazione, sul modello dell'americano Codice Hays. Un'iniziativa che non avrà molto successo, se è vero che due anni più tardi il capo dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia, Vincenzo Calvino, lamenterà come il "codice" fosse rimasto «lettera morta», mentre invece la censura, a suo parere, aveva sempre adottato «una certa larghezza di vedute, specialmente nei riguardi del nuovo indirizzo artistico del cinema italiano di questi ultimi anni».

La questione dell'epurazione

La prima missione della censura postfascista fu quella di "sbloccare" quelle pellicole che erano state vietate dal PWB, e che ora produttori e distributori chiedevano che potessero tornare a circolare liberamente. In generale, tutti i film, italiani e stranieri, approvati anteriormente al giugno 1944 (cioè prima della liberazione di Roma), per essere riammessi alla programmazione dovevano passare al vaglio di una nuova revisione. Questo pose gli uffici censura dinanzi a un serio problema, quello dell'epurazione. Come comportarsi nei confronti dei tanti film, sebbene non di esplicita propaganda fascista, a cui però avevano preso parte attori, autori o tecnici notoriamente compromessi con il regime? Come riammettere alla visione le numerose pellicole tedesche, di per sé innocue, ma che erano pur sempre un prodotto culturale della Germania nazista?

Dal punto di vista giudiziario, l'epurazione, già avviata dal governo militare alleato, era stata legalizzata nel 1944: a giugno venne creato l'Alto Commissariato per le sanzioni al fascismo, da cui nacquero le commissioni di epurazione. Il 31 luglio si costituì la commissione competente per il cinema, che doveva decidere dell'epurazione di registi, aiuto registi e sceneggiatori: tra i suoi membri, Umberto Barbaro e i registi Mario Camerini, Mario Soldati e Luchino Visconti. La commissione decise di deferire all'autorità giudiziaria coloro che dopo l'8 settembre avevano collaborato con il regime di Salò, oltre ai registi di punta del cinema di propaganda fascista: nomi come Goffredo Alessandrini, Carmine Gallone, Augusto Genina, Romolo Marcellini e anche Roberto Rossellini. Alla fine, però, la condanna colpì i soli Alessandrini, Gallone e Genina e si limitò a una sospensione dal lavoro per sei mesi, in un periodo tra l'altro di difficoltà lavorativa per chiunque. Il motto dell'epurazione, «implacabile severità in alto, indulgenza e perdono in basso», valeva anche per il cinema, se è vero che i principali responsabili della politica culturale del fascismo non la passarono liscia: gli ex ministri Pavolini e Mezzasoma furono catturati e fucilati dai partigiani a Dongo il 28 aprile 1945, lo stesso giorno dell'esecuzione di Mussolini. Luigi Freddi venne arrestato, processato e carcerato, prima a Como e poi a Roma, prosciolto dalla Sezione Speciale della Corte di Assise nel maggio 1946; nel maggio era stato dispensato dal servizio con la perdita del diritto di trattamento di quiescenza. L'Alto Commissariato fu abolito durante il governo De Gasperi, quando il ministro di Grazia e Giustizia Palmiro Togliatti concesse l'amnistia generale per i reati politici commessi dopo l'8 settembre. L'epurazione fu smantellata definitivamente nel 1948. Per i funzionari della censura, la questione dell'epurazione si poneva in termini, oltre che morali e di tutela dell'ordine pubblico, anche e soprattutto economici. Uno dei primi casi di film passibili di epurazione fu *Resurrezione* di Flavio Calzavara, in quanto la protagonista era la diva di regime Doris Duranti, di cui era nota la relazione con Alessandro Pavolini. Nel novembre del '44, in merito alla revisione del film (già uscito nelle sale nel maggio 1944), il capo dell'Ufficio Spettacolo così scriveva al sottosegretario per la Stampa e le Informazioni: «Motivi d'opportunità politica consiglierebbero di non concedere il nulla osta per la programmazione; d'altra parte, però, bisogna considerare che gravi danni ne verrebbe a risentire la società produttrice e, dato il fatto che diversi sono i film che si trovano in situazioni analoghe, i danni verrebbero a ricadere su tutta l'industria cinematografica di produzione e noleggio». Il nuovo permesso a *Resurrezione* fu quindi accordato, con il solo taglio a una scena di seduzione e il divieto ai minori di 16 anni.

Per ragioni prettamente economiche, dunque, con il cinema italiano peraltro già messo a dura prova dai tempi di guerra, non era opportuno porre il divieto alle pellicole "macchiate" dalla presenza di personalità accusate di collaborazionismo.

