

Carocci  editore

La censura cinematografica, rimasta in vigore in Italia per oltre cento anni, ha dato origine a una mole sterminata di documenti e materiali. Nell'ambito del progetto di ricerca CHANGES, i fascicoli dal 1944 in poi sono stati interamente digitalizzati, gli sono stati attribuiti dei metadati e sono stati resi disponibili in un database online ad accesso aperto.

I saggi raccolti nel volume presentano alcuni tra i primi esiti dello studio di questa ampia documentazione d'archivio, contribuendo a proporre una nuova periodizzazione del fenomeno e a ripensare il controllo sui film in chiave non solo repressiva ma altresì creativa e produttiva. Anche grazie alla censura, infatti, si sono definiti i confini del visibile.

Luca Barra è professore ordinario all'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, dove insegna Storia della televisione e dei media digitali e Culture della produzione televisiva.

Giacomo Manzoli è professore ordinario all'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, dove insegna Storia del cinema italiano e Forme audiovisive della cultura popolare.

Tomaso Subini è professore ordinario all'Università degli Studi di Milano, dove insegna Storia e critica del cinema e Cultura visuale.

€ 00,00

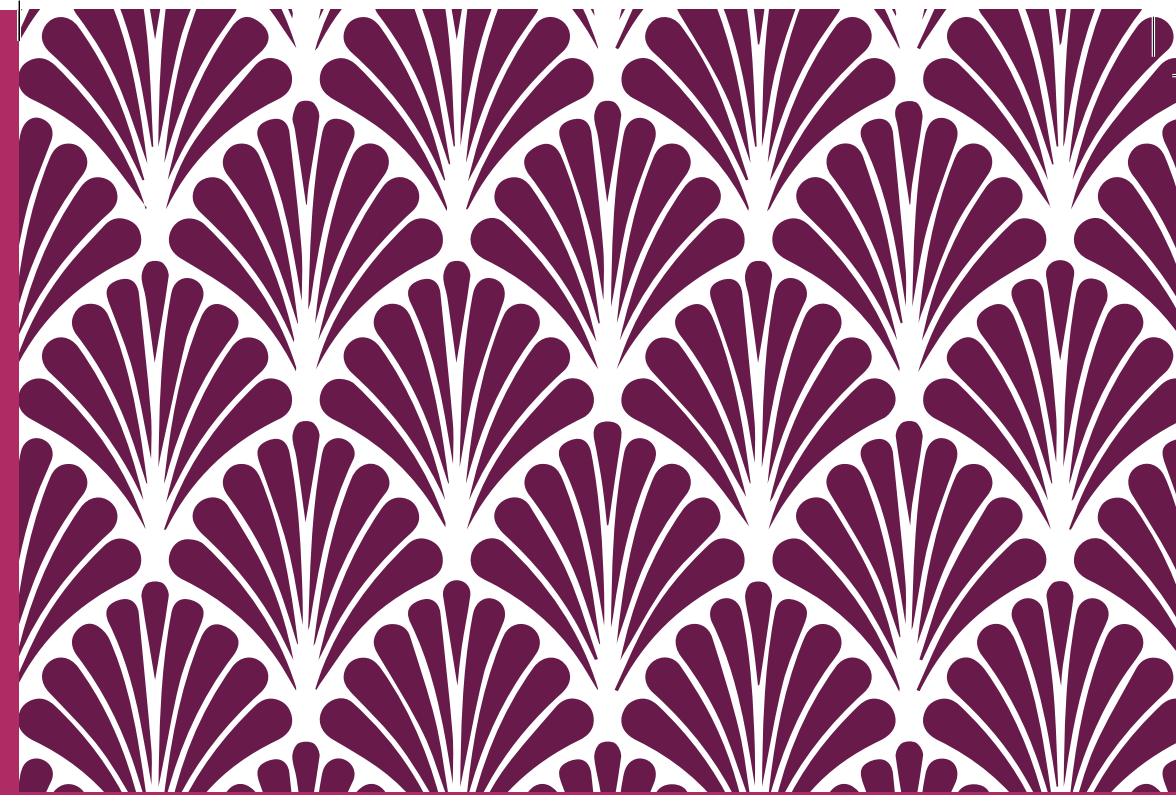


Progetto grafico: Ulterio Iorillo

Carocci  editore

La censura cinematografica in Italia

Barra, Manzoli, Subini



A cura di
Luca Barra, Giacomo Manzoli e Tomaso Subini

La censura cinematografica in Italia

Pratiche, modelli, archivio digitale
(1944-1999)

Carocci editore  Biblioteca di testi e studi

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

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

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

1958-1962. Corpi inquieti: gioventù e controllo morale nel cinema italiano

di *Laura Cesaro e Marco Dalla Gassa**

3.1

“Che ce l’abbiano cambiata nella culla?”

L’approvazione della nuova legge sulla censura¹, nella primavera del 1962, segnò il punto di convergenza di una pluralità di discorsi che avevano occupato a lungo l’opinione pubblica del periodo, mirati non solo a ridefinire il funzionamento dell’industria cinematografica nel suo insieme, ma anche a riflettere le tensioni culturali e sociali che attraversavano l’intero paese, nel suo processo di modernizzazione dei consumi e degli stili di vita iniziato ormai da qualche anno. Ne dà conto indirettamente l’“Araldo dello spettacolo” (1962) quando elenca i punti salienti della legge, tra cui il seguente: «la commissione di primo grado dà parere contrario [...] esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel suo complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume» (legge 161/1962, art. 6). Ciò che il prestigioso giornale dedicato al mondo delle produzioni cinematografiche metteva in evidenza, era la centralità che avrebbe assunto, nell’ambito dei poteri censori, la tutela del cosiddetto “buon costume”, un concetto che rimanda all’articolo 21 della Costituzione italiana², molto discusso sui giornali, ma dai tratti ambigui e ideologicamente manipolabili.

