

IL COMUNE SENSO DEL CENSORE

Un secolo di censura cinematografica in Italia

La nascita della censura cinematografica in Italia

Il rapporto che lega il cinema e la censura cinematografica, si può dire che sia iniziato sin dagli albori della cosiddetta settima Arte. Certo non da subito, cioè non dai primi, brevi filmati dei Fratelli Lumière, essendo a quel tempo il cinema considerato alla stregua di una bizzarria da fiera paesana, tanto che gli stessi Lumière lo bollarono come "*un'invenzione senza futuro*".

Ma pochi anni dopo quando, grazie a personaggi quali Georges Méliès in Francia o Edwin Porter negli Stati Uniti, si iniziò ad affermare quella che oggi definiamo fiction, ecco che gli strati alti della popolazione, la *high society*, iniziarono ad inquietarsi per quella che considerarono una volgare attrazione popolare che voleva ambire a una dignità artistica.

Una dimostrazione dell'enorme potere suggestivo che aveva il cinema è rappresentata proprio dalla inquadratura del film di Porter *The Great Train Robbery*, in cui un pistolero

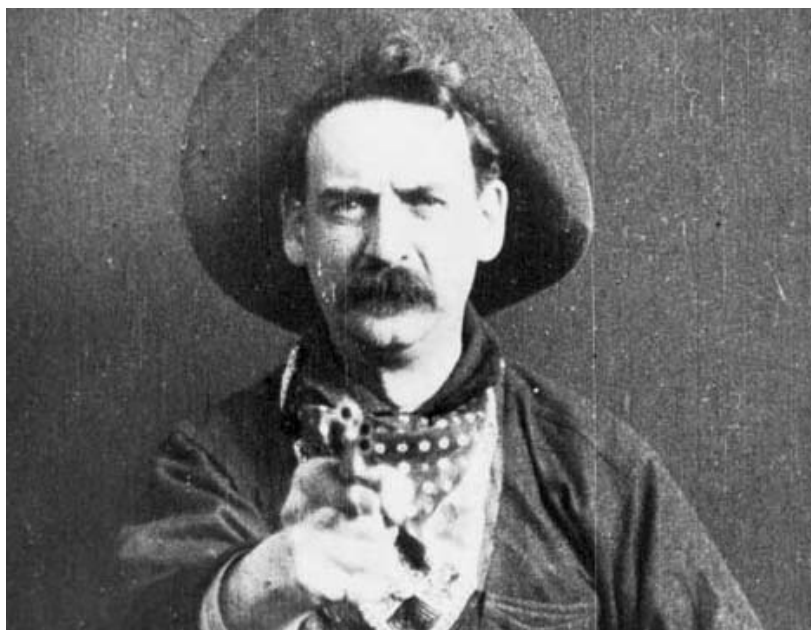
punta la pistola verso l'obiettivo facendo esplodere un colpo verso gli spettatori che, ignari, stanno assistendo alla proiezione e che restano letteralmente terrorizzati per questo inaspettato sviluppo del film.

Questo episodio tante volte citato nelle varie storie del cinema, è da

considerarsi simbolicamente un po' il punto di partenza del rapporto fra cinema e società morale.

Ben presto il cinema lascia le fiere di paese e i tendoni da circo per trasferirsi all'interno di sale chiuse espressamente dedicate alla proiezione dei film. Parallelamente, con l'aumentare delle sale cinematografiche, iniziano sempre più a diffondersi sulla stampa reprimende da parte di giornalisti benpensanti e moralisti.

Per fare alcuni esempi, sulla rivista *Il Pungolo*, un anonimo cronista si scaglia contro il cinematografo definendolo "*uno spettacolo immorale*" che, in pochi anni, "*compirà devastazioni nelle anime e nelle fantasie*". Tutto ciò perché i film si proiettano al buio e "*l'oscurità sollecita azioni indegne: in una sala di Roma, per esempio, un galante studentino ha applicato un pizzicotto a una signora...*".



Il pistolero di The Great Train Robbery che spara contro lo spettatore fu uno shock per il pubblico del tempo

Da qui, a vere e proprie crociate contro il cinema, il passo è breve. Nel 1908 il quotidiano torinese *La Gazzetta del Popolo*, inizierà una accanita campagna di stampa contro il cinema che, si ritiene, evesse un'influenza sociale negativa, in quanto capace di aggregare

masse soprattutto popolari.

Alla *Gazzetta del Popolo* fa eco un paio di anni più tardi *Il Corriere della Sera* che definisce il cinema come una deplorabile associazione di immagini e considera i film come romanzi per analfabeti, effimeri come la loro breve durata.

La violenta campagna di stampa, ovviamente, non passa inosservata. Ben presto, al coro degli accusatori si uniscono molti esponenti politici, del clero e moralisti di ogni genere, mentre uno sparuto drappello di intellettuali, avendone intuito le enormi potenzialità artistiche, cerca di arginare le accuse difendendo strenuamente il cinema.

Ma le critiche sempre più intense che piovono sul cinema, definito un attentato alla moralità pubblica per le "*frequenti scene di adulteri, furti, suicidi, tresche lascive...*", e la nascita di comitati pro-censura, daranno lo spunto per un intervento della classe politica. Il Ministero degli Interni, nel 1913, emana una Circolare che fissa i criteri ai quali le autorità devono attenersi per il rilascio delle licenze ai soggetti operanti nella cinematografia, nonché per il rilascio dei nulla osta alla circolazione dei film, sia italiani, sia stranieri.

Tale Circolare ministeriale sarà il mezzo con cui prefetti e questori inizieranno a esercitare un'intensa e indiscriminata azione censoria che getterà nel panico i produttori cinematografici che, pur di salvaguardare i propri interessi, invocheranno opportunisticamente essi stessi, a scapito della libertà di espressione, l'istituzione di una commissione giudicante delle opere.

Il risultato è l'emanazione di una nuova Circolare ministeriale inviata ai prefetti con la quale si istituzionalizza, siamo nel 1913, la censura preventiva, mediante la quale è possibile autorizzare o vietare la circolazione di un film sul territorio nazionale.

Da questo momento si susseguono vari interventi governativi tesi a mettere a punto l'intervento censorio, sino al regio decreto del 9 ottobre 1919 con il quale il Ministro degli Interni viene autorizzato a "*sottoporre a revisione i copioni o scenari dei soggetti destinati a essere tradotti in pellicole cinematografiche*".

Ecco, quindi, che la censura diventa effettivamente preventiva, con un'azione censoria che viene esercitata a monte, direttamente sui copioni, mentre sino a quel momento, il controllo veniva esercitato solo sui film già terminati. In tal modo un'opera cinematografica rischia di venir bloccata addirittura prima del suo nascere, evitando così al produttore di perder denaro nel caso in cui l'opera fosse ritenuta sconveniente.

Quando nel 1920 nascono le commissioni di censura, sottraendo quindi ai funzionari di pubblica sicurezza il compito di revisionare le opere cinematografiche, la musica non cambia. Le fobie dei censori rimangono sempre le stesse. È soprattutto la sessuofobia a farla da padrona, con la persecuzione, oltre che delle scene esplicite di sesso, anche solo dell'allusione a esse: baci insistiti, danze ammiccanti, didascalie pruriginose.

Altri temi "scottanti" che regolarmente vengono colpiti dalla mannaia del censore sono quelli legati alla cosiddetta *scuola di violenza o di delitto*. Pertanto viene regolarmente censurato ogni riferimento a effrazioni, furti con scasso, borseggi, raggiri. Vengono vietate rappresentazioni in cui compaiano "*la camorra, la teppa, la barabba, la mano nera, gli apaches*" e via dicendo.

Ovviamente censurabili sono i riferimenti alla corruzione dei dirigenti e funzionari di stato e agli incidenti sul lavoro. Viene altresì eliminato qualsivoglia riferimento alla Rivoluzione russa e al comunismo.

La censura ai tempi del fascismo

La censura, così come l'abbiamo descritta sino a questo momento, non era che un mero strumento in mano alla classe politica dominante. Con l'avvento del fascismo le cose non cambiano molto. Infatti il fascismo decide di mantenere pressoché invariata tale istituzione che trova assolutamente funzionale alla propria strategia politica. Le uniche modifiche avvengono a livello di composizione della commissione di censura, nella quale entrano a far parte membri del Partito nazionale fascista e rappresentanti dell'Istituto Luce e dell'Ente nazionale per la cinematografia nonché le rappresentanti delle madri di famiglia.

Solo successivamente il regime apporterà modifiche sostanziali alla commissione, caratterizzandola sempre più apertamente in senso politico, sino a che lo stesso Mussolini avocherà a sé le funzioni di censura per casi

particolarmente "delicati" quali, ad esempio, i capolavori della cinematografia sovietica, vera e propria ossessione del duce.

Verso la metà degli anni Trenta i cattolici, che istituzionalizzeranno il *Centro cattolico cinematografico*, entreranno prepotentemente nel controllo preventivo dei film. Inizialmente il Centro avrebbe dovuto essere solamente uno strumento di ingerenza morale. Tuttavia diverrà ben presto un vero e proprio mezzo di intervento politico e ideologico, esercitando un'azione capillare di controllo sull'intera produzione cinematografica nazionale. Il risultato fu che più della metà dei film realizzati venne bocciata. L'azione dei censori si rivolgeva soprattutto all'erotismo o a temi sociali, mentre venivano privilegiati soggetti che inneggiassero alle presunte italiche virtù. Sono ammesse soprattutto rappresentazioni

della violenza e di stragi, tese, però, a esaltare la politica coloniale imperialistica dell'epoca.

Sempre in quegli anni, dopo un periodo di crisi, al fine di risolle-
vare l'industria cinematografica, il regime decide di sostenere economicamente la produzione nazionale, sovvenzionando fra 1933 e il 1937, i film italiani. A tale scopo, nel 1935, viene creata presso la Banca nazionale del lavoro una sezione per il credito cinematografico. Ovviamente gli incentivi statali vengono elargiti lautamente solo a patto che i produttori si attengano scrupolosamente alle indicazioni dettate dalla censura. Ecco, quindi, che nasce una nuova e più temibile forma di censura: la censura economica, che si stringerà come un cappio al collo



La locandina di
All'ovest niente di
nuovo, il film di
Lewis Mileston del
1930 vietato in Italia
dal regime fascista e
"sdoganato" solo
nel 1956.

dei produttori cinematografici ogni qual volta questi tentino di agire in maniera diversa da quanto dettato dal partito.

