

# CINECENSURA

100 anni di revisione cinematografica in Italia

## La censura dei manifesti cinematografici

di *Maurizio Cesare Graziosi*

Il primo decennio del Ventesimo secolo è l'età d'oro del cinema italiano: oltre 500 cinematografi sul territorio nazionale, con un introito annuo di 18 milioni di lire (dell'epoca). Ma la neonata settima arte tricolore deve fare subito i conti con la Morale, che grida contro la «vieta volgarità del cinematografo». Viene così istituito nel 1913 dal Governo Giolitti l'Ufficio della Revisione Cinematografica.

Censura fa rima con dittatura. Ma durante il Ventennio fascista la censura non è molto attiva. Non per indulgenza del regime in camicia nera, quanto perché l'autocensura è molto più potente della censura. Basta quindi, oltre alla normativa già esistente, il Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza (R.D. 18 giugno 1931, n. 773).

Ecco allora che, per quanto riguarda la censura dei manifesti cinematografici, la prima notazione è dell'immediato dopoguerra, nella primavera del 1946, per intervento censorio sui manifesti per la riedizione di *La cena delle beffe* (1942) di Alessandro Blasetti e *Harlem* (1943) di Carmine Gallone. In entrambi i casi si dispone che venga eliminato il nome dell'attore Osvaldo Valenti e per *La cena delle beffe* anche il nome dell'attrice Luisa Ferida. Osvaldo Valenti ha partecipato alla Repubblica Sociale di Salò e, insieme a Luisa Ferida, è stato condannato a morte e giustiziato il 30 aprile 1945. Si tratta, dunque, di intervento definibile "censura dell'epurazione".

Nella stessa primavera 1946 viene varato il R.D. Lgs. n. 561, riguardante i giornali e le pubblicazioni, seguito nell'autunno dell'anno dopo dal D. Lgs. CPS n. 1382 ("Autorizzazione di pubblica sicurezza per l'esposizione dei manifesti ed avvisi al pubblico"). Sostanzialmente, però, poco cambia rispetto alla legislazione fascista.

L'intervento censorio, per un quindicennio circa dalla fine della guerra, è dunque più all'insegna di una società bacchettona e occhiuta, allergica alle *guêpières* e sospettosa dei *décolletés*. Si ricorre a un quadratino bianco apposto alle immagini "provocatorie", stratagemma che nell'ambiente viene definito «mettere le mutande ai manifesti», dirette discendenti delle "braghe" dipinte nel XVI secolo da Daniele da Volterra su incarico della Chiesa per censurare i nudi "scandalosi" nel *Giudizio universale* di Michelangelo.

È bene precisare che questo racconto sulla censura dei manifesti cinematografici si riferisce esemplificativamente ad alcuni tra i manifesti conservati presso la Direzione Generale Cinema. Non vuole dunque avere la presunzione di essere un discorso esaustivo sulla censura operata in Italia su tutti i manifesti cinematografici.

Appare poi interessante soffermarsi, brevemente, sulla descrizione del corredo cinematografico per la pubblicità dei film, facendo un piccolo passo indietro e tenendo conto che i primi manifesti di cinema derivano le loro caratteristiche dalla pubblicità di teatro, di circo e da quella commerciale. In questi primi esemplari viene data molta importanza al luogo in cui si tiene lo spettacolo cinematografico e prevale la componente testuale rispetto all'aspetto iconico. Già a partire dal primo decennio del Novecento, alcuni manifesti vengono concepiti propriamente per le facciate dei cinema, in genere sono a 4 fogli e raggiungono le dimensioni-tipo di 340x240 cm. Si sviluppano le prime figure di cartellonisti pubblicitari e grazie al contributo di alcuni di loro, tra i quali Leonetto Cappiello, Adolf Hohenstein, Giovanni Maria Mataloni, Leopoldo Metlicovitz

e Marcello Dudovich, si raggiunge una vera e propria forma d'arte.

Fino alla seconda guerra mondiale, il manifesto è uno dei principali veicoli per la pubblicità cinematografica. Viene esposto dai sette ai trenta giorni in corrispondenza dell'uscita di un film, oltre che ovviamente fuori dalle sale cinematografiche, anche nei luoghi urbani destinati alla pubblicità (strade, vetrine, facciate di palazzi) e perfino lungo le fiancate dei mezzi di trasporto pubblico.