* Il testo è stato pensato ed elaborato congiuntamente dagli autori, in misura equivalente.

1. Legge 21 aprile 1962, n. 161. Revisione dei film e lavori teatrali.

2. Per comodità del lettore riportiamo il testo dell’art. 21 della Costituzione italiana: «Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure. Si può procedere a sequestro soltanto per atto motivato dell’autorità giudiziaria [cfr. art. 111, comma 1°] nel caso di delitti, per i quali la legge sulla stampa espressamente lo autorizzi, o nel caso di violazione delle norme che la legge stessa prescriva per l’indicazione dei responsabili. In tali casi, quando vi sia assoluta urgenza e non sia possibile il tempestivo intervento dell’autorità giudiziaria, il sequestro della stampa periodica può essere eseguito da ufficiali di polizia giudiziaria, che

Non si tratta di un'espressione casuale: negli anni che precedono la legge, questo concetto era entrato prepotentemente nei dibattiti pubblici insieme a uno affine, ma non collimante, quello di "osceno" esplicitamente definito dal codice penale 19 ottobre 1930, n. 1398 (artt. 529 ss.) come l'insieme degli «atti che offendono il pudore». Come ricorda Angelo Desole (2020; 2025), il punto della questione in ambito censorio è di carattere prettamente ideologico: i comunisti in quegli anni tendevano a ridurre il primo concetto al secondo, limitando così la censura al solo ambito penalmente rilevante e non intaccando quella che consideravano libertà d'espressione (e di critica); al contrario, i cattolici proponevano un'interpretazione più ampia, legata ai *boni mores* tradizionali e dunque estensiva e moralizzante, capace di colpire ogni rappresentazione che mettesse in discussione i modelli familiari, sessuali e patriarcali della società italiana. Che a imporsi, nel testo di legge, sia stato il concetto più elastico e arbitrabile (il "buon costume") rispetto a quello più definito, rigido e tipizzato dal codice penale (l'"osceno") è dunque un fatto di straordinario interesse.

È infatti proprio all'interno della zona grigia garantita dall'ambiguità del concetto di "buon costume" che questo saggio intende muoversi per studiare i documenti prodotti dalle commissioni di revisione cinematografica poco prima della promulgazione della nuova legge – in particolare dal luglio 1958, quando viene nominato a sottosegretario dello spettacolo il socialdemocratico Egidio Ariosto –, con l'obiettivo di inserirli e integrarli nel contesto produttivo e culturale del cinema italiano di quegli anni. Si tratta di una zona grigia che è insieme discorsiva (nei testi) e rappresentativa (nelle immagini), in divenire e in costante rinegoziazione, secondo tratti di mutabilità e performatività che crediamo siano in grado di spiegare, almeno in parte, il grande dinamismo del comparto cinematografico italiano non solo nei suoi titoli di punta – *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960) furono oggetto di un lungo dibattito – ma anche nella sua produzione più popolare e diffusa. Per raggiungere tale scopo ci avvaliamo di una struttura in tre movimenti: il primo teso a ricostruire brevemente il contesto politico di quegli anni, il

devono immediatamente, e non mai oltre ventiquattro ore, fare denuncia all'autorità giudiziaria. Se questa non lo convalida nelle ventiquattro ore successive, il sequestro s'intende revocato e privo d'ogni effetto. La legge può stabilire, con norme di carattere generale, che siano resi noti i mezzi di finanziamento della stampa periodica. Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni».

secondo a introdurre il tema di ribellione e giovani corpi femminili, infine il terzo dedicato a una disamina basata sulla lettura e interpretazione dei dati ricavati dal database, con l'obiettivo di individuare eventuali conferme rispetto a specifiche strategie censorie.

3.2

Fratture politiche e crociate morali nel dibattito sulla censura

Negli anni che separano l'entrata in vigore della legge Merlin (1958)³, l'istituzione del ministero del Turismo e dello spettacolo (1959) e l'approvazione della legge 161/1962, la censura cinematografica italiana conosce una trasformazione che ne ridefinisce non soltanto la struttura normativa, ma anche il lessico ideologico. Da strumento di vaglio e controllo secondo criteri vaghi – come il “buon costume” o la “pubblica decenza” – si riorganizza come sistema classificatorio che intende razionalizzare la selezione dei contenuti innanzitutto attraverso categorie anagrafiche: il divieto ai minori di 14 o 18 anni.

Dietro questa svolta “tecnica” si cela in verità un progetto culturale di portata molto più ampia che da una parte vede l'audiovisivo – prima il cinema e poi progressivamente anche la televisione – come un vettore di influenze pericolose da controllare, quando non da reprimere, ma che dall'altra, e senza contraddizione, affida allo stesso compiti educativi quando non edificanti. In tal senso è a partire almeno dalla fine degli anni Cinquanta che la crescita del consumo cinematografico, unita all'emersione di nuovi immaginari erotici e all'irruzione di soggettività marginali nello spazio filmico (donne emancipate, sottoproletari, giovani ribelli), alimentano un clima di sospetto e di allarme (Subini, 2015, 2021; Della Maggiore, Subini, 2018; Cardone, Tognolotti, 2016).

