

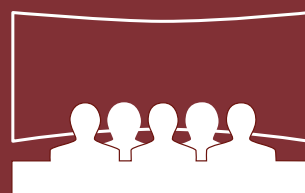
I CATTOLICI, IL CINEMA E IL SESSO IN ITALIA TRA GLI ANNI '40 E GLI ANNI '70

A CURA DI MAURO GIORI E TOMASO SUBINI



*Causa il peccato originale, noi siamo, tutti,
gente che deve viaggiare tenendo al guinzaglio un porcellino.*
Albinus Luciani, vescovo di Vittorio Veneto (1960)

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA I
NUMERO 1
gennaio-giugno 2017

SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

I CATTOLICI, IL CINEMA E IL SESSO IN ITALIA TRA GLI ANNI '40 E GLI ANNI '70

A CURA DI MAURO GIORI E TOMASO SUBINI

ANNATA I
NUMERO 1
gennaio-giugno 2017

ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)

Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)

David Forgacs (New York University)

Paolo Jedlowski (Università della Calabria)

Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III)

Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Luca Barra (Università di Bologna)

Gianluca della Maggiore (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)

Dominic Holdaway (Università di Bologna)

Paolo Noto (Università di Bologna)

Maria Francesca Piredda (Università Cattolica di Milano)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni culturali e ambientali

Via Noto, 6 - 20141 MILANO

schermi@unimi.it

*Questo fascicolo è stato pubblicato
con il contributo dei fondi PRIN 2012*

—
This issue was funded by PRIN 2012

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

—
All articles in this issue were peer-reviewed



In copertina: *Pornocrates* (1878) di Félicien Rops.
Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)
Pubblicato da Università degli Studi di Milano
Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

PRESENTAZIONE

Mariagrazia Fanchi, Giacomo Manzoli, Tomaso Subini

La rivista *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia* è ideata da un gruppo di lavoro raccolto intorno a un Programma di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN 2012) sui rapporti tra il cinema e la cultura cattolica in Italia. Nel riflettere su quale potesse essere lo strumento più adeguato per dar conto dei risultati di un progetto di ricerca così articolato e vasto, ci è sembrato che la natura ibrida del tema e le infinite interconnessioni con altri ambiti disciplinari, suscettibili di futuri sviluppi, giustificassero e anzi incoraggiassero la creazione di una nuova rivista dedicata al rapporto tra media e cultura italiana.

Schermi si propone nei suoi primi anni di vita di capitalizzare l'ampissimo volume di dati raccolti nel quadro della ricerca su cinema e cultura cattolica attraverso una serie di numeri monografici. Parallelamente intende proporsi come luogo elettivo di pubblicazione di studi e di ricerche sulla storia culturale del cinema e dei media in Italia con particolare attenzione alle istituzioni e ai pubblici, senza dimenticare i testi ma collegandoli fortemente ai discorsi, alle abitudini e agli immaginari (insomma, alle culture) che i testi hanno saputo suscitare.

Ciò che rende peculiare la rivista e ne disegnerà l'identità (rispetto a quelle esistenti) è il taglio metodologico, di impianto storicista e culturalista, come esplicitamente dichiara il sottotitolo. Quindi attenzione alla documentazione di archivio, ma pensando quest'ultima in un'ottica ampia, che va dal documento tradizionale conservato negli archivi istituzionali all'ampio novero delle fonti che la nuova storiografia ha recepito. Il taglio culturalista metterà al centro del discorso le dinamiche di fruizione e gli studi sul pubblico (con conseguenti incursioni nell'ambito del cinema popolare), facendo particolare riferimento al modo con cui il cinema si è rapportato alle due grandi tradizioni della cultura italiana del secolo scorso: quella cattolica e quella laica.

SOMMARIO

- 5 INTRODUZIONE
Mauro Giori, Tomaso Subini
- 17 CHIESA, CATTOLICI ITALIANI E SESSUALITÀ: I FILM COME OCCASIONE DI DIBATTITO
Anna Pattuzzi
- 35 IL CINEMA IMMORALE SULLO SFONDO DEL MODELLO PENITENZIALE
POSTRIDENTINO
Tomaso Subini
- 53 LA CENSURA CINEMATOGRAFICA E LA CHIESA DURANTE
LA SECONDA GUERRA MONDIALE
Alfonso Venturini
- 69 CATTOLICI, CINEMA E OMOSESSUALITÀ: IL «TURPE VIZIO» DALLA RIMOZIONE
AL PANICO MORALE
Mauro Giori
- 85 «CAMBIARE IL PUBBLICO, TUTTO IL RESTO VERRÀ DA SÉ»:
EROTISMO, CULTURA DI MASSA E SPETTATORI CATTOLICI (1954-1969)
Damiano Garofalo
- 103 UNO SPETTACOLO OSCENO. LA CRITICA CATTOLICA
DI FRONTE AL FENOMENO *MONDO MOVIES*
Giuseppe Previtati
- 119 NON SOLO BAMBOLE: LO STARDOM FEMMINILE DELLA COMMEDIA A EPISODI
E IL DIBATTITO SUL CINEMA IMMORALE (1964-1966)
Dalila Missero
- 135 IL CINEMA DI INGMAR BERGMAN IN ITALIA: LA RAPPRESENTAZIONE DEL SESSO
TRA CENSURA E MONDO CATTOLICO
Fabio Pezzetti Tonion
- 151 TUTTI PAZZI PER *HELGA*: CATTOLICI, CINEMA ED EDUCAZIONE SESSUALE
NELL'ITALIA DEL '68
Giovanni Memola
- 171 L'«OSCENO» CINEMATOGRAFICO DOPO IL '68 SUI PERIODICI CATTOLICI:
FRANCIA E ITALIA A CONFRONTO
Livio Lepratto

AVVERTENZA PER GLI SPETTATORI

Questo film è indicato

PER SPETTATORI ADULTI

Con la presente segnalazione si avvertono i ragazzi ed i genitori che ne hanno la responsabilità educativa.

Manifesto affisso nelle sale parrocchiali in occasione della proiezione di film classificati "per adulti", senza data (ma anni '70).

INTRODUZIONE

Mauro Giori, Tomaso Subini

Nel 1961, in occasione dell'organizzazione della Giornata per la Moralità del cinema da parte delle diocesi venete, il vescovo di Vittorio Veneto – futuro papa Giovanni Paolo I – descrive un'umanità composta, a causa del peccato originale, da «gente che deve viaggiare tenendo al guinzaglio un porcellino»¹. Il riconoscimento della centralità dell'eros nella natura umana da parte di un esponente di rilievo delle gerarchie ecclesiastiche richiama alla mente la celebre allegoria *Pornocrates* (1878) con cui Félicien Rops sottolineava viceversa la posizione dominante ormai stabilmente conquistata dall'eros nel sistema delle arti, alla vigilia della nascita del cinema e dello sviluppo della psicoanalisi. Come ha poi ampiamente dimostrato la letteratura discesa dalle tesi ormai canoniche di Foucault, il tentativo di gestire la sessualità e le sue rappresentazioni è passato attraverso forme molto diverse di controllo, che non contemplano solo divieti e censure, secondo una visione tradizionale del pudore vittoriano, ma anche «una vera e propria esplosione discorsiva»² che ha inondato la cultura del secolo scorso.

In Italia i cattolici si trovano per ovvie ragioni al centro di questa dialettica tra silenzio e loquacità, che innerva per decenni il dibattito sul sesso e accompagna anche alcune fasi salienti della storia del cinema: il vescovo di Vittorio Veneto completava la sua metafora notando che il porcellino, quando passa vicino a «un fossatello [...] vi si butta, grugnendo allegramente», e proprio il cinema è per lui «un “fossatello”, da cui si ritorna con l'anima infangata»³. Tra il dopoguerra e la fine degli anni Settanta, segnata dall'avvento della pornografia, i discorsi sulla sessualità coinvolgono in misura sempre più consistente il cinema, nel contesto di più ampie discussioni che riguardano la società tutta e i suoi diversi mezzi di comunicazione e di rappresentazione artistica, sulla scorta di polemiche relative a temi quali la prostituzione, i locali notturni, l'omosessualità, la diffusione delle malattie veneree, la moda balneare, la contraccezione, l'educazione sessuale, le nuove abitudini dei giovani, il divorzio, ecc.

