

La censura cinematografica in Italia

Pratiche, modelli, archivio digitale (1944-1999)

A cura di
Luca Barra, Giacomo Manzoli e Tomaso Subini

Con la collaborazione di
Chiara Boatti e Francesca Tesi

Volume pubblicato con i contributi del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna
nell'ambito del progetto PNRR Finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU
attraverso il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano – Missione 4 – Comp. 2
– Inv. 1.3, Avviso DD 341 del 15/3/2022 dal titolo
La censura e il cinema in Italia dal secondo dopoguerra ai giorni nostri,
CUP J33C22002850006

1^a edizione, dicembre 2025
© copyright 2025 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Redazione e impaginazione: Studio Agostini, Roma

Finito di stampare nel dicembre 2025
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN (PDF) 978-88-290-3552-6
ISBN (cartaceo) 978-88-290-3551-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione. Uno sterminato archivio dell'invisibile di <i>Luca Barra, Giacomo Manzoli e Tomaso Subini</i>	9
Problematizzare la censura	11
Non solo tagli	16
Questo libro	18
Bibliografia	21
1. 1944-1948. La censura negli anni della transizione democratica: operazioni negoziali per definire nuovi standard e assetti di <i>Chiara Boatti e Francesco Di Chiara</i>	23
1.1. Il quadro istituzionale	24
1.2. Analisi quantitativa	27
1.3. Problematiche procedurali	32
1.4. La ridefinizione dell'identità nazionale	34
1.5. Conclusioni	39
Bibliografia	41
2. 1948-1958. Censura e modernità nel cinema italiano: tra ricostruzione, propaganda e controllo di <i>Angelo Pietro Desole ed Elisa Farinacci</i>	43
2.1. L'evoluzione istituzionale	43
2.2. Documentare la nazione. Modernità, censura e biopotere nel documentario	48
Bibliografia	53

INDICE

3.	1958-1962. Corpi inquieti: gioventù e controllo morale nel cinema italiano di <i>Laura Cesaro e Marco Dalla Gassa</i>	55
3.1.	“Che ce l’abbiano cambiata nella culla?”	55
3.2.	Fratture politiche e crociate morali nel dibattito sulla censura	57
3.3.	La gioventù come campo di battaglia della censura: le eroine sono tutte giovani e belle	59
3.4.	Pratiche censorie, in concreto	65
3.5.	Una conclusione (provvisoria)	68
	Bibliografia	69
4.	1962-1968. Il dispositivo censorio tra negoziazione e riflessione metalinguistica di <i>Dorothea Burato, Miriam De Rosa e Francesca Tesi</i>	71
4.1.	Leggere la censura nell’Italia degli anni Sessanta	71
4.2.	La legge 161/1962: negoziazione culturale e burocratizzazione dell’istituto censorio	75
4.3.	La legge alla prova dei fascicoli: analisi qualitativa e quantitativa	81
	Bibliografia	87
5.	1968-1977. L’Italia alla prova del mutamento politico e mediale: censura cinematografica e un paese che cambia di <i>Luca Barra e Filippo Triola</i>	89
5.1.	Una repubblica in trasformazione	89
5.2.	L’Italia tra cambiamento e attesa di riforme nella produzione Unitelefilm	92
5.3.	Il cambiamento attraverso i media, dalla televisione alla pubblicità	96
	Bibliografia	102

INDICE

6.	1977-1999. Dalla negoziazione condizionata alla prevenzione selettiva: l'evoluzione della censura cinematografica italiana di <i>Federico Zecca</i>	105
6.1.	Sorvegliare e contenere, ovvero l'esercizio censorio dal 1948 al 1976	107
6.2.	Mutamenti e inerzia, ovvero l'Italia degli anni Ottanta e Novanta	113
6.3.	Riassetti ed elusioni, ovvero l'esercizio censorio dal 1977 al 1999	121
6.4.	Conclusioni	137
	Bibliografia	138
7.	1977-1999. Scandali e rigurgiti: forme di censura nell'Italia degli anni Ottanta e Novanta di <i>Gabriele Landrini e Matteo Macaluso</i>	141
7.1.	<i>Querelle de Brest</i> e altri scandali internazionali	142
7.2.	<i>Totò che visse due volte</i> e altri divieti da "rigurgito italiano"	148
7.3.	Conclusioni	153
	Bibliografia	154
	Gli autori	157

4

1962-1968. Il dispositivo censorio tra negoziazione e riflessione metalinguistica

di *Dorothea Burato, Miriam De Rosa e Francesca Tesi**

4.1

Leggere la censura nell'Italia degli anni Sessanta

Se occuparsi di censura cinematografica significa ripercorrere un processo di articolata negoziazione culturale, sociale e politica, occuparsi di censura cinematografica in Italia negli anni Sessanta significa arrivare al cuore di queste dinamiche.

Il lavoro di sistematizzazione dei fascicoli prodotti dalle commissioni di revisione si rivela infatti prezioso non soltanto per delineare una storia dell'esercizio censorio del paese in un momento di cruciale cambiamento, ma anche come fonte di una riflessione che in qualche modo il cinema opera su di sé. La pratica e le scritture raccolte in questi materiali raccontano in effetti una storia critica che gli operatori del settore (distributori e produttori, lo vedremo, dal 1962 sono membri della commissione di revisione) sviluppano in una forma di commento e intervento sulle opere. In quanto segue vorremmo proporre che tale processo di commento, nelle *nuances* che lo vedono espresso in forma talvolta implicita, altre volte esplicita, funzioni alla stregua di una riflessione metalinguistica, una sorta di glossa che contribuisce a negoziare discorsi socioculturali intervenendo tramite gli strumenti di cui il cinema si dota per legittimarsi e restare al passo coi tempi, ma che così facendo opera al contempo una negoziazione di sé stesso in grado di produrre un metadiscorso. In questo senso, allora, riflettere su sequenze ritenute inappropriate, proporre variazioni al montaggio, tagli,

* Il contributo è stato pensato ed elaborato congiuntamente dalle autrici. Miriam De Rosa ha scritto il PAR. 4.1, Dorothea Burato il PAR. 4.2, Francesca Tesi il PAR. 4.3.

oppure limitare l'età di visione del film non significa solo analizzare come si svolge il meccanismo censorio, quali caratteri peculiari e differenze lasci registrare la sua applicazione rispetto ad altri momenti storici, bensì diviene un'occasione preziosa per osservare i processi di individuazione di un'identità da parte del medium stesso, mentre viene a cristallizzarsi il suo spazio di legittimazione, ricercato entro un comparto culturale in grande fermento.