Il corpo desiderante e sessualmente autonomo che si credeva di aver rimosso dallo spazio regolato delle cosiddette “case chiuse” riemerge, soprattutto quello femminile, in una serie di momenti simbolici della cultura di massa all'interno dei quali il cinema è spesso protagonista. Gli organi di controllo dello Stato sono dunque chiamati a immaginare nuove strategie di sorveglianza che passino dalla regolamentazione dello spazio pubblico e sociale alla gestione degli sguardi o se si preferisce dal controllo del corpo prostituito

3. Legge 20 febbraio 1958, n. 75. Abolizione della regolamentazione della prostituzione e lotta contro lo sfruttamento della prostituzione altrui.

a quello del corpo spettacolarizzato. In questa prospettiva, la nuova classificazione per età si presenta come una risposta di compromesso a esigenze evidentemente divergenti: da un lato, essa risponde alle pressioni dei produttori e di parte dell'opinione pubblica per una maggiore libertà creativa o se non altro maggiori aspettative di incasso; dall'altro, rafforza il potere dello Stato – e, indirettamente, della Chiesa cattolica – nel modellare i comportamenti spettatoriali, almeno quelli di una certa fascia di pubblico, più sensibile e suscettibile e dunque da proteggere ed educare. Lo scarto non è di poco conto perché il controllo non si esercita più (o non solo) sui contenuti, ma sulla loro accessibilità, sulla fruizione, sulla dimensione materiale dello sguardo.

Si diceva di un iter complesso della legge e di un dibattito attorno ai temi censori che si faceva viepiù incandescente e conflittuale, con fratture che emergevano anche all'interno sia dei partiti politici di maggioranza sia di quelli di opposizione. Tra i democristiani, ad esempio, già tramite una rapida carrellata di dichiarazioni su quotidiani del periodo⁴, si può riconoscere una spaccatura tra le correnti più conservatrici, attente a tutelare valori tradizionali e morali, e quelle più centriste o progressiste, favorevoli a un approccio di modernizzazione culturale e artistica. Le distanze si potevano misurare anche a partire dal modo con cui alcune figure pubbliche interpretavano il loro ruolo.

Dalle carte raccolte emerge ad esempio la cura negoziale portata avanti dalla commissione di revisione e dal sottosegretario alla presidenza del Consiglio per Sport, spettacolo e turismo, Raffaele Resta, per mantenere equilibrio tra controllo e promozione del comparto. Un sentimento di tolleranza giunge anche dai suoi due successori: Egidio Ariosto (siamo al governo Fanfani bis), che si segnala per aver concesso un nulla osta per la proiezione nelle sale di *Il piacere e l'amore* (*La Ronde*, 1950) di Max Ophüls⁵ e Domenico Magrì che mitiga le polemiche nate da alcune inter-

4. Il dibattito a cui si fa riferimento si sviluppa in numerosi interventi apparsi sulla stampa di settore tra il 1958 e i giorni immediatamente antecedenti la promulgazione della legge, in particolare su "Araldo dello spettacolo", "Fiera del cinema" e "Giornale dello spettacolo". Per uno spoglio approfondito si rinvia al catalogo MMC4976. Il catalogo rende accessibili le pubblicazioni delle maggiori testate della stampa cinematografica tecnico industriale italiana digitalizzati nell'ambito del progetto PRIN 2017 *Modi, memorie e culture della produzione cinematografica italiana*, <https://cineproduzione.uniud.it/progetto/>.

5. Il 30 ottobre 1958, la commissione di revisione cinematografica di II grado rilevò che al film erano stati apportati numerosi tagli sia visivi sia dialogici, eliminando o riducendo le scene ritenute offensive per la morale e il buon costume. Pur confermando che il contenuto restava inadeguato per i minori di 16 anni, la commissione si dichiarò favorevole alla proiezione pubblica, imponendo il divieto per i minori, DGCA, f. 27670.

rogazioni parlamentari sul caso di *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960)⁶. Sull'altro lato della "barricata" si collocano gli esponenti iscritti all'Associazione padri di famiglia, tra tutti Agostino Greggi, ex universitario cattolico cresciuto nell'Azione cattolica, futuro assessore del Comune di Roma. Personaggio che ispirerà una tra le più spassose caratterizzazioni di Alberto Sordi in *Il moralista* (Giorgio Bianchi, 1959), Greggi sgattaiola dalle brume dell'anonimato durante un'assemblea di 5.000 genitori romani svoltasi al teatro Adriano, quando indottrina gli astanti sul tema "Stato, cinema e morale". Le sue circonvoluzioni assumono toni a tratti esilaranti:

Quando penso che si spendono tanti quattrini per fare le strade e su queste strade passano certi film! Ci si domanda se ne vale la pena! Sia ben chiaro non siamo contro i film! Possiamo anche arrivare a considerarla come arte. Siamo contro il film italiano in cui non c'è né arte né morale. Ma non hanno figli produttori cineasti e critici? [...] Nei film americani le attrici che devono scendere dal letto lo fanno con competenze e pudore stringendosi addosso la vestaglia, ma nei film italiani l'attrice scende davanti alla macchina da presa mostrando molte cose (Argentieri, 1974, p. 144).

La campagna per la moralizzazione del cinema italiano sembra aver trovato il suo apostolo.

3.3

La gioventù come campo di battaglia della censura: le eroine sono tutte giovani e belle

Dagli snodi sinteticamente ricostruiti ci sembra chiaro che i discorsi che precedono la riforma del 1962 facciano leva sulla necessità di "proteggere i minori" dalla corruzione morale e circoscrivere l'efficacia simbolica del linguaggio cinematografico in una società attraversata da trasforma-

Celebre la lettera aperta di Gian Luigi Rondi a un giovane Giulio Andreotti, direttore del quindicinale "Concretezza", in cui grida allo scandalo per questo caso: «E io che mi preoccupavo in buona fede della nuova legge di censura! Ma cosa è accaduto di quella vecchia? Che ce l'abbiano cambiata nella culla?» ("Araldo dello spettacolo", 1961, p. 1) sintomatico di come non era più chiaro il fine ultimo del processo.

