

CINECENSURA

100 anni di revisione cinematografica in Italia

I PRIMI PASSI DELLA CENSURA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA (1913-1921)

di Marco Grifo

Il quadro legislativo

Con la rapida affermazione del cinema, forma d'intrattenimento capace di attrarre un pubblico eterogeneo per età, genere e classe sociale, si fa sempre più frequente fra i sostenitori della causa moralizzatrice, la preoccupazione che possa veicolare messaggi e comportamenti diseducativi, quando non addirittura criminali, soprattutto fra le fasce di spettatori più deboli, ovvero i bambini, le donne, i neuropatici e il pubblico meno colto.

Già a partire dai primi anni del secolo scorso, prima che venisse istituito l'Ufficio Centrale di Revisione (ovvero la censura di Stato), preesistevano tuttavia norme che imponevano la sorveglianza statale degli spettacoli pubblici, la cui applicazione era affidata ai rappresentanti della Pubblica Sicurezza delle Prefetture locali: risale infatti al 1910 l'iniziativa dell'on. Vittorio Emanuele Orlando di introdurre – rifacendosi a una legge risalente al 1907 – il vincolo dell'autorizzazione prefettizia per le proiezioni in pubblico.

La richiesta di un Ufficio Centrale unico preposto all'esame censorio fu invocata dagli stessi produttori di film, per ridurre gli eventuali danni economici arrecati dalla contraddittorietà dei giudizi dipendenti dall'altrettanto arbitrario "sensibilità" dei singoli prefetti, nonché con l'intento di stabilire ordine in un diffuso clima di confusione.

A seguito della circolare fatta diramare ai prefetti il 20 febbraio 1913 dal presidente del Consiglio Giolitti che vietava i film in cui fossero stati mostrati i rappresentanti della pubblica forza come figure odiose, simpatizzando per i rei, o che istigassero e incitassero atteggiamenti sensuali e/o l'odio tra classi sociali, offendendo il decoro nazionale, l'8 maggio 1913 l'on. Luigi Facta presentava il disegno di legge (la n. 785, poi approvata il 25 giugno) che attribuiva allo Stato la vigilanza (e l'eventuale autorizzazione) di tutte le pellicole cinematografiche, sia di produzione nazionale che d'importazione estera, destinate alle proiezioni pubbliche, nonché una tassa di 10 centesimi per ogni metro di pellicola, dovuta a sostegno delle spese per il nuovo servizio (senza gravare così sul bilancio pubblico), assolto da una commissione unica e preposta al controllo.

Tuttavia erano esentate dall'imposta le pellicole a carattere educativo.

Il 31 maggio 1914, con regio decreto firmato dal nuovo presidente del Consiglio, on. Salandra, veniva approvato il regolamento per l'esecuzione della legge Facta, il quale fissava la fisionomia dell'ordinamento censorio nazionale, rappresentato da due commissioni (di primo e secondo grado), composte da funzionari della Direzione Generale di Pubblica Sicurezza e/o da commissari di polizia. Veniva inoltre stabilito che gli interessati non potevano in alcun modo assistere o partecipare alla revisione. Fra le disposizioni del succitato regolamento, l'articolo 2 prevedeva il divieto di rappresentazione pubblica di qualsiasi pellicola sprovvista di nulla osta, previa revisione da predisporre con riproduzione integrale della stessa. Il nulla osta poteva essere concesso «puramente e semplicemente», o con disposizioni rispetto la soppressione o modifica di testi, didascalie e/o intere parti del film, di cui gli interessati erano chiamati a prendere visione e provvedere alla relativa

applicazione. Tuttavia l'articolo 8 consentiva anche la possibilità da parte degli stessi di impugnare gli esiti della revisione, sottoponendo il film a un secondo esame presso la commissione preposta (della quale non poteva far parte il funzionario che si era pronunciato e aveva sottoscritto l'esito della prima revisione).

Si noti ancora come, quand'anche il visto fosse stato concesso, il regolamento prevedesse di riservare al Ministero o anche al solo prefetto, di chiedere il ritiro di determinate pellicole, laddove fossero state riscontrate difformità rispetto alle disposizioni previste dall'articolo 1 da parte del revisore, o in «eccezionali circostanze di indole locale attinenti all'ordine pubblico».