Contemporaneamente la Chiesa acquisirà sempre maggior potere nel controllo dei film con l'azione congiunta del *Centro cattolico cinematografico* e della fitta rete di sale parrocchiali che si va formando in quegli anni.

L'azione censoria nel periodo fascista si abatterà come un maglio su una infinità di opere italiane e straniere.

Per quanto riguarda la produzione nazionale, a farne le spese sono soprattutto quei giovani autori che tentavano, per quanto possibile, di differenziarsi dai vecchi cineasti affermati e di regime. I vari Lattuada, Visconti, Antonioni, De Santis si vedono, a varie riprese, bocciare i propri progetti, in quanto i censori avvertono il pericolo devastante della rappresentazione di temi tratti dalla realtà (quello che sarebbe divenuto, di lì a poco, il Neorealismo).

Anche la trasposizione cinematografica di romanzi invisi al fascismo incontra non pochi ostacoli: Lattuada nel 1942 si vede bocciare il progetto di realizzazione di un film tratto da *Gli indifferenti*, di Moravia. Visconti, che con *Ossessione* decide di ridurre per lo schermo il noir americano *Il postino suona sempre due volte*, di James Cain, incontra enormi difficoltà tanto che, alla sua uscita a Bologna, l'opera viene subito ritirata dalle sale e sequestrata, mentre l'arcivescovo a Salsomaggiore

accorre a benedire il cinema nel quale è stata proiettata.

Sorte migliore non ebbero i film stranieri, anzi! A molte opere di qualità non viene proprio concessa la possibilità di essere vista in Italia.

Ovviamente vengono vietati i capolavori sovietici, in quanto considerati altamente sovversivi. Analogamente viene vietata l'importazione di film con una forte carica pacifista che denunciano l'orrore della guerra come, ad esempio, *All'ovest niente di nuovo*, film americano del 1930 per la regia di Lewis Milestone, tratto dal capolavoro letterario *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque; oppure *Addio alle armi* di Borzage, tratto dall'omonimo romanzo di Ernest Hemingway. Addirittura il film di Milestone sarà visibile in Italia solo nel 1956! Analoga sorte ebbero i film del realismo poetico francese, fra i quali, giusto per citare i più famosi, *Alba tragica* e *Il porto delle nebbie*, entrambi di Marcel Carné o i capolavori di Jean Renoir, considerati pessimisti e disfattisti, nonché assai sovversivi.

Sorte diversa ebbero i film di Charlie Chaplin: quando arrivò in Italia *Tempi moderni* Mussolini, che lo volle visionare personalmente, per timore di adottare un provvedimento impopolare ne permise la circolazione, limitandosi a imporre il taglio della scena in cui Charlot si nutre, inavvertitamente, di cocaina.



Tempi moderni, un film risparmiato dal fascismo

Dal primo dopoguerra agli anni Sessanta

Il vento di libertà che soffiò sull'Italia alla fine della Seconda guerra mondiale, portò nel nostro paese tutti quei film, americani, sovietici, francesi, ecc., sino a quel momento vietati dal regime.

Al contrario il cinema italiano è quasi completamente assente. Gli studi di Cinecittà ridotti a ricovero per sfollati, i residui delle scenografie usati per accendere fuochi a cui scaldarsi. La pellicola scarseggia e i produttori sono restii a investire soldi nei film. Fra i pochi a non scoraggiarsi, recuperando pellicola di scarto e scendendo a girare direttamente nelle strade è Roberto Rossellini che, con *Roma città aperta*, realizza in condizioni di estrema difficoltà una delle pietre miliari della storia del cinema mondiale.

La voglia di cambiamento dopo gli anni bui della dittatura e della guerra porta, per quanto riguarda la censura cinematografica, all'abrogazione di molte delle norme in materia introdotte in Italia fra il 1923 e il 1945. Soprattutto viene cancellata la censura preventiva, pur restando in vigore il regolamento che norma il controllo governativo sulle opere cinematografiche.

Non passerà, però, molto tempo prima che il governo approvi la legge 379 del 16 maggio 1947 che, in sostanza, eredita dal fascismo la normativa essenziale sulla censura.

Se a questo si aggiunge che molti zelanti censori attivi ai tempi del regime riesco-

no a riciclarsi nel nuovo corso democristiano, si comprende come, in realtà, poco o nulla sia cambiato da quando l'Italia vestiva in camicia nera.

Tutto questo è ironicamente descritto ne *Il censore*, episodio tratto dal film di Domenico Paolella *Gran varietà* (1954), dove Renato Rascel interpreta la parte di un attore di avanspettacolo spesso censurato da un funzionario della Commissione censura durante il fascismo (il censore è interpretato dallo stesso Rascel) e che, finita la dittatura, continuerà a essere censurato dal medesimo censore, riciclatosi democristiano.

A questo "nuovo corso" si adeguarono i produttori cinematografici che, sull'esempio del famigerato *Codice Hays* americano, varano un *Codice di autocensura* per prevenire e, nello stesso tempo, accattivarsi l'operato dei censori. Un codice che, in ogni caso, verrà reso inutile dalla Legge 379/47.

Sarà la Democrazia cristiana a tentar con successo di legittimare, con la benedizione dello Stato e con crociate per la moralizzazione del cinema italiano, il potere cattolico in ambito



Anna Magnani e l'allora sottosegretario allo spettacolo Giulio Andreotti al festival del cinema di Venezia del 1948

cinematografico. Quello stesso potere che i cattolici avevano già instaurato a partire dagli anni Trenta.

Negli anni Cinquanta l'influenza dei cattolici crescerà a dismisura grazie anche al già citato reticolo di sale parrocchiali che ormai coprono capillarmente il territorio della giovane repubblica. Addirittura, nel 1953, arriveranno a rappresentare un terzo dell'intero circuito nazionale di sale cinematografiche, grazie anche ai copiosi finanziamenti elargiti dallo Stato.

Quindi, poiché l'esclusione di un film dal circuito parrocchiale avrebbe avuto conseguenze nefaste per la vita del film stesso, è facile comprendere quale importante ruolo avesse il *Centro cattolico cinematografico* nel decretare l'ammissibilità o meno di una pellicola. Si arriverà al punto che un rappresentante del Centro verrà illegalmente ammesso alle sedute della Commissione censura, facendo così assumere un'importanza enorme alla *Pontificia commissione dello spettacolo* la quale avrà, in concreto, il potere di decidere se un film può o non può aspirare al nulla osta governativo per la circolazione nelle sale.

Fra i personaggi che, in maniera sottile, hanno contribuito a rendere più raffinato il controllo censorio, ci fu l'allora giovane sottosegretario allo Spettacolo Giulio Andreotti il quale, in un intervento alla Camera datato 1948 disse: "*non basta un'eventuale azione di censura (...); la censura è come la pena. È un rimedio estremo, che però non sana le cause; (...) noi dobbiamo incoraggiare una produzione sana, moralissima e, nello stesso tempo, attraente*", che in pratica, voleva dire che il governo avrebbe concesso aiuti finanziari all'industria del cinema solo nel caso in cui questa avesse "moralizzato" i suoi prodotti. Quindi, per Andreotti, che nella Chiesa aveva contatti molto influenti, bisognava esercitare una pressione su quei registi scomodi, i vari Rossellini, Visconti, De Sica che,

con i loro film neorealisti, "rischiavano" di elevare il livello culturale degli italiani, abituandoli a vedere ciò che realmente accadeva in quegli anni nel Paese.

Sono anni in cui i censori non sono altro che un mero strumento nelle mani del potere politico-religioso. Anni in cui a soccombere sono i registi non allineati, quelli che si rifiutano di accettare "i consigli" che giungono dagli ambienti ecclesiastici: di evitare, cioè, particolari tematiche, tra le quali le meno gradite erano, pare incredibile, la Resistenza partigiana, la guerra, il fascismo.

Svariati problemi con la censura li avranno film di chiaro stampo neorealistico che raccontano la realtà italiana fatta di miseria, furti, prostituzione.

Ad esempio al film di Vergano *Il sole sorge ancora* viene concesso il visto di censura in ritardo e viene eliminata una scena in cui un militare sbandato si rifugia in un bordello vestito da prete. A *Sciuscìa* di Vittorio De Sica si vieta il permesso di essere esportato all'estero.

Tutto ciò è comprensibile se si pensa che, come detto, nelle commissioni censura sono rientrati a pieno titolo ex gerarchi fascisti riciclati democristiani.

Altro caso illuminante circa il clima che si respirava in quegli anni fu il caso di Renzo Renzi autore, nel 1953, di un articolo sulla rivista *Cinema Nuovo*. Viene arrestato e poi condannato da un tribunale militare insieme al suo direttore Guido Aristarco, perché nell'articolo, dal titolo *L'armata s'agapò* (*s'agapò* in greco vuole dire "ti amo"), proponeva la realizzazione di un film sull'occupazione italiana in Grecia durante la Guerra. Il film avrebbe dovuto mostrare come i soldati italiani, anziché comportarsi da conquistatori come gli alti vertici militari avrebbero voluto, incapaci di comprendere il senso di una guerra assurda dessero invece sfogo "*a un*

caratteristico istinto nazionale: il gallismo" andando con le donne greche che, affamate, si concedevano per una pagnotta.

La condanna di Renzi e Aristarco volle essere esemplare, tanto che convinse molti registi a rinunciare, almeno per il momento, ai progetti di film sulla Resistenza e a tematica anti-fascista.

L'elenco dei film "interdetti" o che comunque hanno avuto problemi con la censura, in quegli anni è sterminata. Si tratta di pellicole sia italiane che straniere, e difficile sarebbe elencarle tutte.

Tra i casi più eclatanti, per quanto riguarda la filmografia straniera, ricordiamo ancora una volta *All'ovest niente di nuovo*, il film di Milestone già vietato durante il fascismo a cui viene nuovamente negata l'uscita sugli schermi italiani nel 1950, questa volta da Giulio Andreotti.

Altri titoli vietati dalla censura furono *Dies irae* di Dreyer, *La ronde* di Max Ophüls, *Casco d'oro* di Jacques Becker, *Nodo alla*

gola di Hitchcock e molti altri ancora.