6. Magrì afferma: «Il film registra e denuncia alcuni aspetti morbosi della vita contemporanea, ma per quanto forte e impressionante sia la sua denuncia, non autorizza conclusioni apocalittiche» ("Araldo dello spettacolo", 1960, p. 1).

zioni rapide e conflittuali⁷. Non a caso, accanto al resoconto parlamentare sull'approvazione della legge, l'“Araldo dello spettacolo” pubblicava immagini tratte da *Colpo gobbo all'italiana*⁸ (Lucio Fulci, 1962) e *Oggi a Berlino*⁹ (Piero Vivarelli, 1962) quasi a consigliare che la chiave di lettura dell'incessante dibattito fosse proprio la tutela delle nuove generazioni. Il film di Fulci, con il suo tono sospeso tra commedia e dramma, metteva in scena giovani marginali della periferia romana, coinvolti in una rapina maldestra che finiva per restituire un ritratto ironico ma inquieto di devianza urbana e precarietà sociale. La commissione di revisione cinematografica a tal proposito non ha dubbi: rispettoso degli artt. 1 e 5, il film è approvato senza ulteriori tagli¹⁰.

In *Oggi a Berlino*, invece, la gioventù veniva iscritta dentro la frattura geopolitica del Muro, con i protagonisti divisi da barriere più grandi di loro: un'immagine che trasformava i giovani in vittime esemplari della tensione internazionale. Anche in questo caso la commissione si esprime inserendo il divieto a minori dei 16 anni. In entrambi i casi la scelta di usare fotogrammi che mettono al centro la condizione della gioventù come compendio iconografico attorno a una riflessione sul “buon costume” lascia intuire come sia questa generazione uno dei principali campi di negoziazione della nuova legge censura proprio perché la più esposta ai processi di modernizzazione, ai nuovi consumi – non solo audiovisivi, ma anche musicali, radiofonici, televisivi – e a possibili forme di devianza rispetto ai codici tradizionali di comportamento¹¹.

7. Si segnala una discontinuità e una frizione nei commenti ai visti censura dal momento dell'istituzione, il 29 agosto 1959, sotto il governo Segni II, del ministero del Turismo e dello spettacolo, legge 31 luglio 1959, n. 617. Il nuovo ministro Tupini proseguirà nel suo ruolo per oltre un anno, sotto il governo Tambroni.

8. Cfr. DGCA, f. 37415.

9. Cfr. DGCA, f. 37137.

10. «Revisionato il film il giorno 3 maggio 1962, la Commissione esprime parere favorevole per la concessione del nulla osta per la proiezione in pubblico. La Commissione esprime altresì parere favorevole per l'ammissione alla proiezione del film stesso dei minori degli anni 14 e dei minori degli anni 18», DGCA, f. 37415.

11. Negli anni Cinquanta in Italia, il caso Montesi del 1953-54 resta emblematico per la combinazione di scandalo sessuale, droga e implicazioni politiche, ma altri episodi di devianza giovanile suscitarono simile allarme sociale. Tra questi si ricordano l'omicidio della dodicenne Annamaria Bracci a Roma nel 1950, che evidenziò il rischio percepito per i minori e sollecitò interventi legislativi, e fenomeni di aggregazioni giovanili urbane, le cosiddette “baby gang”, percepite come minacce alla sicurezza. Anche scandali legati a comportamenti sessuali giovanili, come i “Balletti Verdi” in Lombardia, sottolinearono le tensioni tra nor-

Applicando tale lente, la gioventù, al centro di questa vigilanza normativa, diventava non solo oggetto di protezione, ma anche unico perno insieme di speranza e di tensioni culturali tra modernità e tradizione, libertà espressiva e controllo morale (Maina, 2019; Volpi, 2019; Passerini, 1988). Le prospettive di analisi che riteniamo centrali, per meglio circoscrivere e identificare metodi e prassi, sono ben sintetizzate da Gabriele Landrini:

Muovendosi nei diversi territori dell'industria culturale, il giovane, quale agente definito, pensante e consumatore, diventa infatti un soggetto degno di essere raccontato e mostrato su più fronti, ma anche e soprattutto un fruitore con cui confrontarsi e a cui indirizzare determinati prodotti, propri all'industria discografica, cinematografica, editoriale *et similia* (Landrini, 2020, p. 21).

Ecco che il giovane assume una duplice funzione: da un lato diventa personaggio e figura narrativa su cui il cinema costruisce storie, immaginari e modelli di comportamento; dall'altro si configura come fruitore consapevole, portatore di bisogni e aspettative che orientano in maniera significativa la produzione culturale. La sua centralità nel dibattito culturale e politico italiano non va dunque letta solo in termini di (ri)educazione, ma come esito di un processo di riconoscimento del suo ruolo nel mercato e nell'ecosistema culturale del paese. Ciò comporta, per le industrie culturali, una progressiva ridefinizione delle proprie strategie, in cui il giovane – il nuovo soggetto sociale – viene considerato non soltanto come pubblico da conquistare, ma come agente capace di influenzare linguaggi, estetiche e prodotti andando a modificare in profondità il ventaglio di opzioni semantiche e simboliche. A tal proposito ci sembrano due i termini chiave su cui concentrare la nostra attenzione: ribellione e corpo femminile.

