

Fabrizio Natalini

L'espressione «commedia all'italiana» diventa d'uso corrente solo negli anni Settanta, quando il filone esisteva da trent'anni e si andava ormai esaurendo, mentre, per tutti il decennio precedente, viene usato alternativamente a «commedia di costume»¹. Ma non tutti concordavano col termine, Uno dei Maestri del genere, Dino Risi si era espresso al riguardo in maniera assai perentoria, come suo solito: «Perché ostinarsi a dire commedia all'italiana? Quelle che vengono fatte in America non vengono chiamate all'americana. Siccome i critici amano le etichette, proporrei questa: la commedia all'italiana come la definiscono i critici all'italiana»².

LA CENSURA

Già nel 1910, con la diffusione del cinematografo e la consapevolezza governativa dell'importanza e del potere del linguaggio delle immagini in movimento, in Italia nasce un sistema di controllo delle pellicole affidato alle Prefetture e alle singole Questure, a cui segue, il 20 febbraio 1913 una circolare del presidente del Consiglio Giolitti che colpisce «le rappresentazioni dei famosi atti di sangue, di adulteri, di rapine, di altri delitti» e i film che «rendono odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei; gli ignobili eccitamenti al sensualismo [...], ed altri film da cui scaturisce un eccitamento all'odio tra le classi sociali ovvero di offesa al decoro nazionale». Pochi mesi dopo, il 25 giugno, viene promulgata la legge n. 785, che autorizza «il governo del Re ad esercitare la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche, prodotte all'interno o importate dall'estero».

La censura cinematografica è nata, gli interventi legislativi successivi ne ampliano i poteri.

Il R.D. 9 ottobre 1919, n. 1953 introduce il controllo preventivo sul «copione o scenario». Affinché una pellicola possa accedere al procedimento di revisione, prima dell'inizio delle riprese il soggetto deve essere «in massima riconosciuto rappresentabile» dalla censura. Nel 1920 il Regio Decreto 531 del 22 aprile, a firma del Ministro dell'Interno Francesco Saverio Nitti, impone che il copione del film venga sottoposto a un controllo prima dell'inizio delle riprese. Nascono le Commissioni di censura, che non hanno più una natura solo repressiva e si allargano ad altri soggetti, seppur sempre di nomina

¹ Cfr Claudio Camerini, in *I critici e la commedia all'italiana*, in *Angolazioni e controcampi*. A cura di Riccardo Napolitano, Gangemi, Roma, 1986, pp. 179-192.

² Enrico Giacovelli, *La commedia all'italiana*, Roma, Gremese, 1990, p. 13.

Fra l'altro è interessante notare, a proposito di Risi, che è stato lui, ma probabilmente quando dice queste parole non lo ricorda, a definire la commedie «italiana» in un breve promo girato a piazza Navona, sul set di *Poveri ma belli*, in cui afferma: «È una storia romana, piuttosto, anzi, italiana». Ora in *Girato a Roma*, un documentario Rai del 1978 di Adriano Aprà.

ministeriale: oltre a due funzionari della Pubblica Sicurezza, «un magistrato, una madre di famiglia, un membro da scegliersi fra educatori e rappresentanti di associazioni umanitarie che si propongono la protezione morale del popolo e della gioventù, una persona competente in materia artistica e letteraria e un pubblicitista». Alla casistica censoria si aggiungono l'offesa al «pudore», l'offesa al «Regio esercito e alla Regia armata», «l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato» e «le operazioni chirurgiche e i fenomeni ipnotici e medianici». 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. Con il R.D. 24 settembre 1923, n. 3287, la composizione delle commissioni di revisione viene trasformata in senso rigidamente burocratico, mentre nell'elenco delle scene da proibire viene aggiunta una sola frase sulle «scene, fatti e soggetti [che] incitano all'odio fra le varie classi sociali», ripresa dalla circolare del 1913. È stabilita un'apposita revisione per le pellicole destinate all'esportazione: sono da vietare quelle che possano, tra l'altro, «ingenerare, all'estero, errati o dannosi apprezzamenti sul nostro paese», a cui segue un ulteriore provvedimento per la tutela dei minori (R.D. 6 novembre 1926, n. 1848).

Il regime fascista conferma queste disposizioni che reputa adeguate 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.

Con il R.D. 28 settembre 1934, n. 1506 il controllo, in un primo momento accentrato presso il Ministero dell'Interno, viene affidato al nuovo Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda³. Nasce la Direzione generale della cinematografia, come sezione del Sottosegretariato, che riunisce le competenze sul cinema prima suddivise fra i vari ministeri ed è affidata a Luigi Freddi, protagonista indiscusso della politica cinematografica italiana e convinto sostenitore del rafforzamento del ruolo della censura. Fra le competenze della DGC ci sono anche l'importante credito cinematografico, i permessi per la creazione di nuove sale, l'organizzazione di mostre e congressi cinematografici.

Segue la Legge n.1143 del 1935, con cui viene istituita un'apposita sezione per il credito cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro, al fine di anticipare buona parte dei costi di produzione di un film, in base alle decisioni ministeriali. Per sostenere la produzione nazionale, il Regio Decreto-legge del 4 settembre 1938, n. 1389, chiamato, la legge Alfieri, dal nome del Ministro della Cultura Popolare, introdusse tra le altre misure il monopolio dell'Enic (l'Ente Nazionale per le Industrie

³ Trasformato un anno dopo in Ministero e nominato nel 1937 Ministero della Cultura Popolare.

Cinematografiche, fondato nel 1935) per “l’acquisto, l’importazione e la distribuzione dei film cinematografici”, imponendo così l’autarchia distributiva⁴.

Due anni prima, anche la Chiesa aveva preso posizione nei confronti del cinema e dei mezzi di comunicazione, con la *Vigilanti cura*, un’enciclica di papa Pio XI, promulgata il 29 giugno 1936, indirizzata all’Episcopato degli Stati Uniti d’America, in cui il Pontefice scrive

È dunque una delle necessità supreme del nostro tempo vigilare e lavorare perché il cinematografo non sia più scuola di corruzione, ma si trasformi anzi in prezioso strumento di educazione ed elevazione dell’umanità. E qui ricordiamo con compiacenza che qualche Governo, impensierito dell’influenza del cinematografo nel campo morale ed educativo, ha creato mediante persone probe ed oneste, e specialmente padri e madri di famiglia, apposite Commissioni di censura, come pure ha costituito organismi di indirizzo della produzione cinematografica, cercando di ispirarla a opere nazionali di grandi poeti e scrittori.

Ancora prima, nel 1934, era stato fondato il Centro Cattolico Cinematografico col compito di visionare e catalogare tutti i film proiettati in Italia, esprimendo un giudizio pastorale sulle pellicole.

Con il R.D. del 30 novembre 1939 viene ufficializzata la censura preventiva: «Chiunque intenda produrre una pellicola cinematografica destinata alla rappresentazione nel Regno o all’esportazione, dovrà ottenere, prima di iniziarne la lavorazione, il nulla osta del Ministero della Cultura Popolare».

Con la Liberazione, viene sciolto il Ministero della Cultura popolare.

L’Assemblea Costituente, con la Legge 379 del 16 maggio del 1947, affida il controllo preventivo sui film al nuovo Ufficio centrale per la cinematografia, costituito presso la Presidenza del Consiglio, previo parere delle Commissioni di primo e secondo grado, mutate nella loro composizione. Si elimina l’obbligo della revisione dei copioni, che il produttore può sottoporre alla revisione dell’Ufficio centrale per la cinematografia, il quale, eventualmente, lo inviterà a modificare alcune parti, a sopprimerne altre. Per il resto, però, sono confermate tutte le disposizioni contenute nella Legge del 1923, compresa la casistica delle scene da proibire. Nell’Assemblea, su spinta della Democrazia Cristiana, si riconosce «l’opportunità di stabilire per la cinematografia un’eccezione al divieto della censura preventiva, soprattutto a scopo di tutela della pubblica moralità».

Nei fatti, con l’avvento della Repubblica, non vengono introdotte sostanziali modifiche al sistema censorio fascista. È vero che l’articolo 21 della Costituzione consente la libertà di stampa e di tutte le forme di espressione, ma il comma finale: «Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume», fortemente voluto dalla Chiesa cattolica, dà vita a delle rinnovate forche caudine per il cinema italiano.

⁴ Gli effetti furono drastici e immediati: le quattro principali *Major* di Hollywood (20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount e Warner Bros.) risposero ritirandosi dal mercato italiano a partire dall’1 gennaio 1939. È l’inizio del monopolio autarchico, la “battaglia autarchica” come la definì il ministro, che susciterà la forte preoccupazione di Vittorio Mussolini, grande ammiratore del cinema hollywoodiano e lui stesso sceneggiatore e produttore. In particolare, il numero dei film americani importati in Italia si ridusse da 162 nel 1938 a 64 nel 1939 fino a scendere a soli 36 nel 1940 (per poi sparire quasi del tutto l’anno successivo), con un impatto economico evidente se si pensa che nel 1938 i film americani rappresentavano il 73,5% degli incassi complessivi del mercato italiano.

