

CINECENSURA

100 anni di revisione cinematografica in Italia

AI LIMITI DEL REALE. LA CENSURA ITALIANA E IL CINEMA DOCUMENTARIO

di *Marco Bertozzi*

Le pratiche di censura aiutano a disarmare gli occhi, allontanandoci dal sentimento di familiarità delle immagini documentarie. Attraverso la censura possiamo rimodulare le soglie dell'ammissibile, rivisitando le aree di controllo culturale fra realtà e finzione. Una mediazione titanica fra il visibile e l'accettabile: banco di prova un termine, "documentario", che negli ultimi anni gode di importanti rivisitazioni teoriche, nel tentativo di sottrarre l'essenza a una (supposta) immacolata percezione del mondo. Lo vediamo subito: *La folla e il fiume* (visto n. 920) pone il problema della revisione di opere nate durante il fascismo. Sandro Pallavicini firma la richiesta per la INCOM «con preghiera di rinnovare il relativo nulla osta per la programmazione. Con osservanza. Roma, 15 luglio 1946». Il film, una produzione del 1942, riceve il via libera il giorno successivo, «a condizione che vengano eliminate le sequenze relative alla campagna antitubercolare, agli avanguardisti, alle piccole italiane, e i fotogrammi recanti la svastica nazista e il cartello "autarchia" sormontati da fasci e aquile». Muta l'ammissibilità del reale: il destino delle immagini si scontra con quello, tragico, degli uomini. Il cinema documentario pulsa, intercetta, testimonia e si ibrida con la realtà di mutanti paradigmi politico-filosofici. Sintomatico il caso di *Matera* (visto di censura n. 9132, poi 10128), un'inchiesta di Sandro De Feo diretta da Romolo Marcellini nel 1951. Il soggetto del film parla chiaro: «Matera: la città vecchia ricavata in caverna dove si conduce una vita semiprimitiva e, per contrasto, le nuove costruzioni in collina inquadrata nel piano di risanamento delle zone depresse». La commissione concede il nulla osta per l'Italia, ma per l'estero, vista la richiesta del 14 dicembre 1950 di esportazione in Inghilterra, impone che «siano eliminate le scene in cui appaiono animali addetti ai lavori agricoli convivere nelle case degli abitanti in quanto esse possono suscitare errati e dannosi apprezzamenti sul nostro Paese – art. IV del Regolamento R.D. 24 settembre 1923, n. 3287» (17 gennaio 1951). I Sassi sono un problema scandaloso, un "habitat trogloditico" ai margini della storia: l'Italia in corsa verso lo sviluppo se ne vergogna. La Documento Film, produttore esecutivo per il Piano Marshall, ricorre in appello il 7 febbraio 1951. Qualche giorno prima l'Information Division del Piano scrive una lettera a Nicola De Pirro, direttore generale dello Spettacolo presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, nella quale rivendica la fondamentale importanza visiva delle scene che gli organi di censura vorrebbero eliminare. Per gli americani la dialettica fra l'Italia del passato e quella del futuro necessita proprio della presenza delle sequenze sgradite ai censori – «le faccio notare che tutto il documentario è imperniato su questo contrasto», scrive Frank Gervasi, Chief Information Division – e il 20 giugno 1951 la commissione si convince a esprimere «parere favorevole per la proiezione in pubblico». Se i film promossi dall'ERP (European Recovery Program) investono il nostro paese quale principale teatro europeo di propaganda, lo sguardo americano sembra più libero nell'osservare l'indigenza di intere classi sociali e aree del paese. Proprio la condizione delle campagne è un soggetto su cui gli immaginari governativi confermano una specie di ipocrita vergogna nazionale. Anche al documentario *Gente di Venafro* (1949), sempre di Marcellini, visto n. 5496, girato in Molise per conto del Piano Marshall, si chiede di tagliare alcune

sequenze ritenute lesive della nobiltà latifondista locale¹: un'incapacità di vedere/volontà di non mostrare, tipica della classe dirigente italiana, in un allarmante ritardo nell'elaborazione dei processi di modernizzazione in atto. La richiesta è precisa: il nulla osta viene concesso «a condizione che sia eliminata la scena in cui si vede una donna gettare dalla finestra il contenuto di un vaso da notte e che sia modificato il commento parlato della scena dei palazzi “dei signori” e di quella dei seminaristi a passeggio». Qualche mese dopo, avvedutasi dei tagli richiesti, la commissione di revisione esprime «parere favorevole all'esportazione», rilevando però che il titolo del documentario è stato variato da *Gente di Venafro* al più rassicurante *Vecchio Paese* (Roma, 7 settembre 1950).