Ampiamente tagliati risultarono essere *Duello al sole* di King Vidor, *Manon* di Clouzot. *Furore* di John Ford viene ammesso alla programmazione solo aggiungendo una didascalia iniziale che specifica che gli avvenimenti narrati si riferiscono a molti anni prima e che il film dimostra la superiorità della democrazia americana.

Non hanno miglior sorte i film italiani, bersagliati oltre che dalla censura, anche da un certo tipo di stampa.

Miracolo a Milano, il film di De Sica ambientato fra i barboni di Milano, è oggetto di severe critiche da parte di Gian Luigi Rondi, famoso critico cinematografico e Giovan Battista Amaduzzi, professore di storia e filosofia che, sulle colonne de *Il Tempo*, lo tacciano di filobolscevismo, cosa che fa anche un corsivista dell'*Europeo* che, alla domanda su dove vanno i barboni in groppa alle loro scope nel finale del film, si risponde: "*si dirigono verso la porta orientale, la stra-*



Una scena del film di Vittorio De Sica *Umberto D.*

da che porta dalla Lombardia all'Austria, dall'Austria all'Ungheria e dall'Ungheria finalmente in Russia", dimostrando, per lo meno, di aver ben chiara la geografia europea.

Umberto D., altro capolavoro di Vittorio De Sica, storia amara sulla solitudine e sulla miseria dell'Italia del dopoguerra, è oggetto di un profondo attacco da parte del sottosegretario allo Spettacolo Giulio Andreotti che sulle pagine di *Libertà*, un quindicinale della Democrazia cristiana, conclude un suo articolo scrivendo: "E se è vero che il male si può combattere anche mettendone a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti - erroneamente - a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria, che è anche la patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale". Andreotti termina l'articolo auspicando un "ottimismo sano e costruttivo". Cioè se l'Italia del dopoguerra è ridotta a tutta questa drammatica miseria che si vede nel film, facciamo finta di niente. Ottimismo, signori. Ottimismo. E le magagne del bel paese nascondiamole agli occhi degli spettatori, come si nasconde la

polvere sotto il tappeto.

Le cose certo non migliorano quando a divenire sottosegretario allo Spettacolo è Oscar Luigi Scalfaro, futuro Presidente della Repubblica. Di Scalfaro, del quale si ricorda l'episodio in cui, pare, schiaffeggiò in un ristorante una signora colpevole, a suo dire, di mostrare un *decolleté* particolarmente generoso. Ma il suo oscurantismo si percepì fin dal suo primo discorso da sottosegretario, quando affermò di non considerare ammissibile che in un film venisse svilito e umiliato l'ideale di patria e che non avrebbe tollerato offese alla religione.

D'altra parte anche il papa, l'allora Pio XII, intervenne per dichiarare che la censura civile e quella ecclesiastica con la proibizione di una determinata opera se necessario, sono giustificate dal diritto di difendere il comune patrimonio civile e morale.

Nel frattempo monta la protesta dei registi. Soldati, Visconti, Rossellini, De Santis, Lattuada, Comencini, Blasetti e molti altri: tutti si scagliano contro quel sistema di censura ufficiale ma, contemporaneamente, definiscono ancor più pericolosa la censura preventiva attuata dai produttori.



Il grido, di Michelangelo Antonioni

Tutto il fronte dei registi è unito. Non lo sono invece i partiti politici che si spaccano anche al proprio interno quando viene approvata, il 31 luglio 1956, la *legge generale sulla censura*, che stabilisce un termine (il 31 dicembre 1957) entro il quale dovranno essere abolite le leggi di origine fascista del 1923 in materia di censura.

Di proroga in proroga tale termine slitterà sino al 30 aprile 1962, quando viene votata la legge 1312, che prevede nuovamente commissioni allargate e il sostanziale mantenimento del controllo governativo sui film.

Nel frattempo molti altri film cadono sotto le affilate lame della censura. È il caso de *Il grido*, di Michelangelo Antonioni e di *Le notti di Cabiria*, di Federico Fellini.

La pellicola di Antonioni dopo varie vicissitudini, uscirà con una scena tagliata, fondamentale per la comprensione del film, in cui una bambina diventa spettatrice turbata dell'amplesso fra il padre e la sua amante.

Per quanto riguarda il film di Fellini, che narra le vicissitudini della prostituta Cabiria, interpretata da Giulietta Masina che, ingenuamente, crede nella possibilità di cambiar vita, a dar fastidio ai censori fu la scena in cui Cabiria si reca in pellegrinaggio al Santuario del Divino Amore.

Tale scena, che offenderebbe il sentimento religioso dei cattolici, avrebbe dovuto essere eliminata. Tuttavia Fellini, che non volle seguire il consiglio, si rivolse a un suo buon amico, il padre gesuita, nonché filosofo appassionato di cinema Angelo Arpa, il quale si adoperò affinché il film venne sottoposto in via preventiva alla visione del cardinale Siri, autorità ecclesiastica molto influente in materia di censura.

Al termine della proiezione privata Siri si mostrò estremamente commosso dalle vicende di Cabiria, tanto che commentò: "*Queste povere creature fanno anche pietà*" dando, di fatto, il benestare per l'uscita del film che arrivò poi a vincere l'Oscar come miglior film

straniero.

L'affermarsi della televisione verso la metà degli anni Cinquanta come mezzo di diffusione di massa, causerà una crisi del cinema che vedrà calare le presenze degli spettatori a favore di trasmissioni diventate popolarissime come, ad esempio, *Lascia o raddoppia*, il quiz televisivo di Mike Bongiorno.

Per tentare di arginare in qualche modo questo calo di pubblico, si allenteranno temporaneamente, a partire dal 1956, le maglie della censura, allo scopo di consentire la libera circolazione di materiale considerato pruriginoso, in maniera tale da invogliare gli spettatori a frequentare maggiormente le sale cinematografiche.

Ad approfittarne saranno numerose opere straniere, sino a quel momento vietate in Italia, come i già citati *La ronde*, *All'ovest niente di nuovo*, *Dies irae*, *Nodo alla gola*, mentre pochi o nessun problema avranno nuovi film come *Piace a troppi* di Roger Vadim, con una conturbante Brigitte Bardot (anche se nella versione italiana venne cambiato il titolo originale *Et Dieu créa la femme*); *La ragazza Rosemarie*, del tedesco Rolf Thiele, storia che narra dell'uccisione di una prostituta e fornisce un ritratto impietoso dell'alta borghesia tedesca, mettendo in crisi l'immagine della Germania di Adenauer; *Peccatori in blue jeans*, di Marcel Carné, ritratto, per altro mal riuscito, della gioventù bruciata di St. Germain des Prés.

Tuttavia questa apparente ondata di liberalizzazione durerà poco. Il critico Gian Luigi Rondi, con una lettera indirizzata a Giulio Andreotti e pubblicata proprio su un periodico andreottiano, si scaglia scandalizzato dalla gran quantità di opere immorali in circolazione, contro i film di Vadim e Thiele, *La ragazza del peccato*, di Claude Autant-Lara e anche contro *La ronde* che lui stesso aveva premiato al Festival di Venezia, chiedendo ad

Andreotti se gli è noto che nelle sale "*uscirà persino 'La ronde', il film di Max Ophüls che, come critico io ho premiato a Venezia ma che tu, come sottosegretario, molto opportunamente hai poi proibito*".

L'ansia di moralizzazione, tuttavia, non colpisce solo gli addetti al mestiere, come Rondi. Anche privati cittadini si ergono a paladini costituendosi in comitati, come quello dell'*Associazione dei padri di famiglia*, capeggiato da un tal Agostino Greggi che acquisterà in tal modo notorietà, arrivando a guadagnarsi un posto come Assessore al

Comune di Roma e poi, addirittura, come ministro. La figura di Greggi verrà sbeffeggiata da Alberto Sordi nel film del 1959 *Il moralista*, con la regia di Giorgio Bianchi.

Quelli a cavallo fra i Cinquanta e i Sessanta saranno anni estremamente difficili per i prodotti cinematografici e molti film verranno colpiti dalla furia censoria, come accade a *La grande guerra* di Mario Monicelli e, soprattutto, ad altri due capolavori della cinematografia italiana: *La dolce vita* di Fellini e *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti.



Giulietta Masina in una scena del film di Federico Fellini Le notti di Cabiria

“La dolce vita” e “Rocco e i suoi fratelli”

Nel 1960 due film italiani salgono alla ribalta della cronaca, e non solo per i loro indiscutibili meriti artistici, ma perché vanno a incidere profondamente sul costume italiano.

Si tratta di *La dolce vita* del regista nato a Rimini Federico Fellini e di *Rocco e i suoi fratelli* del milanese Luchino Visconti.

Proiettato in prima nazionale il 5 febbraio 1960 a Milano presso il cinema Capitol, il film di Fellini viene interrotto da alcuni spettatori che urlano: "È una indegnità, è una porcheria, è una falsità. Viva l'Italia!". Il regista, all'uscita del cinema, è fatto oggetto di insulti, sputi, accuse di voler gettare l'Italia in mano ai bolscevichi.

Nei giorni seguenti Fellini riceve centinaia di telegrammi pieni di insulti e di accuse. Si indignano giornali fascisti, associazioni cattoliche, *l'Osservatore romano*. Addirittura il Consiglio araldico nazionale accusa Fellini di aver offeso la classe nobiliare.

Si ergono a paladini della moralità e a difesa dell'immagine della patria giornalisti fascisti, preti cattolici, sindaci, deputati dei partiti della destra. Ovviamente, a tale gazzarra, non può mancare il pretore di turno, in questo caso quello di Novara, che decide di chiudere la sala dove il film era in programmazione.

Agostino Greggi scomoda le buonanime di Mazzini e Cavour chiedendosi che cosa avrebbero mai detto questi padri fondatori dell'Italia se avessero visto il film.

Tutta quest'agitazione fa da gran cassa pubblicitaria al film. Frotte di spettatori si recano al cinema per poterlo vedere. I maggiori quotidiani hanno titoli su quattro colonne. Il ministro dello Spettacolo si domanda se non sia il caso di richiamare *La dolce vita* in censura ma poi, temendo il rischio di un gesto impopolare decide di soprassedere.