Il periodo compreso tra il 1962 e il 1968 rappresenta del resto un momento di profondo mutamento, in cui emerge l'intenzione di portare sul grande schermo «tematiche rinnovate» (Brunetta, 2004, p. 265)¹. Punteggiato di primati dal sapore di progresso a portata di mano nella stampa dell'epoca e tuttavia segnato da condizioni socioeconomiche caratterizzate da grandi disparità, questo periodo si configura come vero e proprio ponte tra il secondo dopoguerra – segnato da miseria, ricostruzione e poi rilancio – e stallo delle istanze di novità, innovazione e rivoluzione che arrivano al proprio picco attorno al 1963 e verso la metà del decennio saranno già in qualche modo consumate nella propria scintilla di speranzoso avvio². Il cinema registra questa fase di passaggio; le pratiche, le scritture, i dispositivi messi a punto per gestire tale transito esprimono la ricerca di una modalità rinnovata eppure istituzionale e rigorosa per legittimare gli strumenti messi a punto, ma anche e soprattutto per guardare con “occhi moderni” a temi sia nuovi, sia reintegrati dopo la rimozione degli anni Cinquanta.

L'eredità del Neorealismo sembra infatti emergere e acquisire un ruolo di primo piano nei temi affrontati dalle pellicole dell'epoca: ritorna la storia recente e non ben metabolizzata della Resistenza, del fascismo, ora fianco a fianco sul grande schermo insieme al presente delle fabbriche, delle nuove condizioni di lavoro e dell'emigrazione, delle lotte sindacali, del favoritismo e clientelismo politico. Compaiono anche affreschi psicologici inediti, racconti di noia e difficoltà esistenziali, incomunicabilità e malessere psicologico, oltre che la crescente e centrale sessualizzazione che attraversa l'intero periodo. Con «sguardo fermo e policentrico» (Brunetta, 2004, p. 215) molti registi raccontano, insomma, un'Italia di tensioni e conflitti, grandi contraddizioni e vive opposizioni: agio e miseria, boom

1. Sono parole di Vittorio De Sica, intervistato per “L'Europeo” a proposito del suo film del 1963, *Il boom*.

2. Sul boom economico e la chiara periodizzazione fino al 1963 cfr. Mafai (1997), Leonardini, Cova, Galea (1997), Archivio Luce Cinecittà (2012).

economico e condizioni di vita retrograde, città e periferie rurali, imprenditori di successo e mogli infelici, per citarne solo alcune.

Si tratta di temi che l'istituto censorio, particolarmente zelante nel decennio precedente, affronta negli anni Sessanta con strumenti nuovi, i quali provano a rispondere alla sensibilità del tempo e a negoziare le esigenze rappresentative che man mano emergono. Tra questi, senza dubbio è di radicale importanza la legge 161/1962, che in qualche modo apre il decennio indicando la cifra dell'intervento tipica del censore di qui in avanti e sorpassa la normativa vigente a favore di una nuova disciplina depoliticizzata e più liberale, finalmente conforme alla Costituzione, approvata ormai quasi 15 anni prima (Canzian, 2024, p. 41). La letteratura (Curti, Di Rocco, 2014, p. 91) è concorde nel descrivere questo passaggio come una perdita di autorevolezza dell'istituto censorio, che lascia il campo all'intervento più frequente della magistratura. A partire da questo decennio si inaugura infatti una pratica che conta ben noti casi di sequestro e agisce in senso repressivo e intimidatorio. Si tratta peraltro di operazioni non di rado in disallineamento rispetto a quanto stabilito dalla censura preventiva esercitata dalla commissione, che tende invece a emettere solo raramente il giudizio di diniego del nulla osta (Canzian, 2024, p. 44; i grafici presentati più avanti confermano questo dato)³.

In tal senso, l'attività censoria è in questo periodo esplicitamente una pratica negoziale⁴. Se questa, lo vedremo più oltre, si esprime in un crescente numero di casi con un intervento sul montaggio e l'esclusione di alcune sequenze ritenute problematiche (cfr. FIG. 4.2 per un'indicazione sui tagli) che talvolta vengono proposte da un appello all'altro anche dalle case di produzione quasi come una forma di sapere tacito dei meccanismi in atto⁵,

3. Il giudice può procedere in forza dell'art. 15 della legge 161/1962, che rimanda all'art. 528 ("Pubblicazioni e spettacoli osceni") del codice penale del 1930, codice Rocco (Canzian, 2024, p. 47).

4. La lettura della pratica censoria come processo negoziale caratterizza molta letteratura sul tema: un contributo importante, tra i più recenti, è Giori, Subini (2024). Allineandoci, dunque, a questa interpretazione, suggeriamo qui un possibile affondo sul tema della negoziazione, che ci pare appropriato intendere come luogo di scambio e legittimazione. In particolare, rimandiamo all'utile definizione di Francesco Casetti, secondo il quale il meccanismo di negoziazione va pensato come un «confronto che implica reciproco riconoscimento e che consente di costruire uno spazio d'accordo» (Casetti, 2002, p. 22, nostra traduzione).

5. Il concetto di «sapere tacito» sviluppato di recente (Boguska *et al.*, 2024) in riferimento alla materialità del film, al suo formato e ai dispositivi che ne caratterizzano la pratica considerati nelle proprie *affordances* può essere proficuamente traslato nel contesto

è pur vero che le revisioni hanno per la maggior parte come esito un processo articolato in più passaggi e istanze, che intensificano la produzione di documenti per e da parte della commissione, con una conseguente burocratizzazione del meccanismo censorio. Il moltiplicarsi di verbali e report che si riscontra nei fascicoli di questi anni estende, a un livello operativo, il processo di revisione delle domande presentate. Questo è dovuto anche a un livello di competenza più settoriale e tecnico, dal momento che, come si vedrà più avanti, la legge include nelle commissioni membri appartenenti all'industria cinematografica, e consente ai richiedenti del nulla osta di essere ascoltati in sede di revisione, generando dunque maggiori rinvii e un più intenso dialogo tra le parti. Come sostenuto, a un livello di osservazione critica, questo è anche sinonimo di una macchina cinematografica che ragiona su sé stessa⁶, vaglia le proprie opzioni e negozia le forme filmiche oggetto di valutazione alimentando quello che vorremmo sostenere essere un discorso sul cinema. È proprio in questo senso che, più sopra, si faceva riferimento al concetto di glossa.