Per non imbattersi nella censura, gran parte della produzione documentaria cerca di seguire aree neutre: stereotipate iconografie, ricorrenti luoghi comuni, quasi mai in conflitto con le politiche governative e la “manna celeste” dei finanziamenti ministeriali. Ma a volte non basta: un film apparentemente innocuo come *Voci di Napoli* (1955), diretto da Damiano Damiani, scatena un putiferio. La vicenda illustra al meglio quanto gli immaginari del realismo siano oggetto di feroci battaglie negoziali. Il film ottiene il nulla osta per il territorio nazionale ma, come è accaduto per *Matera*, non per l'estero, in quanto «le scene in esso contenute si soffermano unicamente sopra elementi folcloristici deteriori che all'estero possono dare una errata e dannosa impressione della città di Napoli». Eppure Achille Lauro, sindaco di Napoli dal 1952, non è soddisfatto e cerca di bloccare il film anche in Italia: per cui ingaggia una feroce battaglia contro la proiezione di un'opera ritenuta offensiva e denigratoria. Per Lauro Napoli «è divenuta uno dei più accoglienti e progrediti centri turistici internazionali». E la città «non ha affatto le *Voci* che si ascoltano in tale documentario ma ha invece le voci armoniose e melodiose delle sue canzoni celebri in tutto il mondo che si mescolano oggi con il ritmo operoso delle sue attività [...]. Ed invece di propagandare lo sforzo imponente di questa cittadinanza che risorge dalle rovine della guerra per la volontà e lo spirito di sacrificio dei suoi abitanti, si viene a rovistare sulle pattumiere per tirar fuori da un cumulo di immondizie un autentico sconcio falso ed irreale che prima ancora di offendere Napoli offende e disonora chi lo ha concepito». Così, nonostante il visto di censura, il prefetto di Napoli si arroga il diritto di ritirare il film dalle sale. Alcuni senatori – Palermo, Valenzi e Cerabona – protestano vivacemente, chiedendo alla Presidenza del Consiglio dei Ministri perché, piuttosto, il prefetto non intervenga per impedire le offese al film da parte dell'amministrazione comunale. Offese confermate dal produttore, la Este film, che scrive a Nicola De Pirro per segnalare varie intimidazioni subite, fra cui quelle della stampa di proprietà dello stesso Lauro (in particolare sul «Roma»). La produzione difende il film illustrando la ricchezza di fonti storiche compulsate per la realizzazione di un'opera che «tra vent'anni, quando i venditori ambulanti non esisteranno più e la vecchia Napoli sarà sparita [...] sarà un piccolo benemerito dato di fatto a cui qualcuno potrà anche ricorrere a scopi storici e culturali». Un'intricata vicenda che ricorda il linciaggio morale subito da Anna Maria Ortese, cacciata dalla città per *Il mare non bagna Napoli*, considerato ben poco mandolinesco e contro Napoli stessa².

Opere che si battono contro orizzonti percettivi canonizzati, set strutturalmente stabili (avere un certo “senso della realtà”) invasi da immagini perturbanti che scombussolano il quadro percettivo e iconografico sottraendolo alla sua abitudine. Anni in cui Carlo Lizzani ricorda che «il fenomeno più strano del dopoguerra cinematografico italiano è la scarsa partecipazione del documentario al generale movimento di rinascita della nostra cinematografia, alle lotte, alle battaglie, alle polemiche che i registi a “lungo metraggio” hanno saputo suscitare e promuovere in Italia e in campo internazionale»³. Per i molteplici ruoli rivestiti all'interno di quella temperie, Lizzani diviene fra i più acuti osservatori del mancato riconoscimento documentario. In un intervento del 1951 su «Filmcritica» rileva la speculazione scatenata dal premio governativo, ma si oppone fermamente all'idea che per sanare lo scandalo si debbano eliminare i finanziamenti ministeriali. Il marcio, per

¹ Cfr. David W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996, p. 108.

² Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Einaudi, Torino, 1953.

³ Carlo Lizzani, *Il documentario alla retroguardia*, «Cinema», 35, marzo 1950, cit. in Roberto Nepoti, *Gli anni del documentario (1945-1965)*, in Lino Micciché (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Lindau, Torino-Roma, 1995, p. 32.