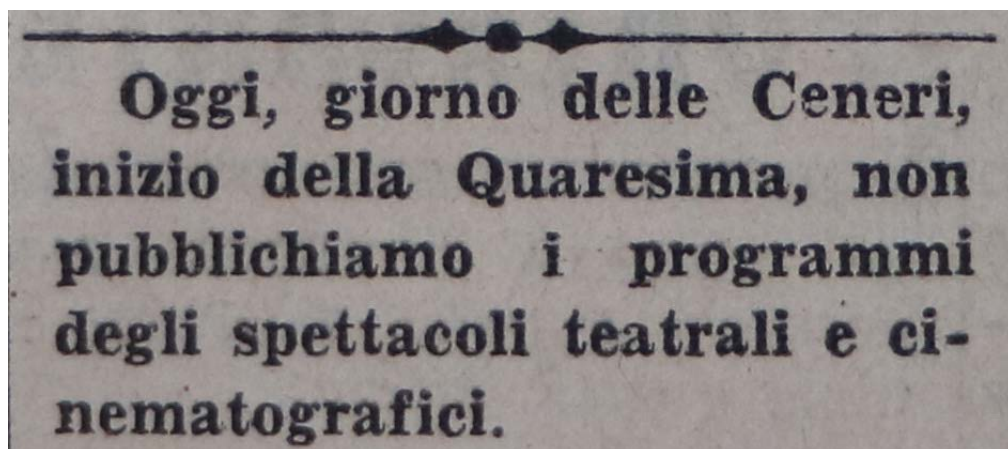
Per quanto riguarda la cultura cattolica, il percorso si rivela tortuoso e animato da spinte diverse e talora in contrasto tra di loro, ma può essere simbolicamente racchiuso tra la sospensione persino della semplice pubblicazione della programmazione cinematografica da parte de «Il Quotidiano», testata di ACI, il giorno delle Ceneri del 1948 (*fig. 1*), segno inequivocabile di un'identificazione priva di sfumature dello spettacolo cinematografico con una piacevole frivolezza intrinsecamente contraria all'orizzonte penitenziale della Quaresima, e l'intenzione dichiarata dalla Sampaolo Film, all'inizio del 1975 (*fig. 2*), di distribuire alcuni documentari di educazione sessuale. Nel mezzo, vi è la decennale ricerca di un punto di equilibrio tra rifiuto e controllo, ben esemplificata dai

¹ Albino Luciani in [s.n.], 1961: 6.

² Foucault, 1976: 19.

³ Albino Luciani in [s.n.], 1961: 6.

Fig. 1 - «Il Quotidiano»,
11 febbraio 1948.



costanti appelli rivolti agli spettatori cattolici per persuaderli a disertare le sale, o in alternativa a seguire almeno le indicazioni del CCC (fig. 4).

Grazie all'accesso a nuova documentazione (per lo più proveniente da archivi ecclesiastici poco o per nulla frequentati dagli studi di cinema) resa possibile dal programma di ricerca nazionale PRIN 2012 sui rapporti tra la cultura cattolica e il cinema, i dieci saggi qui raccolti vogliono rappresentare una prima occasione per ripensare e discutere il ruolo svolto dai cattolici – tanto a livello culturale quanto a livello istituzionale – in questo dibattito, nel quadro del più generale riconoscimento del rilievo assunto dalla sessualità negli snodi cruciali dello sviluppo del cinema italiano, sulla scorta di quanto prodotto dai *film studies* negli ultimi quarant'anni, sia dal punto di vista della ricerca storica sia da quello della riflessione teorica e metodologica.

Anna Pattuzzi mette in luce come il progredire dei dibattiti dei cattolici sul sesso sia segnato in alcuni suoi momenti nevralgici dalle polemiche suscitate dal cinema, come nel caso dei film *Domani è troppo tardi* (1950) di Léonide Moguy e *Helga (Id.)*, 1967) di Erich F. Bender. Simili occasioni di discussione infrangono un più generale tentativo di controllo che ambirebbe idealmente alla rimozione, il quale affonda le sue radici nella teologia penitenziale post-ridentina, come mostra il saggio di Tomaso Subini. In questo quadro storico-teorico – che tiene conto tanto della riflessione dottrinale sviluppata tra la *Casti connubii* (1930) e la *Humanae vitae* (1968), quanto delle discussioni che coinvolgono la stampa, si tratti di riviste di alto profilo culturale o di rotocalchi divulgativi – si collocano gli altri studi, intesi ad approfondire momenti, casi e aspetti che segnano in modo significativo il periodo preso in esame. Alfonso Venturini esamina la censura cattolica operata dal CCC tramite le valutazioni indirizzate a filtrare l'accesso e a gestire la fruizione del cinema presso le sale parrocchiali negli anni della seconda guerra mondiale. Mauro Giori ricostruisce le mutevoli strategie con cui la rappresentazione dell'omosessualità è stata gestita dalla cultura cattolica, che si è vista progressivamente costretta ad abbandonare un silenzio imposto già sotto il Fascismo, e mantenuto nei primi anni della Repubblica, per fare spazio a un'ingente produzione di discorsi che assumono i tratti caratteristici del panico morale. Damiano Garofalo prende in esame l'atteggiamento assunto dai cattolici nei confronti

un mese **SAMPAOLO FILM**
 n. 3-4 - marzo-aprile 1975 - anno XVII
 mensile - sped. in abb. postale gr. III/70



E' NATO UN BAMBINO

SERIE VERSO LA VITA
E' NATO UN BAMBINO
 di lennart nilsson

Il documentario tratta dei fondamenti biologici dello sviluppo dell'uomo. I punti principali sono: struttura e funzione degli organi sessuali; processo di fecondazione; fasi di sviluppo del feto; il parto; la nascita di una nuova vita.

Fino a pochi anni fa l'educazione sessuale era un'espressione e un tema quasi ignoto. Oggi fa parte del linguaggio e della problematica pedagogica quotidiana. Questa troppo veloce evoluzione dovrebbe già da sola indicare come non tutto in tale campo può aver raggiunto la chiarezza e la sicurezza desiderabili. Bisogna quindi dare il benvenuto a ogni tentativo serio, che si propone di chiarire ulteriormente la materia. Il documentario che la Sampaofilm offre a tutti gli educatori occupa certamente uno dei primi posti nella graduatoria al merito. Esso è caratterizzato da una serietà e precisa angolazione scientifica, offerta sia attraverso le immagini come da una commento severo e controllato che permette l'utilizzazione del filmato in campo sia didattico per le lezioni di scienze naturali, sia di carattere educativo nell'ambito di quella informazione sessuale che oggi risulta indispensabile come fondamento per un discorso formativo della personalità.

1) La fecondazione
2) Lo sviluppo del feto
3) Il parto
 Origine: Svezia.
 Genere: Documentario scientifico.
 Fotografia: Lennart Nilsson.
 Disegni: Bertt Forsblad.
 Consulenza medica: prof. Jan Lindberg.
 Ed. Italiana: Sampaofilm Audiovisivi.

L'educazione sessuale fa parte dell'educazione globale. E' un diritto e un dovere naturale dei genitori; accanto ad essi c'è la scuola col suo compito proprio di educare e di istruire. La scuola aiuta e completa la famiglia nel suo sforzo educativo, perciò l'audiovisivo è una possibilità offerta a entrambi le istituzioni per rimuovere le possibili difficoltà nell'ambito e nel senso dell'educazione umana globale. Il documentario, che può essere preceduto, a discrezione dell'insegnante, da quelli riguardanti la fecondazione e la riproduzione delle piante e degli animali, è indicato soprattutto in ambito scolastico per i ragazzi delle scuole medie.




6

SERIE VERSO LA VITA
DAI FIORI AGLI ANIMALI D'ACQUA
DAGLI UCCELLI AI MAMMIFERI

DAI FIORI AGLI ANIMALI D'ACQUA
 a) Fiori (Semi)
 b) Alberi (Frutti)
 c) Pesci (Uova-Nascita)
 d) Rane (Uova)
 e) Rane (Nascita)

DAGLI UCCELLI AI MAMMIFERI
 a) Uccelli
 b) Polli
 c) Mammiferi (Utero)
 d) Mammiferi (Ovaie)
 e) Mammiferi (Spermatozoi)

E' la presentazione dei due fenomeni, uno legato dall'altro, della fecondazione e della riproduzione, così come avviene nelle piante e negli animali appartenenti a specie e famiglie diverse.

Parlare oggi di fecondazione e di riproduzione nell'ordine dei vegetali e degli animali, attraverso il linguaggio dell'immagine, non è più una cosa nuova. La novità rimane in quel fenomeno di attrazione proprio del linguaggio filmico, che riesce, sempre e in tutti i modi, a coinvolgere lo spettatore e in questo caso quanti, sia pure a livelli diversi, si interessano di studi biologici.

I due documentari in esame non hanno tanto lo scopo di offrire uno studio approfondito sulle piante e sugli animali, quanto di spiegare come nasce una « nuova vita », una vita che va sempre rapportata alla specie alla quale appartiene: « ogni essere vivente proviene da un altro essere vivente della stessa specie ». E' questo il tema di fondo che viene portato avanti dai due documentari.

Da non trascurare sul piano valutativo è l'aspetto scientifico che in modo graduale e armonico porta




a conoscenza dello sviluppo di un piccolo seme e di un minuscolo ovulo, portanti in embrione una vita che racchiude in sé tutte le bellezze della natura.

Le scuole elementari e in un certo senso anche le medie trovano in questi documentari un valido sussidio per introdurre gli alunni nel meraviglioso studio delle scienze naturali.