Ne parla in maniera chiarissima Francesco Casetti, quando nella sua riflessione su cinema, esperienza e modernità sostiene che proprio grazie alle glosse il cinema abbia, nel corso della sua storia, «ratificato» una forma di autoriflessione:

Il risultato è stato quello di rendere sia riconoscibile che riconosciuto il quadro entro cui esso voleva essere pensato ed esperito. Cosa che ne ha assicurato l'«istituzionalizzazione». Compresa l'istituzionalizzazione dei propri modi di osservare le cose. Dunque una definizione di sé che dà senso al proprio operato; e insieme una definizione di sé che cerca di agire su una platea collettiva. Ciò che caratterizza ogni discorso sociale è da un lato la sua capacità autoriflessiva, dall'altra i suoi effetti performativi. È il suo vedersi e il suo fare (Casetti, 2005, p. 271).

della nostra ricerca rispetto alle forme di censura internalizzata dai soggetti che operano all'interno del settore cinematografico, come ad esempio registi e produttori. Questi, come gli user di certi dispositivi o formati particolari (dalla camera Bolex come sostiene Benoît Turquety nel volume sopra citato, fino al film a passo ridotto impiegato in pratiche di tipo sperimentale), adottano dei protocolli e delle gestualità informali dedotte dalla pratica che ottimizzano i processi di utilizzo dei media, così registi, produttori ma anche distributori recepiscono le richieste delle commissioni di revisione e introducono da sé modifiche nei propri film in modo tale che possano passare il vaglio del censore. Si tratta di un meccanismo di negoziazione che avviene in questa maniera non solo reagendo, ma prevedendo il possibile esito della valutazione.

6. Il riferimento a una «macchina cinematografica» inevitabilmente riporta alla teoria dell'apparato. L'interessante analogia che si configura è dunque tra cinema come apparato e apparato censorio, come esplicitato anche in Biltreyest (2024).

Ci pare che la legge 161/1962 attivi un'azione di specchio in cui il cinema effettivamente si osserva nei propri meccanismi; pratiche e scritture censorie rientrano dunque in questo processo autoriflessivo, essenziale per tradurre le considerazioni formali, estetiche e rappresentative in operatività e pertanto in una decisione legislativa che applica e mette in atto – Casetti direbbe un “fare” performativo – quanto rilevato ed espresso in termini linguistici nei dossier dedicati alle opere.

Alla luce di questa riflessione, vorremmo quindi leggere scritture e pratiche censorie, studiando i fascicoli non solo come gli importanti strumenti di ricostruzione storica che sono, ma anche come glosse che aprono a considerazioni sul piano mediale. La produzione documentale di questo periodo e la ricerca di istituzionalizzazione dei processi attorno al cinema sono di fatto una ricerca che il cinema stesso condivide col censore, seppur sviluppata su binari paralleli poiché finalizzata a trovare il proprio territorio e il proprio pubblico, poco importa se a costo di quella che appare una burocratizzazione.

Vale ora la pena entrare nello specifico di quanto la legge del 1962 decreta e con quali strumenti sposti l'attenzione dell'esercizio censorio primariamente verso la negoziazione sia del tipo di pubblico, sia del testo filmico ammesso alla visione.

4.2

La legge 161/1962: negoziazione culturale e burocratizzazione dell'istituto censorio

All'inizio degli anni Settanta, il critico cinematografico Giacomo Gambetti (1972, p. 81) rileva che «l'applicazione della legge n. 161 non era stata facile e aliena da controversie e da contraddizioni», attribuendo alcune responsabilità di questa problematica attuazione alla stessa legge⁷. Se l'art. 16 della norma prevedeva infatti che il regolamento di esecuzione venisse emanato entro un anno (lasciando nel frattempo valide le disposizioni del precedente, risalente al 1923), il nuovo provvedimento entra invece in vigore soltanto l'11 novembre 1963, con diversi mesi di ritardo⁸.

7. Il complesso iter di elaborazione e approvazione della legge – segnato da rinvii a partire dal 1954 e negoziazioni tra la DC, il mondo cattolico e le opposizioni (PCI e PSI) – è ricostruito in Subini (2021, pp. 152-63).

8. D.P.R. 11 novembre 1963, n. 2029.

Il regolamento di esecuzione, composto da un totale di 15 articoli, detta non solo norme di carattere tecnico – compilazione delle domande per ottenere i nulla osta, pagamento della tassa per la domanda, forma dei pareri delle commissioni, modalità dei ricorsi di II grado (commissione di appello), obbligo di conformità di tutte le copie distribuite a quella esaminata – ma, agli artt. 9 e 11, entra nel merito sostanziale della legge, ovvero delle aree di applicazione della censura. In particolare, l'art. 9 elenca in modo dettagliato i contenuti che, pur non costituendo «offesa al buon costume», sono in ogni caso vietati ai minori:

- battute o gesti volgari;
- rappresentazioni che indulgono a comportamenti amorali;
- scene erotiche o di violenza verso uomini o animali, o relative a operazioni chirurgiche, a fenomeni ipnotici o medianici, se rappresentate in forma particolarmente impressionante, o riguardanti l'uso di sostanze stupefacenti;
- contenuti che fomentano odio o vendetta;
- rappresentazioni di crimini tali da indurre all'imitazione o di suicidi in forma suggestiva.

L'articolo attribuisce inoltre alla commissione di revisione il compito di determinare il limite di età (14 o 18 anni) sulla base della «gravità e insistenza» degli elementi problematici. Viene così abolito il limite dei 16 anni e introdotto un doppio parametro che mira a tarare il giudizio sulla sensibilità adolescenziale. Le interviste rilasciate dai censori lasciano emergere tuttavia le difficoltà di applicazione di tali criteri. Il regista Sergio Pastore osserva che la differenza è da cogliersi nel «clima generale» del film (Pastore, 1999, p. 132): un conto è, ad esempio, affrontare l'eros in una prospettiva sociale o psicanalitica, un altro ricorrere a rappresentazioni compiacenti. Questa distinzione non viene però sempre riconosciuta dai membri delle commissioni, dando luogo a dispute minuziose in fase di revisione – sulla lunghezza di un bacio o sull'ampiezza di un orlo – che rivelano la precarietà di un concetto come il comune senso del pudore (*ibid.*). Canzian (2024, p. 42) sottolinea che questa nuova articolazione della tutela segna il passaggio da una concezione paternalistica della censura a una funzione orientata: non più difesa generica del pubblico adulto, ma protezione specifica del pubblico giovanile, in sintonia con le preoccupazioni educative e sociali di un'Italia in pieno boom economico. L'innalzamento del limite da 16 a 18 anni, in questo senso, non deve essere interpretato come misura prettamente restrittiva, ma come strumento pragmatico di mediazione: consente infatti la circolazione di opere altrimenti destinate all'invisibilità,

inserendo la censura in un sistema di compromesso istituzionale tra esigenze di protezione e interessi economici. Questa funzione di mediazione rappresenta quindi un passaggio decisivo nella trasformazione del ruolo della censura: da apparato di interdizione a dispositivo di regolazione, capace di negoziare con l'industria culturale margini di tolleranza.