Lizzani, sta altrove, nelle commissioni ostili ai documentari coraggiosi, nei cartelli di grossi produttori associati per gestire l'affare dei finanziamenti ministeriali. Gli stessi fattori poi elencati nel *Libro bianco sul cortometraggio italiano* realizzato dai documentaristi dell'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) nel 1966, in cui si richiamano «le forme di speculazione che hanno permesso a un piccolo gruppo di monopolisti la realizzazione di enormi profitti [nonché] lo sconcertante affare che le provvidenze statali a favore del cortometraggio hanno rappresentato per vent'anni».⁴

Laddove possa annidarsi il tentativo di un cinema anticonformista, la scure ministeriale batte forte e unita alle maglie della censura oscura i pur labili tentativi di un documentario "libero". Lizzani lo sa bene, ha vissuto in prima persona la vicenda censoria dei suoi documentari su Modena e sul Mezzogiorno:⁵ «Sacrilégio – il documentario sul Sud faceva vedere i contadini che occupavano le terre».⁶ Il cinema fa paura e sulle immagini realistiche si gioca una partita fondamentale, ben conosciuta dalle dittature. Ora l'Italia è una democrazia, ma le difficoltà ad ammettere racconti dal paese reale, a mala a pena accettata nel cinema di finzione del neorealismo, appare qui ancor più clamorosa. Anche i documentari modenesi prodotti dalla Libertas Film, vicina al Partito Comunista Italiano, subiscono tagli e reiterati ostacoli amministrativi. Nel fascicolo n. 7728, una lettera del funzionario della Presidenza del Consiglio dei Ministri (firma De Tomasi) indirizzata a SE Beniamino Leoni, capo dell'Ufficio Legislativo della Presidenza del Consiglio, riporta le seguenti parole: «Cara Eccellenza, i verbali della Commissione d'appello relativi ai seguenti film: *I comuni del popolo - I fatti di Modena - Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato - La nuova terra*, inviati a suo tempo per la firma non sono stati più restituiti all'Ufficio Revisione. Pertanto, dovendosi regolarizzare le pratiche, Le rimetto una seconda copia dei detti verbali con preghiera di volerli firmare. Non appena Ella me li ritornerà provvederò ad inviarli al prefetto Dr. Bilancia». (Roma, 17 novembre 1951). Al di là del linguaggio burocratico è chiaro che forte è la spinta a rinviare decisioni ritenute spinose. In una lettera inviata ad Andreotti il 30 ottobre 1950, il deputato DC Attilio Bartole, già presidente della FUCI (Federazione Universitaria Cattolica Italiana) di Modena, esprime la propria preoccupazione: «Caro Giulio, stiamo assistendo con sorpresa alla programmazione nelle sale cinematografiche di Modena, di un documentario illustrativo dell'attività di questa Amministrazione socialcomunista dal 1946 in poi, fatto con evidenti scopi propagandistici». Bartole si riferisce a *Modena, una città dell'Emilia Rossa* (1950): certo, si tratta di un documentario di propaganda, ma non molto diverso da quelli che su un altro versante produceva la Presidenza del Consiglio dei Ministri; o dal sistema dei valori filogovernativi garantiti dalla fedele grancassa della *Settimana Incom*, diretta da Sandro Pallavicini. Anche *I fatti di Modena*, realizzato in seguito all'eccidio di sei operai della Fabbrica Orsi – sui quali la polizia aveva sparato nel corso di una manifestazione – ebbe il nulla osta a patto di «limitare la proiezione alla parte che ha inizio con l'uscita delle salme dall'ospedale [fino] alla fine del discorso di Togliatti», eliminando cioè l'importante ricostruzione che Lizzani aveva realizzato attraverso testimonianze di operai e cittadini modenesi. Film ai quali, oltre a numerosi tagli per la programmazione italiana, la commissione di revisione cinematografica di secondo grado non concede il nulla osta per l'estero: e se i tagli "nazionali" sono normalmente giustificati per «turbativa dell'ordine pubblico», l'impedimento alla proiezione all'estero si motiva, ancora una volta, con il danno d'immagine internazionale che l'Italia avrebbe potuto subire (il famigerato art. IV del Regolamento R.D. 24 settembre 1923, n. 3287).

Un'immagine da tutelare, per un paese distrutto dalla guerra e ormai incamminato sulla strada del miracolo economico. Proprio la battaglia sul cinema documentario – luogo di semplificazioni e fraintendimenti estetici – apre uno squarcio sulla stereotipia mentale di alcune pratiche censorie. Interessante notare come alcuni documentari apparentemente "neutri" – come quelli didattico-scientifici (ricordo il caso di *Merry Go Round*, prodotto dalla BBC e bocciato per le «ripetute visioni di organi genitali maschili e femminili» nonché per le sequenze «raffiguranti il parto, con gli organi genitali femminili

⁴ *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, a cura della Sezione documentaristi dell'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), edizione in ciclostile, Roma, maggio 1966, p. 2.

⁵ Mi riferisco a *Modena città dell'Emilia rossa* (1950), *I fatti di Modena* (1950) e *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949).