Ogni curiosità scientifica, sul piano della riproduzione, può essere pienamente soddisfatta, passando in rassegna quasi tutti gli animali: i pesci, gli anfibi, gli uccelli fino a risalire agli animali superiori: i mammiferi.

Origine: Canada.
 Genere: Scientifico.
 Produzione: Helmut Engelhardt.
 Regia: A. Lloyd - A. Ferris.
 Consulente per l'Italia: Anna Riva
 prof. inc. di Psicologia all'Università
 di Viterbo.
 Ed. Italiana: Sampaofilm Audiovisivi.

5

Fig. 2 - La serie "Verso la vita" dedicata all'educazione sessuale della Sampaolo Film.

<p>QUESTO VOTO NON PUO' TRADIRE IL PATRIMONIO DI VALORI SPIRITUALI MORALI E CIVILI DI TUTTO UN POPOLO</p>	<h1>SCEGLIERE UN FILM E' DARE UN VOTO</h1> 
<p>ATTENZIONE! PUOI SCEGLIERE LA TUA CONDANNA PER TE PER LA TUA FAMIGLIA PER LA SOCIETA'</p>	
<p>UNA SCELTA E' SICURA QUANDO SEGUE LE INDICAZIONI DELLA AUTORITA' ECCLESIA STICA CHE DICHIARA SE UN FILM E' MORALMEN TE BUONO O CATTIVO</p>	<p>IL MEGLIO SAREBBE CHE TUTTI I CITTA DINI, TUTTI I CRISTIANI DI BUON SEN SO, CONTRIBUISSERO, CIASCUNO PER LA PARTE SUA, COL NON PARTECIPARE A QUESTI SPETTACOLI INDECENTI, COL PROTESTARE ENERGICAMENTE NEI SINGOLI CASI QUANDO ABBIANO LUOGO</p> <p>GIOVANNI XXIII ALLOCUZIONE DEL 27 GENNAIO 1963</p>
<p>SEGUIRE QUESTE SEGNALAZIONI E' GRANDE DOVERE DI COSCIENZA</p>	
<p>LE BUONE SCELTE INCREMENTANO LA BUONA CINE MATOGRAFIA SCORAGGIANO LA CATTIVA</p>	
<p>ESIGERE UNA PRO DUZIONE CINEMATO GRAFICA SANA ED EDUCATIVA E' UN TUO DIRITTO E' UN TUO DOVERE</p>	
<p>SAPPI DUNQUE SCEGLIERE E QUANDO OCCORRE CORAGGIOSAMENTE INTERVENIRE E PROTESTARE</p>	

Fig. 4 - Manifesto di una campagna di Azione Cattolica pubblicato in «Cinecircoli», a. 1, n. 2, marzo 1963.

del pubblico negli anni che vedono l'emergere di un nuovo attore sulla scena massmediologica italiana, e cioè la televisione. Giuseppe Previtali documenta le posizioni non sempre prevedibili assunte dai cattolici di fronte al discusso filone dei *mondo movies* degli anni '60, negli stessi anni in cui il cinema di Ingmar Bergman pone sfide di non sempre facile soluzione, contenute da un lato tramite interventi censori e dall'altro grazie alla mediazione operata da Gian Luigi Rondi nell'approntare le versioni italiane, come illustra Fabio Pezzetti Tonion. Dalila Missero approfondisce il ruolo giocato dallo *stardom* femminile nelle polemiche sulla sessualità e la pubblica moralità che portano verso la svolta del 1968, dopo la quale si impone al centro dei dibattiti l'educazione sessuale, grazie soprattutto alle reazioni suscitate dal successo che arride al già citato *Helga*, cui è dedicato l'intervento di Giovanni Memola. Infine, Livio Lepratto mostra come a cavallo degli anni '70 in area francese un ricco dibattito di alto livello critico-teorico investa il rapporto tra cinema, osceno e pornografia, cui tuttavia non corrisponde un'equivalente apertura in Italia, dove la riflessione su questi temi non viene svolta pubblicamente.

Riferimenti bibliografici

Foucault, Michel
1976, *La volonté de savoir*,
Gallimard, Paris; trad. it. *La volontà
di sapere*, Feltrinelli, Milano 1994.

[s.n.]
1961, «Informazioni»,
a. IV, n. 1, gennaio.

CHIESA, CATTOLICI ITALIANI E SESSUALITÀ: I FILM COME OCCASIONE DI DIBATTITO

Anna Pattuzzi

L'articolo intende fare una panoramica generale sul discorso elaborato dai cattolici italiani attorno alla sessualità, tra gli anni '40 e gli anni '70, soffermandosi sulla regolazione delle nascite, l'educazione sessuale, l'erotismo e la morale pubblica. Nel quadro delle trasformazioni nel rapporto della Chiesa e dei cattolici con il problema della sessualità, il cinema ebbe un peso non secondario e, in alcune occasioni, divenne stimolo prezioso per alcuni dibattiti su questioni sostanziali in materia sessuale.

This article offers a panorama of debates on sexuality by Italian Catholics, between the 1940s and '70s, focusing on the main questions regarding sexuality: birth control, sexual education, eroticism and public morality. The cinema played a significant role, and at times even became a valuable stimulus for debates on sexuality as far as the changing relationship between Catholics and sexuality was concerned.

In questo articolo cercherò di fornire qualche cenno sul discorso elaborato dai cattolici italiani attorno alla sessualità, tra gli anni '40 e gli anni '70, in termini generali, tentando di cogliere tanto il punto di vista della Chiesa, del Magistero, quanto quello del più vasto "mondo cattolico", della base e del laicato intellettuale, mobilitato, delle riviste e dell'editoria.

I quattro decenni in oggetto videro significative trasformazioni nel rapporto della Chiesa e dei cattolici con il problema della sessualità e più in generale nella relazione con il proprio tempo, con la società contemporanea, con i suoi costumi e la sua morale in evoluzione, con la modernità¹. In questo confronto e conflitto il cinema ebbe un peso non secondario e, in alcune congiunture con maggiore evidenza, divenne per i cattolici italiani l'abbrivio per alcuni dibattiti su questioni sostanziali in materia sessuale.

I. ANNI '40 E '50

Il 31 dicembre 1930 Pio XI pubblicò l'enciclica *Casti connubii*: il primo documento pontificio ad affrontare argomenti – quelli riguardanti il sesto comandamento "non commettere atti impuri" – che fino ad allora erano stati lasciati al dibattito interno tra i dicasteri romani, i teologi moralisti e i confessori². Il testo stabiliva che la Chiesa cattolica era la sola custode della dottrina sui temi di morale sessua-

¹ Sulla modernizzazione cattolica cfr. Moro, 1988; Menozzi, 2008.

² Pozzi, 2013; 2014.

le e coniugale, l'unica interprete della "legge naturale". Il fine primario del matrimonio era quello di generare la prole ed educarla cristianamente: ogni utilizzo difforme e perverso del connubio, ogni forma di rapporto e piacere sessuale non finalizzata, dunque di controllo delle nascite, era condannata come colpa grave, come peccato mortale. I nemici del matrimonio cristiano così concepito erano anche il divorzio e l'emancipazione delle donne dal ruolo domestico di madri e mogli, una nuova insinuante mentalità scientifica ed "eugenica", e le influenze di una cultura peccaminosa e spudorata, diffusa dalle radio, dalla letteratura e dal cinema. Quest'ultimo – come possibile occasione di "naufragio morale" e licenziosità sessuale – era già stato oggetto di attacco nella precedente enciclica sull'educazione cattolica dei giovani *Divini illius magistri* (1929) e di lì a poco sarebbe stato al centro della *Vigilanti cura* (1936).

Con la *Casti connubii* iniziava per la Chiesa una fase nuova della battaglia di sempre con la modernità, che si era giocata nell'Ottocento prevalentemente contro la secolarizzazione e gli Stati laici e che ora – negli anni dell'eugenetica fascista e delle campagne di moralizzazione promosse dal regime – andava spostandosi sul terreno caldo dei corpi, accettando la nuova sfida della "biopolitica"³.

Durante gli anni del pontificato di Pio XII (1939-58) la dottrina morale in materia sessuale venne assestata da un gran numero di discorsi, rivolti da una parte – sul fronte della bioetica – ai medici, agli scienziati, dall'altra – su quello del costume e dell'etica pubblica – alle varie realtà del mondo cattolico associato, al clero, alla società civile. Nel 1951, con un discorso rivolto alle ostetriche ritenuto contestualmente e storiograficamente periodizzante, Pacelli ribadiva la dottrina tradizionale riguardante l'ordine di priorità dei fini del matrimonio, ma proponeva uno sguardo nuovo attorno al tema dell'esercizio del sesso tra gli sposi: l'unione carnale nei giorni infertili del ciclo femminile, la continenza periodica, se non attuata sistematicamente con volontà contraccettiva, era consentita⁴. Per la prima volta si attribuiva un ruolo attivo alla ragione umana nel campo della procreazione e in qualche modo, indirettamente, si riconosceva la funzione anche affettiva che il rapporto sessuale poteva avere tra i coniugi. La contraddizione era manifesta e di qui in poi divenne oggetto di lunghe speculazioni teologiche: se era ammesso un rapporto che esplicitamente non poteva condurre alla filiazione, perché non poteva essere ammessa la contraccezione? Quale valore aveva, dunque, il sesso, nel matrimonio cattolico?