L'accurata enumerazione di situazioni contenuta nel regolamento, in apparenza, rischiava di irrigidire l'interpretazione della norma. In realtà, la giurisprudenza amministrativa stabilisce che tali indicazioni devono essere considerate soltanto come riferimenti da valutare in funzione degli scopi della disciplina principale. Di conseguenza, la presenza di elementi problematici in un film non è sufficiente, di per sé, a giustificare un divieto: è invece necessario analizzare l'opera nel suo complesso e verificare se il contesto attenui o neutralizzi gli effetti potenzialmente nocivi della singola sequenza sulla sensibilità dei minori. In questo processo non si produce soltanto una valutazione esterna, ma anche una forma di autoriflessione operata dal cinema stesso, chiamato a confrontarsi con i propri limiti espressivi e con la propria capacità di rielaborare i significati.

A un vaglio dei processi che la lettura dei fascicoli lascia trasparire in filigrana, si possono individuare esempi significativi in questa direzione. Dall'analisi delle motivazioni prodotte dalle commissioni emerge, con una certa frequenza, il ricorso a descrizioni puntuali delle atmosfere dei film sottoposti a revisione, il che dimostra come il livello rappresentativo entri di buon diritto nella produzione del discorso censorio anche come discorso mediale e metalinguistico. Ciò accade in particolare nei casi che presentano episodi di vendetta e violenza, anche linguistica; una questione dirimente del periodo è infatti l'osceno, la cui dimensione verbale si manifesta attraverso il turpiloquio (come prescritto dall'art. 9 del D.P.R. n. 2029 del 1963 riportato sopra, e segnalato all'interno del nostro archivio digitale con le parole chiave "turpiloquio" o "volgarità"). In tali circostanze, la commissione non si limita a registrare la presenza dell'atto, ma tende a ricostruire il contesto narrativo in cui esso si colloca, spiegando perché debba essere applicato il divieto ai minori di 14 anni. In altre parole, la motivazione si articola in una sorta di commento interpretativo volto a legittimare la valutazione finale. Se la violenza o la vendetta appaiono funzionali a un fine "nobile" o giustificato dalla trama, l'opera ottiene di norma il nulla osta senza limitazioni di età; se invece l'atto è privo di giustificazione narrativa e risulta utilizzato come puro espediente di spettacolarizzazione, allora la commissione tende a imporre restrizioni di visione ai minori.

Ne è un esempio il film di coproduzione italo-francese *Sotto il tallone* (*La métamorphose des cloportes*) di Pierre Granier-Deferre (1965). La pellicola tratta di un ladro di quadri tradito dai suoi complici, che una volta uscito di prigione cerca vendetta, ma finisce per essere incastrato e tornare in carcere. Presentata in commissione di revisione il 4 settembre 1965, nell'edizione doppiata italiana e in quella originale in lingua francese, la pellicola ottiene il nulla osta per la proiezione con divieto ai minori di 14 anni. La motivazione della commissione cerca di restituire il clima complessivo dell'opera: il divieto viene infatti giustificato dal fatto che la vicenda è non solo «imperniata sul sentimento della vendetta», ma si svolge anche «in un ambiente torbido con sequenze scabrose e qualche battuta volgare»⁹. In questa circostanza, la casa di distribuzione – la DEAR Film – decide di non presentare ricorso alla commissione di appello.

Tuttavia, in molti casi a un parere restrittivo segue la richiesta di appello da parte della casa di distribuzione; una tendenza che, pur crescendo nel periodo immediatamente successivo all'introduzione della legge, va via via diminuendo nel corso del decennio, come si vedrà dall'analisi quantitativa proposta nel PAR. 4.3. L'art. 7 della legge 161/1962 stabilisce infatti che, qualora un film non ottenga il nulla osta o sia escluso alla visione dei minori, il soggetto interessato (generalmente il produttore o il distributore) possa presentare ricorso alla commissione di secondo grado entro venti giorni dalla comunicazione del provvedimento. La commissione di appello, a sua volta, deve pronunciarsi entro lo stesso termine di venti giorni dalla ricezione del ricorso. Questo meccanismo, fondato sulla possibilità di appelli e “contro-decisioni”, genera non di rado uno scambio tra produttori/distributori (talvolta anche dei registi) e commissioni di revisione, che incrementa la produzione di verbali e motivazioni. Tale moltiplicazione documentaria, oltre ad accentuare la burocratizzazione dell'istituto, costituisce oggi testimonianza preziosa sia delle dinamiche amministrative che della progressiva formalizzazione di un discorso sul cinema, sviluppato attraverso pratiche di scrittura che assumono valenza storica e metalinguistica.

Una dinamica di questo tipo si riscontra nella vicenda del film spagnolo *Fuera de la Ley* (1964) di León Klimovsky, circolato in Italia con il titolo *L'uomo dell'O.K. Corral*. Presentato in commissione di revisione il 23 maggio 1964 sia in edizione originale che doppiata, il film è vietato ai minori di 14 anni perché la tematica «matura l'esaltazione della vendetta, si compiace della sua realizzazione e finisce con l'indulgere verso una latitanza

9. DGCA, ff. 45654 e 45655.

che assicura la libertà al vendicatore»¹⁰. Dopo il parere restrittivo espresso dalla commissione di primo grado, la casa di distribuzione – la Fida Cinematografica – presenta ricorso, contestando l'«inesattezza» del giudizio formulato sul film. L'8 luglio la commissione di appello conferma però la decisione iniziale. La motivazione che accompagna tale conferma è piuttosto stringata e si limita ad affermare che il film contiene «scene di violenza non adatte alla particolare sensibilità dei minori»¹¹, ricorrendo a una formula stereotipata, tipica del linguaggio dei provvedimenti censori.