Nell'aprile 1948, in un clima di aperta guerra fredda, il quarto Governo De Gasperi decide di risolvere la questione del soppresso Sottosegretariato per la stampa istituendo presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri una Direzione Generale dello Spettacolo, un Servizio delle informazioni, un Ufficio della proprietà letteraria, artistica e scientifica e un Ufficio del libro in cui trovarono posto molti ex collaboratori del Ministero della Cultura popolare e funzionari dei servizi di censura istituiti dal fascismo⁵. Questi eventi sono ricordati ironicamente ne *Il censore*, un episodio dal film di Domenico Paolella *Gran varietà* (1954), in cui Renato Rascel interpreta il ruolo di un attore di avanspettacolo spesso censurato da un funzionario durante il fascismo (il censore è interpretato dallo stesso Rascel) e che, finita la dittatura, continuerà a essere vessato dal medesimo, riciclatosi democristiano. Mentre il burocrate del Ventennio ordina al capocomico, sinteticamente e pure con piglio autoritario, dei tagli a un testo teatrale, nella Repubblica il suo tono è suadente e subdolo.

Agli inizi del 1949 il cinema italiano è in crisi, fra stabilimenti mal funzionanti e l'invasione delle pellicole americane, tenute lontane dagli embarghi del fascismo e che hanno accompagnato i Liberatori alla conquista del Paese. Il 20 febbraio, a Roma, ha luogo una grande manifestazione a Piazza del Popolo «Per il nostro cinema» a cui partecipa tutto l'ambiente. Di fronte a ventimila persone Anna Magnani, in nome del Comitato di difesa del Cinema italiano, da un palco improvvisato invita la folla: «Aiutateci, aiutate il cinema italiano, altrimenti moriremo. Non lasciateci morire⁶».

La replica governativa è la Legge n. 958 del 29 dicembre⁷, presentata da Giulio Andreotti, Sottosegretario per lo Spettacolo dal 31 maggio 1947 al 28 luglio del 1953. Contiene le *Disposizioni per la cinematografia*, mirate a sostenere e promuovere la crescita del cinema italiano e al contempo frenare l'avanzata sul mercato nazionale dei film americani (nonché le critiche del Neorealismo).

Infatti l'art.6 della Legge prevede che:

Le imprese produttrici nazionali, che intendono beneficiare delle provvidenze previste dalla presente legge, debbono preventivamente denunciare alla Presidenza del Consiglio dei Ministri l'inizio di lavorazione del film a lungo o corto metraggio e presentare, nel contempo, il soggetto del film, il piano di finanziamento ed il piano di lavorazione, l'elenco del personale tecnico ed artistico con le relative mansioni, nonché ogni altro elemento necessario per l'accertamento della nazionalità del film ai sensi dei successivi articoli 8 e 9. Per i film di attualità la denuncia può essere presentata anche dopo l'inizio della Lavorazione.

Mentre l' Art. 28, recita: «Nulla è innovato alle vigenti disposizioni concernenti il nulla osta per la proiezione in pubblico e per l'esportazione dei film». Come nel Ventennio, se si ritiene che un film diffami l'Italia può essere negata la licenza per la diffusione all'estero. A guidare il rinnovato istituto censorio ci sono molti nomi che avevano avuto incarichi nel precedente Ministero della Cultura Popolare. Il Direttore generale dello Spettacolo è Nicola De Pirro, già Direttore generale per il Teatro. Accanto a lui, alcuni fedelissimi quali Annibale Scicluna Sorge, che aveva collaborato a «Il Popolo

⁵ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi* (1944-1980), Liguori, Napoli 1982, pp. 34-37.

⁶ Matilde Hochkofler, *Anna Magnani*, Roma, Gremese, 2001, p. 93.

⁷ Preceduta dal D.P.R. 20 ottobre 1949, n. 1071 sulla pornografia.

d'Italia», il quotidiano diretto da Mussolini, e Gianni De Tomasi, che invece era stato nella redazione de «La difesa della razza»⁸. De Pirro soleva dire, tra serio e faceto: «Se in un film un rappresentante delle istituzioni sbadiglia senza mettersi la mano davanti alla bocca, io lo faccio tagliare»⁹.

È tornata Madama Anastasia. A tal proposito scrive Mino Argentieri.

Negli anni Cinquanta, la censura non ha soste. Campeggia in forme diverse: preventiva sui copioni, definitiva (a film ultimato), di primo e secondo grado, per le vendite all'estero, per tutelare i minorenni. C'è anche il setaccio non statale del Centro cattolico cinematografico e delle 5449 sale parrocchiali (nel '56) che, escludendo una pellicola, la danneggiano economicamente. Infine, ci sono i "colloqui" con i funzionari della presidenza del Consiglio che, *in camera caritatis*, sconsigliano amichevolmente. *Dulcis in fundo*, sbuca la Banca nazionale del lavoro, che non concede una lira di credito se ha sentore che un film possa avere fastidi¹⁰.

L'ANICA, l'Associazione nazionale industrie cinematografiche & affini, è presieduta da Eitel Monaco, che nel Ventennio era stato prima direttore della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo (FNFIS), nel 1937, e poi, nell'aprile 1941, nominato Direttore generale per la cinematografia. La censura vive una stagione d'oro: sono anni segnati da un'offensiva implacabile contro lungometraggi, documentari, cinegiornali, pubblicità a cui fa seguito, naturalmente, anche la televisione: «il primo giro di vite si nota a partire dal 1950 quando, su 104 film italiani realizzati, soltanto 72 ottengono, in prima istanza, il visto di censura»¹¹.

I registi protestano: da De Sica a Roberto Rossellini, da De Santis a Lattuada, da Mario Soldati, che lamenta «a cinque anni dalla liberazione, è troppo difficile realizzare film che non siano conformisti e che attacchino, anche minimamente, la politica e la religione, o meglio l'irreligione imperante»¹² a Visconti che denuncia il boicottaggio da parte degli esercenti del suo *La terra trema* (1948), mentre, tra i produttori, Ponti sostiene che «a pochi anni di distanza sarebbe impossibile realizzare *Roma città aperta*, poiché non sarebbe gradito ai tedeschi»¹³.

Altre forme di pressione per ostacolare i film ritenuti scomodi, consistono nel negare la coproduzione o la nazionalità italiana, o ancora nella mancata concessione del credito da parte della Banca Nazionale del Lavoro o nel diniego del visto di esportazione. E gli industriali cinematografici si difendono avviando la «prudente prassi dei produttori di sottoporre in anticipo i copioni al parere dei funzionari, onde evitare brutte sorprese»¹⁴, e tentando «di costituire una commissione di autocensura preliminare, sul lontano

⁸ Mino Argentieri, *Quando i dinosauri furono svegliati*, in *Italia taglia*, a cura di Tatti Sanguineti, Transeuropa, Ancona, 1999, p. 252

⁹ Massimo Giraldi, *Censura di Stato e valutazioni pastorali*. In Internet all'indirizzo: http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/06/Censura_di_Stato_e_valutazioni_pastorali_Giraldi.pdf

¹⁰ Mino Argentieri, *Storia del cinema italiano*, Roma, Newton Compton, 2006, p. 83.

¹¹ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Roma, Editori riuniti, 1993, p. 90.

¹² *Ibidem*

¹³ *Ibidem*

Editori Riuniti, 1993

¹⁴ Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 28.

modello del “codice Hays” hollywoodiano, ma senza risultati apprezzabili¹⁵», per la mancanza di compattezza.

Secondo Argentieri e Cipriani, vittime della censura sono quelle opere

attraverso le quali i migliori nostri registi vanno alla scoperta, drammatica, dolorosa e priva di falsi pudori, della società italiana quale si presenta nell'immediato dopoguerra, in una realtà seminata di scottanti interrogativi umani e sociali. Sono cioè i film del neorealismo, che ora e in seguito saranno quasi gli unici a subire il peso sempre maggiore della nuova censura¹⁶.

Agli inizi degli anni Cinquanta, in un mercato cinematografico che sta tornando florido, si crea un forte clima di collaborazione fra produzione e censura. Questa vasta alleanza, che coinvolge anche la distribuzione, gli esercenti, la Magistratura, le Forze dell'ordine, e arriva fino ai parroci, alle associazioni cattoliche, ai comitati di cittadini in realtà null'altro è che un'alleanza fra conservatori e cattolici.