⁶ Carlo Lizzani, *Addio documentario*, «Filmcritica», 2, giugno 1951, p. 39.

particolarmente esposti») o quelli industriali – subiscono anch'essi la scure della censura. La strada al documentario industriale esplose negli anni '50: una necessità condivisa da grandi aziende come la Fiat e l'Ilva, l'Edisonvolta e la Montecatini, la Prealpina e la Farmaitalia. Dal 1957 – col Festival del documentario industriale e artigiano di Monza – un moltiplicarsi di possibilità mostrative coinvolge rassegne e convegni dedicati al tecnofilm. E anche l'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Affini) si propone di «dare il suo contributo per la creazione di adatti circuiti per la diffusione dei film industriali sia in Italia che all'estero»⁷. In questo clima nasce *L'Italia non è un paese povero* (1960), un film fortemente voluto dal presidente dell'ENI Enrico Mattei, paradigmatico dei processi di assestamento culturale in corso nel paese e delle pubbliche scelte censorie, sia della RAI che delle commissioni ministeriali per la programmazione cinematografica. Il documentario vorrebbe celebrare i successi dell'ENI, senza cadere nella propaganda, per sfatare il mito di un'Italia arretrata, popolata solo di pastori e di rovine. Dunque una nuova immagine del paese, arricchita dei benefici della ricerca di idrocarburi. Mattei ha al suo servizio uno staff di intellettuali che lo indirizza verso un maestro del cinema documentario come Joris Ivens. Il film viene concepito in tre parti, per la tv, con tecniche innovative per l'Italia di quegli anni, come l'utilizzo della camera a mano e una diversa modulazione della velocità della pellicola: ci lavorano Aberto Moravia e Corrado Sofia (al commento, letto da Enrico Maria Salerno) e i giovanissimi Tinto Brass, aiuto regista, Valentino Orsini e Paolo e Vittorio Taviani, sceneggiatori. Il documentario illustra la distribuzione del metano nella valle del Po, la storia di due alberi (un antico olivo e un tecnologico "albero di Natale", l'attrezzatura che controlla l'imboccatura dei pozzi di petrolio), il matrimonio tra una ragazza siciliana e un uomo del nord Italia che lavora su una piattaforma *off-shore*. Ivens, poeta del cinema militante sin dal film sul *Borinage* (*Misère au Borinage*, 1933, con Henri Storck), gira, fra l'altro, scene nei sassi di Matera dove si vedono bambini con le mosche sugli occhi, in una casa-grotta adibita a stalla. Immagini forti, in grado di turbare la soglia della pubblica rappresentazione televisiva, ben capace di ammantare di mitologico l'Italia in corsa verso lo "sviluppo" ma paludata nel raccontare riti, immaginari, appartenenze delle culture popolari marginali. La RAI si rifiuta di mandare in onda il film nella versione integrale. L'opera viene giudicata troppo cruda e a nulla valgono le proteste di Ivens e i suoi reiterati appelli a Mattei: che, nel frattempo, per ragioni di opportunità politica, abbandona il film al suo destino. Dopo molte trattative il documentario viene mandato in onda in tre puntate, presentato come *Frammenti di un film di Joris Ivens*: ormai è un film a pezzi, amputato di circa mezz'ora rispetto al montaggio originale (fortunatamente salvato da Brass che riesce a trafugarne in Francia copia della versione integrale).

Se la censura interna è attuata dalla RAI, la censura esterna passa dalle indicazioni della IV commissione di revisione cinematografica, che esprime un parere condizionato all'eliminazione di «scene riproducenti miseri tuguri e stati di eccessiva indigenza con solita mancanza di qualsiasi forma igienica, in quanto può ingenerare all'estero errati e dannosi apprezzamenti sul nostro Paese» (1° agosto 1960). Altri tagli vengono dunque richiesti al film, ma a tre mesi dalle indicazioni della commissione una lettera del produttore Federigo Valli ci conferma la (voluta?) lentezza nell'assegnare il nulla osta. «Questo visto ci occorre non già per la programmazione alla tv italiana, già avvenuta – ricorda il produttore – ma per ottenere poi il permesso di esportazione temporanea per poterlo presentare alle reti televisive estere con le quali siamo in trattativa per la cessione dei diritti. Ci furono suggeriti alcuni tagli che noi immediatamente abbiamo fatto. Ma ciò nonostante il visto non ci è ancora stato concesso. Questo ritardo ci porta a un notevole danno in quanto abbiamo impegni ormai irrevocabili». Passano altri mesi e il 7 febbraio 1961 la produzione assicura la commissione che la copia che circolerà all'estero, con il titolo *Italy Strikes it Rich*, sarà esattamente uguale a quella tagliata e già sottoposta a esame. Un'odissea, per un film simbolo, in un paese tenero di auspici verso il futuro ma in difficoltà nell'ammettere sguardi sulle sue molteplici culture. E questa volta, a differenza di *Matera*, nessun Piano Marshall si batte per proteggere il film.