Anche a partire da questo inedito interessamento pontificio, la sessualità come problema cominciava a fare irruzione nel discorso intellettuale e politico dei cattolici, esplicita come mai prima tra le pagine dei giornali, nelle preoccupazioni educative e in quelle editoriali. Per quanto riguarda il tema della sessualità coniugale – spesso ridotto, nel discorso pubblico degli anni '50, a quello del controllo delle nascite (sul tavolo della politica internazionale per la risoluzione del "problema demografico") – la quasi totalità delle voci del mondo cattolico approvava, pur con qualche sfumatura, la continenza periodica. Restava grande, tuttavia, tra le pagine delle riviste, il timore che questa liberazione con-

³ Turina, 2013.

⁴ Una formulazione più netta rispetto alla pallida apertura presente nella *Casti connubii*. Già nel 1880 una sentenza della Sacra Penitenzieria stabiliva la legittimità dei rapporti nei giorni infertili. Cfr. Langlois, 2005.

Fig. 1 – Fotobusta di
 “Domani è troppo tardi”
 (1950) di Léonide Moguy.



ducesse le masse ad agire “contro natura” e contro la tradizione morale della Chiesa, che la pratica anticoncezionale portasse a una «prostituzione legittimata e generalizzata»⁵; che, una volta ammesso tale libertinaggio, i rapporti sessuali si sarebbero potuti giustificare con la sola esperienza amorosa, «senza onere naturale e responsabilità sociale»⁶, che il matrimonio cedesse il passo a nuove fugaci forme di relazione come il *flirt*⁷.

Occorreva forse un’opera ri-educativa? Il più intenso dibattito degli anni ’50 sull’opportunità dell’educazione sessuale fu innescato da un film. In uno sferzante articolo, datato marzo ’51, la rivista «Vita e pensiero» stroncava la pellicola *Domani è troppo tardi* (1950, fig.1) di Léonide Moguy, accusata di difendere «la tesi dell’educazione sessuale dei minorenni, mettendo naturalmente in pessima luce la prassi ordinaria»⁸. Il film trattava dell’amore improvviso tra due ragazzi e di equivoci riguardo la loro innocenza e illibatezza durante una colonia estiva. In una scena rappresentava un bacio spensierato, in un’altra i protagonisti irridevano le principali narrazioni familiari su come nascono i bambini («i cavoli e le cicogne»), in un’altra ancora alcuni ragazzini cercavano sul dizionario il significato di termini legati al sesso. La pellicola – che il CCC aveva classificato come “visibile ai soli adulti” – era stata un grande successo, masse di giovani avevano affollato le sale nei centri urbani e in provincia. Alla lettera di due ragazze quindicenni che chiedevano un parere rispetto al rifiuto dei loro genitori di accompagnarle a vedere *Domani è troppo tardi*, «Famiglia Cristiana» rispondeva con una sintesi efficace della posizione cattolica predominante, in quegli anni, in merito all’educazione sessuale:

⁵ [s.n.], 1958: 10.

⁶ Fagiolo, 1960: 70.

⁷ Castelli, 1959: 79-82.

⁸ Mondini, 1951: 130-137.

La tesi [proposta dal film, della necessità dell'educazione sessuale] in sé è buona, purché questa "delicatissima lezione" [...] sia data: a) dai genitori o in mancanza di essi da chi ne fa le veci; b) a tempo opportuno; c) individualmente [...]; d) con tutte quelle cautele che il delicatissimo argomento esige e impone.⁹

Si trattava, poi, di proporre una formazione morale "alla purezza", ben lontana dalla semplice informazione anatomica e fisiologica. Agivano correttamente, dunque, quei genitori che, rispettando i criteri di prudenza, gradualità, intimità familiare necessari per una giusta educazione sessuale, vietavano ai figli di vedere pellicole come questa. Era apprezzato, tuttavia, da alcuni recensori cattolici, il ruolo di stimolo che il film stava avendo per il dibattito su un problema ritenuto «urgente» e «delicato»¹⁰. I giudizi comparsi sulle testate pedagogico-didattiche e scientifico-mediche erano unanimemente positivi, quelli negativi erano tali perché sostenevano che la «nobile e giusta battaglia» a favore dell'educazione sessuale andasse fatta in modo ancora migliore, non attraverso un film¹¹. Particolare scalpore suscitò la posizione di un sacerdote, Nico da Mestre, che in alcuni interventi invocava un'educazione sessuale scolastica, fin dalla tenera età, una formazione che fosse – contro la tendenza "intimista" espressa anche dalla nuova manualistica cattolica dell'epoca¹² – finalmente «pubblica, ossia collettiva»¹³. In ogni caso, l'educazione della gioventù doveva proporre la verginità, la castità e il celibato come scelte "più perfette" rispetto al matrimonio. L'enciclica *Sacra virginitas* (1954) dimostrava come la Chiesa fosse ancora legata a uno schema dualistico, agostiniano, in cui corpo e anima venivano percepiti come poli opposti in continuo conflitto. Specie per i consacrati, le occasioni di peccato andavano evitate, attraverso una vita pudica, lontana dal «tumulto secolaresco» rappresentato soprattutto da certe riviste, certi romanzi e dai cinematografi. Fu proprio su quest'ultimo fronte – contro le moderne forme di gestione del tempo libero, i media e lo spettacolo – che l'età pacelliana dispiegò la sua "ossessione moralistica"¹⁴, che molto aveva a che vedere con il controllo della sessualità, la denuncia del sesso come nuovo linguaggio commerciale e dell'eroticismo dilagante. Il configurarsi del regime repubblicano e democratico, le rapide trasformazioni socioculturali che coinvolgevano il Paese, la lotta tra i blocchi occidentale e sovietico per l'egemonia anche culturale sul piano internazionale spingevano il mondo cattolico italiano a una complessa ridefinizione del proprio bagaglio morale e delle strategie per affermarlo. La maggior parte degli sforzi doveva essere rivolta alla tutela della moralità coniugale e alla sorveglianza del costume sessuale. Su questi fronti, su mandato della Santa Sede, si dispiegò l'azione di associazioni – in primis l'ACI di Luigi Gedda, considerata il motore pasto-

⁹ Lamera, 1951: 163. L'autore segnalava come la lettera pubblicata fosse una delle tante giunte in redazione sul problema scatenato dal film.

¹⁰ Cfr. padre Alberto Parini in Pitta, Capriolo, 1952a. Altri, invece, condannavano il lungometraggio come «poco serio» e «sfacciato», «conformista e insincero», rispettivamente don Eugenio Bussa e don Giuseppe Gaffuri in Pitta, Capriolo, 1952b.

¹¹ Per una rassegna delle posizioni, apparse su riviste come «Scienza e sessualità», «Rivista di psicologia», «La voce della scuola», cfr. Mondini, 1951.

¹² Cfr. Sorgato, 1952; Guarnero, 1953; Santori, 1957.

¹³ Mondini, 1951.

¹⁴ Cfr. Barbanti, 1981.

rale dell'animazione cristiana della società italiana investita dal comunismo, dal laicismo e dall'immoralità – che organizzavano campagne educative e attuavano un'opera di monitoraggio e denuncia di prodotti culturali contrari alla dottrina. La stampa, la pubblicità, gli spettacoli televisivi e teatrali subirono un controllo severo e numerosi attacchi, anche dalla stessa voce del pontefice¹⁵; il cinema fu forse il mezzo più monitorato, a causa della sua presunta efficacia:

Alcuni ritengono che data la natura impressionistica dei films, l'influsso che essi esercitano sulla vita morale, sia soltanto momentaneo e superficiale. La psicologia e l'esperienza invece mostrano il contrario [...] tale arte viene impiegata per dipingere il vizio in tutte le sue sfumature.[...] S'impone dunque una campagna energica per la bonifica morale del cinematografo sia in senso negativo, ostacolando films immorali sia in senso positivo, favorendo la produzione di films onesti.¹⁶

Era oramai evidente quanto il cinema fosse diventato – a partire da questo piano intimo e psicologico – un agente di grandi trasformazioni socioculturali in materia sessuale, derivanti anche dall'importazione di quadri mentali, stili di vita, ruoli di genere, di matrice soprattutto hollywoodiana, che rompevano decisamente con la morale tradizionale¹⁷.