Nel primo caso, la centralità assunta dal giovane negli anni Cinquanta e Sessanta si lega in maniera evidente all'emergere di figure che incarnano il mito della ribellione, della non conformità e della contestazione delle regole sociali. Da questo punto di vista James Dean costituisce l'archetipo di questo processo: il suo ruolo in *Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) non si limita a restituire un nuovo modello di mascolinità inquieta e fragile, ma diventa il simbolo di un'intera generazione sospesa tra desiderio di emancipazione e incomunicabilità con il mondo

me morali e libertà individuali. Complessivamente, questi episodi contribuirono a costruire un'immagine di crisi sociale e culturale legata alla gioventù del dopoguerra italiano.

adulto, in particolare con quello familiare (tanto caro alla DC)¹². A tal proposito i documenti della commissione censura sono indicativi di una consapevolezza diffusa: gli interventi censori si concentrano sulle situazioni dove emerge una mancanza di rispetto verso l'istituzione familiare o sui principali momenti di violenza, ma lasciano sostanzialmente intatta la figura del protagonista, quale portavoce delle tensioni culturali e sociali dell'epoca. Lo stesso capita per molti film passati in sala da *Adolescenza* (Francesco Maselli, 1959) e *Ambizioni sbagliate* (Giuliano Tomei, 1959) fino a *L'affittacamere* (*The Notorious Landlady*, Richard Quine, 1962).

Questi e altri titoli ci raccontano di un'industria cinematografica – statunitense *in primis*, quella europea e italiana a seguire con il prossimo arrivo delle *nouvelles vagues* – che intende assegnare al topos del ribelle una funzione sociale (Ghione, Grispigni, 1998), ma anche economica e mediale. Sul primo fronte, ciò di cui si dibatte tanto nei mezzi di comunicazione quanto nelle sedute parlamentari e nelle riunioni delle varie commissioni è la carica dirompente di un soggetto sociale che si ritaglia il proprio spazio pubblico a partire dall'opposizione alle convenzioni e da un'estetica della differenza¹³. Sul secondo fronte, ciò su cui investe maggiormente l'industria culturale del periodo è la trasformazione di tali tensioni in fonte di profitto. Ecco allora che la ribellione diventa stile, la contestazione si fa moda, il disagio si traduce in segno riconoscibile per nuovi prodotti mediatici e di consumo (Giacchetti, 2002; Bonifazio, 2020). Proprio al centro di tale dinamica si colloca il dispositivo censorio che contribuisce, a suo modo, a trasformare il giovane in linguaggio, metafora e veicolo di valori, rendendo la giovinezza una categoria culturale universale, al di là delle singole specificità biografiche o nazionali. Si pensi ad esempio all'uso che la commissione fa del divieto ai minori di 16 anni. Esso spesso interviene in

12. «Revisionato il film, si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che: 1) sia notevolmente ridotta la scena del duello tra i due giovani; 2) venga eliminata la scena nella quale il protagonista si rivolge contro il padre; 3) sia ridotta la scena del bacio che si scambiano i due giovani protagonisti, nella villa disabitata; 4) che la visione del film sia vietata ai minori di anni 16, in quanto alcune scene di esso non sono idonee alla sensibilità dei minori», DGCA, f. 20581.

13. Sia la sinistra sia il partito cattolico erano molto sensibili alle critiche all'individualismo, all'edonismo, al fascino pericoloso destinato a scatenare ribellioni anticonformiste. Comune anche l'indignazione nei confronti della violazione dei veri doveri dei giovani e l'insofferenza a qualsiasi tipo di potere. Lo si evince dalle discussioni parlamentari susseguitesesi negli anni precedenti alla definizione della legge 161/1962: https://legislature.camera.it/chiosco.asp?source=/altre_sezionism/8899/8945/8946/documentotesto.asp&content=/_dati/lego2/lavori/schedela/trovaschedacamera.asp?pdl=2306.

quei titoli che trattano temi legati all'immoralità o alla morbosità in contesti familiari o sociali. È il caso di titoli internazionali come *Don't Knock the Rock* (*I frenetici*, Fred F. Sears, 1956)¹⁴ o *Drango* (Hall Bartlett e Jules Bricken, 1957)¹⁵, o di titoli italiani come *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957)¹⁶ e *Il bell'Antonio* (Mauro Bolognini, 1960)¹⁷.

Per quanto riguarda il secondo punto, ovvero la ricorrenza semantica relativa al corpo femminile, essa si assesta attorno a due assi. Il primo configura la giovane come veicolo di bisogni e aspettative. Citiamo un caso per tutti: le semplici, ingenuie e spesso sprovvedute domestiche del cinema italiano. Quasi sempre ragazze provenienti da famiglie povere, hanno caratteristiche fisiche simili e parlano degli stessi argomenti: i fidanzati (spesso militari), il cinema, i pettegolezzi sulle loro padrone, i commenti sui vestiti. Un titolo-sineddoche? *Guardia, ladro e cameriera* (1958) di Steno. Il secondo asse, per certi versi più problematico, riguarda l'assunzione, da parte delle giovani, di un ruolo che sancisce la visione sostanzialmente immobilistica dei rapporti sociali. Ci riferiamo a quei casi in cui si assiste a una spettacolarizzazione vacua del corpo femminile, una ricerca vana di riscatto sociale, una sostanziale rinuncia alla soddisfazione dei propri sentimenti e della vita di coppia. Qui i casi da menzionare, anche grazie a un confronto incrociato di dati tra le trame e i visti censura, sarebbero molti di più, ma ci limitiamo a tre occorrenze: *Tre straniere a Roma* (Claudio Gora, 1958), *Le ambiziose* (Antonio Amendola, 1960), ambientati nel mondo dello spettacolo, e *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli dove la prostituzione è sensualità, tentativo di emancipazione, ma anche degrado morale¹⁸.

14. DGCA, ff. 24103 e 24104.

15. DGCA, ff. 25106 e 25107. A preoccupare l'ufficio censura è più una scena in cui un figlio schiaffeggia il padre piuttosto che del crudo linciaggio del protagonista.