Dall'immediato secondo dopoguerra, con l'aumento del consumo di cinema in Italia, aumenta anche la produzione di immagini su carta stampata. Ai manifesti si aggiungono sempre più spesso le locandine e le fotobuste da affiggere nei cinema. Il corredo cinematografico per la pubblicità dei film è composto dunque da: brochure (di varie dimensioni); flani (di differenti misure, per i giornali); locandina (nel formato 33x70cm, orizzontale o verticale, che in genere ripropone il disegno del manifesto); fotobusta (in vari formati, orizzontali o verticali, in genere 33x50cm, poi dalla metà degli anni Cinquanta 50x70cm, contenente 8-10-12-16-18 fotoscene del film definite "soggetti") e soggettone (1 foglio nel formato 70x50cm o anche 70x100cm, verticale, contenente in misura doppia i "soggetti"). Il formato dei manifesti è in sei categorie di misure: affisso a 2 fogli (100x140cm), 4 fogli (140x200cm), 6 fogli (140x300cm), 8 fogli (200x280cm), 12 fogli (200x420cm), 24 fogli (280x600cm). Orizzontali o verticali gli affissi a 2-4-6 fogli, orizzontali gli affissi a 8-12-24 fogli, secondo una standardizzazione introdotta dall'industria cinematografica statunitense già all'inizio del Ventesimo secolo. I formati più grandi, come quello a 24 fogli, sono utilizzati per lanci particolari e vengono affissi su appositi supporti o sulle facciate dei palazzi in restauro.

I capi ufficio stampa delle case di distribuzione scelgono i pittori dei manifesti dei film in base alla loro cifra stilistica, in funzione del genere di film e dei contenuti visivi caratterizzanti il film stesso. Un bravo cartellonista cinematografico deve infatti saper fare da ponte fra le esigenze della produzione e della distribuzione da una parte ed il linguaggio del pubblico dall'altra. Il pittore propone una serie di bozzetti, tre o quattro per ogni affisso, e fatta la scelta definitiva si passa alla realizzazione del bozzetto definitivo per la stampa in due-tre giorni. Anche le case di distribuzione internazionali, diversificando stile e tipo di immagine del materiale pubblicitario destinato ad altri paesi, ricorrono in Italia a cartellonisti italiani.

I manifesti di un film americano e di un film italiano sono i primi due casi di censura (non dell'epurazione) nel secondo dopoguerra. Se nel febbraio 1948 si registra la vibrante protesta del Centro Italiano Femminile di Palermo per il manifesto del film *Dove sta Zazà* (1947) di Giorgio C. Simonelli che «ad ogni angolo di strada raffigura una ballerina quasi nuda» (si tratta dell'attrice Isa Barzizza raffigurata da Averardo Ciriello), nel 1949 non viene concesso il visto all'affissione né del manifesto del film statunitense *Samoa (52ma strada) (52nd Street, 1937)* di Harold Young, né di una serie fotografica di 16 soggetti del film italiano *Totò cerca casa* (1949) di Steno e Mario Monicelli. Già, anche l'innocuo Totò incappa nella censura... Del 1950 è un altro esempio di "censura dell'epurazione": il gestore del cinema "La Vittoria" di Sanremo, nel segno della censura "fai da te", per la riedizione del film *Signorinette* (1943) di Luigi Zampa, applica la copertura del fregio distintivo fascista (scudetto di tessuto all'altezza del cuore) delle quattro giovani italiane nella foto-busta del film. Nello stesso anno, viene bocciato il manifesto di Gino Boccasile dell'innocente film *L'inafferrabile 12* (1950) di Mario Mattoli, mentre viene approvata la locandina a condizione che si apporti una sfumatura del seno scoperto. Viene rispedito al mittente l'ingenuo bozzetto del film *La bisarca* (1950) di Giorgio C. Simonelli affinché «la figura di donna seminuda nella locandina sia coperta da una striscia di carta spessa». Non viene concesso il nulla osta per l'affisso del film americano *Noi che ci amiamo (Our Very Own, 1950)* di David Miller, manifesto poi autorizzato a seguito delle modifiche apportate.

Nel 1951 il manifesto di un altro film statunitense, *Tè per due (Tea for Two, 1950)* di David Butler, viene approvato a condizione che si prolunghi il vestito della donna per coprire l'attaccatura del seno. Nelle foto-busta del film *Una bruna indiolata!* (1951) di Carlo Ludovico Bragaglia deve essere coperto il corpo della figura femminile (raffigurante Silvana Pampanini). Viene castigata anche Gina Lollobrigida nel manifesto di Enrico De Seta per il film *Amor non ho!... però, però...* (1951) di Giorgio Bianchi. Viene bocciato il manifesto del film americano *Passaggio a Bahama (Bahama Passage, 1941)* di

Edward H. Griffith, mentre il Segretariato della Moralità di Foligno presenta denuncia alla Procura della Repubblica di Perugia con richiesta di immediato sequestro del materiale pubblicitario del film *La famiglia Passaguai* (1951) di Aldo Fabrizi: «Un quadro fotografico raffigura un personaggio in succintissimo e disgustoso atteggiamento e con una bottiglia in mano e in posizione quanto mai provocante in costume da bagno» (la foto del volto di Aldo Fabrizi, brillo, nel corpo disegnato di una donna in costume da bagno).