L'obiettivo alla base delle campagne del Segretariato per la Moralità dell'ACI (fondato nel 1923) e delle altre associazioni era quello di sollecitare una militanza attiva contro il malcostume e le deviazioni sessuali, ma anche esercitare pressione sul mondo politico e istituzionale per ottenere leggi e provvedimenti amministrativi in linea con i principi cristiani.

A questo proposito fu grande il dibattito sulla proposta di legge depositata nel '48 dalla senatrice Lina Merlin, per l'abolizione della regolamentazione statale del meretricio e la chiusura delle "case di tolleranza". I partiti contrari affermavano che le "case chiuse" garantivano un prezioso controllo sanitario, diminuendo il pericolo di diffusione di malattie veneree, e consentivano il confinamento dell'impudicizia tra quattro mura. Tra quelli favorevoli c'era chi sottolineava prevalentemente la necessità di liberare la donna dallo sfruttamento, chi il fatto che le case, proprio perché autorizzate dallo Stato, contribuivano a un'inaccettabile legittimazione della degenerazione morale. La legge, approvata nel febbraio '58, indugiava su quest'ultimo aspetto con toni moralistici, caritatevoli e assistenziali, disciplinari e repressivi; e disponeva la chiusura immediata delle case, l'introduzione del reato di sfruttamento della prostituzione, l'istituzione di norme e luoghi per la riabilitazione delle meretrici¹⁸. I toni del mondo cattolico intellettuale erano più sfumati e meno moralistici di quelli parlamentari. Le principali riviste si soffermavano nel valutare *pro* e *contro* della prostituzione, senza arrivare a una sua totale negazione¹⁹, come se l'esercizio del sesso extra-matri-

¹⁵ I discorsi di Pacelli in questa direzione sono numerosi. Cfr. ad esempio *Discorso ai parroci ed ai predicatori quaresimalisti di Roma*, 5 marzo 1957, riportato anche dalla stampa quotidiana: [s.n.], 1957.

¹⁶ Marozzi, 1952: 86-87.

¹⁷ Sulle radici del fenomeno in epoca fascista cfr. Forgacs, 2002.

¹⁸ Pitch, 1986.

¹⁹ Perico, 1950; Palazzini, 1958; Liggeri, 1959.

moniale a pagamento fosse tutto sommato ritenuto un male inestirpabile, legato al naturale bisogno (maschile) di sfogo sessuale, a quell'istinto che su altre questioni – penso al discorso sulla masturbazione – continuava a essere negato o combattuto senza possibilità d'appello. Questo dibattito decennale contribuì più di ogni altro a mettere in luce lo scarto tra il quotidiano e la dottrina, tra le pratiche accettate e le politiche approvate. Il bisogno di un grande momento di riflessione teologica su tali questioni era forte.

II. GLI ANNI DEL CONCILIO VATICANO II

Alla vigilia del Concilio, per una parte della teologia e degli episcopati internazionali, il tempo per portare un passo più avanti l'evoluzione del discorso in materia di morale sessuale, avviata da Pio XII con il riconoscimento della continenza periodica, iniziava a sembrare maturo. Si poteva definitivamente decretare il valore intrinseco dell'unione sessuale tra uomo e donna, a prescindere dalla procreazione? Accordando quindi il favore all'impiego di qualsiasi pratica contraccettiva? Era giunto il momento per rivedere l'intera antropologia cristiana sul corpo, sul piacere e sull'amore, per formulare una nuova pastorale?

Nella temperie teologica e pastorale scatenata dal Vaticano II – anche in materia di morale sessuale, con la discussione dell'ottobre '64 sul capitolo *Matrimonio e famiglia* di quella che sarebbe divenuta la costituzione pastorale sulla Chiesa nel mondo contemporaneo, *Gaudium et spes* – il mondo cattolico italiano dentro al Concilio giocò un ruolo di retroguardia, di conservazione o osservazione passiva, fuori fu coinvolto in maniera più o meno attiva da un'esplosione di riflessioni, posizioni, proposte, pubblicazioni. Dopo accese discussioni e imprevisi cambi di maggioranza, che videro parzialmente sconfitti i tradizionalisti guidati dai cardinali Ottaviani e Ruffini, il capitolo della *Gaudium et spes* sul matrimonio superava chiaramente l'antico determinismo biologico, valorizzava l'amore coniugale e la sua espressione sessuale, riconosceva problematicamente che erano gli sposi davanti a Dio a dover formulare un giudizio sul problema della fecondità, pur seguendo le disposizioni del magistero²⁰.

Fuori dalle mura vaticane, una minoranza attiva del mondo cattolico internazionale chiedeva di più: una riconsiderazione profonda della sessualità nel matrimonio e l'apertura alla contraccezione anche ormonale, per una regolazione delle nascite sicura e guidata dal criterio della "paternità responsabile" ovvero dalla consapevolezza della sovrappopolazione del pianeta e, per ogni famiglia, dei propri limiti educativi ed economici. I cattolici italiani furono tendenzialmente spettatori di questo crescente vociare europeo – che aveva i suoi fuochi in Belgio, Olanda, Francia, e importanti riverberi in Germania e nel mondo anglosassone – ma si produssero in un grande lavoro di osservazione e traduzione delle istanze internazionali, sulle pagine delle riviste²¹.

L'intera società italiana arrivò impreparata a quei primi anni '60 in cui si trovò a dover parlare di sesso, con un'urgenza, una vivacità e una pubblicità inedite²².

²⁰ Turbanti, 2000; Bocchini Camaiani, 2010.

²¹ Alcuni esempi: cfr. [s.n.], 1964; Buelens, 1964; Muraro, 1964.

²² Altri fattori, oltre alla forte presenza della cultura cattolica, avevano contribuito al pudore e alle lentezze italiane nel discutere pubblicamente di sesso. Sulla morale comunista e socialista cfr. Tonelli, 2003. Sulle radici della morale borghese cfr. Mosse, 1984.

Fig. 2 – Locandina di “Comizi d’amore” (1965) di Pier Paolo Pasolini.



Nel 1963 Pier Paolo Pasolini girava il suo *Comizi d'amore* (1965, fig. 2), un documentario-inchiesta sugli italiani e il sesso, realizzato attraverso interviste raccolte per le strade, le piazze, le spiagge, di centri del Nord, del Sud e delle isole, rivolte a studenti universitari e casalinghe, prostitute di borgata, operai, contadini, calciatori, bambini, con alcuni contributi di intellettuali. Nella parte iniziale Alberto Moravia sottolineava come l'inchiesta fosse un'assoluta novità perché «il tema sessuale in Italia è tabù, non solo in tv ma anche nei salotti»; e lo psicanalista Cesare Musatti prevedeva che gli intervistati non avrebbero risposto alle domande, per ignoranza e per paura. Le domande andavano da «come nascono i bambini?» a «cosa ne pensate degli spettacoli pornografici?» a «avete inibizioni sessuali?» e «cos'è l'omosessualità per voi?». Le risposte risultavano piuttosto eterogenee e diversificate: alcuni ragazzi di Viareggio dichiaravano, con un po' di timidezza e un po' di spavalderia, di apprezzare gli spettacoli erotici; braccianti emiliani notavano l'enorme scarto generazionale tra loro e i loro figli in merito alla libertà sessuale: «era meglio una volta»; studenti universitari sostenevano l'inscindibilità fra attrazione sessuale e "morale"; alcuni calciatori del Bologna FC negavano di avere alcun tipo di inibizione sessuale; un giovane intervistato in un bar di Catanzaro ammetteva deciso che «essere invertiti è un fatto naturale, di nascita. Ma mi fa schifo e compassione». La giornalista Oriana Fallaci si preoccupava di fare una distinzione geografica e di classe nell'analisi: «a Milano c'è una disinvoltura sessuale che fino a pochi anni fa era sconosciuta. E il sottoproletariato calabrese? Un altro pianeta». Soltanto una donna anziana, su decine di intervistati, chiamava esplicitamente in causa l'elemento religioso: «noi in Italia abbiamo una religione e questa religione va rispettata. È la legge di Dio e della Chiesa».