Quasi tutte furono perciò autorizzate, salvo alcuni film di propaganda che si videro confermato il divieto già imposto dal PWB: *Abuna Messias* (1939) di Alessandrini, per esempio, vietato nel 1945 ma riabilitato due anni dopo con alcuni tagli, tra cui quello a una «battuta antiparlamentaristica». In compenso, però, ai film ritenuti maggiormente «compromessi» col fascismo si decise di imporre due tipi di restrizione: la limitazione della circolazione a determinate zone d'Italia, spesso con esclusione delle grandi città; e, soprattutto, la rimozione dai titoli e dalle pubblicità dei nomi dei divi di regime Osvaldo Valenti e Luisa Ferida (proprio come fece Salò con Visconti), nonché di tutti gli altri «collaborazionisti». Celebri titoli della cinematografia fascista, da *La cena delle beffe a Knock Out (Harlem)*, 1943, di Gallone, così come *Fari nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini, nel 1946 furono ammessi a circolare soltanto nell'Italia centro-meridionale con esclusione di Roma, Napoli e Firenze, e con l'eliminazione dei nomi di Valenti e della Ferida. La coppia di attori venne "oscurata", tra l'altro, in *Fatto di cronaca* (1944) di Piero Ballerini, prodotto a Venezia e ultimo film interpretato dal duo prima della sua tragica fine, e ne *La locandiera* (1944) di Luigi Chiarini (ex direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia), che venne proiettato soltanto in Sicilia e in Sardegna come anche *Tristi amori* (1943) di Gallone ed *Enrico IV* (1943) di Giorgio Pastina. Tra gli altri nomi rimossi dai titoli figurano quelli dello sceneggiatore e regista Alessandro De Stefani, del «regista collaborazionista» Ferruccio Cerio e dell'attore Mino Doro, «reo di collaborazionismo con i tedeschi». Quanto alle pellicole prodotte in Germania, furono anch'esse autorizzate ma la condizione, ancora più drastica, era di eliminare «dalla testata e dalla pubblicità ogni indicazione relativa alla casa di produzione, al regista e agli interpreti». Persino le canzoni in lingua tedesca venivano di solito eliminate dal sonoro.

L'applicazione di queste restrizioni fu mantenuta per diversi anni. Soltanto nel 1949, infatti, si cominciò a ritenere che le ragioni politiche che ne avevano motivato l'introduzione fossero ormai venute meno. I tempi erano cambiati, dunque. Anche se, ancora nel 1950, due "campioni" della propaganda fascista come *Scipione l'Africano* (1937) di Gallone e *L'Alcazar* (1940) di Genina si videro negare il nulla osta perché «susceptibili di turbare l'ordine pubblico». I tempi erano cambiati, ma non abbastanza da rimarginare le ferite del passato ancora aperte.

La "rimozione" del nazifascismo nella censura del dopoguerra

L'epurazione delle personalità collaborazioniste dagli schermi italiani fu solo il modo più vistoso con il quale la censura cercò di fare i conti con l'ingombrante passato fascista. Tutti i film, e soprattutto quelli antecedenti al 1944, venivano infatti accuratamente esaminati per accertarsi che non vi fossero elementi censurabili dal punto di vista politico: ogni riferimento di qualsiasi tipo al nazifascismo e ai suoi alleati, alle azioni di guerra intraprese sotto il fascismo o altro, veniva sistematicamente rimosso o modificato in modo da rendere generico il contenuto delle scene. *Treno crociato* (1943) di Carlo Campogalliani, ad esempio, venne ripulito di alcune sequenze e altri riferimenti al fronte russo, per rendere «imprecisato e generico il fronte di battaglia», e della scena in cui compariva il rito fascista di "presente"; così come nel film di propaganda *Il cavaliere di Kruya* (1940), dello stesso regista, nel '48 si fecero eliminare le scene che descrivevano l'intervento armato dell'Italia in Albania. L'ambientazione durante la campagna di Grecia costò invece il divieto di circolazione, nel '47, a *Un pilota ritorna* (1942) di Rossellini.

Elementi quali motti e saluti fascisti, divise e distintivi sulle uniformi, ma anche simboli monarchici come le grida di "viva il Re" o le bandiere sabaude venivano rimossi da varie pellicole propagandistiche tra cui *Cavalleria* (1936) di Alessandrini, *La nave bianca* (1941) di Rossellini e *Alfa Tau!* (1942) di Francesco De Robertis. Del resto, un semplice ritratto di Mussolini su una parete poteva causare la soppressione di una scena, come accadde nel '46 per due film di De Robertis, *Uomini e cieli* e *Marinai senza stelle*. Frequenti anche le modifiche ai dialoghi: *Nessuno torna indietro* (1944) di Blasetti subì, nel '45, il rimaneggiamento di alcune battute che alludevano in modo favorevole alla guerra di Spagna e al generale Franco; ne *L'Onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa venne eliminata una battuta nostalgica verso i tempi fascisti. Una singolare anticipazione di questa tipologia di censura la ritroviamo già in periodo badogliano: nell'agosto 1943, al film di Mario Mattoli *L'ultima carrozzella* si impose di togliere da un dialogo la parola «camerata».

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.