Elaborare i frutti di un paese in con-fusione, preda di fughe moderniste e, al contempo, di un conservatorismo diffuso è

⁷ Nel 1961, in occasione del II Festival Internazionale del Film Industriale di Torino, l'ANICA pubblica *Il cinema al servizio dell'industria*, una composita riflessione sul tecnofilm nella quale compare anche un tentativo di classificazione in sette generi.

l'improbabile compito della censura negli anni '60. Se nel cinema documentario l'appello alla artisticità delle immagini sembra volgere a favore di un immanentismo (pseudo) realista, la censura si trova in seria difficoltà nel valutare le rappresentazioni di nuovi ruoli sessuali e inusitati "modi del piacere". Mentre i desideri si rimodulano anche grazie all'acquisto di prodotti, materiali e immateriali, in grado di innescare nuove socialità (aperitivi e giradischi, scooter e mobili bar, film e serate al dancing, finalmente a portata di tasca negli anni del boom), l'accesso a un tempo liberato coinvolge il ballo, la musica e soprattutto il cinema in nuove forme espressive. Ciò che dagli anni '50 invade gli Stati Uniti, comportamenti di massa segnati dal *tiki style* o dalla *strip music*, in Italia coinvolge un *cocktail vocalist* come Fred Buscaglione, prima di venire magnificato dal modello de *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini e diffuso nei night club del paese a ritmo di samba e mambo, calipso e cha cha cha. Proprio le vicende censorie de *La dolce vita* risultano sintomatiche di questi cambiamenti: e, pur se su ben altro registro espressivo, contribuiscono a liberare la cultura visuale di una società ancora bigotta e istituzionalmente repressiva. Film come *America di notte* (1961) di Giuseppe Maria Scotese, *Io amo, tu ami...* (1961) di Alessandro Blasetti, *Gli italiani si divertono così* (1962) di Gianni Vernuccio, *I piaceri del mondo* (1963) di Vinicio Marinucci, *Nudi per vivere* (1963) di Elio Petri e Giuliano Montaldo, *Sexy proibito* (1963) di Osvaldo Civirani, *Sexy proibitissimo* (1963) di Marcello Martinelli, *Le schiave esistono ancora* (1964) di Roberto Malenotti, *La donna è uno spettacolo* (1965) di Claude Lelouch subiscono i colpi moralizzatori della censura. A volte radicali – nessun nulla osta a *La donna è uno spettacolo*, dove «la volgarità di numerose immagini e l'ostentazione del sesso, anche negli aspetti deteriori in lunghe sequenze, rivela intenzioni nettamente pornografiche con il risultato di realizzare uno spettacolo osceno» –, altre condizionati, come ne *Le schiave esistono ancora*, dove il nulla osta è subordinato all'eliminazione delle «scene dello spogliarello a Beyrouth legato alle scudisciate, nonché del bagno della donna bianca nella piscina dell'harem limitatamente alle parti in cui si presenta del tutto nuda e, sempre nella piscina dell'harem, le sequenze finali in cui appaiono le natiche della ragazza araba». A volte il linguaggio del censore diviene surreale, sembra quasi esaltare gli aspetti "sconci" del film, richiamando l'educazione verbale dei cinegiornali in stile *Settimana Incom* o *Mondo libero* con un gusto del piccante disseminato in "innocue" considerazioni di costume. Film interessanti in termini socio-culturali, dotati di una notevole forza modellizzante, che esprimono il casalingo tentativo di affrontare un mondo in piena evoluzione, l'impacciata possibilità di attraversare il desiderio in partenza da una società familistica. La censura è in imbarazzo e anche al suo interno si fronteggiano posizioni diverse. Alcuni membri delle commissioni preferiscono dimettersi, piuttosto che "mediare" il cambiamento in atto nella società italiana. D'altronde non è facile affrontare un genere in cui l'esotico e l'erotico si fondono nel pruriginoso, come nei film di Gualtiero Jacopetti (già "dinamizzatore morale" di cinegiornali come *Panorama ciak* o *Ieri-Oggi-Domani*), sedicenti documentari come *Mondo cane* (1962) con Paolo Cavara e Franco Prosperi, *Mondo cane n. 2* (1963) con Prosperi, *La donna nel mondo* (1962) con Cavara e Prosperi, *Africa Addio* (1966) con Prosperi. «Tour di ricreazione visiva», come suggerisce Franco Macchi nel suo *Sexy che scotta* (1963), tentativi di sostituire la sgradevole complessità della società con gradevoli carrellate ambientali o scorribande oculari in culture e paesi lontani. Antologie spogliarello che miscelano sexy ed esotico in titoli come *Africa sexy* (1963) di Roberto Bianchi Montero, *Sexy nel mondo* (1963) di Roberto Bianchi Montero, *Sexy a Tahiti* (1964) di Umberto Bonsignori⁸.