Con l'approvazione il 22 aprile 1920 di un nuovo regolamento si assiste alla prima importante riforma della censura cinematografica. Fra le principali novità, si segnalano l'obbligo di presentazione del copione, recante la descrizione delle scene e l'elenco delle didascalie; una casistica più minuziosa di ciò che è vietato mettere in scena; l'introduzione in commissione di revisione, oltre a due funzionari di Pubblica Sicurezza, anche di un magistrato, di una madre di famiglia, di un "educatore", di una persona competente in materia artistica e letteraria e di un pubblicitario.

La censura nella stampa cinematografica

Fatta eccezione per il periodo relativo all'istituzione del sopracitato Ufficio (1913) e quello che vedrà la prima importante riforma (1919-1920), la stampa periodica specializzata si occupa occasionalmente della censura, pubblicando e commentando i testi legislativi (come nel caso della pubblicazione della legge e regolamento sulla *Vigilanza sulle pellicole cinematografiche*, apparsa su «La Vita Cinematografica» del 15-22 agosto 1914), ospitando interventi orientati al confronto – a volte anche con toni piuttosto vivaci – tra i sostenitori e chi manifesta invece scetticismo e dissenso rispetto alla sconsiderata insensatezza dei provvedimenti imposti dalle commissioni. Queste ricorrenti voci critiche affermano l'inutilità della censura, ponendo l'accento sulle sue finalità lucrative e sui danni arrecati allo sviluppo della neonata industria, già provata dalle limitazioni imposte dal primo conflitto mondiale, nonché dalla forte concorrenza dei mercati internazionali.

In altri casi, il tema della censura si intreccia spesso con il più ampio dibattito relativo alla tutela della moralità pubblica, oppure è evocato in riferimento a specifici episodi; si veda a tal proposito il caso di *Maciste alpino* (1916) di Luigi Maggi e Romano Luigi Borgnetto, sequestrato a Torino dopo più d'una decina di giorni di programmazione¹.

La selezione di contributi apparsi nel periodo in esame (1913-1921) su alcune delle principali riviste di settore conservate presso il Museo Nazionale del Cinema e ivi presentati, restituisce un quadro forse non esaustivo, ma comunque ampiamente rappresentativo del fermento e del contesto in cui la censura cinematografica si formò e costituì come tale.

Il 30 aprile 1913, «La Vita Cinematografica» commenta l'istituzione della Censura come una «vittoria» dell'Unione Italiana Cinematografisti, la quale, presieduta dal noto produttore Ernesto Maria Pasquali, a seguito di un memoriale presentato al Ministero, si era finalmente vista accogliere la proposta di unificare la revisione censoria a Roma. Dall'articolo si apprende anche che le pellicole in circolazione al momento dell'istituzione della censura, avrebbero potuto continuare a esser proiettate senza revisione, purché non soggette a precedenti divieti e, ad ogni modo, accompagnate da certificato richiesto all'Ufficio dagli interessati entro e non oltre 15 giorni dall'apertura dello stesso. Proprio quest'ultima disposizione creerà non pochi problemi, tanto da spingere l'avv. Giuseppe Barattolo, appena un anno più tardi, a scrivere un'accorata lettera indirizzata al ministro dell'Interno – e pubblicata da «Il Maggese Cinematografico» il 15 ottobre 1914 –, in cui si chiede una deroga affinché i distributori possano sopperire alla mancanza di nuove pellicole (conseguente la chiusura dei mercati esteri a causa della crisi bellica europea) da proporre al pubblico, sfruttando quelle distribuite nel periodo precedente l'istituzione dell'Ufficio.

La manifesta miopia e insulsa rigidità di alcuni provvedimenti intrapresi dal nuovo istituto, dividono fin dall'inizio. È il caso del divieto di proiezione dei film di genere poliziesco e d'avventura imposto a partire dal 1915. Interessanti a questo

¹ Angelo Menini, *Oh censura!*, «Film», 28 febbraio 1917.

proposito due articoli pubblicati su «La Vita Cinematografica» del 22 gennaio 1915: nel primo viene ripreso un articolo del professor Carlo Eula apparso sulla «Gazzetta del Popolo», la cui posizione era apertamente schierata nel sostenere la causa della censura; nel secondo, firmato E. F. Peyron, si legge invece una provocatoria replica alle dichiarazioni di Eula. Si vuol tacchiare e condannare il cinema, scrive Peyron, quale causa di immoralità per il solo fatto di mostrare sullo schermo «comportamenti immorali» o «delittuosi», quando il teatro, la letteratura e le arti da secoli rappresentano questi eventi, da sempre presenti nella storia dell'umanità.