Il regista scelse di non accentuare, nel montaggio definitivo, la contrapposizione tra una morale laica e una religiosa, e di non affrontare in maniera diretta la questione della sessualità in rapporto alla religiosità, alla dottrina cattolica. Le conclusioni di Pasolini miravano forse a un piano ancora più profondo rispetto a quello religioso e storico, un piano antropologico, ed erano pessimistiche, estremamente disincantate²³. Ancora più nettamente che nel film, ciò emerge da un carteggio che Pasolini intrattenne con Lucio Settimio Caruso, della Pro Civitate Christiana di Assisi, una delle realtà del mondo cattolico italiano più attente alle questioni sessuali:

Il film mi si è continuamente modificato nel girarlo, per una serie di “adattamenti” impreveduti che esso dava; risultati sconsolanti, devo dire, per l’ignoranza e la superficialità dell’italiano medio su questi problemi. Devo ancora finire di girare il film: non so ancora quindi con precisione “che cosa” esso sarà: come, io, autore, reagirò ai traumi che l’inchiesta mi ha dato. Credo comunque che il mio atteggiamento sarà aperto, di pura ricerca – e di ansia, appunto, per lo stato di carenza in cui trovo disperatamente giacenti i miei connazionali...²⁴

Il carteggio mette in luce, tra l’altro, il grande peso che per Pasolini ebbe – in quegli anni di intenso confronto, relativo anche ad altre pellicole come *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) e *Uccellacci e uccellini* (1966)²⁵ – l’opinione dell’associazione cattolica sul documentario:

Se il film vi piacerà [...] benissimo [...]; se il film non vi piacerà, per fondamentali discordanze nel tono o nell’interpretazione [...] allora metteremo il film nel cassetto [...]; se il film vi piacerà così così, in modo che apportandovi alcune modifiche, possa andare, ebbene, apporterò queste modifiche, discusse assieme.²⁶

Secondo il regista gli italiani “mancavano di intimità” ed erano privi di “idee generali sulla vita” e sulla sessualità: al miracolo economico in atto non stava corrispondendo un miracolo culturale e spirituale. Il suo timore – condiviso da una parte del mondo cattolico, che tuttavia non produsse analisi approfondite sulla pellicola – era che il primo abbozzo di discorso pubblico sul sesso si tramutasse rapidamente in nuove pratiche e nuovi costumi, senza passare per una profonda rielaborazione culturale attorno al tema del corpo, degli istinti, delle scelte sessuali, del valore del rapporto sessuale prima, senza e dentro il matrimonio; che questa modernizzazione passasse come un’acquisizione, senza consapevolezza e senza radici, senza una ri-educazione sessuale profonda di adulti e bambini.

L’Italia del Concilio era un Paese in cui l’articolo 553 del codice penale continuava a sanzionare la pubblicizzazione della contraccezione, il 559 puniva l’adulterio femminile più duramente rispetto a quello maschile, il 587 legittimava il “delitto d’onore”, con chiari squilibri di genere, il 544 prevedeva la possibilità che il matri-

²³ Cfr. Giori, 2012. L’articolo dimostra come il regista avesse avuto l’intenzione, poi abbandonata, di intervistare anche alcuni sacerdoti e come, partito già dalla tesi dell’ignoranza degli italiani in materia di sesso, avesse lavorato, operando anche alcune forzature, per comprovarla.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, lettera a Lucio Settimio Caruso, 22 ottobre 1963, Archivio della Pro Civitate Christiana (DB: APCC 9).

²⁵ Sui rapporti tra Pasolini e la Pro Civitate Christiana cfr. Subini, 2007.

²⁶ DB: APCC 9.

monio tra lo stupratore e l'offesa estinguesse il reato di violenza sessuale, rubricato per altro tra i reati "contro la morale" e non "contro la persona".

In questo quadro, l'evento che cambiò la storia del discorso cattolico sulla sessualità, determinando l'uscita allo scoperto della critica teologica all'insegnamento della Chiesa e l'esplicitazione di un malessere effettivo – per stessa ammissione dei padri conciliari – nella grande massa dei fedeli, fu l'avvento della pillola contraccettiva. Già dal '63, pur non essendo ancora reperibile nelle farmacie italiane, la pillola di Pincus divenne protagonista di ogni intervento pubblico attorno al tema della regolamentazione delle nascite e dei fini del matrimonio: la sospensione dell'ovulazione era un processo assimilabile a quello già disposto mensilmente dalla natura, con le fasi infconde del ciclo femminile? Era forse da approvare in quanto non compromettente l'atto esteriore e meccanico del rapporto? Fu proprio attorno a questi snodi che si giocò, con sottigliezze teologiche e complessi ragionamenti sul tema del "naturale", il dibattito tra i cattolici negli anni del Concilio²⁷.

Era oramai chiaro che di sesso si dovesse parlare, e pubblicamente, che il problema andasse affrontato nella Chiesa e restituito all'intera società: un'ingente mole di libri, manuali, articoli sui molteplici aspetti della questione sessuale invase il mercato editoriale e prese a circolare per il Paese. Alcuni progetti, di carattere più o meno divulgativo, ambivano a rendere enciclopedico il sapere sull'unione sponsale, dal punto di vista storico, fisiologico, psicologico, sociologico, dottrinale e morale; toccando tutte le fasi dello sviluppo sessuale e relazionale, dal fidanzamento alla nascita dei figli²⁸.

La morale sociale stava cambiando, in maniera sempre più libera dai condizionamenti della dottrina. Nel 1963 un'inchiesta che intendeva ragionare sui motivi de *L'adulterio femminile in Italia*²⁹ a partire da un campione statistico di adultere, metteva in luce come la stragrande maggioranza delle intervistate si definisse "cattolica praticante" e una buona parte "cattolica non praticante": il dato era sintomatico di quel «distacco pratico e silenzioso»³⁰ dalla dottrina, che in questi anni coinvolse anche le donne. Benché i tempi non sembrassero ancora maturi, in Italia, per una riflessione piena sulla donna e sulla specificità della sessualità femminile, alcune voci iniziarono a riflettere sulla sessualità intesa come consapevolezza di genere e relazione tra i generi. In un volume a ciò dedicato, la teologa, giornalista e dirigente dell'ACI Adriana Zarri scriveva nel '64:

Il sesso è una realtà immensa che attende ancora la sua rivelazione (e l'erotismo odierno non è davvero fatto per rivelarlo ma, al contrario, per seppellirlo sempre più sotto alla vergogna di cui l'abbiamo rivestito). Abbiamo appena incominciato a sollevarlo dall'abiezione semimanichea che ce lo presentava come l'onta dell'uomo; abbiamo incominciato ad esaltarlo in forme ancora puerili, nella sua fisicità e nella sua affettività; ma ancora ci manca di indagarlo nella sua ontologia. Le risonanze metafisiche e le allusioni teologiche che sono soggiacenti alla sua emotività ancora attendono un'adeguata riflessione.³¹

²⁷ Segnalo soltanto una rassegna approfondita: Böckle, 1965.

²⁸ Due esempi: Locatelli, 1963; AA.VV., 1963.

²⁹ Grassi, 1963.

³⁰ Crainz, 2003: 184.

³¹ Zarri, 1964: 14.

Fig. 3 – La pubblicazione della “Humanae vitae” su «L’Osservatore Romano» del 29 luglio 1968.

PRIMA EDIZIONE

L'OSSERVATORE ROMANO

GIORNALE QUOTIDIANO POLITICO RELIGIOSO

UNIQUEQUE SUUM NON PRAEVALEBUNT

CITTA' DEL VATICANO

L'IRE 60

ASSONALISTI - Area 1° sem. 1968
 ANNO 1968 - N. 10292 - 600 - 1400
 L. 12/11/67 - 1968 - 1968 - 1968
 Prezzo di vendita al pubblico
 100/100 - 100/100 - 100/100
 PUBBLICAZIONE IN ABONNAMENTO 1968
 Lunedì-Martedì 29-30 Luglio 1968

LETTERA ENCICLICA DI SUA SANTITA' PAOLO VI PER LA PROPAGAZIONE DELLA VITA UMANA SECONDO L'ORDINE NATURALE E CRISTIANO

PAULI VI PONT. MAX.
 LITTERARAE
 ENCYCLICAE
 DE PROPAGATIONE
 HUMANAЕ PROLIS
 RECTE ORDINANDA

AD VENERABILES FRATRES
 PATRIARCHAS
 ARCHIEPISCOPOS EPISCOPOS
 APOSTOLICI LEGATIONIS
 ORDINARIOS
 PARITER ET COMMISSIONES
 CUM APOSTOLICA SEDE
 HABENTES

humus propagandae volunt. Accedit
 quod non tantum copulam et
 habitacionem condicimus, sed
 etiam matrimonium iocundum
 laetae aere in re oeconomicis aere
 in evolutiva diocordiaque inven-
 tione et genita vite statum
 presentant, in quo rege cono-
 riam ad hodie gradum libere-
 rum numero apte considerat
 Sed quoque notatur, quodam
 modo mutatum esse sensum,
 praeterquam de multis perso-
 nis deque esse mutare in homi-
 num societate, etiam de amorem
 conjugum recte in matrimonio,
 deque actibus conjugum iudi-
 cando, in hunc sensum spectat
 mra

Denique alibi proventum am-
 moventium est, hominem
 tam multo profectum in ma-
 turas veritas cum modestum
 tum ad rationem scite compo-
 sitione, ut hanc modestiam
 ad totum suam vitam profere-
 rentur hoc est, ad vitam cor-
 poris, ad sui vitam, ad vitam
 socialis, ad quoscumque leges pro-
 pagacionem vite legitime

In quo verum illa movet
 so evolutum quoniam. An
 ratione habita sine vite cono-
 riam, esse more sunt, sine
 significacione, quam maritalis
 amorem quod concoriam
 mutuaque fidelitatem commu-
 gum habent, necesse moralem.

his modis sua ad prolem pro-
 creandam et educandam ordi-
 nantur. Pila sane sunt presentia
 iustissime matrimonium iocundum,
 et oporum parentum iocunda
 monere confortat (1)

10 Quae ob causas amor
 conjugum ab ipse angit, ut
 unicus suum prolem moveret
 paternitatem concivam aliam
 gero, quae, cum habet optima
 tempore urgetur, est
 inflexio recte intelligenda. Quia
 propter varias legitimeque ca-
 ritas inter se concivae ea con-
 sideratur oportet.