16. DGCA, f. 24101.

17. DGCA, f. 31288.

18. In *Adua e le compagne*, così come in altri film coevi che raccontano la vita di giovani donne in contesti umili o di lavoro domestico, la rappresentazione del "degrado morale" della donna è strettamente legata alla percezione sociale dell'epoca. Le protagoniste, ex prostitute che cercano di avviare un'attività rispettabile, vengono ritratte come vittime di circostanze sociali ed economiche avverse, ma al contempo la loro condizione viene interpretata dagli organi censori e dal pubblico come una minaccia ai valori tradizionali familiari e morali. La messa in scena delle loro difficoltà, dei compromessi e delle trasgressioni quotidiane diventa quindi simbolo di una presunta decadenza femminile, che il cinema melodrammatico enfatizza per sottolineare il contrasto tra aspirazioni individuali e norme sociali consolidate.

Va subito aggiunto, però, che nelle tipologie più frequenti di donne rappresentate in questi anni sullo schermo si avvertono dei mutamenti significativi sulla strada dell'acquisizione di nuove consapevolezza, se non proprio di un'affermazione dei diritti di genere. Incontriamo *unruly women* (Rowe, 1995), giovani ribelli, donne che lavorano, casalinghe "disperate", donne scandalose ed eccessive in diverse sfere: nel corpo, nel modo di parlare e nel comportamento. Pensiamo al caso di *Marisa la civetta* (Mauro Bolognini, 1957) con una Marisa Allasio che interpreta una ragazzina di 17 anni, orfana (come molte delle protagoniste dei film anni Cinquanta), un po' vanitosa e che fa innamorare di sé tutti i personaggi maschili del film, un po' per gioco, un po' per scommessa. È disinvolta ma allo stesso tempo anche inesperta («non respira dal naso quando bacia», sottolinea il marinaio Angelo). Pensiamo anche a *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957), dove Allasio bacia più di un ragazzo (e balla con molti altri) prima di decidere chi sposare. È sintomatico che il film sia vietato ai minori di 16 in prima battuta (solo e unicamente per il linguaggio sboccato e talvolta volgare e scurrile), ma che poi venga approvato con lievi modifiche¹⁹. Detto altrimenti, il visto di censura legittima la rappresentazione di donne che usano il corpo come forma di riscatto, sfruttando il potere che deriva dalla propria sessualità per ottenere ciò che desiderano, proponendo un nuovo modo di rapportarsi al maschile. In tal senso ha ragione Missero quando afferma che il cinema è «luogo di negoziazione simbolica dei profondi mutamenti in atto nella percezione della moralità e dei ruoli di genere» (Missero, 2017, p. 119). Ma non c'è solo Marisa Allasio: a incarnare modelli di gioventù declinata al femminile andrebbero menzionati, sempre restando in questi stessi anni, attrici come Jacqueline Sassard (si vedano *Guendalina*, Alberto Lattuada, 1957 e *Nata di marzo*, Antonio Pietrangeli, 1958), Stefania Sandrelli (ad esempio *Gioventù di notte*, Mario Sequi, e *Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, del 1961) e la meno fortunata – in termini censori²⁰ – Catherine Spaak.

Su quest'ultima figura intendiamo soffermarci qualche istante in più. Nonostante il percorso di revisione non semplice e travagliato, come si evince dallo studio incrociato dei dati, ci sono almeno due titoli che la vedono co-protagonista e che sembrano segnare uno scarto, o almeno un cor-

19. DGCA, f. 23211.

20. Catherine Spaak, spesso protagonista di film negli anni Sessanta che raccontavano giovani donne indipendenti o trasgressive, incontrò frequenti problemi con la censura: i suoi ruoli, percepiti come simboli di ribellione e modernità femminile, venivano spesso considerati moralmente ambigui. Da *I dolci inganni* (1960) di Alberto Lattuada a *La voglia matta* (1962) di Luciano Salce.

tocircuito, nell'atteggiamento della commissione censura. Ci riferiamo a *La voglia matta* e a *La noia* (Damiano Damiani, 1963), nei quali Spaak interpreta un'adolescente emancipata, capace di tradurre in forma visibile desideri, contraddizioni e una libertà inedita, destinata a incrinare le certezze della morale borghese. Forse anche per via delle sue origini belgo-francesi e del suo accento pronunciato, e dunque di una spiccata alterità moderna e mitteleuropea, l'attrice si fa emblema di un cambiamento sociale più ampio, intercettando le tensioni di un'Italia attraversata dal boom economico, dall'ingresso massiccio dei giovani nello spazio pubblico e da un lento processo di trasformazione dei costumi. L'indipendenza dei due personaggi che interpreta traccia, in tal senso, un orizzonte di identificazione fortissimo per un pubblico che si riconosceva nelle posture e negli atteggiamenti dell'attrice e che anelava una legittimazione culturale alla propria aspirazione di libertà. È proprio qui, rivendicando la propria soggettività a partire da un fisico magro, minuto, quasi acerbo, che Spaak sfida e mette in crisi il rigore e i limiti della censura. Quest'ultima, infatti, cerca di colpire alcune sue interpretazioni²¹, ma lungi dal neutralizzarne l'impatto, finisce per amplificare l'aura trasgressiva, rendendo ancora più evidente la distanza fra i codici tradizionali e la nuova sensibilità emergente. Uno iato all'interno del quale l'industria culturale dimostra di inserirsi in maniera intelligente, mediando tra l'influenza della DC e le esigenze dello spettatore e così legittimando una corrispondenza – quella tra gioventù ed emancipazione – che rappresenterà, nei decenni successivi, un vero e proprio dispositivo di riconoscimento generazionale.