Quando la commissione di appello, come in questo caso, conferma il diniego già espresso in prima istanza, l'art. 7 della legge 161/1962 stabilisce che la decisione debba essere accompagnata da una motivazione e assume valore vincolante per l'amministrazione, escludendo di fatto ulteriori possibilità di impugnazione in sede amministrativa. In questo quadro si inserisce tuttavia l'art. 11 del regolamento attuativo della legge, che consente il riesame delle opere respinte, purché opportunamente modificate. Nella prassi, tuttavia, tale disposizione si traduce spesso in interventi marginali – un titolo cambiato, il taglio di pochi fotogrammi – più che in sostanziali riscritture. Proprio questa apparente marginalità produce però un discorso più ampio sul film e sulle sue possibilità: sollecita autori e produttori a riflettere sul posizionamento dell'opera, su ciò che il cinema può o non può mostrare – in questo caso, la rappresentazione della vendetta – e dunque a interrogarsi alla stregua di una glossa in senso quasi speculativo sui limiti stessi del linguaggio cinematografico. Ci pare valga la pena ribadire dunque come i fascicoli della censura confermino questa dinamica, che non segnala soltanto la progressiva perdita di autorevolezza dell'istituto censorio, ma ne rivela anche la funzione di spazio di negoziazione culturale e di autoriflessione per il cinema, chiamato a misurarsi con il confine tra accettabile e inaccettabile, tra accesso al mercato e libertà creativa.

Anche in questo senso, un esempio significativo dei meccanismi appena descritti è rappresentato dal caso del film già analizzato, *Fuera de la Ley*. A poche settimane dal rilascio del nulla osta, il 13 luglio 1964, la Fida Cinematografica presenta domanda di revisione per una nuova edizione, distribuita con il titolo italiano *Alle frontiere del Texas*. In sede di presentazione, la ditta segnala che la restrizione ai minori di 14 anni è stata confermata anche in secondo grado. Tuttavia, al momento della revisione, anche questa versione viene nuovamente sottoposta allo stesso limite dei 14 anni. La

10. DGCA, f. 43020.

11. *Ibid.*

commissione, nella sua motivazione, dichiara: «contrariamente a quanto affermato dalla Società Fida Cinematografica, sono rimasti assolutamente inalterati il dialogo e lo stesso finale»¹². Ciò stante, la commissione esprime parere favorevole per la concessione del nulla osta per la proiezione in pubblico, con il divieto di visione per i minori degli anni 14, aggiungendo che il provvedimento è legato alla tematica del film, che «contiene un'esaltazione della vendetta, indugia su scene di violenza e, nel finale, indulge verso una latitanza che assicura, almeno per un certo periodo di tempo, la libertà al vendicatore»¹³.

Non soddisfatta, la Fida Cinematografica presenta formale richiesta di appello il 24 agosto, sostenendo che la coincidenza dei dialoghi tra la prima e la seconda versione sia da attribuire a un errore degli uffici della stessa casa di distribuzione. La commissione di appello, riunitasi il 1° settembre, pur rilevando che nella pellicola permangono alcune delle sequenze violente contestate, stabilisce che il film possa essere ammesso anche ai minori di 14 anni. La decisione si fonda su una duplice considerazione: da un lato si osserva che tali sequenze di violenza sono «connaturali al particolare genere cinematografico», dall'altro si ritiene che esse non presentino «una intensità tale da potersi considerare pericolose alla particolare sensibilità dell'età evolutiva dei minori degli anni quattordici»¹⁴.

La vicenda di *Fuera de la Ley* esemplifica bene la dinamica di continua negoziazione che caratterizza il funzionamento della censura amministrativa dopo l'entrata in vigore della legge 161/1962. L'oscillazione dei giudizi tra primo e secondo grado, unita alla possibilità di presentare nuovamente il film in una versione leggermente modificata, ci dà testimonianza di come l'esercizio censorio non si configuri più come un'autorità inappellabile, ma come un meccanismo che si misura con gli interessi dell'industria cinematografica, della distribuzione e con le possibilità del medium stesso. La progressiva burocratizzazione del linguaggio, evidente sia nell'elencazione minuziosa dei divieti sia nella rigidità dei verbali, è il segno di questa trasformazione. La censura tende ormai a legittimarsi non tanto attraverso un'autorità simbolica, quanto mediante la regolarità procedurale. La standardizzazione degli atti, la proliferazione delle categorie e la possibilità di ricorsi o riesami rappresentano il tentativo dell'istituto di sopravvivere attraverso le procedure (Canzian, 2024, p. 44). Tuttavia, proprio questa formalizza-

12. DGCA, f. 43490.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

zione, sebbene pensata come garanzia di imparzialità delle commissioni di revisione, finisce per incrinare l'autorevolezza: il potere censorio appare sempre meno fondato su un principio morale condiviso e sempre più assimilabile a un apparato chiamato a operare entro logiche di mediazione con i produttori. Tale trasformazione, tuttavia, non va intesa soltanto in termini di perdita: la censura amministrativa, pur non configurandosi più come un dispositivo di interdizione assoluta, diventa anche uno strumento regolativo che stimola riflessione e negoziazione. Attraversata da compromessi e continuamente ridefinita nel rapporto con le istanze economiche e culturali, essa si configura così come un luogo di autoriflessione del mezzo cinematografico su sé stesso e sulla propria capacità di elaborare e veicolare efficacemente discorsi più ampi – in altri termini, la censura come spazio di critica metalinguistica sui limiti e le possibilità del cinema.

4.3

La legge alla prova dei fascicoli: analisi qualitativa e quantitativa

Del «colpo mortale» (Subini, 2021, p. 171) inferto alla censura amministrativa dalla legge 161/1962 recano traccia i fascicoli di revisione, sia nelle pratiche di scrittura e nella composizione dei verbali, sia nei dati e nelle tendenze del periodo. Tanto al livello micro quanto a quello macro, dunque, i fascicoli restituiscono il cambiamento avvenuto nell'apparato censorio, la sua burocratizzazione e l'ampliamento degli spazi di negoziazione di cui si è provato a dare conto.