Il tacito accordo mira a influenzare il mercato e a impedire la circolazione di quelle opere ritenute scomode, anche se sono riuscite a passare il vaglio della censura governativa. Oltre alle varie forme di volontariato e di sensibilizzazione popolare ne sono strumento le sale parrocchiali, il cui numero, durante la presenza democristiana al sottosegretariato allo Spettacolo (Andreotti, poi Giuseppe Ermini e Oscar Luigi Scalfaro) è aumentato in maniera esponenziale. Già nel 1953 sono una notevole forza economica, poiché le sale parrocchiali rappresentano all'incirca un terzo dell'intero circuito nazionale.

Un'opera incorsa nel giudizio negativo del gradita al Centro Cattolico Cinematografico non può essere accolta nei cinema parrocchiali, neppure una volta ricevuto il nulla osta dalla censura ufficiale del governo. Intanto le commissioni di revisione sempre più frequentemente impongono sforbiciate o addirittura proibiscono quei film il cui contenuto ideologico diverge dal punto di vista politico da quello della maggioranza e, quanto alla morale, dai principi della religione cattolica.

È in atto una svolta conservatrice. Mentre il mondo del cinema accusa il governo di impedire la realizzazione di opere di denuncia, d'impegno sociale e d'avanguardia, per concentrare invece la produzione su opere di evasione, il potere politico fa proprio il manzoniano motto del Conte zio «troncare, sopire», alternando a interrogazioni parlamentari interventi contro la poetica del neorealismo.

Basti citare Andreotti, che scrive a Vittorio De Sica la risaputa lettera aperta, pubblicata agli inizi del 1952, a proposito di *Umberto D.*:

De Sica mostra chiaramente – e chi potrebbe dargli torto? – di non considerare quello attuale come il migliore tra i possibili ordinamenti terreni, gravato com'è da contrasti violenti, da sperequazioni paurose, da esplosioni di odio e di insincerità.

Ma la stragrande maggioranza degli italiani desidera con altrettanto intensa aspirazione, magari subcosciente, la costruzione di una società migliore che colmi gli abissi e cancelli le esasperate divisioni. Il difficile sta nel saper individuare le strade e nel riuscire a far valere i programmi per questa moderna «redenzione» che deve essere fatta senza annullare le grandi conquiste delle libertà democratiche (qui è la nostra netta differenza dagli estremismi di ogni colore).

Vediamo, così, il pensionato *Umberto D.* Egli si muove in un mondo in cui manca completamente un qualunque principio se non di religione almeno di solidarietà umana. Lo Stato dà al suo antico servitore un trattamento economico insufficiente a

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Mino Argentieri e Ivano Cipriani, *Censura e autocensura*, «Il Ponte», anno XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1957, cit. in Masolino D'amico, cit., p. 28.

pagare il modesto alloggio e a procurarsi alle mense dell'Assistenza pubblica un pasto che il vecchio tra l'altro generosamente divide con il suo vecchio cane.

Tirannica e dura l'affittacamere, gentile solo con i compiacenti avventori; asprigna la custode della mensa, esoso il compratore di libri, sgarbato il merciaiuolo richiesto soltanto di cambiar moneta, profittatore lo stesso compagno di guai quando si veste dei panni del piccolo commerciante, spietato e convenzionale tutto l'ambiente dell'Ospedale.

Restano una servetta di paese e un cane: l'una e l'altra però egualmente mossi in un solo meccanismo di sensazioni buone e di reazioni vegetative.

De Sica ha voluto dipingere una piaga sociale e l'ha fatto con valente maestria, ma nulla ci mostra nel film che dia quel minimo di insegnamento che giovi nella realtà a rendere domani meno freddo l'ambiente che circonda le moltitudini di quanti in silenzio si consumano, soffrono e muoiono.

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 sociale¹⁷.

Nella lettera, pur dicendosi soddisfatto che De Sica ha «preventivamente declinato la candidatura ai Premi Stalin per la cosiddetta lotta di pace¹⁸», Andreotti non si esime dall'indicare al regista la giusta via per evitare di rendere «un pessimo servizio alla sua patria¹⁹».

Ma oltre alla carota andreottiana, il potere democristiano sa usare anche il bastone scelbiano. Mario Scelba è Ministro dell'Interno dal 1947 al 1953 e poi Presidente del Consiglio tra il 1960 e il 1962. È celebre una sua frase sprezzante verso il «culturame» pronunciata il 6 giugno 1949 al Congresso di Venezia della Democrazia Cristiana: «Credete che la DC avrebbe potuto vincere la battaglia del 18 aprile, se non avesse avuto in sé una forza morale, un'idea motrice, che vale molto più di tutto il culturame di certuni?». Alle veementi proteste della sinistra socialcomunista risponde il 10 giugno con un'intervista in cui precisa che, parlando di «culturame», intende riferirsi

a coloro i quali, per soddisfare la loro vanità, o la loro ambizione politica (e talvolta può darsi anche le proprie necessità economiche), mentre noi combattevamo la battaglia anticomunista del 18 aprile, che era fatta appunto in nome della cultura e della libertà, si schieravano dall'altra parte in alleanze ambigue con i negatori della cultura e della libertà. Io nego a questi uomini il diritto di parlare al popolo italiano in nome della cultura²⁰.

A cavallo degli anni Cinquanta il governo si avvia a censurare qualsiasi tentativo di critica sociale, mentre, qualche anno dopo, nel 1955, sulla cattolica «Rivista del Cinematografo» viene pubblicato un intervento del Papa Pio XII, finalizzato a tutelare «il patrimonio civile e morale del popolo e delle famiglie²¹».

Tutti i mezzi di pressione sono impiegati per condizionare gli operatori del settore, dalla mancata concessione di finanziamenti agevolati da parte della sezione autonoma del credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, alla negazione dei contributi economici dello stato per quelle opere a cui non erano riconosciuti sufficienti requisiti tecnici o artistici. Ma il caso più clamoroso d'intimidazione è l'arresto avvenuto il 10 settembre del 1953 di Renzo Renzi e di Guido Aristarco, in

¹⁷ Giulio Andreotti, *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, «Libertas», I, 7, 28 febbraio 1952, riprodotto ne «L'eco», 29 febbraio 1952.

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ «Giornale d'Italia», 10 giugno 1949.

²¹ Nella «Rivista del Cinematografo», n. 7, Roma, luglio 1955. Ora in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 221.

quanto colpevoli di avere scritto e pubblicato su «Cinema Nuovo²²» un articolo dedicato a *L'armata sagapò*, un soggetto che raccontava il comportamento delle truppe italiane in Grecia durante la seconda guerra mondiale. *L'armata sagapò* non presentava un quadro edificante del nostro esercito: ufficiali e soldati che approfittavano delle condizioni d'indigenza della popolazione, donne che, per sopravvivere, erano costrette a prostituirsi e, infine, storie d'autentico amore tra soldati e donne greche. Aristarco, direttore della rivista e Renzi, autore dell'articolo, furono imputati di vilipendio delle forze armate. Inoltre, il tribunale militare avocò a sé il processo, dato che entrambi gli accusati erano in età per potere ancora prestare il servizio militare: in concreto, furono arrestati e tradotti in una fortezza. Poi la faccenda, tra il ridicolo e il tragico, finì in una bolla di sapone. Va però precisato che è solo *Totò e Carolina* a venire bloccato per quasi due anni e distribuito solo dopo numerosissimi tagli. Anche *Guardie e ladri* ha problemi con la censura, perché si ritiene che la storia in cui un poliziotto fraternizza con un ladro possa essere socialmente pericolosa. Ricorda Monicelli che

ci furono una sequela di sedute al Ministero dello Spettacolo per convincere Scicluna Sorge che il film non minava affatto la società italiana. Questo suo convincimento nasceva dal fatto che, siccome nel film la guardia e il ladro fraternizzavano, questa fraternizzazione equivaleva a una bomba posta sotto le istituzioni²³.

Ma il produttore Ponti e gli sceneggiatori riescono a convincere i dirigenti del Ministero e il progetto fu sbloccato, anche perché il film vince il Premio per la migliore sceneggiatura al Festival di Cannes del 1952, mentre Totò fu premiato con il Nastro d'Argento quale miglior attore protagonista. Negli stessi ostacoli si imbatte anche Alessandro Blasetti, che non può inserire in *Tempi nostri* la novella di Italo Calvino *Furto in pasticceria*, perché vi apparivano guardie e ladri golosamente uniti in una scorpacciata di paste. Sempre a proposito di censura, Vittorio Giacci e Lorenzo Vitalone scrivono che il primo a essere interpellato per dirigere *Guardie e ladri* è Luigi Zampa, che rinuncia, memore delle traversie incontrate con *L'Onorevole Angelina*. A questo proposito, dichiara: «È rimasta in me una vera fobia per tutti gli argomenti in cui entrassero agenti e guardie²⁴». Pietro Germi, dalle colonne di «Giustizia», denuncia

un uso arbitrario e ricattatorio del credito e delle provvidenze legislative; una censura retriva, intimidatoria, discrezionale, fascista ogni qual volta lo possa; combinando variamente questi elementi, si svolge la oscura, ricattatoria manovra, il cui fine è la eliminazione dal nostro cinema di ogni fermento critico e sociale, di ogni senso di libertà²⁵.