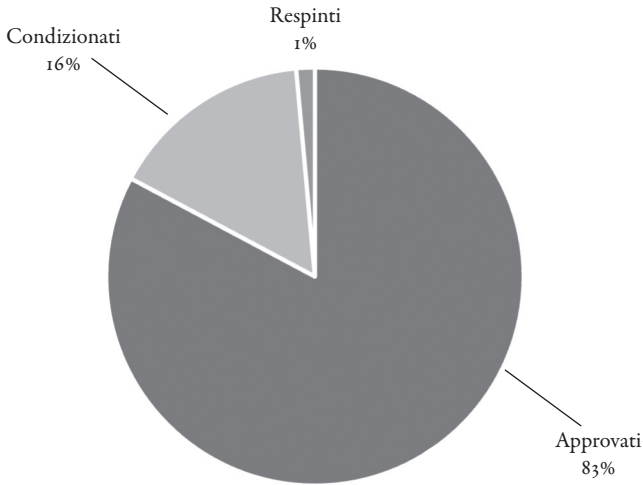
3.4

Pratiche censorie, in concreto

Dalla nostra breve disamina si fa strada l'idea che il governo democristiano della fine degli anni Cinquanta non abbia alcuna intenzione di intervenire in forme repressive: l'attenzione al buon costume in ottica di "protezione" della gioventù si inserisce in una strategia politica (Canevacci, 1993) volta a rafforzare valori ritenuti fondamentali, come quello della famiglia, della moralità pubblica e della coesione sociale. Sfogliando i visti censura, si

21. Tra le altre, le interpretazioni di Francesca in *La voglia matta*, una giovane donna dal corpo ancora acerbo ma al centro della tensione narrativa (DGCA, f. 36847), e di Cecilia di *La noia*, infantile quanto dotata di una sensibilità spregiudicata (DGCA, f. 41754).

FIGURA 3.1
Revisioni



evince tale convinzione da un altro dato che salta subito all'occhio: la premura delle varie commissioni nel valorizzare i metri di pellicola considerati "adatti" e "consoni" agli obiettivi dell'istituzione, rispetto a quelli invece più problematici. Le strategie di "empowerment" ci sembrano essere due: in prima istanza la presenza (o meno) del timbro a inchiostro rosso recante la dicitura «film nazionale prodotto per la gioventù»; in seconda, e in particolare a partire dal 1959, quindi sotto la reggenza di Umberto Tupini, la presenza (o meno) del seguente riferimento di legge, in tutti i documenti che esprimono l'esito positivo della procedura: «Revisionato il film [...] si esprime parere favorevole alla proiezione del film e alla qualifica di film per la gioventù ai sensi dell'art. 13, comma 2° della legge 31 luglio 1956, n. 897», che nei giorni successivi all'approvazione della legge sarà ovviamente sostituita con «ai sensi dell'art. 5 della legge 21 aprile 1962, n. 161». In entrambi i casi, si tratta di indizi che confermano il continuo basculare dei discorsi pubblici sulla gioventù tra i poli dell'innovazione e della minaccia di deviazione, con i rappresentanti dei governi della Repubblica chiamati a utilizzare il procedimento censorio come mediatore e custode di questa delicata tensione.

FIGURA 3.2

Revisioni in appello

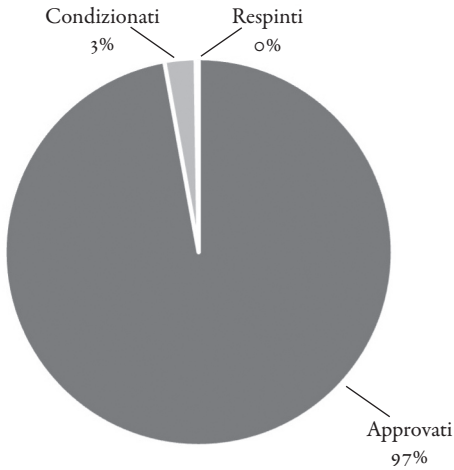
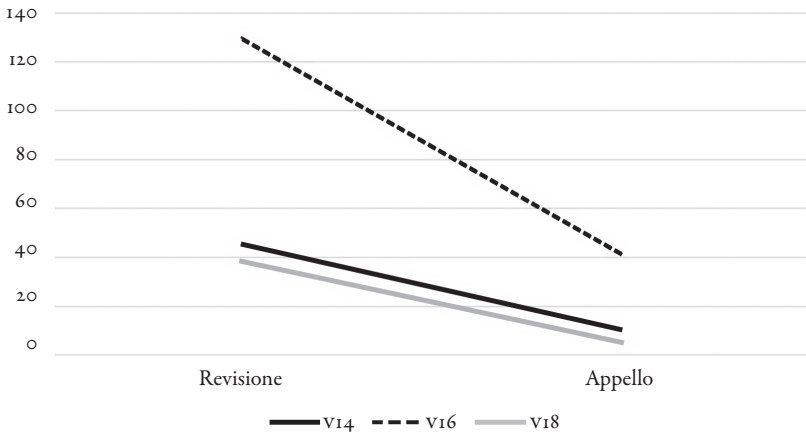


FIGURA 3.3

Condizionati con divieto ai minori da revisione a revisione in appello



Dall'analisi quantitativa (cfr. FIGG. 3.1, 3.2, 3.3) leggiamo più in profondità uno dei dati che sembra confermare quanto andiamo dicendo: tra il 21 aprile e il dicembre del 1962 la dozzina di film inizialmente respinti ottiene l'approvazione in appello. Solo un titolo si discosta da questa tendenza: *Gli*

italiani e le vacanze (1962) di Filippo Walter Ratti, un'inchiesta dal tono satirico sulle abitudini vacanziera lungo la costa adriatica. Il film, infatti, riceve il 1° dicembre 1962 il nulla osta con divieto ai minori, motivato dalla presenza di «scene e commento verbale non adatti alla sensibilità evolutiva dei minori»²². Tuttavia, sottoposto nuovamente ad approvazione per l'aggiunta di alcune scene, la commissione opta per non concedere il nulla osta in quanto contenente «due spogliarelli di asserito tipo comico e senza dialogo, di cui il secondo, quello relativo allo spogliarello della servetta, è particolarmente pornografico, cioè osceno». Il richiamo in appello è inutile: «ad unanimità esprime parere contrario alla concessione del nulla osta per la proiezione in pubblico».