Si primum biologice proce-
 siva regulam, paternitas est
 uti significat, quoniam huma-
 nato in facultate vite procrean-
 diae biologice deservientis lo-
 gus, quae ad humanam patro-
 nitatem pertinet (2)

Si deinde ad tempus amorem
 et ad suum affectum spectamus,
 paternitas concivae concoriam
 declarat dominacionem, quoniam
 ratio et voluntas in eodem
 eventum necesse est.

Si porro ad conditiones phy-
 sicas, oeconomicas, psychologi-
 cas et sociales respiciamus, in pre-
 teritatis concivae fuit dicendi
 sunt, qui aut, praeterit concivae
 ratioe magisque animo dicunt,
 quae circa necessitates inter

7 De propaganda prole
 concunacionem designat

Si attendeva una riflessione adeguata. Anche riguardo all'educazione sessuale, l'idea di un ritardo italiano rispetto al ritmo di progressione del dibattito pedagogico-pastorale europeo, e rispetto a quanto fosse necessario nel tempo presente, era condivisa dalla maggioranza delle riviste cattoliche e in parte anche dal mondo dell'associazionismo giovanile di massa. Questa, ad esempio, la testimonianza di un assistente ecclesiastico su una rivista degli scout dell'ASCI nel '65:

Fra i problemi che presso taluni educatori ancora si ammantano di un ingiustificato riserbo tiene un posto importante quello della educazione sessuale [...]. Problema grave ed urgente da sempre, critico in special modo oggi per la preminenza data al sesso nella letteratura, nei films, nelle canzoni, in pressoché tutte le manifestazioni della vita. [...] Esiste oramai una gamma di pubblicazioni anche in campo cattolico, capace di soddisfare tutte le esigenze ed aiutare gli educatori interessati ad affrontare seriamente il problema cruciale.³²

Nella dichiarazione *Gravissimum educationis* (1965) gli elementi di una sottile ma decisiva svolta erano facilmente riscontrabili: secondo i padri conciliari l'educazione sessuale doveva far parte del diritto di ogni uomo all'educazione, non era più un dovere forzato dalle pressioni del contesto storico e culturale; doveva presentare la sessualità in chiave positiva, come parte fondante dell'uomo, ma in maniera prudente, ragionata e progressiva, capace di rivelare man mano ai fanciulli il tema del corpo sessuato, degli istinti, della natura dell'incontro sessuale e del suo senso nel matrimonio cristiano e nel disegno divino. I termini – diffusi in questi anni da una vastissima manualistica³³ e anche dai

³² Giorgis, 1965: 484-485.
³³ Guarnero, 1963; Suenens, 1960; Peretti, 1963; Goffi, 1963; Oraison, 1964.

primi esperimenti di consultori familiari nei territori³⁴ – erano quelli di un’educazione sessuale intesa come base per la consapevolezza di genere, maschile e femminile, nel più ampio processo di individuazione di ogni persona.

III. IL POST-CONCILIO

A Concilio concluso mancava ancora una parola chiara della Chiesa sulla regolazione delle nascite e sulla pillola. Una commissione di esperti, scienziati e teologi, voluta da Roncalli e ampliata da Montini, lavorava da anni per sciogliere la questione. Il mondo intero attendeva con trepidazione una svolta, le riviste italiane pubblicavano insistentemente sondaggi, approfondimenti e posizionamenti teologici³⁵. Sulla sessualità coniugale sembrava giocare – in quella fase di disgregazione del mondo cattolico italiano e crisi cattolica globale³⁶ – una partita decisiva per la sopravvivenza stessa della Chiesa, l’autorevolezza del pontefice, la riconoscibilità e la compattezza della morale cattolica.

Il pronunciamento papale arrivò solo nel luglio ’68, con *Humanae vitae* (fig. 3), l’enciclica più discussa di sempre, in cui, contrariamente a quanto oramai tutti si aspettavano, si condannavano nettamente i contraccettivi “non naturali” e si ribadiva la necessità di legare la comunione degli sposi alla procreazione³⁷. Gli episcopati di tutto il mondo intervennero per smussarne l’impatto, molti teologi si dissociarono pubblicamente, gran parte del mondo del “dissenso” e dei “gruppi spontanei” nati in quegli anni gridò al tradimento del Concilio; e soprattutto si verificò un allontanamento silenzioso di molti coniugi dagli altari³⁸.

Intanto il Paese, negli anni e nei mesi che precedettero la pubblicazione dell’enciclica, aveva discusso diffusamente di sesso, in merito al caso de «La Zanzara» (1966)³⁹, all’invenzione della “pillola del giorno o del mese dopo” (1967)⁴⁰, al disegno di legge sull’introduzione dell’educazione sessuale scolastica (1967)⁴¹. Nel mezzo della rovente estate del ’68, fu il dibattito sull’enorme successo al botteghino del “film sessuologico” *Helga* (*Id.*, 1967) di Erich F. Bender a dare l’occasione definitiva alla Chiesa italiana di decretare l’importanza dell’educazione sessuale e anche la necessità di dirigerne il più possibile le forme pubbliche⁴². La pellicola, prodotta dal ministero della Salute della Repubblica Federale Tedesca, portava per la prima volta in pubblico, senza censure e con intento divulgativo, tutte le questioni legate al sesso, dal ciclo mestruale al rapporto sessuale al parto. Se, in un primo momento, le componenti del corpo ecclesiastico e cattolico preposte al monitoraggio della moralità operarono una denuncia di *Helga* – che non rispettava certo i criteri di prudenza e gradualità –, di fronte al suo inarrestabile successo

³⁴ Mastroianni, 1979.

³⁵ Perico, 1966.

³⁶ Santagata, 2016.

³⁷ Per uno studio storiografico segnalò soltanto Sevegrand, 2008.

³⁸ Sugli episcopati cfr. Joannes, 1969; Tettamanzi, 1969. Per le riviste italiane segnalò soltanto l’articolo più discusso: Dorigo, 1968. Le molte lettere pubblicate da riviste come «Il Regno», «Questitalia», «Rocca» testimoniano l’allontanamento dalla pratica di tanti fedeli.

³⁹ [s.n.], 1966a; [s.n.], 1966b.

⁴⁰ Perico, 1967.

⁴¹ Gozzer, 1968.

⁴² Cfr. il saggio di Memola in questo stesso numero.

arrivarono invece a definirlo un film utile e rilevante⁴³. Ancora una volta una pellicola diventava per i cattolici un'importante occasione di riflessione e maturazione di posizioni pastorali e politiche.

Sempre sul fronte educativo, i consultori familiari sul territorio si moltiplicavano – come presidi attraverso i quali misurare il polso della vita quotidiana dei laici e supportarli nelle problematiche affettive e sessuali – e le associazioni cattoliche giovanili affrontavano lunghe discussioni sull'opportunità della “coeducazione”, l'educazione congiunta di maschi e femmine⁴⁴. Questo lavoro di analisi, mediazione e progressione della base non fu sempre capace di compensare la grande rottura politica, emotiva e simbolica rappresentata dalla *Humanae vitae*, la frammentazione del mondo cattolico, l'avanzata galoppante della secolarizzazione dei costumi e la normalizzazione del sesso come linguaggio commerciale e pubblicitario. Gli anni '70 furono segnati dalla comparsa di problematiche – come l'omosessualità⁴⁵ – prima tendenzialmente ignorate dal discorso pubblico cattolico in Italia e da una progressiva specializzazione della riflessione morale su singole tematiche, ad esempio il sesso prematrimoniale⁴⁶. Tuttavia, la vivacità e la presa pubblica delle speculazioni circolanti negli anni del Concilio sembrò sfumare. I dibattiti in occasione del referendum sul divorzio (1974) si situarono per i cattolici italiani su un piano più politico che teologico e dottrinale, e toccarono solo tangenzialmente la questione sessuale nel rapporto tra moglie e marito⁴⁷. Con il referendum sull'aborto (1981) e con Giovanni Paolo II (1978-2005) si apriva una stagione nuova e significativamente diversa, in cui l'attenzione della Chiesa e dei nascenti “movimenti”⁴⁸ slittava dalla definizione e regolazione della sessualità al più ampio concetto di tutela della “vita biologica”.

⁴³ Del dibattito si occupò principalmente «Il Regno», che a partire da questo produsse alcune inchieste sul tema. Cfr. [s.n.], 1968; Franchini, 1968.