L'importanza del manifesto cinematografico viene testimoniata anche da due cortometraggi: il primo del 1952, *Affissioni* di Luigi Bazzoni e Mario Fenelli, che racconta le suggestioni che i manifesti affissi lungo le vie della città esercitano sui passanti; il secondo del 1953, *Nascita di un manifesto* di Mario Nazzaro, che illustra appunto i diversi sviluppi della nascita del manifesto cinematografico.

Nello stesso 1953 l'autocensura dei produttori e del regista Fellini boccia il primo bozzetto di Enrico De Seta per il film *I vitelloni* (1953) (una donna seminuda in primo piano con sullo sfondo i perdigiorno sulla spiaggia autunnale), nel timore che il manifesto venga sequestrato per oltraggio al pudore. De Seta realizza così un manifesto innocuo: i vitelloni seduti al caffè, sullo sfondo una donna che avanza sul marciapiede. Sempre nel 1953, la censura impone che nel manifesto del film francese *La danzatrice nuda* (*La Danseuse nue*, 1952) di Pierre Louis «la parola NUDA deve essere ben coperta con cartello nel quale è scritto VIETATO AI MINORI DI 16 ANNI».

I manifesti del film francese *Miss spogliarello* (*En Effeillant la marguerite*, 1956) di Marc Allégret, del film inglese *Zarak Khan* (*Zarak*, 1956) di Terence Young e del film italiano *Poveri ma belli* di Dino Risi (1956), in particolare i primi due, vengono deplorati da Papa Pio XII il 5 marzo 1957 nel suo discorso ai quaresimalisti. Il Papa espone la propria indignazione perché le mura di Roma sono tappezzate di manifesti cinematografici di grandi dimensioni con figure impudiche e sottolinea il carattere di città sacra che ha Roma, come stabilito dal Concordato. Ecco dunque il trionfo della pruderie: l'enorme mano bianca aggiunta a coprire una giovane Brigitte Bardot nel manifesto di *Miss spogliarello*; il sequestro del manifesto raffigurante Anita Ekberg in costume da odalisca in *Zarak Khan* e il sequestro di un manifesto di *Poveri ma belli* «rappresentante una scena nella quale sono raffigurati un uomo e una donna in costumi succinti ed in pose offensive al pudore» (cioè Ettore Manni e Marisa Allasio in costume da bagno abbracciati su un barcone sul Tevere).

L'anno seguente, la casa di distribuzione MGM per il manifesto del film *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) di Richard Brooks chiede a Silvano Campeggi, in arte Nano, di far scomparire il bicchiere dalla mano di Paul Newman e di far sembrare che Liz Taylor indossi una sottoveste.

Nel 1960, nel bozzetto originale di Mauro Innocenti (Maro) per il film *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti il coltello con cui Renato Salvatori uccide Annie Girardot è insanguinato, nella stampa definitiva del manifesto il rosso del sangue scompare.

Il 12 dicembre dello stesso 1960 viene emanata la legge n. 1591: "Disposizioni concernenti l'affissione e l'esposizione al pubblico di manifesti, immagini, oggetti contrari al pudore o alla decenza". Due soli articoli con cui la competenza sui manifesti cinematografici diventa di fatto degli uffici spettacolo delle Questure.

Ecco allora che il primo bozzetto di Nano (Silvano Campeggi) per il film *Venere in visone* (*Butterfield 8*, 1960) di Daniel Mann, raffigurante Elizabeth Taylor, viene sequestrato e distrutto perché giudicato troppo audace. Problemi più gravi li ha Giuliano Nistri, che viene convocato in tribunale per il manifesto di un film di produzione anglo-italiana, *5 ore in contanti* (*Five Golden Hours*, 1961) di Mario Zampi: la protagonista Cyd Charisse raffigurata seduta su monete contenute da una mano è considerata peccaminosa.

Sempre di Nano (Silvano Campeggi), nel 1963 viene sequestrata per oscenità la locandina del film di produzione nippono-italiana *Il paradiso dell'uomo* (1962) di Giuliano Tomei e Susumi Hani in quanto «dietro il ventaglio la donna può essere nuda». Viene mandato al macero un manifesto del film di produzione franco-italiana *La frusta e il corpo* (1963) di Mario Bava raffigurante la schiena di Daliah Lavi striata dalle frustate.