Per restituire efficacemente questi fenomeni, l'aspetto che ci pare maggiormente indicativo riguarda la descrizione sempre più particolareggiata delle scene e sequenze che giustificano l'esito condizionato di un film¹⁵. Escludendo i casi per i quali la commissione chiede di apportare delle modifiche, per cui è necessario specificare quali scene o battute eliminare, ancora intorno al 1965 si trovano verbali, come quello che vieta *La bugiarda* (Luigi Comencini, 1965) ai minori di 18 anni, così redatti: «La I sezione [...] esprime parere favorevole per la proiezione in pubblico con il divieto ai minori degli anni 18, contenendo il film scene e sequenze non adatte alla

15. Senza entrare nel dettaglio e a titolo esemplificativo, si è osservata anche la sistematicità con cui sempre più spesso a partire dal 1962 le commissioni mettono a verbale il numero della propria sezione, o indicano la conformità della versione originale con quella doppiata in italiano, formule entrambe che servono a stabilizzare il dettato censorio.

particolare sensibilità dell'età evolutiva dei minori stessi»¹⁶. Il testo ricalca quello dell'art. 5 della legge 161/1962 senza addurre ulteriori spiegazioni, che saranno poi precisate in appello (secondo l'art. 7 della legge), e un identico esito si riscontra nel verbale che interdice la visione di *Matrimonio all'italiana* (Vittorio De Sica, 1964)¹⁷ ai minori di 14 anni. Nel febbraio 1967, motivando il divieto ai minori di 18, la commissione che valuta *A ciascuno il suo* (Elio Petri, 1967) scrive:

La III sezione [...] esprime parere favorevole per la proiezione in pubblico con il divieto di visione per i minori degli anni 18 (diciotto) perché a prescindere dagli intenti che il racconto si propone, restano scoperti ed incombenti il comportamento cinico dei protagonisti e la supina complicità dell'ambiente nonché la ideazione ed esecuzione diabolica, di tre omicidi, il tutto controindicato alla particolare sensibilità dell'età evolutiva dei predetti minori¹⁸.

Se dunque la formula finale ancora rimanda esattamente al testo di legge, tuttavia il corpo del verbale giustifica il giudizio della commissione con riferimenti sì generici – al punto da non poter essere aggiustati con tagli o modifiche – ma motivati, sebbene evidentemente pretestuosi rispetto alla questione davvero problematica del film, ovvero la rappresentazione di omicidi di stampo mafioso¹⁹. Nel tentativo di assumere misure cautelative, le sezioni si vedono costrette a redigere verbali meno ambigui, per non dar adito a fraintendimenti oggetto di potenziali contese con i portatori d'interesse del film, che sempre più spesso chiedono di essere ascoltati dalle commissioni.

Tale necessità registra talvolta esiti parossistici. Si prenda il caso del film *100.000 dollari per Ringo* (Alberto De Martino, 1965). La commissione giudica il film inadatto alla visione dei minori di 14 anni, giudizio poi ritrattato in secondo grado con la seguente motivazione:

La Commissione di appello, formata dalla riunione delle sezioni II e III, revisionato integralmente il film [...] e sentito – come da richiesta – il sig. Edmondo Amati, ritiene, all'unanimità, di poter esprimere parere favorevole alla revoca del divieto di visione per i minori degli anni quattordici, in quanto il film, configurato entro

16. DGCA, f. 44838, l'appello confermerà il giudizio formulato dal primo grado, e solo in una nuova edizione il film otterrà un abbassamento del divieto ai minori di 14 anni.

17. DGCA, f. 43353.

18. DGCA, f. 48625.

19. Per giunta, i manifesti del film di Sandro Simeoni vengono sequestrati e sono oggetto di un'interrogazione parlamentare (Graziosi, 2014).

i tradizionali schemi spettacolari del genere western, non presenta elementi tali di violenza e dettagli impressionanti che, per la loro crudezza visiva, possono nuocere alla normale sensibilità dei minori. Lo stesso parere viene espresso, anche, per la presentazione del film²⁰.

Il verbale testimonia l'esautorazione dell'apparato censorio, il cui giudizio – e insieme a questo la sua autorità – viene messo in discussione e rinegoziato. Come si diceva, tale delegittimazione dell'istituto lascerà poi il campo all'azione della magistratura, che interviene in maniera repressiva laddove la censura preventiva non ha più l'autorità di farlo. Di più, il documento prodotto dalla negoziazione non è che una riflessione metalinguistica, una glossa appunto, un modo in cui il cinema discute sé stesso, e in questo caso specificamente rispetto ai contorni del genere western, di come debba essere recepito e accolto.

Fin qui si sono addotti alcuni esempi che restituiscono il modo in cui i verbali recano traccia della burocratizzazione e della negoziazione dell'apparato censorio. In quanto segue proviamo a restituire una fotografia del periodo preso in esame offrendo una rielaborazione sintetica e visiva che crediamo fornisca uno strumento utile per catturare quanto descritto a un livello invece macro. I grafici sono elaborati a partire dai dati raccolti dall'archivio digitale *La censura cinematografica in Italia dal 1944 al 2021*²¹.

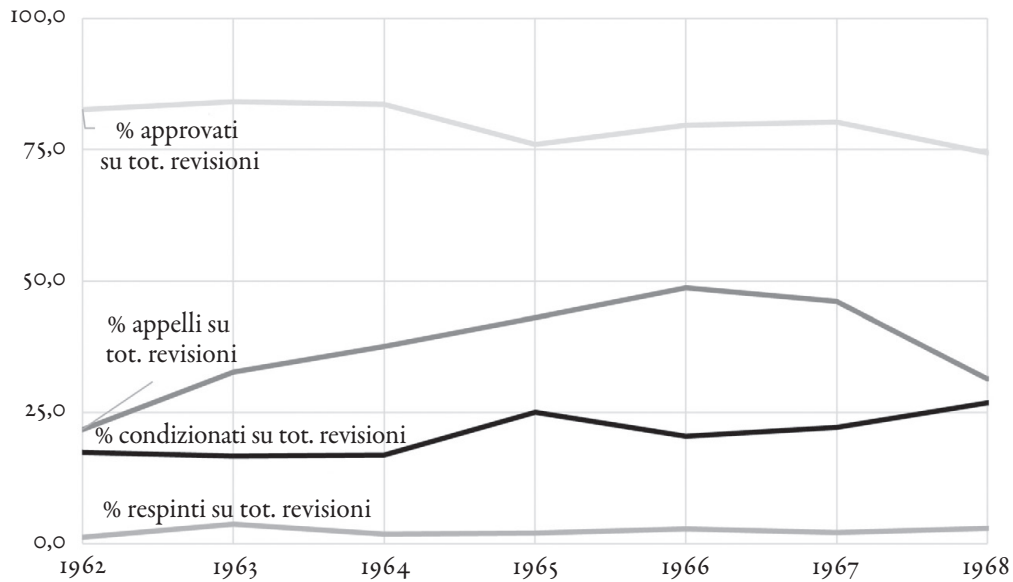
La FIG. 4.1 mostra l'andamento delle percentuali dei film approvati, condizionati, respinti e passati in appello, sul totale delle revisioni per ciascun anno del periodo di riferimento. Occorre specificare che per "condizionati" s'intendono i film sottoposti a modifiche richieste dalle commissioni, quale condizione per il rilascio del nulla osta, oppure la cui visione è vietata ai minori di 14 o 18 anni (non più 16, come già visto nel PAR. 4.2). Lasciando momentaneamente da parte quel che riguarda la linea degli appelli, si nota la decrescita dei film approvati, congruente a un lento innalzamento di quelli condizionati – tendenze confermate e incrementate nel corso degli anni Settanta – così come il seppur leggero aumento dei film respinti. I dati confermano quindi con dettaglio più granulare quanto già emerso dalle analisi di Giori, Subini (2024), che legano questi risultati alla progressiva sessualizzazione del cinema italiano, e, aggiungiamo, alla mag-