Alcuni componenti delle commissioni lanciano severe critiche al meccanismo di concessione del nulla osta e nell'aprile del 1969 si susseguono una serie di dimissioni. Il magistrato Giovanni Rosso prega il ministro di abbandonare l'incarico di presidente di commissione; così come il dottor Tommaso D'Arienzo, il presidente di sezione della Corte di Appello di Roma, dottor Paolo Ziniti, il dottor Pietro Pascalino, della Corte Suprema di Cassazione, nonché il magistrato Donato Massimo Bartolomei, che fra l'altro dichiara «come oggi la produzione cinematografica ha fomentato il malcostume fino ai più bassi

⁸ Alcune riviste allargano il circo mediatico del genere: «King Cinemondo» è un mensile in cui recensioni a *La caduta degli dei* (1969) di Luchino Visconti o a *Dillinger è morto* (1968) di Marco Ferreri sono affiancate ai "fotoracconti" di film come *Bora Bora* (1968) di Ugo Liberatore, dove il protagonista, Corrado Pani, scopre la moglie in amplesso con l'amante tahitiano. Ma il top del genere è «Cinesex», specializzata nei fotofilm di prodotti sexi come *La peccatrice adolescente* (1969) di Roger Fritz o *L'isola delle svedesi* (1969) di Silvio Amadio, e prodiga nell'allargare la rete di cineinformazioni, cataloghi in super8 e corrispondenze con la Svezia e altri paesi scandinavi.

livelli. Il cinema si presenta, nel momento odierno, come pubblica scuola di prostituzione e di delinquenza: con manifestazioni sempre più pornografiche (quali si rivelano soprattutto nei frequenti rapporti omosessuali e talora incestuosi) e con sollecitazioni, sempre più accentuate, verso l'odio, la sovversione e la violenza» (lettera di dimissioni del 19 aprile 1969). Forse si riferisce ai film in arrivo fra il 1969 e il 1970, con titoli come *L'amore: questo sconosciuto* (Max Hunter, visto n. 53512), *Inghilterra nuda* (Vittorio De Sisti, visto n. 53667), *America così nuda, così violenta* (Sergio Martino, visto n. 56057), *Del sesso, materiali per un discorso politico* (Gianni Aringoli e Claudio Sestieri, visto n. 56406), *Le isole dell'amore* (Pino De Martino, visto n. 57280)⁹: tutti vietati ai minori di 18 anni con motivazioni inerenti l'oscenità, il ripugnante sadismo, le scene erotiche, l'offesa sensibilità dei minori, le inversioni e le perversioni sessuali, le nudità ostentate e le movenze provocanti, il degrado del vivere civile contrario alla morale. Mentre il laboratorio cinematografico del "reale" straripa di un'energia compressa per decenni nelle riserve di una delle società più moraliste d'Europa e si galvanizza alle visioni dei *Mondo movies* come alle letture di Herbert Marcuse e di Wilhelm Reich, l'idea di "buon costume" barcolla e nulla di più scivoloso sembra attanagliare commissioni ministeriali in crescente difficoltà nell'arginare sguardi peccaminosi¹⁰.