L'anno successivo la locandina di Enrico De Seta per il film *Le ore nude* (1964) di Marco Vicario (Rossana Podestà e Keir

Dullea abbracciati) viene sequestrata per oscenità. Lo stesso De Seta deve lavorare di aerografo nel 1965 per ritoccare e far passare in censura la locandina del film *Le bambole* (1965) di Mauro Bolognini, Luigi Comencini, Dino Risi, Franco Rossi, velando debitamente i nobili lombi di Gina Lollobrigida.

Con *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, film di coproduzione italo-algerina, ecco nel 1966 la censura "politica": il manifesto di Sandro Simeoni, inizialmente sequestrato perché offende la bandiera francese, viene modificato affinché non si riconosca il tricolore dei cugini d'oltralpe. Per i soliti motivi di immoralità, invece, l'anno seguente il manifesto di Simeoni per il film *A ciascuno il suo* (1967) di Elio Petri (Gian Maria Volontè e Irene Papas che si baciano, sdraiati a terra) viene sequestrato e il suo autore viene processato dal Tribunale di Roma e condannato al pagamento di un ammenda di 150.000 lire (del 1967).

Nonostante l'esplosione del '68, è bene continuare ad essere pudichi. La distribuzione Titanus chiede a Manfredo Acerbo di vestire i due corpi da lui raffigurati nudi (Lino Capolicchio e Marilia Branco) per il manifesto del film *Vergogna schifosi* (1969) di Mauro Severino.

Dal 1969 alla metà degli anni Settanta, parallelamente alle questure, agisce un comitato preventivo composto da ANICA ed AGIS con l'intento di autoregolamentarsi. Per alcuni si tratta di autocensura da parte di produttori, distributori ed esercenti. Anche quest'ultimi, infatti, per non incorrere nelle ire e nelle denunce dei volontari del buonc Costume, possono cautelarsi apponendo le adeguate scritte "PROSSIMAMENTE" e "SOLO PER OGGI" nei punti giusti di manifesti e locandine.

Dal canto suo, Sandro Simeoni incappa nel 1972 in un problema analogo a *La battaglia d'Algeri*: per il manifesto del film statunitense *Joe Hill* (*id.*, 1971) di Bo Widerberg viene convocato dall'Ambasciata americana a Roma e trattenuto per quasi 24 ore («non è possibile che un cittadino statunitense venga costretto in ginocchio a baciare la bandiera americana»). Non per motivi politici, ma per i nudi femminili, Simeoni deve ritoccare il manifesto censurato del film *I racconti di Canterbury* (1972) di Pier Paolo Pasolini. Ma nessuno poi si accorge che il manifesto, pur modificato, continua a contenere, dissimulati, espliciti atti sessuali (una donna masturba un uomo, un'altra viene presa da dietro). Alla locandina del film di produzione italo-francese *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci viene applicata una "pezza" rossa a coprire l'atto sessuale tra Marlon Brando e Maria Schneider.

Sandro Simeoni, ancora una volta, deve rimetter mano a un suo manifesto censurato, per motivi di pudore e decenza, stavolta nel 1973 per il film di coproduzione franco-italiana *La grande abbuffata* (*La Grande bouffe*, 1973) di Marco Ferreri. Nello stesso 1973, tuttavia, Averardo Ciriello realizza il manifesto del film *Paolo il caldo* (1973) di Marco Vicario: una testa col profilo riconoscibile del protagonista Giancarlo Giannini, la nuca composta da due natiche! Il manifesto passa in censura e, forse, è un momento di svolta perché da qui in poi cominciano a passare più cose. Sono d'altronde gli anni in cui nella stessa Italia prolifera il cinema pornografico.

Per motivi "religiosi" invece viene censurato l'anno seguente il manifesto di Simeoni per il film *L'Anticristo* (1974) di Alberto De Martino, contenente nel titolo la prima T rappresentata da una croce e la seconda T da un croce rovesciata. Nello stesso 1974 viene sequestrato il manifesto del film *Peccato veniale* (1973) di Salvatore Samperi, mentre accese reazioni suscita quattro anni dopo il manifesto di Sandro Simeoni per il film *Porca società* (1978) di Luigi Russo.