La stampa, compresa quella cattolica, è spaccata fra chi è favorevole all'opera di Fellini e chi è contrario.

Alla fine il clamore sollevato dall'uscita de *La dolce vita* si placa e il film si salva dalla scure censoria.

Non molto dissimile, ma per certi versi molto più grottesca, è la vicenda di *Rocco e i suoi fratelli*, il film con Alain Delon, Annie Girardot e Renato Salvatori sulle vicende della famiglia Parondi che, dalla natia Lucania si trasferisce a Milano in cerca di miglior fortuna.

Prima ancora dell'uscita nelle sale il film di Visconti inizia ad avere problemi legati alla censura, nel senso che, sulla scia dello scan-



*A sinistra: la famosa scena del bagno nella Fontana di Trevi ne La dolce vita;
A lato: Federico Fellini*

dalo de *La dolce vita*, viene a questi paragonato e come questi giudicato.

Inoltre a Visconti viene negato, da parte della Provincia di Milano, il permesso di girare alcune scene all'Idroscalo di Milano in quanto si reputa che l'immagine del luogo che deve diventare "*un luogo per gente sana, sportiva, per i giovani*", come dice Adrio Casati, presidente della Provincia, ne verrebbe sicuramente svilita.

Visconti avrebbe dovuto girare all'Idroscalo la scena in cui Simone (Renato Salvatori) accoltella Nadia, la prostituta di cui era innamorato, interpretata dalla attrice francese Annie Girardot. Visto il rifiuto dovrà ripiegare su una località del lago di Fogliano, in provincia di Latina.

Fra mille polemiche la pellicola viene proiettata alla Mostra del cinema di Venezia. La mancata assegnazione, da parte della giuria, del Leone d'oro all'opera considerata da tutti la migliore di quelle viste in concorso, scatena l'indignazione da parte di molta critica di sinistra e le veementi repliche da parte della stampa di destra.

Polemiche che continueranno al momento dell'uscita nel normale circuito di programmazione. Anche in questo caso, come già successo per *La dolce vita*, la prima si tiene a

Milano al cinema Capitol, la sera del 14 ottobre 1960. Tuttavia, a differenza del film di Fellini non ci sono particolari disordini, a parte qualche fischio e qualche ovazione.

Tuttavia già il giorno successivo, il Procuratore capo della Repubblica del Tribunale di Milano, Carmelo Spagnuolo, chiede di poter visionare il film. Al termine della visione chiede che vengano eliminate alcune scene, pena il sequestro della pellicola con l'imputazione di diffondere materiale osceno. Tali tagli riguardano in particolare la notte d'amore fra Nadia e Simone, lo stupro di Nadia, la scazzottata fra Rocco e Simone e alcune sequenze relative all'uccisione di Nadia.

A queste imposizioni Visconti rispondere negativamente, rifiutandosi di apportare alcuna modifica al suo film in quanto in possesso di regolare visto di censura.

Fra varie vicissitudini - il caso nel frattempo era finito sulla scrivania del procuratore generale Pietro Trombi - il film non verrà sequestrato, nonostante le forti pressioni di varie associazioni cattoliche. Verranno oscurati i brani incriminati mediante degli effetti *flou* ottenuti con mezzi rudimentali, direttamente in cabina di regia da parte dell'operatore durante le proiezioni.



Annie Girardot e Alain Delon in Rocco e i suoi fratelli

Il caso fa sensazione: sul quotidiano *L'Unità* si parla di "censura dei proiezionisti"; *La Notte* esce con il titolo *Oscuramento a Milano*, mentre la stessa *Unità* titola: "*Hanno coperto Rocco con le foglie di fico*". Solo *Il Corriere della Sera* approva il provvedimento.

Nonostante le forti proteste del regista, il film verrà comunque richiamato in censura e, il 2

novembre 1960, la commissione d'appello stabilisce definitivamente che la pellicola deve essere "alleggerita" delle scene sotto accusa.

Non solo: Visconti verrà anche denunciato per aver realizzato un film gravemente offensivo del pudore. L'istruttoria durerà sino al 1966, quando il regista milanese verrà definitivamente assolto dall'imputazione.

Si inasprisce l'azione censoria

Sulla scia del caso "Rocco", il procuratore generale Pietro Trombi si accanisce contro *L'avventura*, di Michelangelo Antonioni. Anche in questo caso viene chiesto il sequestro del film, che si salva solo dopo un accordo sui tagli da apportare.

A far desiderare agli italiani "*discutibili eccitazioni*" che portano a una "*nuova ondata di violenza e sensualità*" è, secondo le convinzioni del nuovo sottosegretario allo Spettacolo Renzo Helfer, il benessere economico.

Helfer è un montanaro trentino, ex ufficiale degli alpini nonché mancato ministro dell'Industria che ha dovuto ripiegare su un posto da sottogretario. Secondo Helfer "*la censura sui film (...) è ritenuta generalmente indispensabile per la natura stessa del cine-*

ma e per quella sua capacità di raggiungere gli spettatori più sprovveduti".

Nel frattempo, siamo sempre nel 1960, mentre il sottosegretario Helfer distilla queste perle di saggezza, continuano a finire sotto le forbici della censura moltissimi film, anche di qualità.

Fra gli altri, a essere colpiti in questo periodo sono *La notte*, di Antonioni; *La fontana della vergine*, di Ingmar Bergman; *La ragazza in vetrina*, di Luciano Emmer; *Kapò*, di Gillo Pontecorvo; *La giornata balorda* di Mauro Bolognini, il quale già aveva avuto problemi per il suo film precedente *La notte brava*. Non solo: il regista insieme a Pier Paolo Pasolini sceneggiatore e Alberto Moravia soggettoista, vengono denunciati.

L'anno successivo verranno colpiti



Due immagini tratte da altrettanti film degli anni '60 che hanno avuto noie con la censura: *L'avventura* (a sinistra) e *Accattone* (sopra)

Accattone, di Pasolini; *Non uccidere*, di Claude Autant-Lara; *L'assassino*, di Elio Petri; *Un giorno da leone*, di Nanni Loy.

Però, passato l'anno, si assiste a un rallentamento dell'azione persecutoria della censura.

Merito dell'approvazione della nuova legge, la 161 del 21 aprile 1962, sulla *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, che affianca, per la prima volta ai funzionari delle commissioni amministrative, rappresentanti delle categorie cinematografiche.

Ha inizio, così, una terza fase dell'esercizio censorio, dopo quello collocato fra le due guerre e quello che va dalla fine della seconda guerra mondiale al 1962.

Uno studio condotto da Alfredo Baldi e pubblicato sulla rivista *Bianco e Nero* nel 1979, analizza i tagli effettuati su lungometraggi e corto e mediometraggi nel periodo compreso fra il 1947 e il 1962.

In particolare Baldi si sofferma sui tagli argomento per argomento. Dallo studio si evince come, per quanto riguarda i lungometraggi, l'argomento più colpito dal furore censorio sia stato l'eros (comprendente il pudore, la morale e il buon costume) con il 62,4%, seguito dalla violenza (15,8%), dalle scene macabre, ripugnanti e impressionanti (7,5%),

l'offesa e il vilipendio a persone, istituzioni e stati (2,8%) e poi via, via tutti gli altri: offesa alla religione, turpiloquio, temi politici, l'eros legato alla violenza, ecc.

La minor pressione della censura dopo l'approvazione della legge 161/62 permette a Cesare Zavattini, sceneggiatore e Carlo Ponti, produttore di realizzare un film a episodi, *Boccaccio '70*, da affidare a quattro dei maggiori registi del momento: De Sica, Fellini, Visconti e Monicelli. In particolare l'episodio di Fellini, dal titolo *Le tentazioni del dottor Antonio* e interpretato da Peppino De Filippo e Anita Ekberg, con le sue situazioni paradossali e i dialoghi volutamente di grana grossa, vuole essere un modo per mettere a nudo tutte le ipocrisie e l'insulsaggine dei moralizzatori dell'epoca. Nel film, oltre a tutto, viene ripreso l'episodio in cui Scalfaro insultò una signora al ristorante a causa della sua scollatura.

Tuttavia questo momento di relativa quiete dura poco. Già l'anno successivo a quello dell'approvazione della legge la magistratura, in pratica, arriva a sostituirsi quasi completamente ai censori governativi ritenuti, oramai, troppo permissivi.



A sinistra: Pier Paolo Pasolini. A destra: una scena del *Satyricon* di Fellini

A farne le spese sarà Pasolini che con *La ricotta*, episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, viene accusato di vilipendio alla religione.

La sera del 1° marzo 1963, durante la proiezione, arriva presso il cinema Corso di Roma un ufficiale dei carabinieri con un decreto di sequestro a firma del sostituto procuratore della Repubblica. La proiezione viene interrotta e il film sequestrato. Il regista viene sottoposto a processo e condannato a quattro mesi di reclusione con la condizionale.

Seguiranno una infinita serie di ricorsi e richieste di revisione. Alla fine, il 6 maggio 1964, Pasolini verrà assolto perché il fatto non costituisce reato e il film dissequestrato e ammesso alla visione in pubblico con il divieto ai minori di 18 anni.

Condannato al rogo

Uno fra i pochissimi film condannati alla distruzione, caso che fece grande scalpore all'epoca, fu *Ultimo tango a Parigi*, film di Bernardo Bertolucci con Marlon Brando e Maria Schneider.

Dopo aver ottenuto senza particolari problemi il visto della censura, il film di Bertolucci viene programmato in prima nazionale a Porretta Terme il 15 dicembre 1972. Pochi giorni dopo, il 21 dicembre, il sostituto procuratore della Repubblica Nicolò Amato ordina il sequestro del film su tutto il territorio nazionale in quanto ritenuto "*osceno e privo di contenuto artistico*".

Regista, produttore, sceneggiatore e interpreti vengono rinviati a giudizio e assolti in primo grado il 2 febbraio 1973.