Quel che viene rilevato negli interventi selezionati è, da un lato, l'assenza, nel disporre certi provvedimenti, di attenzione a quella crisi dei mercati internazionali che va delineandosi con l'approssimarsi del primo conflitto mondiale e che comporta la limitazione o la chiusura di importanti canali distributivi; dall'altro, la scarsa capacità d'incidere sulle decisioni del Ministero da parte di gruppi corporativi che si sarebbero voluti preposti alla tutela delle categorie interessate (principalmente produttori, ma anche distributori ed esercenti), quale la già ricordata Unione Italiana Cinematografisti.

Leggendo questi interventi, si ha l'impressione di assistere a un apparente "strabismo": da un lato, infatti, si reputa spesso opportuna la decisione di vietare film considerati avilenti per la morale e diseducativi; dall'altro lato, e contemporaneamente, si esprime un fermo scetticismo nell'eccesso di rigidità dell'applicazione dei provvedimenti medesimi.

Moralità minacciata e istigazione alla criminalità erano ritenute, comunque, questioni tutt'altro che trascurabili: basti leggere *Il bilancio annuale della censura italiana*, apparso su «La Vita Cinematografica» il 7 marzo 1915, che nel proporre un raffronto fra la censura inglese e italiana, oltre a rilevare la disparità fra l'esiguo numero di pellicole vietate in Inghilterra e quello più consistente in Italia (171 film a fronte di 7300 titoli esaminati), si sofferma sulle motivazioni dei divieti della censura nostrana: «39 pellicole vietate per ragioni di moralità; 52 perché le azioni da esse rappresentate potevano riuscire una scuola del delitto».

Nell'intervento pubblicato nel maggio 1916 sul quindicinale «Cronache d'attualità», avente per oggetto *L'opera deleteria del cinematografo sulla morale delle folle e il mondo cinematografico "intimo"*, l'autore B. Galaragi (pseudonimo di Anton Giulio Bragaglia) riconosce al cinema la capacità di influenzare le masse e di esser riuscito in poco tempo a costituire un elemento importante della quotidianità, ma fra le righe emerge la descrizione di un pubblico considerato sprovvisto, totalmente privo di mezzi che possano consentirgli di non confondere finzione dello schermo e realtà. Il cinema, come strumento di corruzione sociale e morale, divulgatore della sensualità più sfrenata (altro tema caldo ricorrente), in grado di suscitare e sobillare i più bassi e bestiali istinti, necessiterebbe – sempre secondo Galaragi – di una decisa opera di epurazione da parte della censura.

Al cospetto di tali idee (forse non casualmente apparse su una rivista non dedicata esclusivamente al cinema), le considerazioni espresse in due articoli pubblicati rispettivamente su «In Penombra» nell'agosto 1919 (Pepper, *Il cinematografo e la censura come contributi...*) e «La Rivista Cinematografica» del 25 aprile 1920 (*E la Censura lavora...*), appaiono più illuminate. Nel primo, l'autore sostiene la relatività del concetto di morale, portando a sostegno della sua tesi la consueta pratica da parte dei produttori di re-integrare nelle copie dei film destinati al mercato estero le scene censurate in Italia. Nel secondo è interessante notare invece, a fronte dell'ennesima disposizione di proibire film che abbiano per oggetto episodi di rivoluzione (l'articolo riferisce del divieto a Torino di alcune scene del film *Madame du Barry* (1919) di Ernst Lubitsch e a Firenze di *Madame Tallien* (1916) di Enrico Guazzoni), la dettagliata disamina dei motivi per cui questo tipo di provvedimenti sia immotivato, in quanto il pubblico o dimostra di avere una visione molto disincantata di ciò che passa sullo schermo o, nel caso di spettatori con maggiore senso critico, non è facilmente influenzabile dalla finzione delle immagini cinematografiche.

I casi appena citati dei divieti di Torino e Firenze dimostrano come nonostante l'istituzione dell'Ufficio Centrale, il problema delle cosiddette "censure locali" sembrasse persistere: ancora nel maggio 1916, la rivista «Cinemagraf» ospita un intervento dell'on. Innocenzo Cappa, che rileva come si verificano ancora frequentemente situazioni sconvenienti di film approvati dal Ministero, ma poi vietati in qualche città per disposizioni di altri "censori"...