20. DGCA, f. 46009.

21. Si segnala che al momento in cui si scrive il caricamento dei fascicoli all'interno dell'archivio non è ancora completo, i dati contengono quindi un margine di errore che riteniamo tuttavia non significativo al punto da alterare le tendenze e le considerazioni qui contenute.

FIGURA 4.1

Andamento percentuale delle tipologie di giudizi dal 1962 al 1968



giore rappresentazione della violenza (Argentieri, 1974, p. 215), che porta le commissioni di censura a condizionare sempre più spesso la visione e, più raramente, a negare del tutto il nulla osta. A partire da questa considerazione generale, il grafico evidenzia tre momenti più critici: il primo è il 1963, quando a un improvviso rialzo dei film respinti si accompagna un aumento di quelli approvati e una flessione dei condizionati. Giori e Subini (2024, pp. 250-1) spiegano questa apparente contraddizione con una stretta muscolare sulla censura amministrativa da parte del governo di centro-sinistra a seguito delle pesanti critiche ricevute dopo l'approvazione della legge 161/1962, giudicata eccessivamente debole. Alla luce di questa contingenza politica, le commissioni preferiscono negare del tutto il nulla osta piuttosto che negoziare con i portatori d'interesse. Un secondo snodo avviene tra il 1967 e il 1968, quando crescono le percentuali dei film respinti e condizionati e cala quella degli approvati. Questi due estremi, il 1963 e il 1968, comprendono una stagione politica guidata dal centro-sinistra e inaugurata dal governo Moro I, che affida il ministero del Turismo e dello spettacolo per la prima volta a un socialista, Achille Corona.

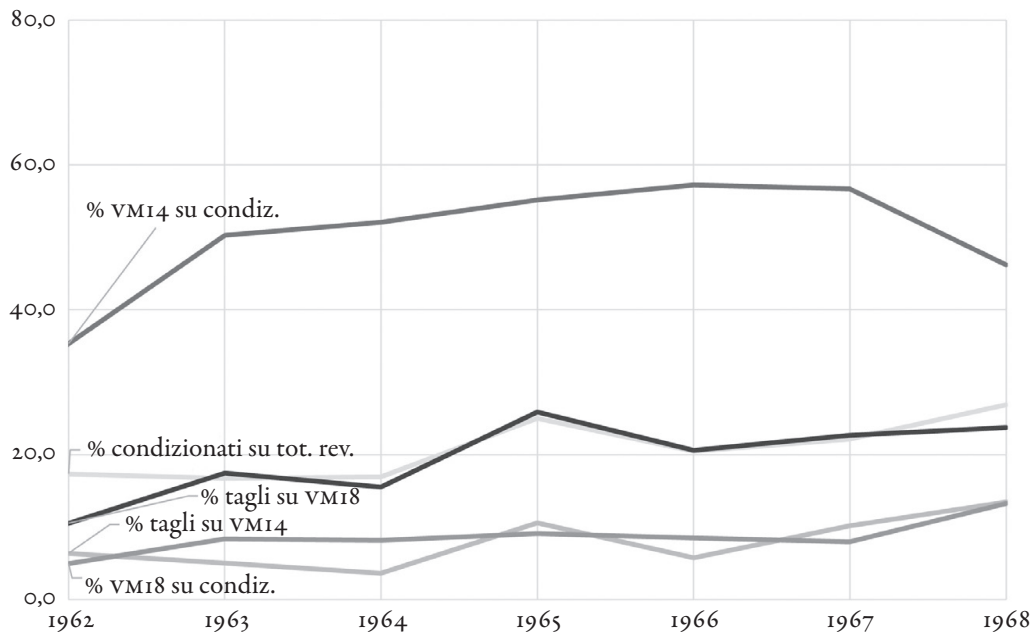
Si rimanda temporaneamente la trattazione del terzo spartiacque, il 1965, al commento del successivo grafico (cfr. FIG. 4.2) e torniamo alla linea dedicata ai titoli passati in appello. A seguito dell'entrata in vigore della legge 161/1962 si registra infatti un significativo aumento di richieste, non perché questo strumento non fosse previsto dalla legislazione precedente, ma probabilmente perché più spesso i richiedenti vi si rivolgono per poter essere ascoltati dalle commissioni e dunque avviare quel processo di negoziazione di cui si è detto. Col passare del tempo, confrontando i dati con quelli che abbiamo a disposizione per gli anni Settanta, l'appello viene sempre meno praticato, mentre aumentano i casi dei film condizionati. Questo dato può essere letto come segnale della progressiva acquisizione della prassi – inaugurata con la legge del 1962 – di introdurre distributori, produttori e registi in sede di revisione (art. 4), e conseguentemente una maggiore tendenza al compromesso già in primo grado, il cui giudizio viene accolto dai richiedenti senza ulteriori passaggi.