Passano gli anni, tutto sembra essere (più) permesso. Ma il permissivismo ha i suoi limiti e i suoi rigurgiti. Ecco allora che, alle soglie del terzo millennio, si grida al sacrilegio per il manifesto del film statunitense *Larry Flynt. Oltre lo scandalo* (*The People vs. Larry Flynt*, 1996) di Milos Forman: il protagonista Woody Harrelson indossa per slip la bandiera americana ed è come crocifisso fra due cosce femminili all'altezza del pube. D'altronde, è la copertina del mensile pornografico «Hustler». Il manifesto viene censurato. Quello approvato mostra l'attore Woody Harrelson in primo piano con sulla bocca un bavaglio fatto con la bandiera americana.

Colpisce tuttavia un altro aspetto, che emerge pienamente grazie al manifesto del film *Larry Flint. Oltre lo scandalo*. Col passare degli anni è profondamente cambiata la tecnica realizzativa del manifesto cinematografico. Se prima si ricorreva a un'opera di un pittore, poi si è fatto ricorso a una foto rielaborata al computer. Un processo iniziato lentamente negli anni Sessanta,

con lo sviluppo della tv, e compiutosi nella prima metà degli Ottanta. Le produzioni e le distribuzioni cinematografiche nel tempo hanno realizzato il lancio dei film, sempre più, con i trailer in tv, le interviste agli attori ospiti nei programmi televisivi e così via, tagliando al contempo diverse voci di spesa. Tra cui, appunto, quella riguardante il manifesto cinematografico. Come dire, la censura del manifesto cinematografico, infine, è stata beffardamente quella economica...

Diverso, invece, il discorso riguardante la censura dei cosiddetti "titoli ingannevoli". Sono esempi del tentativo di sfruttare commercialmente film già distribuiti, rimettendoli in circolazione a distanza di anni con titoli cambiati, facendoli così apparire come nuovi film. Titoli ingannevoli, appunto.

Se nel 1947, per il film americano *Intermezzo* (*Intermezzo. A love story*, 1939) di Gregory Ratoff viene permessa in via eccezionale la diffusione del materiale pubblicitario già stampato con il titolo non autorizzato *Addio per sempre*, negli anni Sessanta e Settanta si manifestano diversi casi di censura dei "titoli ingannevoli". La Prefettura di Palermo nell'estate 1962 eleva verbale di contravvenzione al noleggiatore ECI Film di Palermo e al gestore del cinema "Trionfale" di Palermo per aver proiettato il film *Processo alla città* (1952) di Luigi Zampa con il titolo non autorizzato *Processo alla camorra*. Il 13 dicembre 1966 il Ministero dello Spettacolo sospende il nulla osta per il manifesto del film statunitense *La pista degli elefanti* (*Elephant Walk*, 1954) di William Dieterle in quanto compare il titolo non autorizzato *La venere di Ceylon*. Per la cronaca, la Fida Cinematografica di Roma, distributrice della riedizione italiana del film, reintegra il titolo originale con un "rappezzo". Il 16 dicembre di sei anni dopo, la SIAE di Vigevano segnala che il film americano *Rullo di tamburi* (*Drum Beat*, 1954) di Delmer Daves circola in riedizione con il titolo non autorizzato *Capitan Jack*, mentre il 20 aprile 1973 viene accertato che il film di coproduzione italo-francese *Gli amori di Ercole* (1960) di Carlo Ludovico Bragaglia circola in riedizione col titolo non autorizzato *Le 4 fatiche di Ercole*; e il Ministero dello Spettacolo sospende il nulla-osta per il manifesto del film statunitense *Il trono nero* (*His Majesty O'Keefe*, 1954) di Byron Haskin che nella riedizione circola col titolo non autorizzato *Il selvaggio*. Solo alcuni esempi di titoli ingannevoli. D'altronde, si sa, il film è comunque un prodotto commerciale e, quindi, in quanto tale, perché non cercare di ottenere dal film la maggior resa produttiva?

**Maurizio Cesare Graziosi.** Studi universitari presso il DAMS di Bologna nella prima metà degli anni '80. Nella seconda metà dello stesso decennio, caporedattore del periodico "AltroCinema". Nel 1998, curatore di "Cuore d'artista", pubblicazione ufficiale dell'omonima mostra ANICA dedicata a Massimo Troisi. Nel 1999 coautore, con Pier Luigi Raffaelli, di "Si disapprova!", catalogo dell'omonima mostra ANICA sulla censura cinematografica. Nella prima metà degli anni 2000, collaboratore artistico del premio cinematografico "Sergio Leone" di Torella dei Lombardi (Avellino). Nel 2005, coautore (con Alberto Castagna quale fornitore delle immagini) del libro "Il western all'italiana" edito da Federico Motta Editore. Attualmente regista RAI.