In Italia il documentario "medio" – normalmente inteso come cortometraggio – resta un prodotto che cementifica il senso dello Stato, avvia il cittadino verso il *basic-italian* televisivo, gli illustra lo sforzo per dotarsi di quell'«arsenale di simboli e oggetti rappresentati dagli Stati Uniti»¹¹. La visione del paese che emerge da gran parte di questi film attiene a un curioso mix fra idillio paesaggistico e agognate modernità: una formula magica, epurata dai riti locali e dalle deprivazioni sociali che travagliano gran parte della popolazione. Ciò che disturba in film come *Il ballo delle vedove* di Giuseppe Ferrara (1963) – bocciato in prima istanza per la presenza del seno femminile intravisto nelle immagini inerenti le danze rituali dell'Argia, in Sardegna – o *Ignoti alla città* (1958) di Cecilia Mangini, raffinato documentario che trae linfa dall'apporto offerto da Pier Paolo Pasolini al commento. *Ignoti alla città* ha un carattere fortemente urbano: giovani del sottoproletariato romano sopravvivono frugando tra i rifiuti, rubacchiando nei mercati, giocando in spiazzi periferici. L'aria del film è dimessa, la redenzione lontana, l'accettazione di una condizione vissuta come presente sembra totale (come, d'altronde, nel superbo *L'antimiracolo*, 1965, lungometraggio postneorealista di Elio Piccon alla frontiera tra finzione e documentario, premiato alla XXVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e massacrato da una incredibile serie di tagli di censura). Tornando al film della Mangini, il commento pasoliniano rileva che «queste migliaia di ribelli e di violenti sono in realtà sin troppo rassegnati, trasformano sin troppo l'ingiustizia in una antica e vitale allegria». Li vediamo alzarsi dal tronco sul quale indugiano, la sigaretta in bocca, un travelling sui volti scolpiti nella materia: se ne vanno dimessi, uno si pettina, un altro boxa con se stesso. Il film ottiene il parere contrario alla proiezione in pubblico in quanto «offensivo alla reputazione del decoro nazionale e perché presenta scene di reati commessi da minori senza alcuna riprovazione dei fatti stessi (furto nell'edicola dei giornali)». In appello, la commissione di revisione cinematografica di II grado, presieduta dal sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri on. Raffaele Resta, esprime parere favorevole alla proiezione per il pubblico italiano. Ma, come spesso accade in questi casi, non per l'esportazione, in quanto il film è ritenuto «offensivo del decoro nazionale». La Mangini conosce tagli e lentezze della censura anche per altri film, fra i quali *All'armi, siam fascisti!* (con Lino Del Fra e Lino Micciché, 1962), una riflessione sul Ventennio attraverso il confronto con immagini prodotte dal cinema stesso. Il film, paradigmatico per la molteplicità dei livelli censori ai quali viene sottoposto, era stato sollecitato dai fatti del luglio 1960, quando nel paese esplosero sentite manifestazioni contro il governo Tambroni e il convegno nazionale dei

⁹ «Tale divieto è motivato dalla presenza nel film di scene in cui vengono seviziati animali (scena dello scuoiamento della tartaruga e scena in cui un cane viene ucciso e poi mangiato) e per l'erotismo che aleggia in tutto il film» (lettera della commissione, 25 novembre 1960).

¹⁰ Ricordo che già quindici anni prima, in un appunto del 10 giugno 1954 indirizzato al sottosegretario di Stato e relativo al film *Eva nera* di Guglielmo Tolomei (visto n. 16718) «vi è discordanza di parere tra i due componenti esterni da una parte ed il Presidente dall'altra, ritenendo i primi di doversene escludere la visione ai minori degli anni sedici per motivi di ordine morale, mentre il Presidente è del parere che si possa autorizzare il film stesso, senza la limitazione suddetta, ma previa l'eliminazione di alcune scene e l'accorciamento di altre».

¹¹ Silvio Lanaro, *L'Italia nuova. Identità e sviluppo 1861-1988*, Einaudi, Torino, 1988, p. 82.

neofascisti che si sarebbe dovuto tenere a Genova, il 3 di quel mese. In molte città la risposta popolare era stata spontanea: i “camalli” di Genova e i sindacalisti di Reggio Emilia, i manovali di Palermo e i disoccupati di Catania avevano invaso le piazze, suscitando una violenta reazione da parte delle forze dell’ordine, con undici morti e centinaia di feriti. E la seguente, forte indignazione nazionale – per cui anche gli intellettuali cattolici e la Confindustria si opposero a Tambroni – costrinse il governo a dimettersi. Alla censura di *All’armi, siam fascisti!* in fase di lavorazione, con difficoltà create dall’Istituto LUCE per l’utilizzo dei materiali d’archivio, erano seguite censure durante la distribuzione ai festival, nonché tagli richiesti per ottenere il nulla osta ministeriale, sino a boicottaggi attuati da alcuni esercenti (impauriti da minacce di attentati di estremisti di destra) o, paradossalmente, da paesi come la Cecoslovacchia, che pressavano per eliminare scene sgradite. Ricordo i violenti attacchi seguiti alla proiezione al cinema Quattro Fontane di Roma da parte di esponenti del Movimento Sociale Italiano, con minacce e sedie lanciate verso gli spettatori, all’uscita dal cinema. Una prassi comune, riservata anche a tentativi di ricostruzioni filmiche segnate da un antifascismo generico e umanista, come in *Benito Mussolini - Anatomia di un dittatore* (1962) di Mino Loy o *Benito Mussolini* (1962) di Pasquale Prunas¹². Per il film di Loy i Carabinieri di Roma denunciano che all’«interno cinema Edelweis sito via Trionfale, durante proiezione film *Benito Mussolini - Anatomia di un dittatore*, militari Arma Monte Mario rinvenivano barattolo metallico chiuso peso kg. 0,500 contenente materia sconosciuta con scritta su involucro *La prossima volta non scherzeremo*» (18 settembre 1962); i Carabinieri di Messina, sezione di Giarre, comunicano che alla sala Garibaldi «è stato fatto esplodere un ordigno contenente materiale esplosivo di natura imprecisata che era stato collocato dentro la vaschetta di scarico del gabinetto» (13 marzo 1962); a Massa, il capitano Raneri ricorda che al cinema Guglielmi una «telefonata anonima preannunciava atto sabotaggio mediante ordigno esplosivo» e che venivano trovati «sotto sedile platea scatola cartone contenente una sveglia funzionante collegata con fili a due tubi» (8 febbraio 1962). Un fuoco di fila di minacce, dirette e indirette, che rinserra la volontà antifascista di osservare il Ventennio attraverso il ribaltamento delle immagini propagandistiche di allora: «Governo, non può impedire che nuove generazioni conoscano verità su fascismo e suoi complici» è scritto su un telegramma di solidarietà inviato da Del Fra, Mangini e Miccichè a Loy, dopo un primo diniego della censura alla proiezione del suo film (10 maggio 1961).