Il film può quindi tornare nelle sale, dove riceve una strepitosa accoglienza da parte del pubblico. Tuttavia il pubblico ministero ricorre contro la sentenza di primo grado e l'opera di Bertolucci deve ritornare davanti ai giudici per il giudizio di secondo grado che ribalta la prima sentenza di assoluzione. Nella seconda sentenza viene scritto che "*il film, nel suo*

Ormai la magistratura è lanciata. Negli anni successivi è lunghissimo l'elenco di film sequestrati. Si tratta, in ogni caso, di pellicole già in possesso di regolare visto della censura amministrativa. Fra questi ricordiamo *Teorema*, di Pasolini; *Blow-up*, di Antonioni; *Satyricon*, di Fellini; il *Decameron* e gli altri film della cosiddetta trilogia della vita di Pasolini; *La grande abbuffata*, di Marco Ferreri; *Portiere di notte*, della Cavani; *Novecento*, di Bertolucci.

Nella maggior parte dei casi i film verranno poi assolti o dissequestrati e condannati al taglio di un numero più o meno elevato di scene ritenute pericolose. Poche sono le pellicole condannate penalmente e raramente si arriva al sequestro definitivo.

complesso, è un fumettone spettacolare" e che "sul fine espressivo psicologico (...) prevale la tesi dell'esaltazione visiva del sesso a scopo spettacolare speculativo; e prevale la tesi della distruzione dei valori morali". Tutte le copie della pellicola vengono confiscate.

Questa volta a ricorrere sono gli autori del film. Ma nel 1974 una nuova sentenza di condanna infligge a Bertolucci, agli sceneggiatori e agli attori una condanna a due mesi di reclusione con la condizionale.

Nel 1976 ci sarà l'ultimo appello, questa volta in Cassazione, ma la sentenza non cambia e, oltre al divieto di circolazione del film su tutto il territorio della Repubblica, ne viene ordinata la confisca delle copie e la distruzione dei negativi.

Agli inizi di febbraio di quell'anno il Sindacato nazionale critici cinematografici italiani (Sncci) propone, in maniera provocatoria contro l'azione dei magistrati, di trasportare su video-tape *Ultimo tango a Parigi* e tutte quelle pellicole eventualmente condannate alla distruzione.

Sarà il giudice istruttore di Roma Paolo Colella a riaprire il caso undici anni dopo, nel 1987. Nomina tre esperti del settore, Maurizio Grande, docente universitario di Metodologia della critica e dello spettacolo, Fausto Giani e Claudio Trionfera, critici cinematografici rispettivamente di *Paese Sera* e *Il Tempo*, che avranno il compito di valutare il valore artistico dell'opera di Bertolucci.

I tre esperti stileranno un documento in cui si definisce *Ultimo tango a Parigi* "uno dei più importanti e lucidi documenti realizzati dal cinema italiano negli ultimi vent'anni" dimostrando, con ciò, il valore del film in quanto opera d'arte.

A fronte di questa valutazione estremamente positiva da parte dei tre esperti, il giudice Colella assolse il film, che poté tornare a essere distribuito nelle sale e visto da milioni di spettatori.

Esiste un vero e proprio disegno persecutorio della magistratura in quei primi anni Settanta, volto a indebolire qualsiasi velleità artistica in una società in pieno fermento culturale. Ciò è suffragato dal fatto che la corte di Cassazione, intervenendo nella vicenda de *I racconti di Canterbury* di Pasolini, sentenzia che un film sequestrato, anche se assolto nelle fasi di giudizio intermedie, non può tornare nel normale circuito di programmazione ma deve attendere la sentenza di assoluzione definitiva. Visti i tempi della giustizia italiana, un film rischiava, così, di rimanere sequestrato per anni. A fronte di questo ostracismo, molti intellettuali intervengono chiedendo di abrogare la legge che ha permesso alla corte di Cassazione di emettere la sua sentenza.

A fronte del continuo sequestro di pellicole, il



Maria Schneider e Marlon Brando in una scena del film Ultimo tango a Parigi

26 aprile 1974, i lavoratori del cinema entreranno in sciopero. A fermarsi saranno anche le troupe al lavoro, compresa quella di Luchino Visconti che sta girando *Gruppo di famiglia in un interno*.

Sta di fatto che il 1974 è uno degli anni più

neri per quanto riguarda il cinema in Italia. A fine anno si contano ben 27 film messi sotto sequestro da parte della magistratura di cui un terzo bloccati dal tristemente noto, ai tempi, procuratore della Repubblica di Catanzaro Donato Massimo Bartolomei.

Di sequestro in sequestro

Nel gennaio del 1976 esce postumo, dopo la tragica morte di Pasolini, la sua ultima fatica: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Già in sede di Commissione di censura il film aveva dovuto sopportare numerose resistenze da parte dei commissari che lo reputavano aberrante e ripugnante di perversioni sessuali, offensive del buon costume. Ciononostante il film esce nelle sale con lo scontato divieto ai minori di 18 anni.

Tuttavia, dopo soli tre giorni di programmazione il procuratore della Repubblica di Milano ne ordina il sequestro e, contemporaneamente, viene promossa un'azione legale

nei confronti del produttore Alberto Grimaldi, che verrà poi condannato a due mesi di reclusione, reo di "aver realizzato e messo in circolazione a scopo di lucro il film costituito tutto da scene e da linguaggio osceno".

Di ricorso in ricorso e di modifica in modifica, la vicenda giudiziaria dell'ultimo lavoro di Pier Paolo Pasolini, che nel corso degli anni era stato dissequestrato e risequestrato più volte, si concluderà solo nel 1991, quando il film tornerà a essere visibile con il divieto ai minori.



L'attrice a "luci rosse" Ilona Staller, in arte Cicciolina, condannata a quattro mesi di reclusione per il suo Cicciolina, amore mio

Guai con la giustizia li ebbero anche il *Casanova*, di Federico Fellini; *Porci con le ali*, di Paolo Pietrangeli; *Al di là del bene e del male*, di Liliana Cavani, già tartassata qualche anno prima per *Galileo*; nonché molti film erotici o "porno-soft" come, ad esempio, *Emanuelle - Perché violenza alle donne?* di Aristide Massaccesi, in arte Joe D'Amato, attaccato dal solito procuratore generale Bartolomei, trasferitosi, nel frattempo all'Aquila.

Persino Sophia Loren avrà noie con la giustizia, finendo fra gli indiziati di reato per il film *Angela - Il suo unico peccato era l'amore*.

Nel frattempo in tutta Italia le forze dell'ordine chiudono le sale a "luci rosse", anche solo per qualche giorno, per dare l'esempio. L'azione censoria avocata a sé dalla magistratura è un vero e proprio esempio di censura ideologica, obbedendo più a principi etici che giuridici, con alcuni magistrati che assumono

Dagli anni '80 a oggi

Il 1980 sarà anche l'ultimo anno di onorata carriera del super censore togato Donato Massimo Bartolomei che, a fine anno, va in pensione. Prima dell'ambito traguardo, però, il nostro deciderà di ergersi per un'ultima volta a paladino della moralità pubblica sequestrando il film di Renzo Arbore *Il Pap'occhio*, accusando il regista, lo sceneggiatore Luciano De Crescenzo e Roberto Benigni coautore e attore nel film, di vilipendio della religione. Tra le scene incriminate quella parodiante l'Ultima cena e il monologo di Benigni di fronte al Giudizio universale, al quale segue un immaginario dialogo con Karl Marx, il quale verrà condannato alla fine a fare il portiere con il compito di rispondere: "*Mi dispiace, Dio non c'è!*".

Alla fine, comunque, gli accusati verranno prosciolti e il film ridistribuito una prima

le funzioni di controllori della morale pubblica.

Tutto questo accanimento nei confronti delle opere cinematografiche porta a danni economici assai gravi per il cinema italiano, anche perché seppur non siano molti, in realtà, i giudici che si scagliano contro i film, non sono neanche tanti quelli che tentano una difesa delle pellicole perseguitate.

Il decennio si chiuderà con la condanna definitiva del film del regista francese Alain Robbe-Grillet *Spostamenti progressivi del piacere* con l'accusa di oscenità.

È il preludio al 1980 che vedrà la magistratura scatenata nel denunciare, sequestrare, processare una quantità incredibile di opere cinematografiche. In quell'anno si assisterà alla condanna a quattro mesi di reclusione di Ilona Staller, in arte Cicciolina, l'allora popolare attrice a "luci rosse" rea di aver realizzato *Cicciolina, amore mio*.

volta nel 1985 e, successivamente, nel 1998. Gli anni Ottanta vedranno, comunque, una attenuazione delle pressioni della censura, che si dimostrerà più permissiva soprattutto verso alcuni temi come il sesso, mentre verrà perseguita più che in passato la violenza.

Non sfuggiranno ai problemi legati alla censura *Querelle de Brest*, film uscito postumo nel 1982 del regista tedesco Rainer Werner Fassbinder e *Je vous salue Marie*, di Jean-Luc Godard, contro il quale si scatena anche papa Wojtyła, ritenendolo un film offensivo della religione cattolica e, in particolare modo, della Madonna.

È quasi superfluo specificarlo, ma il film di Godard viene sequestrato e, a Milano, il cardinale Martini lancia anatemi nei suoi confronti.

Altre vittime illustri della censura negli anni Ottanta saranno Stanley Kubrick con *Full*

Metal Jacket che verrà vietato ai minori di 18 anni, per poi vedersi ridurre il divieto ai 14 anni dopo qualche mese e Martin Scorsese con *L'ultima tentazione di Cristo*.

Il 1990 è l'anno di approvazione in parlamento della cosiddetta "legge Mammi" dal nome

del suo estensore. La legge, che diventa la normativa che regola l'etere e, fra l'altro, la messa in onda dei programmi televisivi, prevede il divieto assoluto di programmazione in televisione delle pellicole vietate ai minori di 18 anni e la programmazione solamente nelle fasce "protette", cioè dopo le 22.30, dei film

UN FILM SCOMPARSO: IL LEONE DEL DESERTO

Particolare, nel panorama dei film colpiti dalla censura, è il caso della produzione libico-statunitense *Il leone del deserto*.

Si tratta di un film del 1980 diretto dal regista siriano-americano Moustapha Akkad e interpretato da attori di fama internazionale, fra gli altri Anthony Quinn, Rod Steiger, Irene Papas, Oliver Reed e gli italiani Raf Vallone e Gastone Moschin.

Il tema è quello dell'occupazione coloniale italiana in Libia durante gli anni '20 e della lotta del popolo libico contro gli invasori.