Il 21 giugno 1955, nella Basilica Vaticana, Pio XII, durante un'udienza coi rappresentanti dell'industria cinematografica, afferma che

La vigilanza e la reazione dei pubblici poteri, pienamente giustificate dal diritto di difendere il comune patrimonio civile e morale, si manifestano con varie forme: con la censura civile ed ecclesiastica dei film e, se occorre, con la loro proibizione;

²² «Cinema Nuovo», n. 4, 1 febbraio 1953, citato in Vittorio Giacci e Lorenzo Vitalone, *Il fantasma della libertà*, in *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1979, p. 130.

²³ In *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, cit., p. 222.

²⁴ Vittorio Giacci e Lorenzo Vitalone, *Il fantasma della libertà*, in *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1979, p. 125.

²⁵ Cit. in Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori riuniti, 1974, p. 109.

con le liste dei film pubblicate da apposite commissioni esaminatrici, che li qualificano, secondo il merito, per notizia e norma del pubblico.

Nello stesso anno viene presentato da Scalfaro un disegno di legge che esclude i film vietati ai minori di sedici anni dai benefici economici. La risposta alla grave misura censoria è il *Manifesto a difesa del cinema italiano* del Circolo Romano del Cinema. Il documento, diffuso il 23 aprile del 1955, denuncia la situazione in atto e rivendica il valore del Neorealismo:

Il nuovo cinema italiano ha dieci anni di vita: sulle rovine del fascismo e dell'occupazione nazista, tra l'estrema povertà dei mezzi, solo in virtù della riconquistata libertà, sorse quel cinema nazionale, il neorealismo, che in tutto il mondo fu salutato come il segno della nostra risorgente civiltà di anime più che di pietre o di armi. Contro questo cinema, fin dalle sue prime, grandi affermazioni, si è sviluppata un'offensiva di forze diverse: le forze che rappresentano, sul piano ideale, una concezione retriva della società, e sul piano economico, gli interessi del monopolio americano. Così oggi il cinema attraversa la sua crisi più grave²⁶.

Più avanti si accusava direttamente il governo di

voler liquidare [...] una delle espressioni più importanti della nostra cultura. [...] Noi abbiamo accusato e accusiamo il governo con i suoi funzionari, i suoi giornali, le sue banche di aver impedito al cinema italiano di svolgere i temi che via via la realtà nazionale gli proponeva. [...] Sono stati osteggiati con tenacia dei film che qualunque democratico sincero avrebbe potuto firmare come propri. [...] Con tutti i mezzi, leciti e illeciti, ufficiali, ufficiosi o segreti, il governo [...] ha cercato di cancellare [...] la buona pista del cinema italiano²⁷.

Al *Manifesto*, che usa toni non certo conciliatori, aderisce tutto il cinema italiano, compreso Rossellini, che inizialmente si è tenuto fuori dalla polemica. I firmatari danno vita a un largo movimento d'opinione che chiede una nuova legge sui finanziamenti pubblici al cinema e la riforma della censura. Queste pressioni e la contemporanea caduta del governo, con la sostituzione di Scalfaro con Giuseppe Brusasca, riuscirono a bloccare il disegno di legge del Governo.

Anche i manifesti cinematografici incappano nei sequestri giudiziari: per offesa al buon costume sono censurati quelli di *Poveri ma belli* (1956) di Dino Risi, a causa del risalto concesso alle forme di Marisa Allasio e di *Miss spogliarello* – film diretto nel medesimo anno da Marc Allégret – per le grazie di Brigitte Bardot.

In seguito alle polemiche sugli abusi della censura si apre un dibattito in Parlamento che porta alla richiesta, sia da destra che da sinistra, di una nuova regolamentazione della materia. Il 31 luglio del 1956 viene approvata la Legge generale sulla cinematografia, la quale stabilisce il termine del 31 dicembre 1957 come data ultima entro la quale abrogare le leggi fasciste relative alla censura del 1923. In un susseguirsi di proroghe il termine slitta, fino a che la Legge 1312 del 20 dicembre 1961 ne fissa la scadenza al 30 aprile del 1962. Nell'agosto del 1959, col governo Segni II, viene istituito un apposito Ministero del turismo e dello spettacolo.

Ma ancora nel 1961:

La sessuofobia impera, dunque, ripercuotendosi sull'integrità estetica del film. Altri spettri di quella che Argentieri chiama "madama Anastasia" sono retaggio della pratica censoria degli anni 50: riferimenti troppo azzardati al sociale, alla politica, vilipendio delle istituzioni pubbliche e delle forze dell'ordine. L'analisi e la rivisitazione del recente passato, l'antifascismo e

²⁶ Callisto Cosulich, *Il Circolo romano del cinema in Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di Giorgio Tinazzi, cit., p. 334.

²⁷ *Ibidem*

la Resistenza continuano ad essere telematiche disturbanti e mal tollerate, cosicché i documentari incentrati su di esse vengono quasi sempre vietati o decurtati, modificati profondamente nello spirito, boicottati o sabotati dalle commissioni di revisione, quando non “congelati” già in partenza con la negazione del permesso di realizzazione²⁸.

Il dibattito politico è complesso e contrastato: i comunisti chiedono l'abolizione integrale della censura, i socialisti preferiscono non scegliere una soluzione piuttosto che un'altra, pur criticando la pratica censoria; i liberali non vogliono alcun intervento amministrativo in materia e monarchici e missini chiedono ancora maggiori limitazioni riguardo la produzione cinematografica; repubblicani e socialdemocratici si limitano infine a seguire nelle sue scelte la Dc, lacerata però al suo interno tra conservatori e riformisti moderati. Mentre il Paese si avvia, lentamente, verso il Centrosinistra la discussione si concretizza nella Legge 161 del 21 aprile 1962: «Revisione dei film e dei lavori teatrali». Si dissolve così quello che fino ad allora era il tipo di regime di controllo amministrativo sui lavori cinematografici. Le rinnovate commissioni di censura, composte anche di rappresentanti delle categorie cinematografiche, si dimostrano meno oppressive delle precedenti. Si stabilisce che il nulla osta alle proiezioni in pubblico può essere rifiutato «esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume», ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione. Per quanto concerne poi il divieto ai minori, si estingue quello fissato a sedici anni, perché sostituito da uno che impedisce la visione ai minori di quattordici e un altro ai minori di diciotto.

Nel successivo regolamento di esecuzione si stabilisce che

Debbono in ogni caso essere vietate ai minori le opere cinematografiche e teatrali che, pur non costituendo offesa al buon costume ai sensi dell'art. 6 della legge contengano battute o gesti volgari, indulgano a comportamenti amorali; contengano scene erotiche o di violenza verso uomini o animali [...] fomentino l'odio o la vendetta; presentino criminali in forma tale da indurre all'imitazione od il suicidio in forma suggestiva²⁹.

Nei fatti, le commissioni di revisione continuano a prendersi delle libertà che non spetterebbero loro, ad esempio mutilando non soltanto le scene nelle quali si riscontra l'offesa al buon costume, ma pure ogni episodio di violenza e ogni caso di linguaggio scurrile e di irriverenza nei confronti della religione. Inoltre rimane praticamente immutato il controllo preventivo di soggetti e sceneggiature. Il comportamento di questa rinnovata censura da origine a una nuova forma di ostracismo. I film, nonostante il nulla osta alla proiezione, trovano sul loro percorso Magistrati, Procuratori della Repubblica, singoli cittadini e associazioni che, appellandosi al codice penale, chiedono di bloccare la circolazione delle opere ritenute indecenti.

Inizia la lunga stagione dei sequestri, che andrà avanti fino a metà degli anni Settanta, quando, in un nuovo clima sociale e politico, la censura cinematografica perderà ogni significato.

Ciononostante, la Legge 161 è tuttora in vigore.

²⁸ Franco Vigni, *La censura*, in *Storia del cinema italiano. Volume X -1960/1964*, a cura di Giorgio De Vincenti, Venezia, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, 2001, p. 522.

²⁹ D.P.R. 22 novembre 1963, n. 2029, Regolamento di esecuzione della Legge 161/1962.