Scrivere la Storia attraverso le immagini del cinema resta una pratica rischiosa ed esaltante. Modulare felicemente il rapporto tra visivo e sonoro una sfida alla banalità del documentario precotto, a finanziamento assicurato: qualità rara, non garantita dall’autorità dello speaker, che arriva a causare controversie come quella fra Roberto Rossellini e l’Etrusca cinematografica, diffidata a utilizzare il nome di Rossellini quale autore di *Benito Mussolini* (poi diretto da Prunas), visto il suo totale disaccordo con le scelte relative all’asse verbale del film (15 gennaio 1962)¹³. Anche quest’opera aveva subito la scure censoria – con eliminazione delle scene di Piazzale Loreto e di cadaveri rimossi con un escavatore «in quanto turpi, ripugnanti e di crudeltà» (18 gennaio 1962) – e, successivamente, diversi attentati in sala, con bottiglie incendiarie, fiale maleodoranti, subbugli e grida durante le proiezioni.

Breve excursus, il nostro, che attraversa l’azione della censura cinematografica dalla Liberazione agli anni ’70, rivelando proprio la difficoltà del processo di “liberazione” e di acquisizione del diritto alla libertà di espressione. In generale, la pressoché totale mancanza di una pubblicistica sulla censura del cinema documentario rende queste riflessioni un primo passo per un progetto di ricerca che auspichiamo possa divenire più ampio. La generale rivalutazione del cinema documentario, delle sue storie e delle sue teorie, passa anche attraverso l’apertura di centinaia di dossier ministeriali sino ad oggi “addormentati”. Mediare l’ammissibilità del reale attraverso il cinema significa trasformare le commissioni

¹² Dalle pagine de «L’Unità», Ugo Casiraghi sostiene che *All’armi, siam fascisti!* «è, finalmente, un film di tendenza sul fascismo, vogliamo dire un film che parla del fascismo, ne rintraccia gli antefatti, le malefatte e le conseguenze e lo giudica storicamente, dal punto di vista dell’ideologia della classe operaia». «L’Unità», 3 maggio 1962.

¹³ Sulle revisioni di natura linguistica, le soppressioni o le modificazioni del parlato in alcuni documentari rimando agli esempi ricordati da Sergio Raffaelli, *Censure sommerse*, in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (a cura di), *I limiti della rappresentazione: censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, vi Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, Forum, Udine, 2000, pp. 432-433.

ministeriali e i loro atti censori in oggetti di studio gravidi di significati culturali. Passare da un paese autoritario a un paese di sguardi liberati dall'idea del "buon costume", dal diffuso paternalismo delle istituzioni alla consapevolezza che sulle immagini realistiche del mondo, forse più che sul cinema di finzione, si giochino i valori della nostra travagliata democrazia.

Marco Bertozzi fa parte del gruppo di autori che, negli ultimi anni, ha contribuito alla rinascita del documentario italiano con un forte impegno teorico (*"Storia del documentario italiano"*, 2008, vincitore del Limina Award e del Premio Domenico Meccoli come miglior libro di cinema dell'anno), didattico (al Centro Sperimentale di Cinematografia, al DAMS di Roma Tre, alla Scuola Volonté di Roma) e di promozione culturale (con Villa Medici, il Premio Solinas, l'Archivio audiovisivo del movimento operaio, l'Associazione Italiana Documentaristi, la Cinémathèque de Montreal). Insegna cinema documentario e sperimentale all'Università IUAV di Venezia. Ultimo libro: *"Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate"* (2012). Ultimi film: *"Predappio in luce"* (2008) e *"Profughi a Cinecittà"* (2012). Nel 2013 conduce *"Corto Reale. Gli anni del documentario italiano"*, un programma in 27 puntate per il canale Rai Storia.