Nel 1929, di fronte alle difficoltà incontrate per la strenua resistenza guidata dal leader Omar Muhktar, Mussolini decise di inviare in Libia il generale Rodolfo Graziani. Questi, rendendosi conto dell'impossibilità a debellare la rivolta fino a che questa era sostenuta dalla popolazione, iniziò una spietata repressione. Avvelenò i pozzi, distrusse le coltivazioni, uccise e deportò in campi di concentramento costruiti appositamente nella zona del Golfo della Sirti, decine di migliaia di civili. Si stima che in questi campi morirono circa 40.000 persone.

Alla fine Omar Muhktar viene catturato e impiccato di fronte a una folla fatta arrivare dai campi. Si tratta, come ha scritto Denis Mack Smith, autorevole storico inglese esperto di storia italiana, di un film attendibile dal punto di vista storico e ammirevole per l'ampiezza della ricerca.

Il film, tuttavia non piacque alle autorità italiane.

Nel 1982, anno del suo arrivo in Italia, l'allora sottosegretario agli esteri, il liberale Raffaele Costa, lo giudicò lesivo dell'onore dell'esercito italiano e ne vietò la distribuzione.

La paura di Costa era quella che il film avrebbe potuto offuscare l'immagine dell'Italia portatrice di un colonialismo dal volto umano, come si era portati a credere.

Il film rimane, perciò, un mistero per il grosso pubblico e, ancora pochi anni fa, il 15 aprile 2003, il Ministro della cultura e dello spettacolo Giuliano Urbani, rispondendo a un'interrogazione parlamentare relativa al film, disse che *Il leone del deserto* non poteva essere proiettato in quanto non era in possesso del regolare visto di censura, per il quale nessuno aveva fatto richiesta.

In questi ultimi anni, tuttavia, alcune proiezioni non ufficiali hanno svelato, a pochi per la verità, il mistero di questo film "scomparso", che continua a rimanere tale per la maggior parte degli spettatori italiani.

vietati ai minori di 14 anni.

Tali restrizioni avranno un peso non indifferente sulla successiva produzione cinematografica, condizionando pesantemente le scelte e le strategie di mercato di produttori e distributori e influenzando negativamente sulla formazione culturale cinematografica delle nuove generazioni che, per forza di cosa, saranno private di molte opere essenziali della cinematografia mondiale, impedito nel passaggio televisivo.

In pratica il risultato della legge Mammi è che molti produttori e registi, pur di poter vendere il loro prodotto alle emittenti televisive, si autocensurano, eliminando le scene che hanno causato il divieto ai 18 anni, in maniera tale da rendere visibile il film in televisione.

Con l'avvento della legge Mammi si è iniziato a produrre i film sempre più in funzione della televisione rispettando i canoni e le regole imposte dal piccolo schermo. Questo spiega come, negli ultimi tempi, non si siano avuti, salvo rari casi, grossi interventi censori. Fanno eccezione *Assassini nati* (*Natural Born Killer*) di Oliver Stone e *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino, mentre il film *Crash*, che il regista canadese David Cronenberg ha realizzato nel 1996 da un romanzo del romanziere J.C. Ballard, vietato dalla censura ai minori di 18 anni, viene fatto oggetto di una campagna moralizzatrice da parte addirittura di Legambiente e del Codacons che si rivolgono alla magistratura per chiederne il sequestro. Le critiche a questa richiesta fioccano,

oltre che da critici moderni come Gianni Canova ed Enrico Grezzi, anche da chi, come Tullio Kezich, era considerato più tradizionalista.

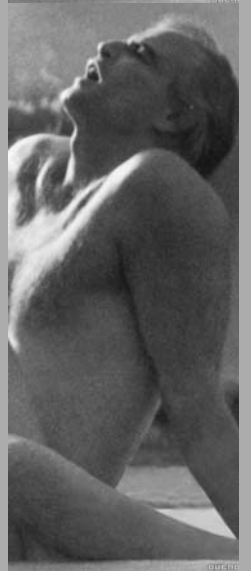
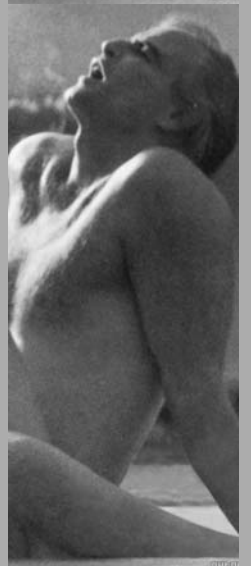
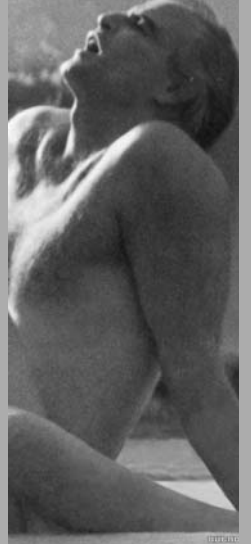
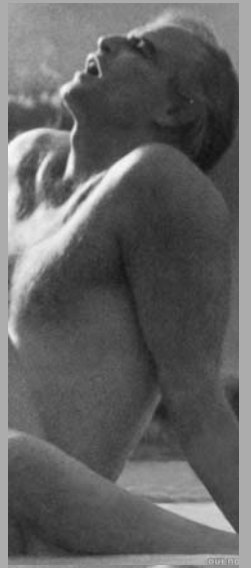
Fortunatamente la magistratura non procederà contro il film di Cronenberg e il caso viene archiviato. Permarrà, invece, il divieto ai minori di 18 anni.

Infine, il 1998 è l'anno dell'ultimo, fino ad ora, caso di blocco di una pellicola da parte della censura cinematografica. Si tratta di *Totò che visse due volte*, della coppia di cineasti siciliani Daniele Cipri e Franco Maresco.

Proiettato in anteprima al Festival di Berlino nel febbraio 1998, il film di Cipri e Maresco viene bloccato pochi giorni dopo dalla commissione di censura che, visionatolo, decide di vietarne l'uscita nelle sale, pare a causa della sodomizzazione di una gallina, della violenza a un angelo e di alcune masturbazioni.

Sarà un divieto che dura poco. Il 13 marzo, a meno di un mese dalla presentazione a Berlino, viene annullato il provvedimento di censura, permettendo quindi la visione dell'opera al pubblico, dal quale, però, viene snobbata. Perché, come scrive il critico Paolo Mereghetti: "*È uno dei film più dolorosi e angosciati di tutto il cinema italiano, la cui programmatica sgradevolezza rischia però di rimbalzare su un pubblico pronto a rifiutarlo a priori*".

Schede



ALL'OVEST NIENTE DI NUOVO

Regia di Lewis Milestone

Interpreti: Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray, Slim Summerville

Direttore della fotografia: Arthur Edeson
Usa, 1930, b/n, 128'



Tratto dal famoso romanzo del narratore tedesco Erich Maria Remarque *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, è la vicenda umana e drammatica di un gruppo di adolescenti spinto dal loro professore, fanatico e militarista, ad arruolarsi nell'esercito tedesco per andare a combattere al fronte durante la Prima guerra mondiale.

Pochi di questi ragazzi riusciranno a tornare, e chi tornerà avrà perso, insieme alla giovinezza, le proprie illusioni e i propri ideali.

Si tratta di uno dei film hollywoodiani che meglio ha saputo esprimere i temi pacifisti, comunicando al mondo un messaggio di pace e fratellanza. Quando il protagonista Paul Baumer, dopo anni passati in trincea, tornerà in licenza al proprio paese, andrà a trovare il suo vecchio professore. Invitato da questi a spiegare alla nuova generazione di studenti quanto sia necessario che nuovi volontari si rechino al fronte per combattere il nemico, Paul, ormai disilluso, risponderà con le seguenti parole:

“Vi ho sentito ripetere le stesse cose: «per creare altri uomini di ferro, altri giovani eroi». Pensate ancora che sia bello e dolce morire per la patria, vero? Pensavamo che sapeste cosa significava. Ma il primo bombardamento ce l'ha insegnato meglio. Morire per il proprio paese è una cosa sporca e dolorosa. Se si deve morire per la patria, è meglio non morire affatto! A milioni muoiono per il proprio paese e a che serve?

Vi sta dicendo: «Andate a morire». Perdonatemi, ma è più facile dirlo che farlo. Sul fronte, o sei morto o sei vivo! Noi sappiamo di essere perduti, sia vivi che morti. Ci siamo stati tre, quattro anni. E ogni giorno dura un anno, ogni notte un secolo. Corpi di polvere e menti d'argilla che dormono e mangiano con la morte. Siamo finiti perché, dopo questo, non ti resta nulla dentro”.

Il senso dell'opera è proprio questo: la perdita della ragione, la mancanza di senso in tutto ciò che sta avvenendo. Nel pessimismo di fondo che permea l'intera pellicola. Quando nella scena finale una farfalla si poserà accanto a Paul, questi si sposterà dalla trincea nel tentativo di afferrare uno scampolo di vita. Ma non ci sarà più vita, né per Paul né per nessuno; nemmeno per quel cecchino che, nascosto, metterà fine ai giorni, ormai perduti, di tutta una generazione.

Il film, del 1930, venne vietato in Italia, allora sotto il regime fascista, in quanto ritenuto disfattista per le sue tematiche pacifiste. Fu sdoganato nel nostro paese solamente nel 1956,

quando le maglie della censura, per un breve periodo, si allargarono permettendo l'arrivo di numerosi capolavori della cinematografia mondiale.

Originariamente durava 152'. Venne poi accorciato direttamente dalla Universal a 103'.

Oggi circola la versione che presentiamo di 128'.

OSSESSIONE

Regia di Luchino Visconti

Interpreti: Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa.

Sceneggiatura: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini.

Ita, 1943, b/n, 135'



Film tratto dal romanzo noir dello scrittore americano James M. Cain *Il postino suona sempre due volte*, non accreditato nei titoli per questione di diritti. Alla sceneggiatura hanno collaborato, oltre allo stesso regista Luchino Visconti, Giuseppe de Santis, Mario Alicata e Gianni Puccini.

Fu il regista francese Jean Renoir a far conoscere a Visconti, che allora era il suo assistente, il libro di Cain, a quel tempo non ancora tradotto in italiano.

Gli autori trasferiscono l'azione del film dall'America in Italia, lungo il delta del Po.