LA COMMEDIA

In questi anni e in questo clima così articolato nasce, cresce e prospera la Commedia all'italiana. Il lungo racconto testé ultimato sulla genesi della nostra censura cinematografica vuole descrivere un mondo assai diverso da quello odierno. Oggi non esiste più la censura e forse neanche il cinema italiano: quest'ultimo, per infiniti motivi, si è molto ridimensionato, nell'importanza e nella ricaduta nell'immaginario collettivo. Ma tornando alle parole di Risi, le domande da porsi sono: «Che cos'è la commedia all'italiana? Quando nasce e quali film ne fanno parte?». Ormai il genere è storicizzato e la più gran parte della critica tende a considerare *I soliti ignoti* di Mario Monicelli come l'opera da cui fiorisce, ma ancora nel 1985, i suoi creatori e protagonisti, rispondendo a un questionario sull'argomento, avevano opinioni assai diverse.

La domanda è molto precisa: «C'è un film che segna la nascita della commedia all'italiana?» e le risposte sono le più varie e inattese.

Inaspettatamente Monicelli, forse per *épater le bourgeois*, afferma che *Roma città aperta* «è una classica commedia all'italiana³⁰». Age identifica in opere di transazione *Vivere in pace* e *L'onorevole Angelina*, per affermare poi che «le prime avvisaglie si scorgono con i film di un padre del neorealismo, Sergio Amidei, primo fra tutti *Domenica d'agosto* [...] si può considerare uno dei creatori della commedia all'italiana³¹», mentre secondo Leo Benvenuti: «*Totò cerca casa* è forse una delle prime commedie all'italiana³²», nonché «i film di Castellani, fino ad arrivare a *Due soldi di speranza*³³». Lo stesso Renato Castellani asserisce che «esistevano delle opere “anticipatrici” [...] *Vivere in pace* oppure alcuni film con Magnani come *Campo de' Fiori* e *L'ultima carrozzella*³⁴» e Alessandro Continenza ricorda i film che ha «scritto per Blasetti con la Loren e Mastroianni³⁵». Franco Cristaldi nomina *Quattro passi tra le nuvole*, *Poveri ma belli*, *I soliti ignoti*, aggiungendo che «forse la prima commedia all'italiana, ma in senso molto restrittivo, è *Una vita difficile*³⁶». Per Ennio De Concini non esiste «un film che segna l'inizio vero e proprio³⁷», mentre anche Ugo Gregoretti definisce *Roma città aperta* «il film che celebra la nascita³⁸». Per Nanni Loy in *Guardie e ladri* «c'erano già i germi³⁹» e aggiunge che «la svolta vera e propria è avvenuta con l'avvento del grottesco, con la storia dolorosa e tragica interpretata dai comici⁴⁰», facendo l'esempio de *La grande guerra* e de *I soliti ignoti*. Secondo Ruggero Maccari *Guardie e ladri* e *Signori in carrozza* «sono

³⁰ *La commedia all'italiana. Parlano i protagonisti*, a cura di Petro Pintus, Roma, Gangemi 1985, p. 148.

³¹ *Ivi*, p. 17.

³² *Ivi*, p. 26.

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ivi*, p. 32.

³⁵ *Ivi*, p. 47.

³⁶ *Ivi*, p. 56.

³⁷ *Ivi*, p. 64.

³⁸ *Ivi*, p. 104.

³⁹ *Ivi*, p. 119.

⁴⁰ *Ibidem*

commedie all'italiana⁴¹». Ad opinione di Luigi Magni *Campo de' fiori, L'ultima carrozzella, Avanti c'è posto* «non solo segnano una data importante per la nascita del neorealismo, ma segnano anche la data di nascita della commedia all'italiana⁴²». L'opinione di Dino Risi è che gli «pare che si possa fare il nome di Castellani perché la cosiddetta commedia all'italiana è stata in un certo senso figliata dal neorealismo e Castellani mi sembra sia stato il primo a fare un tipo di commedia “all'aria aperta” cioè una commedia realistica⁴³». Per Luciano Salce «il film della nascita è *Pane amore e fantasia*⁴⁴». Furio Scarpelli ritiene che i «primi germi si riscontrano nell'intento di Amidei, derivante proprio dal neorealismo drammatico, che muoveva verso un realismo più lieve e ottimista. I suoi primi film di questo tipo - *Domenica d'agosto, Le ragazze di Piazza di Spagna* sono i precursori, quelli da cui prende corpo un'immagine di ciò che verrà definita *commedia all'italiana*⁴⁵». Rodolfo Sonogo sottolinea che «per questa doppia faccia, questo doppio tono del cinema neorealista, già *Roma città aperta*, il primo film del neorealismo, e *Paisà* possono essere considerati matrici della commedia all'italiana⁴⁶», mentre Bernardino Zapponi pensa di dover «citare più di un film: *I vitelloni* e *Lo sceicco bianco* di Fellini, *Divorzio all'italiana* di Germi. Poi *I soliti ignoti* di Monicelli e *Una vita difficile*. Di risi. Ma come prototipi, direi sicuramente *Lo sceicco bianco* e *Divorzio all'italiana*⁴⁷».

Queste dichiarazioni possono causare stupore, ma assai più sorprende l'opinione degli stessi protagonisti sulla censura. Alla domanda: «La censura e l'autocensura – con riferimento alla commedia all'italiana – hanno svolto una funzione solo repressiva o hanno in qualche modo stimolato a percorrere sentieri più sofisticati per riuscire a dire in sostanza le stesse cose?» le risposte sono analogamente disarmanti. Ricorda Age: «Per qualche tempo, la censura ci ha un po' condizionati, specie per esempio negli anni in cui Scelba era ministro degli Interni. Uno dei film che subì il maggior numero di tagli (34) fu *Totò e Carolina*. È un film divertente ma appartiene già a un genere di transizione. Totò vi interpreta la parte di un agente di Pubblica Sicurezza e la storia ha una base drammatica. I tagli richiesti da Scelba erano tutti di ordine socio-politico. Oltretutto, appariva disdicevole, che un comico di avanspettacolo indossasse i panni di un poliziotto. Successivamente la legge è migliorata e la censura è andata via via scomparendo. Gli autori si son saputi difendere e anche la mentalità corrente è cambiata. Per evitare gli strali della censura e il divieto ai minori bastava evitare nudi e sequenze erotiche. Incappare in questioni di ordine politico sarebbe stato più pericoloso per i censori che per noi⁴⁸». Secondo Benvenuti: «La censura era stimolantissima perché spingeva a fare sempre più critica. L'autocensura non credo che ci fosse. La vera piaga era forse la ricerca del successo a tutti i costi. Il confine morale tra lo scrittore e la

⁴¹ Ivi, p. 124.

⁴² Ivi, p. 131.

⁴³ Ivi, p. 158.

⁴⁴ Ivi, p. 165.

⁴⁵ Ivi, p. 171.

⁴⁶ Ivi, p. 182.

⁴⁷ Ivi, p. 229.

⁴⁸ Ivi, p. 23.

pagina da scrivere è molto difficile. Forse l'immoralità e l'accettazione della proposta⁴⁹». Il parere di Piero De Bernardi è che «da censura noi non l'abbiamo subita. L'autocensura era un fatto personale⁵⁰». Alessandro Continenza, ricorda: «Indubbiamente siamo stati costretti a trovare degli escamotages per esprimere certi concetti che sapevamo graditi ma non direi che questa era una incentivazione alla raffinatezza; perché si sapeva, prima di tutto, di dover escludere a priori e comunque certi argomenti come il sesso e la religione, e poi perché non eravamo aiutati in una nostra eventuale lotta dall'apparato del cinema⁵¹». Ennio De Concini afferma: «Io personalmente non l'ho mai subita, forse si trattava di una forma di autocensura di cui non mi rendevo conto. Per esempio, quando pensavamo a una scena la pensavamo in termini crudi e violenti, poi quando si andava a scriverla automaticamente si rendeva più "morbida". Non era di moda il turpiloquio. Mancava tutto quello che oggi, invece, viene messo. Il progetto passava attraverso questo filtro che non era però la censura, perché non era nelle regole della prassi⁵²». Jaia Fiastrì reputa «che da un male non possa mai nascere un bene. E la censura, sicuramente, è un male. L'unica censura, se così la si può chiamare, deve nascere dal grado di civiltà del paese e della gente. È chiaro poi che quando c'è un ostacolo da superare l'ingegno si aguzza, e quindi in questo senso si potrebbe anche trarre la conclusione, ma molto tirata per i capelli, che la censura ha anche portato qualcosa di buono. Insomma, mi sembra la filosofia delle scarpe strette, che sono una cosa buona perché quando uno se le leva prova sollievo. No, mi sembra che siano meglio le scarpe comode⁵³». Ruggero Maccari non crede che la censura abbia condizionato il nostro cinema. Afferma che è stata «sempre combattuta, mantenendo inalterati i principi con cui lavoravamo e centrando spesso problemi spinosi anche a livello politico. Inoltre penso che nei riguardi del sesso, la commedia all'italiana abbia sempre tenuto un atteggiamento pulito malgrado qualche volta si sia incorsi nelle maglie della censura⁵⁴». Per Nino Manfredi: «Tutte e due le cose: mentre da una parte la censura era dannosissima, dall'altra è vero che bisogna avere sempre un criterio di comportamento onesto nei confronti del pubblico, cioè non essere volgari⁵⁵». Furio Scarpelli ricorda: «All'epoca di *Totò e Carolina* c'erano dei tabù, non si poteva ironizzare sulla polizia o sull'ordine costituito. La commedia all'italiana, però, ha sempre cercato di oltrepassare dei limiti. *La grande guerra*, ad esempio, ha subito minacce, censure, tagli, ma non ci siamo fatti intimorire⁵⁶».