La FIG. 4.2 espone le tendenze specifiche dei film condizionati ai minori di 14 e 18 anni, e i tagli apportati. Le linee dei divieti ai minori di 14 e ai minori di 18 sono calcolate in percentuale rispetto al totale delle revisioni con esito condizionato, mentre le linee dei tagli sono in percentuale rispetto al totale del relativo divieto. Confermate le tre cesure individuate già nel grafico precedente, è possibile procedere a un più approfondito carotaggio. Nel 1963, quando la censura esercita una pressione maggiore già osservata nella tendenza dei film respinti (cfr. FIG. 4.1), a diminuire sono solo i tagli sui film vietati ai minori di 14 anni, considerata forse una misura di eccessivo compromesso, mentre aumentano significativamente le due tipologie di divieto ai minori – anche come effetto dell'introduzione della legge – e i tagli sui film vietati ai minori di 18, come mezzo per impedire il giudizio più severo del diniego completo. Tra il 1967 e il 1968, con un nuovo inasprimento della censura amministrativa, si assiste all'incremento di tutte le linee di tendenza, con l'eccezione del divieto ai minori di 14 anni, un giudizio troppo blando, praticato meno rispetto al più drastico divieto ai minori di 18²², e a un numero maggiore di tagli. Infine, riprendiamo le considerazioni rispetto al 1965, in cui si era visto che a una diminuzione dei film approvati corrisponde un aumento dei condizionati (cfr. FIG. 4.1). Tra questi ultimi, la FIG. 4.2 mette efficacemente in luce come siano le due linee relative ai tagli a impennarsi, mentre le percentuali dei divieti ai minori subiscono solo leggere va-

22. Si ricorda, peraltro, che l'art. 13 della legge 161/1962 non consente ai film vietati ai minori di 18 anni di essere trasmessi in televisione.

FIGURA 4.2

Andamento percentuale dei film condizionati dal 1962 al 1968



riazioni – in aumento per i minori di 14 anni, in diminuzione per i minori di 18. Il maggior ricorso a tale prassi suggerisce una più frequente opera di negoziazione tra le commissioni e i portatori d'interesse dei film. Il contesto è quello del fitto dibattito attorno all'approvazione della legge n. 1213 del 4 novembre 1965, la legge "Corona", a cui partecipano non solo il Parlamento ma anche ampie frange della società civile e dell'industria cinematografica (De Bernardinis, 2002). A essere oggetto di scontro, fino alle minacce di dimissioni da parte del ministro Corona e a una partecipata manifestazione del comparto cinematografico presso il Teatro delle Arti a Roma, è in particolare l'art. 5 che prevede che non possano accedere alla programmazione obbligatoria «i film che sfruttino volgarmente temi sessuali a fini di speculazione commerciale». In questo clima di contrapposizione, per evitare un inasprimento delle posizioni, è possibile che le istituzioni cerchino di mediare con i rappresentanti dell'industria cinematografica in sede di censura amministrativa, contrattando le modifiche da apportare ai film. Si segnala

che per il 1965 e il 1966 si registra contestualmente un forte calo della produzione nazionale, effetto del dilungarsi dell'introduzione della nuova legge e degli aggiustamenti necessari (Brunetta, 2024, p. 193).

A uno sguardo d'insieme della FIG. 4.2, i dati possono essere letti a partire da considerazioni già formulate: da una parte la «scalata al sesso» (Cosulich, 1969), unitamente a un'insistenza sulla violenza, inducono le commissioni a innalzare l'età ammessa alla visione dei film con più frequenti divieti ai minori di 18 anni; dall'altra parte la maggiore incidenza dei tagli imposti sulle pellicole è sintomo di una più frequente pratica di negoziazione tra le commissioni di censura e i portatori d'interesse dell'opera, che volentieri apportano modifiche al film per impedire un giudizio più gravoso, con l'avvio dei relativi meccanismi autoriflessivi e metalinguistici che proponiamo di scorgere tra le pagine dei fascicoli analizzati. Insomma, mentre la censura amministrativa tenta ancora di controllare i confini del visibile, salvaguardando in particolar modo i minori dalle immagini violente e sessualizzate, le spinte della modernizzazione della società obbligano l'istituto alla negoziazione, in un processo di riconoscimento e istituzionalizzazione reciproca che come detto punta all'individuazione di un compromesso in grado di consentire tanto all'istituto censorio quanto al cinema di «trovare una propria definizione e insieme renderla condivisibile e condivisa» (Casetti, 2005, p. 271).

Bibliografia

- ARCHIVIO LUCE CINECITTÀ (2012), *Il boom economico italiano*, YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=mjlxzoYe8Ks>).
- ARGENTIERI M. (1974), *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.
- BILTEREYST D. (2024), *Cinema, Screen Media and Censorship: An Introduction*, in D. Biltereyst, E. Mathijs (eds.), *The Screen Censorship Companion: Critical Explorations in the Control of Film and Screen Media*, University of Exeter Press, Exeter, pp. 1-18.
- BOGUSKA R. et al. (2024), *Tacit Cinematic Knowledge: Approaches and Practices*, Meson press, Lüneburg (<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/90777/978-3-95796-024-5%E2%80%93Tacit-Cinematic-Knowledge.pdf>).
- BRUNETTA G. P. (2004), *Cent'anni di cinema italiano*, vol. 2, *Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2024), *Cinema italiano: una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Torino.

- CANZIAN N. (2024), *Storia di un lungo addio: la censura cinematografica nell'esperienza italiana*, in "Media Laws", 1, pp. 32-52.
- CASSETTI F. (2002), *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Vita e Pensiero, Milano.
- ID. (2005), *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- COSULICH C. (1969), *La scalata al sesso*, Immordino, Genova.
- CURTI R., DI ROCCO A. (2014), *Visioni proibite: i film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino.
- DE BERNARDINIS F. (2002), *1965: la legge sul cinema*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965-1969, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma, pp. 379-96.
- GAMBETTI G. (1972), *Cinema e censura in Italia*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma.
- GIORI M., SUBINI T. (2024), *The Italian Film Censorship (1948-1976): A Quantitative Analysis*, in D. Biltereyst, E. Mathijs (eds.), *The Screen Censorship Companion: Critical Explorations in the Control of Film and Screen Media*, University of Exeter Press, Exeter, pp. 245-53.
- GRAZIOSI M. C. (2014), *La censura dei manifesti cinematografici*, in "Cinecensura" (chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/La-censura-nei-manifesti-cinematografici_Graziosi.pdf).
- LEONARDI A., COVA A., GALEA P. (1997), *Il Novecento economico italiano. Dalla grande guerra al miracolo economico (1914-1962)*, Monduzzi, Bologna.
- MAFAI M. (1997), *Il sorpasso: gli straordinari anni del miracolo economico, 1958-1963*, Mondadori, Milano.
- PASTORE S. (1999), *L'era del sesso e del nudo*, in T. Sanguineti (a cura di), *Italia taglia*, Editori Associati, Ancona-Milano, pp. 130-5.
- SUBINI T. (2021), *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Firenze.