3-5

Una conclusione (provvisoria)

Ecco che gli adolescenti e i giovani spettatori diventano il centro di un dibattito pubblico che intreccia preoccupazioni morali, paure culturali e strategie politiche, in cui il cinema si propone come specchio e al contempo terreno di intervento sulle trasformazioni sociali. I comportamenti, gli abiti, i dialoghi e persino le ambientazioni dei film vengono letti come possibili strumenti di influenza sul pubblico giovane, e la legge censoria diventa uno strumento, non solo normativo dai connotati negativi, ma culturale e pedagogico. Il tutto a riprova che la legge del 1962 formalizza divieti specifici per i minori di 14 e di 18 anni (prima solo 16). Certo, i divieti che troviamo nel periodo immediatamente precedente e successivo possono essere totali (ma solo nei primi passaggi in censura), impedendo la proiezione di un film, oppure divieti parziali, limitando l'accesso a determinati segmenti di pubblico (sempre più – quasi il doppio – ai minori di 14 anni piuttosto che ai minori di 18); ma più spesso si effettuano solo tagli puntuali di brevi scene considerate scandalose o sconvenienti. Tali interventi non riguardano solo la rappresentazione di atti violenti o sessualmente espliciti, ma anche dialoghi, gesti o comportamenti che, pur apparentemente innocui, potrebbero essere letti come incoraggiamento a devianze o trasgressioni giovanili: la richiesta più frequente non è di tagliare ma di alleggerire. Dialoghi sarcastici, battute irriverenti, allusioni sessuali o comportamenti antisociali vengono sistematicamente revisionati, e sequenze narrative intere

22. DGCA, f. 38980.

possono essere ridotte o riformulate per ottenere il nulla osta della commissione di censura. Tale tendenza, sempre più consolidatasi sia per i lungometraggi ma anche per i documentari, porta progressivamente autori e produttori, consapevoli della rigidità dei parametri morali, a praticare una forma di autocensura preventiva, rielaborando sceneggiature e scene per evitare rigetti o ritardi nella distribuzione. In questo senso, la censura non si dimostra solo repressiva, ma configura un vero e proprio regime normativo e creativo, che orienta la produzione di questi anni verso tematiche ritenute sicure e verso modelli di comportamento accettabili.

Potremmo concludere affermando che nonostante i divieti e le mani invisibili della censura, il cinema dei primi anni Sessanta riesce a restituire frammenti di libertà, scorci di mondi in cui i giovani possono riconoscersi e osare, anche solo per un attimo. I locali notturni di *La notte brava* (Mauro Bolognini, 1959), le fughe brevi di Catherine Spaak sullo schermo, le note ribelli che attraversano gli schermi sono porte sì controllate ma comunque aperte verso desideri e aspirazioni. Il cinema, con le sue immagini e narrazioni, è in grado di trasformare l'ostacolo in spazio di invenzione e indipendenza, offrendo ai giovani la possibilità di vedersi riflessi, di immaginarsi altrove, e di percepire, tra le pieghe dei divieti, la promessa di un futuro in cui la libertà – seppur fragile e contrattata – possa essere finalmente visibile.

Bibliografia

- “ARALDO DELLO SPETTACOLO” (1960), *Vive reazioni nel mondo del cinema per i casi di “Rocco” e de “L’avventura”*, 2 novembre.
- ID. (1961), *Inderogabile una soluzione per il problema della censura*, 11 novembre.
- ID. (1962), *Approvata dalla Camera la legge sulla censura*, 14 aprile.
- ARGENTIERI M. (1974), *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.
- BONIFAZIO P. (2020), *The Photoromance: A Feminist Reading of Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- CANEVACCI M. et al. (1993), *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Costa&Nolan, Genova.
- CARDONE L., TOGNOLOTTI C. (2016), *Imperfezioni. Storie sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa.
- DESOLE A. P. (2020), *L’immagine oscena. Giurisprudenza della fotografia erotica nell’Italia dopoguerra*, Editrice Quinlan, San Severino Marche.
- ID. (2025), *Nulla Osta. La censura cinematografica in Italia (1944-1962). Una storia istituzionale*, Milano University Press, Milano.

- DELLA MAGGIORE G., SUBINI T. (2018), *Catholicism and Cinema: Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milano.
- GHIONE P., GRISPIGNI M. (a cura di) (1998), *Giovani prima della rivolta*, Manifestolibri, Roma.
- GIACCHETTI D. (2002), *Anni sessanta, comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, BFS Edizioni, Pisa.
- LANDRINI G. (2022), *Chi è senza miti scagli la prima pietra. cinema e divismo nelle riviste giovanili degli anni Sessanta*, in “La Valle dell’Eden”, 40, pp. 19-27 (<https://ojs.unito.it/index.php/vde/article/view/10841/8908>).
- MAINA G. (2019), *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano-Udine.
- MISSERO D. (2017), *Non solo bambole: lo stardom femminile della commedia a episodi e il dibattito sul cinema immorale (1964-1966)*, in “Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia”, 1, 1, pp. 119-33 (<https://doi.org/10.13130/2532-2486/8271>).
- PASSERINI L. (1988), *Autoritratto di gruppo. Storie di ragazzi e ragazze del '68*, Giunti, Firenze.
- ROWE K. (1995), *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin.
- SUBINI T. (2015), *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, in “Arabeschi”, 6, pp. 64-72.
- ID. (2021), *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Firenze.
- VOLPI A. (2019), *Parole ribelli. Storie di una frattura generazionale (1950-1960)*, Pisa University Press, Pisa.