La macchina della censura si muove dunque, ma non senza incertezze. E così già intorno al 1916-1917 si comincia a discutere la possibilità di riformare l'istituto, per rispondere più efficacemente all'evoluzione dell'industria cinematografica. Un'acuta osservazione è suggerita da Salvatore Aversa, il cui contributo pubblicato su «L'Arte Muta» di ottobre-novembre 1916 pone l'accento sul problema che i veti della censura arrecano ai capitali investiti dai produttori. E questo senza considerare le lungaggini burocratiche per poter disporre dell'eventuale nulla osta. Aversa individua una possibile soluzione nell'istituzione di una censura preventiva sul copione che, pur non escludendo la revisione del film, avrebbe dovuto tutelare i soggetti chiamati a finanziarlo.

Nell'editoriale pubblicato su «La Cine-Gazzetta» del 10 novembre 1917, disquisendo della possibilità che un nuovo regolamento fosse presto stilato, veniva auspicata la partecipazione alla redazione del medesimo di almeno un rappresentante

esperto dell'industria, individuato nella persona di Giulio Cosmelli dell'Ufficio Industriale per la Revisione Cinematografica Cosmos, sorto già nel 1914, con l'obiettivo di fornire supporto e assistenza alle case di produzione nell'assolvimento delle pratiche di presentazione delle domande di revisione. L'articolo inoltre invocava, contro il libero arbitrio dei censori, l'introduzione di regole chiare rispetto ai criteri di ammissibilità dei film, tenendo in considerazione gli elementi di artisticità e sapendo distinguere «i confini fra l'arte e la morale, fra la bellezza ed il pervertimento, fra l'estetica e l'immoralità».

I giornali tornano sull'annoso problema dei componenti le commissioni di revisione, in particolare sulle discutibili competenze culturali del personale preposto al giudizio. Nell'editoriale de «La Rivista Cinematografica» del 10 febbraio 1920 (dello stesso tenore anche quello del 10 marzo), per esempio, oltre a caldeggiare la ripartizione dell'enorme quantità di film da esaminare a commissioni "minori" istituite in altre quattro o cinque città (costituendo sorte di succursali dell'Ufficio Centrale) per poter supplire agli inevitabili ritardi conseguenti l'accentramento nella sola capitale, si accenna anche alla proposta avanzata dal senatore Molmenti di istituire la commissione con personale della Direzione delle Belle Arti.

E sempre «La Rivista Cinematografica» si sofferma ancora sulla questione il 10 agosto 1920, appena rese note le nuove normative sulla composizione delle commissioni, per manifestare il proprio disappunto e constatare una volta di più l'incapacità da parte dei censori di cogliere il valore artistico dei film.

In buona parte dei contributi pubblicati sulle riviste di settore dell'epoca sono presenti toni più o meno palesemente ironici o sarcastici. Questa tendenza trova la sua più brillante espressione nelle dichiarazioni rilasciate a «La Vita Cinematografica» nel dicembre 1920 dal noto soggettista Riccardo Artuffo, il quale affida a un fantasioso racconto le sue personali considerazioni sull'insensatezza e futilità della censura e dei provvedimenti.

Si può evincere, per concludere, come l'idea e il parere diffusi – almeno stando a quanto espresso attraverso la stampa specializzata – fossero in sostanza quasi concordi nel ritenere l'istituzione della censura pressoché fallimentare, o comunque molto critici nei confronti dei provvedimenti intrapresi, rei – con la complicità di uno Stato miope e nel contempo "opportunist" – di attentare allo sviluppo di una (apparentemente) fiorente industria. Perfino una personalità autorevole come Silvio D'Amico, in un'interessante testimonianza resa all'«Idea Nazionale» e ripresa da «La Rivista Cinematografica» il 10 gennaio 1921, in qualità di ex-componente di una delle commissioni, confessa scetticismo e una certa sfiducia nella censura così com'era stata fino a quel momento intesa e applicata, rilevandone ancora una volta l'inefficacia e inutilità, ma notando anche acutamente: «Si chiede un rinnovamento; si chiede un miracolo. Cose che noi poveri censori non possiamo dare. Le può dare soltanto un poeta. E il cinematografo aspetta il suo».

Marco Grifo (Torino, 1980). Laureato nel 2005 in "Interpretazione e restauro del film" del corso di laurea in DAMS, conduce ricerche nell'ambito del cinema muto. È curatore del volume "Il Maggese Cinematografico" (2005). Ha collaborato inoltre alla redazione di "Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia" (2006), "Cabiria & Cabiria" (2006), "Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle

collezioni del Museo Nazionale del Cinema" (2007) e "Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti" (2010). Dal 2006 è bibliotecario presso il Museo Nazionale del Cinema.