Rodolfo Sonogo: «Non credo che la censura italiana ci abbia aiutato a escogitare strumenti o linguaggi nuovi per esprimerci metaforicamente più di quanto non potessimo farlo in modo diretto. E' una censura che ha tagliato, censurato alcuni film ma, in definitiva, i film li abbiamo fatti. Alcuni, come

⁴⁹ Ivi, p. 30.

⁵⁰ Ivi, p. 30.

⁵¹ Ivi, p. 50.

⁵² Ivi, pp. 67-68.

⁵³ Ivi, p. 78.

⁵⁴ Ivi, p. 128.

⁵⁵ Ivi, p. 139.

⁵⁶ Ivi, p. 175.

quello di Bertolucci o *Totò e Carolina*, che facemmo con Monicelli, sono due casi forse unici in cui i film furono messi al bando. Si tratta di due su migliaia. Uno toccava la polizia, l'altro argomenti sessuali. Ma direi che non ha fatto né bene né male. Non ha avuto una grande incidenza⁵⁷». Per Franca Valeri: «La censura, quella comica, ridicola su cui si scherzava non esiste più: allora, in un certo senso, vista la pochezza delle idee che c'era dietro a molti di questi film, la presenza di questo ostacolo può aver stimolato a dire cose più intelligenti per aggirarlo. Quindi in certa misura ha svolto una funzione vivificante⁵⁸».

I registi hanno idee molto chiare. Lattuada è deciso: «A noi registi sicuramente sì, ma certo non ai produttori. Ricordo scontri violenti con Lombardo sul copione di *Scuola elementare*. Con le commedie all'italiana i produttori incassavano bene, e allora incoraggiavano questo tipo di storie: non si rendevano conto, per fortuna, che sotto sotto veniva criticata la società. Il neorealismo era ormai impallidito, e andava sfruttato questo nuovo filone⁵⁹». Anche Monicelli è determinato: «No, non hanno avuto alcun ruolo del genere. La censura e l'autocensura sono state spazzate via dalla commedia all'italiana. La censura, praticamente, non esiste. Quando esisteva, all'inizio degli anni '60, la battaglia è stata tale da coinvolgere tutto il cinema italiano, non solo gli autori della commedia all'italiana. Gli autori non si censuravano ed erano disposti a dare battaglia anche a produttori e distributori i quali, invece, temevano sanzioni e tagli. Tenendo duro, senza autocensure, l'abbiamo spuntata⁶⁰». Non da meno è Salce: «Non credo assolutamente che la censura abbia svolto un ruolo innovativo o stimolante con le sue pressioni; era anzi un rapporto, quello tra censori e cineasti, tutto sommato umiliante, visto che la incompetenza e la grettezza di coloro che erano preposti alla censura ci costringeva a ricorrere a mezzi meschini come il taglio dei metri di pellicola pericolosi che sarebbero stati reinseriti nel film una volta ottenuto il visto⁶¹». E Lina Wertmüller «La censura ha stimolato al contrario, provocando l'autore a fare qualcosa che potesse essere censurato. Ma non possiamo dire di essere un Paese molto censorio⁶²». Come Castellani, d'altronde: «La censura è sempre censura: non esiste un mal di capo buono e un mal di capo cattivo. La censura dovrebbe essere unicamente affidata una parte all'autore e dall'altra allo spettatore, sia la censura morale che quella artistica. Questo presuppone un certo grado di civiltà nell'autore e nel pubblico. Se questo grado non c'è qualsiasi censura è inutile. E non è con le censure, cioè con i mezzi negativi, che si educa autore e pubblico⁶³». Secondo Pasquale Festa Campanile: «Non si può negare che in molti casi, per timore, abbiamo cercato un modo diverso di rappresentare la realtà, per vie traverse. Ma questo non giustifica certo la censura, che per me resta *sempre* un fatto assolutamente negativo.

⁵⁷ Ivi, p. 188.

⁵⁸ Ivi, p. 206.

⁵⁹ Ivi, p. 113.

⁶⁰ Ivi, p. 153.

⁶¹ Ivi, p. 169.

⁶² Ivi, p. 224.

⁶³ Ivi, p. 35.

Detesto e odio qualsiasi forma di censura⁶⁴». Il pensiero di Gregoretti è che «la censura ha avuto sempre questa funzione ambigua che da una parte reprime e dall'altra spinge a provare le “crepe” attraverso le quali passare. Se si ha voglia di dire non ci si piega, si aggira, si contrabbanda e quindi in un certo senso una funzione stimolante la censura l'ha svolta⁶⁵». Ettore Scola afferma: «No, non riconosco alcun ruolo stimolante alla censura. Il cinema non è stato mai amato dai governi e dal potere proprio per la sua natura non controllabile e la sua anti-televisività. Pensiamo a Totò di fronte al Vaticano e alla D.C., era un nemico, una specie di *veleno* che si insinuava nel pubblico. Era la metafora della trasgressione, della follia contro il potere e il conformismo⁶⁶».

Per ultimo si riportano le parole di Nanni Loy che, nei suoi ricordi, unico nomina un interessante aspetto della questione: «La censura esisteva, ed era molto pesante soprattutto su ciò che riguardava il sesso. Non si potevano far dire ai personaggi parole che facessero rima anche lontanamente con parolacce, perché si credeva che alla gente venissero in mente chissà quali associazioni. Avevamo a che fare continuamente con forme di censura: dovevamo ritoccare brani di sceneggiatura, cambiare le battute, cancellare le parolacce. Per parecchi anni c'è stata anche una forma di controllo preventivo, con il sottosegretariato alla presidenza del consiglio che leggeva i copioni dei film da mandare in lavorazione. Questo avveniva negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra. Un altro tipo di censura passava attraverso il credito della Banca Nazionale del Lavoro: dovendo elargire un finanziamento, leggevano la sceneggiatura e poi facevano sapere che sarebbe stato meglio evitare certe scene e certe battute. A film ultimato, sopravveniva un'altra censura, quella che terrorizzava il produttore all'idea che potessero vietare il film. Ad esempio, per timore che il film venisse proibito ai minori di diciotto anni, e prendesse così circa il trenta per cento degli incassi, si tagliavano certe scene. Il produttore premeva su di noi perché aveva paura: nasceva così l'autocensura. Ma questa è una prassi che vige tutt'ora. Comunque, in quegli anni non era né il turpiloquio né la violenza né gli accenni alla politica che portavano alla censura, ma soprattutto il sesso e la vita coniugale: era un atteggiamento puritano e perbenista che impauriva appena sentiva parlare di sesso, di famiglia, di matrimonio⁶⁷».

Superato lo stupore e dando per scontato che qualcuna delle precedenti dichiarazioni potrebbe essere vagamente diplomatica, si capisce che non è stata solo la censura armata di grandi e affilate forbici a colpire la commedia all'italiana. Lo stritolante apparato burocratico descritto in precedenza ha ben di rado infierito con il genere. La commedia era figlia di autori, registi, sceneggiatori, attori che certo non difettavano in intelligenza. Inoltre i produttori detestavano i tagli, raramente per ideologia, in ogni caso per evitare l'aumento dei costi dei loro film. Nanni Loy, parlando di «ritoccare brani di sceneggiatura» e

⁶⁴ Ivi, p. 72.

⁶⁵ Ivi, p. 109.

⁶⁶ Ivi, p. 181.

⁶⁷ Ivi, pp. 121-122.

di «cambiare le battute», di «controllo preventivo» e di lettura dei «copioni dei film da mandare in lavorazione» sta chiarendo gli ulteriori modi censori subiti dalla commedia.