La storia è nota: Gino, un vagabondo, arriva in un posto di sosta e qui si innamora, ricambiato, di Giovanna, la moglie del padrone, il Bragana, un uomo grasso e sciatto, privo di attrattive.

I due amanti decidono di uccidere l'uomo, vedendo nell'omicidio l'unico modo possibile per poter riscuotere l'assicurazione. Il delitto, tuttavia, avvelenerà i rapporti fra i due, sino al drammatico epilogo finale.

Si tratta di un film disperato dove, come scrive lo studioso di cinema Lino Micciché: *“La «passione sessuale» non è che il propellente della dinamica drammatica di ‘Osessione’. Ma il vero dramma di cui il film appare, contemporaneamente, rappresentazione e metafora, è altrove: nell'impossibilità della Liberazione, nella inappagabilità del Desiderio, nella invivibilità della Norma, nella irrealizzabilità della Fuga”*.

A differenza del romanzo, Visconti introduce nel film un personaggio nuovo, chiamato lo Spagnolo. Si tratta di un uomo che ha un credo politico socialista e che vuole essere, nell'idea degli sceneggiatori, un'immagine positiva, portatrice di ideali di libertà. Già combattente nella guerra di Spagna nelle file dei repubblicani, lo Spagnolo simboleggia anche un'alternativa sessuale alla passione morbosa e devastante di Gino e Giovanna. Anche se mai esplicitato, lo Spagnolo sembrerebbe parlare di omosessualità, un tema considerato tabù negli anni bui del fascismo. Sicuramente rappresenta una possibile liberazione di Gino dal rapporto così asfissiante con Giovanna.

Anche se non attacca mai direttamente il regime, la mancanza di speranza e il realismo del racconto che descrive un'Italia squallida, intrisa di miseria, fece sì che venne boicottato fin dalle sue prime uscite nei cinema, con sequestri delle copie in circolazione e benedizione dei vescovi delle sale in cui veniva rappresentato.

Il film, che rompe in maniera netta con il cinema di regime, quello “dei telefoni bianchi”, è

considerato il primo esempio di film neorealista della storia del cinema.

Su tutto il film aleggia un senso di morte. La tragedia si percepisce sin dalle prime battute, con il camion su cui viaggia Gino (che ancora non abbiamo scoperto, in quanto la scena è ripresa in soggettiva dagli occhi del guidatore) che viene accompagnato da una musica fortemente drammatica.

La lunga soggettiva con cui si apre la pellicola, permette allo spettatore di scoprire il paesaggio in cui verrà ambientata tutta la vicenda e che diverrà uno dei protagonisti del film. Il fumo che si vede provenire dal radiatore rimanda a un altro fumo, quello emesso da un altro camion, nel finale del film, che indurrà Gino a tentare il sorpasso andando incontro alla morte insieme a Giovanna. E mentre all'inizio la macchina da presa mostra ciò che gli occhi di Gino osservano, alla fine la telecamera mostra gli occhi dell'uomo e della donna imprigionati da un ambiente dal quale tentano disperatamente di scappare.

Questi e altri rimandi, partenze e ritorni, conferiscono al film una struttura circolare nella quale i protagonisti sono come ingabbiati. Su tutto, come si diceva, il paesaggio, i luoghi: *“una provincia italiana impregnata di fascismo invisibile, immersa in un silenzio eterno, dove anche la violenza e il lavoro hanno le forme evanescenti e distanti di un sogno: una terra dove viaggiare e restare, partire e tornare sono la stessa cosa”* (S. Bernardi: *Prigionieri del paesaggio. Sfondi e volti di “Osessione”*, in *Bianco&Nero*, marzo-aprile 1999).

Dell'importanza del paesaggio se ne ha una dimostrazione circa a metà del film, durante l'interrogatorio dopo il delitto: un lungo piano sequenza della durata di 4' e 16" dove la macchina da presa passa dal volto di Gino a quello di Giovanna riprendendo nei passaggi un paesaggio soffocante, in piena luce, violento contrasto con le atmosfere notturne delle scene precedenti, testimone muto di quanto è successo, immagine del destino da cui i due non potranno fuggire.

UNA STORIA MODERNA – L'APE REGINA

Regia di Marco Ferreri

*Interpreti: Ugo Tognazzi, Marina Vlady,
Riccardo Fellini, Walter Giller, Achille Majeroni*

*Soggetto: Goffredo Parise, Pasquale Festa
Campanile, Diego Fabbri*

*Sceneggiatura: Marco Ferreri, Rafael Azcona
Ita, 1963, b/n, 90'*



È la storia di Alfonso, un impiegato quarantenne che sposa Regina, una giovane donna seria e discreta, proveniente da una famiglia cattolicissima vicino alle alte sfere vaticane.

Illibata sino al matrimonio, Regina si rivelerà una sorta di mantide religiosa, che sfiancherà Alfonso allo scopo di ottenere un figlio. Avutolo, finirà per dimenticarsi del marito, maschio-fuco, sino alla sua morte, ormai ignorato da tutti.

Prima opera italiana di Marco Ferreri, dopo il periodo spagnolo. Il film venne bocciato in censura e ammesso nel normale circuito solo dopo un parziale cambio del titolo (in originale avrebbe dovuto intitolarsi solamente *L'ape regina*) e qualche taglio (Alfonso che accarezza le cosce di Regina; i due sotto le lenzuola che ridono e scherzano; Regina che sbottona la camicia di Alfonso steso sul letto e stanchissimo).

Inoltre Ferreri fu costretto a dichiarare ufficialmente di “rispettare i solidi e immutabili principi della morale e della religione”.

È un umorismo tragico e grottesco, quello che Ferreri sfodera in questo film, magistralmente interpretato da un Tognazzi che usa la sua maschera, il suo sguardo triste, per rappresentare il fallimento del ceto borghese.

Utilizzando l'arma del grottesco, senza per altro arrivare agli estremi di altre sue opere, Ferreri, con questo suo film, sferra un violento attacco alla concezione cattolica del matrimonio e della famiglia.

Su tutto si respira un'aria di chiuso, un'atmosfera soffocante, dove i vari personaggi si muovono fuori da ogni contesto sociale che non sia il mondo ristretto di un bigottismo opprimente e ottuso.

LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO

(episodio di *Boccaccio '70*)

Regia di Federico Fellini

Interpreti: Peppino De Filippo, Anita Ekberg, Mario Passante, Polidor, Giuliano Gemma

Soggetto: Federico Fellini

Sceneggiatura: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, con la collaborazione di Brunello Rondi e Goffredo Parise

Musica: Nino Rota

Ita-Fra, 1961, col., 60'



Il dottor Antonio Mazzuolo, intransigente moralista che premia i boy-scout e tende agguati alle coppiette appartate, decide di dichiarare guerra a un immenso manifesto che pubblicizza le qualità del latte tramite le giunoniche forme di Anita Ekberg. Ossessionato dall'immagine, il dottor Antonio cadrà in un sogno dove ne subirà le tentazioni amorose.

Questo film, che Fellini ha girato dopo il successo de *La dolce vita*, fa parte di un'opera collettiva a episodi dal titolo *Boccaccio '70* che ha come filo conduttore la satira del moralismo e del puritanesimo.

Prodotto da Carlo Ponti, su un'idea di Cesare Zavattini, ne fanno parte anche gli episodi realizzati da Visconti (*Il lavoro*), De Sica (*La ruffa*) e Monicelli (*Renzo e Luciana*).

Il film di Fellini, in particolare, vuole essere un po' una vendetta nei confronti dei censori e dei moralisti che avevano reso particolarmente travagliata l'esistenza a *La dolce vita*.

Una scena rimanda al famoso episodio in cui l'onorevole Oscar Luigi Scalfaro, che pare fosse stato l'anonimo estensore di una stroncatura del capolavoro felliniano sulle pagine dell'*Osservatore romano*, irretito in un ristorante dalla scollatura di un'avventrice, si alzò insultando la signora e invitandola a ricoprirsi.

Il film è anche un'occasione per Fellini per mettere in risalto il quartiere dell'EUR e permettergli qualche sfogo nei confronti dell'invasione dei cartelloni pubblicitari.

Per evitare problemi con la censura italiana, la Cineriz inviò un telegramma al Ministero del Turismo e dello Spettacolo in cui si notificava l'eliminazione di alcuni fotogrammi e precisamente quelli in cui il portacipria di Anita Ekberg poteva essere identificato con un ostensorio.

LA RICOTTA

(episodio di Ro.Go.Pa.G.)

Regia: Pier Paolo Pasolini

Interpreti: Mario Cipriani, Orson Welles,

Laura Betti, Edmonda Aldini

Soggetto: Pier Paolo Pasolini

Sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini

Musica: Carlo Rustichelli

Fotografia: Tonino Delli Colli

Ita-Fra, 1963, b/n e col., 35'



Episodio del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.*, acronimo tratto dalle iniziali dei registi che hanno girato i singoli episodi (Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti).

Sul set di un film sulla Passione di Gesù, Stracci, un poveraccio che interpreta la parte di un ladrone, muore sulla croce per indigestione della ricotta con cui si era ingozzato durante una pausa della lavorazione.

Ultimo di una ideale trilogia di film ambientati nel mondo del sottoproletariato (*Accattone* e *Mamma Roma* gli altri due titoli), *La ricotta* se ne discosta in quanto, per la prima volta, fa il suo ingresso quella società borghese che, sino a quel momento, Pasolini non aveva preso in considerazione in quanto rozza e volgare.

Come volgare e pacchiano, d'altronde, è anche il sottoproletariato che fornisce il materiale umano per le comparse del film: la troupe si scatena nei balli all'ultima moda, il cinismo che permea sia Stracci quando si vende il cane della prima attrice perché gli aveva fregato il cibo sia i membri della troupe che sfottono Stracci per la sua fame atavica.

Cinismo che, d'altra parte, non è solo di pertinenza di Stracci. Anche il regista, interpretato magistralmente da Orson Welles (doppiato da Giorgio Bassani) che si definisce marxista ortodosso e che detesta la piccola borghesia. Alla morte di Stracci commenterà senza un minimo di commozione: *“Povero Stracci. Crepare... non aveva altro modo di ricordarci che anche lui era vivo...”*.