Non si vuol intendere che in quegli anni non esisteva quella che faceva i film a brandelli, anzi. Negli stessi anni, sotto le sue lame, sono finiti capolavori e film minori, opere di Maestri ed esordi senza futuro. Fra la fine degli anni Quaranta e gli inizi del Sessanta, prima della riforma, amputazioni e rimaneggiamenti forzosi non risparmiano *Gioventù perduta* (1948) e *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi, *Fuga in Francia* (1948) di Mario Soldati, *Adamo ed Eva* (1950) di Mario Mattoli, *Totò e i re di Roma* (1952) di Steno e Mario Monicelli, *Anni facili* (1953) di Luigi Zampa, *Senso* (1954) di Visconti, *Totò e Carolina* (1955) di Monicelli, *Le avventure di Giacomo Casanova* (1955) di Steno, *I vinti* (1953) e *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni, *Arrangiatevi* (1959) di Mauro Bolognini, *L'assassino* (1961) di Elio Petri e molte altre pellicole. E agli inizi degli anni Sessanta è stata la Magistratura ad assumersi il ruolo di sorvegliante del nostro cinema, con gli accanimenti giudiziari subiti da *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti, da *I dolci inganni* (1960) di Alberto Lattuada, da *L'avventura* (1960) di Antonioni, da *La giornata balorda* (1960) di Mauro Bolognini. Passata la riforma, a questi seguono, sempre ad opera dei Pretori, *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Teorema* (1968), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini, *Blow-up* (1966) di Antonioni, *La proprietà non è più un furto* (1973) di Elio Petri, *La grande abbuffata* (1973) di Marco Ferreri, *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, *Il portiere di notte* (1974) e *Al di là del bene e del male* (1977) di Liliana Cavani, sino alla condanna che ordinava di distruggere tutte le copie di *Ultimo tango a Parigi* (1972).

Sono titoli eclatanti, che hanno attratto l'attenzione dei critici e degli studiosi, della stampa e del pubblico. Nessuno di questi, però, si può considerare appartenente alla commedia all'italiana. Anzi, si può verificare che ancora negli anni Cinquanta, quando il genere si stava "formando", alcuni dei suoi principali autori (Monicelli, Steno, Age e Scarpelli) erano incorsi nelle maglie dei censori, ma le hanno poi evitate nella maturità. Certo, era cambiato il paese, ma, considerando che non hanno affatto mitigato i toni del loro cinema, la conclusione manifesta è che erano diventati più bravi, più abili e, in qualche occasione, più furbi forse⁶⁸.

Nel recente *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*⁶⁹ l'elenco dei titoli analizzati, nei fatti, ignora la commedia, inserendo dei casi al limite⁷⁰, ma, non è nominato alcun titolo "fuor di dubbio".

⁶⁸ La sceneggiatura di Cesare Zavattini presentata al Ministero per *La ciociara* "dimentica" alcuni passi del romanzo di Moravia, che ritornano alla mente e vengono puntualmente citati da Vittorio De Sica nel momento in cui dirige il film. Quel copione "vergine" è passato indenne fra le maglie della censura. Facile pensare che le traversie incontrate con *Umberto D.* abbiano insegnato molto ai suoi autori.

⁶⁹ Roberto Curti, Alessio Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, prefazione Carlo Lizzani, Torino, Lindau 2014.

⁷⁰ Forse *Gli imbroglioni* di Lucio Fulci, ammesso che lo si possa definire "commedia all'italiana", ma fra i molti titoli di citati è quello più vicino, assai distante comunque dal genere.

Andando a verificare il ricco archivio della Banca dati della Revisione cinematografica⁷¹, che documenta la storia censoria dei singoli film, si può verificare quali opere sono riuscite a limitare l'intervento delle lame dei censori e in qualche caso a evitarle.

Uno dei casi più eclatanti è *Parliamo di donne* di Scola, bocciato sia dalla prima che dalla seconda commissione, perché

già i disegni di donne nude, tutte in pose palesemente lascive, che ne costituiscono la presentazione, rivelano il sottofondo del film, l'intento cioè di compiacere e di solleticare il senso e gli istinti erotici degli spettatori, ma deve, ai fini del decidere essere sottolineato che il film medesimo - pur nell'asserito carattere grottesco da cui sarebbe dettato e permeato - contiene, sostanzialmente, nella sua intelaiatura e nello svolgimento di ogni singola vicenda, una carica esasperante di immoralità, che culmina - a tacere d'altro, nell'episodio nettamente contrario al buon costume (inteso anche nel senso restrittivo penalistico perché punito dalla cosiddetta legge Merlin) del marito e sa e si compiace del mestiere di prostituta esercitato dalla moglie, giungendo a tale punto di aberrazione di restituire al vecchio compagno di scuola, che trova nella propria abitazione dopo che aveva goduto i favori della donna il prezzo dell'amplesso sessuale; nonché della vicenda dei due amanti peregrinanti su di un'automobile in cerca di un posto adatto per sfogare la loro libidine, dove le sequenze dello sbottonamento camicetta, l'introduzione della mano fra i seni e i palpeggiamenti dell'uomo sulla donna, nonché alcune pose provocanti di questa, configurano e concretizzano veri e propri reati contro il buon costume sessuale. Ne va taciuto che alcune battute di colloqui sono scurrili, volgari e lesive della decenza, mentre relativamente al secondo episodio innanzi citato, non può farsi a meno di mettere in risalto che il gesto con il pugno chiuso ed il braccio eretto e dondolante, eseguito dall'uomo nel momento in cui l'automobile sfreccia dinanzi ai militi della strada, è nettamente osceno (articolo 527 del codice penale) o, quanto meno, contrario alla pubblica decenza (articolo 726 stesso codice).

Il film viene rieditato come *Se permettete parliamo di donne* (1964) e la commissione «poiché detta nuova edizione si presenta purgata rispetto alla prima visione, all'unanimità esprime parere favorevole alla concessione del nulla osta di proiezione».

Un arma molto usata era il divieto ai minori di 14 o 18 anni, introdotto dalla legge del 1962, a cui erano molto sensibili i produttori perché eliminando i giovani, ossia i principali fruitori di film, circoscriveva il pubblico pagante.

Si potrebbero elencare decine di titoli, da *Signori e Signore buona notte* (1976) da cui «viene eliminata nella scena tra la venditrice di castagne e Guardabassi (Tognazzi) la inquadratura nella quale la donna pone la mano sul basso ventre dell'uomo (mt. 0,86)» a *Il vigile* (1960) di Zampa a cui viene revocato «il divieto ai minori di anni 16 a condizione: che siano eliminate le battute “ma è un'ingiustizia” “è meglio che ti ci abitui da piccolo alle ingiustizie perché da grande non ti ci abitui più”. Sia attenuata la scena in cui appare una donna in abiti succinti distesa su di un letto mentre sta telefonando (della scena suddetta ne deve rimanere una sola apparizione)».

Per *Made in Italy* di Nanni Loy viene preteso il taglio de

- 1) l'episodio al caffè di Milano;
- 2) l'episodio del vecchio che accarezza la mano del giovane sotto il ponte di Venezia;
- 3) La parolaccia pronunciata da Anna Magnani.

La voglia matta di Salce ha molti problemi:

La Commissione di revisione cinematografica di II° grado [...] revisionato il film “La voglia matta”, esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico con il divieto di visione per i minori degli anni sedici ed alle seguenti condizioni: 1) che sia eliminata la scena in cui appare Francesca che togliendosi il costume fa vedere i seni scoperti; 2) che la scena del ballo

⁷¹ In Internet all'indirizzo: http://www.italiataglia.it/search/1944_2000

tra i giovani sia ridotta, eliminando la parte riguardante i prolungati baci che si scambiano (IVa parte, VIII° rullo) 3) che sia eliminata la scena in cui Veniero e Marina si abbracciano e relativo dialogo (pag.70), Veniero: “sto diventando anche pederasta; Dana mi devi assolutamente fare un piacere, devi fare l’amore con me, ma subito, ... ti prego”; 4) la scena che si svolge nel cimitero dovrà essere accorciata nella parte iniziale eliminando anche la frase e relativa scena: “devi vedere i nomi della quattro tombe che sono agli angoli del cimitero.” 5) Le seguenti battute vanno tutte eliminate o sostituite: Marina (pag.48): “fanno delle cose di cui noi ci vergogniamo: fanno all’amore”. Antonio (pag.48): “io l’amore preferisco farlo senza sguardi indiscreti” Marina (pag.50): “no i peccati. I mici... sai, siccome sono di un distratto incredibile, allora, quando vado a confessarmi non mi ricordo mai di niente... delle figure tremende... Così man mano che li faccio li scrivo sulla lista dei peccati... così me li ricordo..., comodo, no? eliminare la battuta (pag.51) e la relativa scena Maria Grazia: “scusa ma se qualcuno facesse così con tua sorella cosa diresti?” Veniero: “a me che mi frega” Maria Grazia: “a bene” Veniero: “mia sorella è come me, è una schiava del sesso” Rico (pag.77): “è una vergine per il nostro gruppo!”. Flavio: “bé ancora per poco, me la lavoro io!” Veniero: “se... e io che faccio; dormo?”. Bobo: “Perché io qua che ci ho scritto Eunuco!” Piero (pag.77): “c’è la schiava del sesso; tua sorella!” Flavio e tutti i ragazzi (pag.88): “hai fatto X con M” “ ah! hai fatto X con M” Rico: “fare X all’età tua? ma lo sai che non sta bene?” Veniero (pag.97): “hai obiezioni di ordine, morale e religioso che io faccia X con la figlia dell’Oriente?” Nella scena in cui passa il carro funebre siano eliminate le battute (pag.113) Piero: “ciao fratello” Rico: “a prestissimo!” Veniero: “sogni, d’oro” Antonio (pag.117 bis): “e grazie che il paese va a puttane” Dona (pag.124): “io darei la mia verginità per un caffè” Carlo (pag.124): “brava ha fatto X con Piero”.