Film su un film, dove vengono ben sottolineati due piani di finzioni con l'uso alternato del bianco e nero e del colore. Il primo usato per descrivere “il reale” del set cinematografico; il colore utilizzato per descrivere la Deposizione del Cristo dalla Croce a citazione delle *Deposizioni* del Rosso Fiorentino e del Pontormo.

I carabinieri, descritti da Pasolini in maniera innocua, intenti a raccogliere fiorellini nei prati, non furono, in realtà, così benevolenti nei confronti del film. Infatti il 1° marzo 1963 fecero irruzione nel cinema Corso di Roma e sequestrarono la pellicola, con l'accusa di “vilipendio alla religione di Stato”.

Il processo venne celebrato per direttissima e Pasolini condannato a quattro mesi di carcere con la condizionale.

Pare che alla notizia della condanna la madre del regista scoppiò in lacrime. Pasolini allora alzò il telefono e telefonò al magistrato per fargli sentire ciò che stava accadendo, dicendo: *“Le sente queste grida? È mia madre che piange”*.

Nella sentenza sul film la IV Sezione del Tribunale di Roma per prima cosa emette un giudizio in cui si sostiene non esservi incompatibilità con il visto concesso dalla Commissione Censura e l'incriminazione da parte del Tribunale di Roma. In quanto non c'è nulla da eccepire per quanto riguarda la trama e il messaggio sociale del film.

Secondo la Corte a essere condannabili sono le immagini che offendono, a partire dal valore simbolico delle scelte cromatiche e musicali. I colori e le musiche che accompagnano i quadri della deposizione tendono a ispirare un senso di profonda religiosità che viene, poi, profanata dalle immagini in bianco e nero. Ad esempio, è sulla base della musica sacra che viene "dimostrata" una identificazione fra Stracci e Gesù, nella scena in cui Stracci legato alla Croce, ha un'erezione perché osserva una ragazza eseguire una danza molto sensuale.

Il produttore del film, Alfredo Bini, vista la condanna dopo pochi giorni, tenta di correre ai ripari modificando in parte i dialoghi della *Ricotta*. Dopo qualche mese il film viene ripresentato alla Commissione censura di secondo grado. Viene introdotta una dichiarazione di Pasolini; vengono modificati leggermente alcuni dialoghi e vengono leggermente tagliate alcune scene quali il bivacco sotto le croci, lo spogliarello e la risata del Cristo.

Dopo varie vicissitudini Pasolini verrà assolto il 6 maggio 1964 dalla Corte d'Appello di Roma in quanto il fatto non costituisce reato e l'opera dissequestrata.

LA NOTTE BRAVA

Regia: Mauro Bolognini

Interpreti: Jean-Claude Brialy, Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Laurent Terzieff, Rosanna Schiaffino, Tomas Milian

Soggetto: Pier Paolo Pasolini

Sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini, Laurence Bost

Musica: Piero Piccioni

Ita-Fra, 1959, b/n, 94'



Tre giovani borgatari, Ruggeretto, Scintillone e Bella-Bella, passano la notte a divertirsi dopo aver compiuto un furto. Si faranno imbrogliare da alcune ragazze di facili costumi e uno di loro finirà in carcere.

Ispirato al romanzo *Ragazzi di vita* di Pasolini, che firma anche la sceneggiatura insieme a Laurence Bost.

Si tratta di un film scarno dove viene indagato il mondo del sottoproletariato romano fatto di bulli, prostitute, ladruncoli. Giovani perdenti che Bolognini e Pasolini osservano senza emozione, ma registrandone i fatti: ambienti, situazioni, dialoghi. Tutto con estrema e implacabile precisione.

Ovviamente un film del genere non poteva non avere noie con la censura.

Ne venne decretato il divieto per i minori di 16 anni e ammesso alla proiezione pubblica solo se si fossero apportati numerosi tagli. In particolare:

Anna sdraiata accanto a Scintillone con le gambe nude e sconciamente divaricate;

la cameriera che, a letto, viene scoperta da Ruggeretto, apparendo di spalle nuda con i glutei coperti solo da sottilissimi slip;

Ruggeretto che si rotola in terra con la cameriera;

Ruggeretto e Rossana che ballano abbracciati, le bocche unite in un lungo e intenso bacio.

Solamente nel 1977 venne tolto il divieto ai minori di 16 anni.

ULTIMO TANGO A PARIGI

Regia di Bernardo Bertolucci

Interpreti: Marlon Brando, Maria Schneider,

Jean-Pierre Léaud, Massimo Girotti

Soggetto: Bernardo Bertolucci, Giuseppe

Bertolucci, Franco Arcalli

Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Franco
Arcalli

Fotografia: Vittorio Storaro

Musica e sax solista: Gato Barbieri

Ita-Fra, 1972, col., 131'



A Parigi, due sconosciuti, Paul, un uomo non più giovane (Marlon Brando) e Jeanne, una giovane donna (Maria Schneider), si ritrovano in un appartamento vuoto in affitto nella zona di Passy.

Da subito fra di loro nasce un'attrazione che li porterà a intrattenere rapporti sessuali che, per un accordo fra i due, non devono lasciare spazio ad altri sentimenti.

Le loro sono due storie diverse, drammatica e maledetta quella dell'uomo, la cui moglie si è da poco tolta la vita in un bagno di un albergo; borghese quella della ragazza, in procinto di sposarsi con Tom (Léaud), che sta per farle interpretare la parte della protagonista in un film televisivo.

Ben presto tuttavia gli accordi fra Paul e Jeanne, che non avrebbero dovuto lasciar spazio nemmeno alla conoscenza dei rispettivi nomi, si incrinano per volere dell'uomo che si illude di poter ricominciare una nuova vita.

Quando Jeanne decide di troncare il loro rapporto dopo un ultimo tango danzato in una sala in cui si sta svolgendo una gara di ballo, lui la rincorre sino a casa della madre pretendendo di conoscere il suo nome. Verrà ucciso da un colpo di pistola sparato da Jeanne che ripeterà attonita: *“Non lo conosco, è un pazzo. Mi ha seguito per la strada e voleva violentarmi. Non so come si chiama. È uno sconosciuto”*.

Ultimo tango a Parigi è un film di atmosfere e di attori, su cui spicca Marlon Brando per la sua carica magnetica, lui bellissimo, invecchiato, con i capelli grigi e lunghi.

È un film sul post Sessantotto. Ci parla degli anni dopo la Rivoluzione sessuale, con i personaggi della Schneider e di Léaud. Brando, invece, rappresenta la tradizione, il cinema dei padri. Ma contemporaneamente, recita anche se stesso. Tanto che, ad un certo punto, la cameriera dell'albergo ne parlerà descrivendolo come uno che *“faceva il pugile ma gli è andata male, poi ha fatto l'attore, ha trafficato a New York, ha fatto il rivoluzionario nell'America del Sud; il giornalista in Giappone. Un giorno sbarca a Tahiti, piglia la malaria, poi arriva a Parigi e qui trova una con un po' di soldi e se la sposa”*, tratteggiando un po' la biografia di Brando raccontata attraverso i film da lui interpretati (*Fronte del porto, Viva Zapata!, Sayonara, Gli ammutinati del Bounty* e, appunto, *Ultimo tango a Parigi*).

È un film fatto anche di riferimenti e citazioni. Dalla *Voix humaine* di Cocteau e Rossellini, alla Gina di *Prima della rivoluzione* (precedente film di Bertolucci) con le foto sparse sul letto nella solitudine della propria camera, al personaggio di Tom, il fidanzato di Jeanne, interpre-

tato da quel Jean-Pierre Léaud-Antoine Doinel di truffautiana memoria, al salvagente con cui Tom blocca Jeanne chiedendole di sposarlo e su cui campeggia la scritta *L'Atalante*, il titolo dell'ultimo film di Jean Vigo. E come per Vigo il film segnò il passaggio dall'impegno politico, antiborghese e anarchico, al disagio esistenziale, al furore dell'emarginazione, il salvagente rappresenta per Tom e Jeanne la consapevolezza di un passaggio da una vita alternativa a una più tradizionale, con la proposta di matrimonio. Cioè con la proposta di costruire una famiglia, quella famiglia, invece, che Paul dissacrerà – lui che ha visto sfaldarsi la sua con il suicidio della moglie – quando sodomizzerà Jeanne nell'appartamento vuoto (la famosa “scena del burro” che tanto fece inorridire i censori) costringendola a ripetere: *“Santa famiglia, sacrario dei buoni cittadini, dove i bambini sono torturati finchè non dicono la prima bugia, la volontà è spezzata dalla repressione, la libertà è assassinata dall'egoismo”*.

Della vicenda giudiziaria che portò il film a essere distrutto e Bertolucci a venire condannato con la perdita per cinque anni dei diritti civili, si è già detto precedentemente.

L'assoluzione del 1987, alla riapertura del caso da parte del giudice Colella, giunta in quanto, mutando i tempi era mutata anche la percezione del “comune senso del pudore”, non cancella quella che è stata una della pagine più nere della storia del cinema in Italia.

PER SAPERNE DI PIÙ
Suggerimenti bibliografici

- Argentieri Mino. **La censura nel cinema italiano**. Editori Riuniti, 1974.
- Baldi Alfredo. **Lo sguardo punito. Film censurati 1947-1962**. Bulzoni, 1996
- Baldi Alfredo. **Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988**. Bianco&Nero, 2002.
- Brunetta Gian Piero. **Storia del cinema italiano**. Editori Riuniti, 1982.
- De Berti Raffaele (a cura di). **Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti. Analisi dei film**. Cuem, 2005.
- De Berti Raffaele (a cura di). **Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture**. McGraw-Hill, 2006.
- Liggeri Domenico. **Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia**. Ed. Falsopiano, 1997.
- Massaro Gianni. **L'occhio impuro**. SugarCo. 1976.
- Mereghetti Paolo: **Il Mereghetti. Dizionario dei film 2006**. Baldini Castaldi Dalai editore, 2005.
- Murri Serafino. **Pier Paolo Pasolini**. Ed. Il Castoro.
- Pastore Sergio. **Proibitissimo: la censura nel tempo**. A. Gallina, 1980.
- Sanguineti Tatti (a cura di): **Italia taglia**. Transeuropa, 1999.
- Socci Stefano. **Bernardo Bertolucci**. Ed. Il Castoro.
- Verdone Mario. **Federico Fellini**. Ed. Il Castoro.