Monicelli si dimostra molto abile. Per *I soliti ignoti* (1958) non sono richiesti interventi, per *La grande guerra* (1959) neanche, la scheda di *Risate di gioia* (1960) riferisce di tagli, ma non sono documentati. Per *La ruffa*, l’episodio di *Boccaccio’70* (1962), viene richiesta la modifica de « la battuta “non fare la spia al prete” in non fate la spia (è stata sostituita con “queste cose non sono per te, sagresten”). 5) sia modificata la battuta di Sofia “piuttosto è andare a letto con uno di quelli, mi faccio monaca”». *I Compagni* (1963) passa indenne, per *Alta infedeltà* (1964) si impone il limite dei 18 anni, per *Casanova 70* (1965) la commissione, ribadisce il

divieto per i minori degli anni diciotto. Tale divieto è motivato dalla tematica del film, impostato su varie esperienze erotiche, tutte descritte e risolte in chiave sessuale, dalla configurazione morale di qualche personaggio come lo psicanalista invertito e, infine, dalla presenza di varie scene e sequenze che, puntualizzando sia pure in tonalità caricaturale, l’accesso erotismo del protagonista, risultano controindicate alla particolare sensibilità e alle specifiche esigenze morali dei predetti minori.

Inoltre suggerisce e ottiene i seguenti tagli:

1) spogliarello iniziale, nella parte in cui si vede la donna nuda; - 2) episodio della ragazza siciliana, nella parte finale, in cui è visibile il seno ed il sedere; - 3) scena della moglie del generale che, distesa sul letto, appare col seno in parte scoperto; 4) scena della visita turistica a Versailles, nel punto in cui il protagonista, celato dai tendaggi, pone la mano fra le gambe della turista

L’anno dopo è la volta de *L’armata Brancaleone*, da cui viene richiesto solo l’eliminazione de «1) il dettaglio del pulcino divorato vivo dal ladrone; 2) i due piani americani di Barbara Steel all’inizio e alla fine della fustigazione allorché scopre i seni». A *Le fate* (1966) viene imposto il limite ai quattordicenni, *Capriccio all’italiana* (1968) non ha problemi, *La ragazza con la pistola* (1968) neanche, incorre nelle ire censorie *Tob, è morta la nonna!* del 1969. La prima commissione lo boccia, quella d’appello impone il divieto ai minori di 18 anni e

i seguenti tagli di alleggerimento: 1°) alleggerire la scena del tintinnare dei pulsanti dei campanelli e togliere l’ansimare della donna, nella prima fase della prima scena erotica; 2°) nella seconda scena erotica, eliminare il particolare del succhiamento lascivo del pollice dell’uomo e togliere completamente la parte in cui Carlo Alberto, dopo aver sfilato gli stivali alla donna, la bacia tra le cosce, risalendo poi sul suo corpo.

Nel 1970 *Brancaleone alle crociate* non vede richiami, mentre da *Il frigorifero*, un episodio di *Le coppie*, si chiede l'eliminazione de «la scena finale da quando il protagonista ha pronunciato la battuta “ma dove li troviamo noi dieci chili di roba da lavare?”». Monicelli ha ancora piccoli problemi nel 1975, con *Amici miei*, per cui la «commissione di appello visionato il film, rinnova l'invito alla produzione di alleggerire la scena del coito tra i coniugi Necchi», ma ormai le forbici della censura hanno perso il loro filo.

Sono documenti interessantissimi.

Al di fuori di memorie a volte confuse e sempre più labili col passar del tempo o dei singoli episodi di cronaca conosciuti - quali l'esercito che si rifiuta prima di collaborare con Monicelli che sta girando *La grande guerra*⁷² e poi con Comencini impegnato in *Tutti a casa*⁷³ - il solo modo per poter capire quale sia stata l'opera della censura è confrontare le schede della revisione cinematografica con i copioni depositati nel momento in cui si presentava agli uffici la richiesta di avvio dei lavori dei film. Sarà così possibile scoprire le richieste della censura preventiva, quella che interveniva ancor prima che si desse inizio ai film⁷⁴ e come poi hanno agito le successive commissioni censorie.

Quanto ha influito la censura nella commedia all'italiana? Impossibile a dirsi, senza una ricerca a tappeto come quella descritta, ma questo alto momento del nostro cinema ha trovato, almeno nei suoi autori migliori, le forze e le capacità per combattere gli ostacoli incontrati nel suo percorso. Come già scritto Comencini ha incontrato degli ostacoli nella realizzazione di *Tutti a casa*: l'esercito non ha voluto collaborare, non ha voluto “prestare” i due carrarmati necessari per il film.

Ma tranne gli attrezzisti di Cinecittà che hanno sopperito alla bisogna o gli esperti di armi da guerra chi si è potuto accorgere che quello utilizzato per girare il film non è un vero carrarmato, ma una jeep truccata⁷⁵?

⁷² «Una volta deciso di fare il film, De Laurentis ebbe da combattere lui stesso una grande battaglia: essendo un film molto costoso, che abbisognava di masse e di grandi mezzi, truppe, eccetera, lui voleva farlo con l'aiuto dell'esercito. Invece appena si seppe che questo gruppo di sciaguratelli, come eravamo considerati io, Age e Scarpelli, voleva addirittura fare un film sulla guerra del 15-18, coi suoi 600.000 morti, si scatenò una campagna di stampa contro questo presunto vilipendio delle forze armate. Articolo di fondo su “Il Giorno” scritto da Baldacci; articoli di fondo di Monelli, che era il depositario dei valori del sacro soldato italiano, e poi altri interventi. Perciò sparì immediatamente la possibilità di avere la collaborazione dell'esercito». Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, Bari, Dedalo 1986, pp. 63-64.

⁷³ Ricorda Comencini: «Del resto il film fu accolto molto male dalle autorità. L'esercito rifiutò di darci due carri armati che ci servivano per le scene di guerra». In *Memoria, mito, storia. La parola ai registi. 37 interviste*, a cura di Alessandro Amaducci, Torino, Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, 1994, p. 65.

⁷⁴ Esperienza personale, su un film di Risi, ma che è lontanissimo dalla commedia: *Un amore a Roma*, del 1960. La produzione ha presentato una sceneggiatura e l'anonimo censore ha sottolineato i punti più scabrosi, più pericolosi per la realizzazione del film. Sono così scomparsi dalla pellicola le frasi più rischiose e il regista, nel dirigere, è stato particolarmente attento ad evitare problemi nei passi della sceneggiatura che gli erano stati segnalati ancor prima del primo ciak.. Nonostante questo, nel suo parere la Commissione ha espresso «parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che ne sia vietata la visione ai minori degli anni 16 che il contenuto della vicenda è assolutamente inadatta e pericolosa per i minori stessi in quanto è (..) sulle avventure erotiche della protagonista e sulla decisione di un ambiente sostanzialmente malsano, che siano eliminate le sequenze di donna e Marcello a letto dalla battuta di Marcello “ci vedremo una di queste sere” e quella di Anna “indagheremo” (compresa) perché contrario al buon costume e alla pubblica decenza».

⁷⁵ «E dovemmo farli finti». In *Memoria, mito, storia. La parola ai registi. 37 interviste*, a cura di Alessandro Amaducci, cit., p. 65. Senza voler dubitare delle parole del regista, si può verificare, nel vedere il film, che le torrette dei carrarmati quando sparano non rinculano, a conferma che sono fittizie.

«Queste mani hanno restaurato le cattedrali di Pisa, Lucca, Firenze... Di chi sei figlio tu? Noi siamo i figli, dei figli, dei figli di Michelangelo e Leonardo; di chi sei figlio tu?»⁷⁶ dice un emigrante italiano sul set di *Intolerance* di D. W. Griffith, in un film dei fratelli Taviani di qualche anno fa.

Credo si possa dire che la commedia all'italiana nasce da questa capacità di ingegnarsi, non certo solo nell'attrezzistica, ma nello scrivere, nel dirigere, nell'interpretare, illuminare, arredare, musicare e che i suoi componenti hanno utilizzato le armi in loro possesso al meglio.

Certo la storia sarebbe stata diversa se avessero avuto un'industria cinematografica degna di questo nome al loro fianco, ma questo è un altro discorso.

⁷⁶ *Good Morning Babilonia*, 1987.