⁴⁴ Che avvenne per ACI nel '69, per AGI e ASCI, poi AGESCI, nel '74. Per ACI cfr. Bucciarelli, 1973; Per AGI e ASCI cfr. [s.n.], 1970. Cfr. anche AA.VV., 1970.

⁴⁵ Gottschalk, 1970; [s.n.], 1971; Dacquino, 1971; [s.n.], 1975; Giunchedi, 1979.

⁴⁶ Barra, 1972; Häring, 1972; Tettamanzi, 1973; Vidal, 1973; AA.VV., 1975.

⁴⁷ Sciré, 2007.

⁴⁸ Faggioli, 2008.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio di provenienza.

I documenti possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati. Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACI: Azione Cattolica Italiana

AGESCI: Associazione Guide e Scouts Cattolici Italiani

AGI: Associazione Guide Italiane

APCC: Archivio della Pro Civitate Christiana

ASCI: Associazione Scautistica Cattolica Italiana

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

Riferimenti bibliografici

AA.VV.

1963, *Enciclopedia pratica del matrimonio e della famiglia*, Massimo La Casa, Milano.

1970, *Gruppi misti e educazione alla castità*, Gribaudi, Torino.

1975, *Rapporti prematrimoniali e coscienza cristiana*, AVE, Roma.

Barbanti, Marco

1981, *La battaglia per la moralità tra Oriente, Occidente e italo-centrismo*, in Pier Paolo D'Atorre (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1981.

Barra, Giovanni

1972, *Sono leciti i rapporti prematrimoniali?*, Gribaudi, Torino.

Bocchini Camaiani, Bruna

2010, *Famiglia e sessualità nel Magistero dal Concilio Vaticano II a Giovanni Paolo II*, in Enrica Asquer, Maria Casalini, Anna Di Biagio, Paul Ginsborg (a cura di), *Famiglie del Novecento. Conflitti, culture e relazioni*, Carocci, Roma 2010.

Böckle, Franz

1965, *La discussione interna alla Chiesa circa la regolazione delle nascite*, «Concilium», a. I, n. 2, giugno.

Bucciarelli, Claudio

1973, *I ragazzi, le ragazze e la coeducazione*, AVE, Roma.

- Buelens, Herman e Lena**
1964, *Espressione e realtà nella dottrina cattolica sul matrimonio*, «Questitalia», VII, n. 76, luglio.
- Castelli, Pietro**
1959, *Il "flirt"*, «Studi cattolici», a. III, n. 10, gennaio-febbraio.
- Crainz, Guido**
2003, *Il paese mancato*, Donzelli, Roma.
- Dacquino, Giacomo**
1971, *Omosessualità: un'educazione sbagliata?*, «Rocca», a. XXIX, nn. 15-16, 1-15 agosto.
- Dorigo, Wladimiro**
1968, *Humanae vitae: la restaurazione in folle*, «Questitalia», a. X, n. 124, luglio.
- Faggioli, Massimo**
2008, *Breve storia dei movimenti cattolici*, Carocci, Roma.
- Fagiolo, Vincenzo**
1960, *Propaganda antiprocreativa*, «Studi cattolici», a. IV, n. 18, maggio-giugno.
- Forgacs, David**
2002, *Sex in the Cinema. Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1943*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (eds.), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington 2002.
- Franchini, Enzo**
1968, *L'educazione sessuale pubblica: dove, quando, da chi?*, «Il Regno», a. XIII, n. 13, 1 luglio.
- Giorgis, Giovanni**
1965, *L'assistente e l'educazione sessuale dello scout*, «Estote parati», a. XX, n. 97, luglio.
- Giori, Mauro**
2012, *«Parlavo vivo a un popolo di morti». Comizi d'amore, cinema-verità e film a tesi*, «Studi pasoliniani», a. V, n. 6.
- Giunchedi, Franco**
1979, *La chiesa e l'omosessualità*, «La Civiltà Cattolica», a. CXXX, vol. IV, n. 3107, 1 dicembre.
- Goffi, Tullo**
1963, *Amore e sessualità*, La Scuola, Brescia.
- Gottschalk, Johannes Bernardus Franciscus (Joop)**
1970, *L'omosessualità*, «IDOC», a. I, n. 5, 1 marzo.
- Gozzer, Giovanni**
1968, *Il sesso in cattedra*, «Settegiorni», n. 47, 5 maggio.
- Grassi, Lucio**
1963, *L'adulterio femminile in Italia*, Edizioni di comunità, Milano.
- Guarnero, Luisa**
1953, *Il mistero dell'amore. Ciò che un adolescente del XX secolo deve sapere*, Marietti, Torino.
1963, *In attesa dell'amore. Ciò che una fidanzata del XX secolo deve sapere*, Marietti, Torino.
- Häring, Bernard**
1972, *Rapporti sessuali prematrimoniali e morale*, Paoline, Roma.
- Joannes, Fernando Vittorino (a cura di)**
1969, *L'Humanae vitae*, Mondadori, Milano.
- Lamera, Stefano Anastasio**
1951, *Il padre risponde*, «Famiglia Cristiana», a. XX, n. 9, 4 marzo.

Langlois, Claude

2005, *Le crime d'Onan. Le discours catholique sur la limitation des naissances (1816-1930)*, Les belles lettres, Paris.

Liggeri, Paolo

1959, *Dopo la legge Merlin*, «Studi cattolici», a. III, n. 15, novembre-dicembre.

Locatelli, Giovanni

1963, *Crescete e moltiplicatevi*, Borla, Torino.

Marcozzi, Vittorio

1952, *Le beatitudini della castità*, AVE, Roma.

Mastroianni, Antonio

1979, *L'educazione sessuale in Italia: storia, vicende e pensiero dal 1902 ai nostri giorni*, Giuffrè, Varese.

Menozzi, Daniele (a cura di)

2008, *Cristianesimo*, in Giovanni Filoramo (a cura di), *Le religioni e il mondo moderno*, Einaudi, Torino 2008.

Mondini, Redeo

1951, *Carenze psicologiche della cosiddetta educazione sessuale*, «Vita e pensiero», XXXIV, n. 3, marzo.

Moro, Renato

1988, *Il «modernismo buono»*. *La modernizzazione cattolica tra fascismo e postfascismo come problema storiografico*, «Storia Contemporanea», a. XVIII, n. 19.

Mosse, George

1984, *Nationalism and Sexuality: respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, Howard Fertig, New York; trad. it. *sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma/Bari 1984.

Muraro, Luisa

1964, *I fini del matrimonio*, «Testimonianze», a. VII, n. 66, luglio-agosto.

Oraison, Marc

1964, *Savoir aimer*, Fayard, Paris; trad. it. *Saper amare*, Paoline, Catania 1964.

Palazzini, Pietro

1958, *La legge Merlin*, «Rocca», a. XIV, n. 14, 15 luglio.

Peretti, Marcello

1963, *Saggio sull'educazione sessuale*, La Scuola, Brescia.

Perico, Giacomo

1950, *Che pensare delle case controllate?*, «Aggiornamenti sociali», a. I, n. 2, febbraio.

1966, *Perché il papa non parla*, «Aggiornamenti sociali», a. XVII, n. 11, novembre.

1967, *La "super-pillola"*, «Aggiornamenti sociali», a. XVIII, n. 11, novembre.

Pitch, Tamar

1986, *La sessualità, le norme, lo Stato. Il dibattito sulla legge Merlin*, «Memoria», a. V, n. 17.

Pitta, Antonio; Capriolo, Ettore (a cura di)

1952a, *Il cinema e il pubblico. Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini*, «Cinema», n. 87, 1 giugno.

1952b, *Il cinema e il pubblico.*

Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini, «Cinema», n. 88, 15 giugno.

Pozzi, Lucia

2013, *La Casti connubii, il magistero e la legge naturale: note sulla storia della genesi del documento pontificio,* «Cristianesimo nella storia», a. XXXIV, n. 3.

2014, *La Chiesa cattolica e la sessualità coniugale: l'enciclica Casti connubii,* «Contemporanea», a. XVII, n. 3, luglio-settembre.

[s.n.]

1957, *Il pontefice esorta i cattolici a vincere la dilagante immoralità,* «La Stampa», 6 marzo.

1958, *La limitazione delle nascite,* «Il Regno», a. III, n. 1, 1 gennaio.

1964, *Un appello al concilio sull'etica coniugale,* «Questitalia», a. VI, nn. 80-81, novembre-dicembre.

1966a, *Il processo per "La Zanzara" e il problema dell'educazione dei giovani,* «La Civiltà Cattolica», a. CXVII, vol. II, n. 278, 16 aprile.

1966b, *La zanzara sulla piaga,* «Questitalia», a. VIII, n. 95, febbraio.

1968, *Tabù sessuali ed educazione,* «Il Regno», a. XIII, n. 13, 1 luglio.

1970, *La coeducazione,* «Il trifoglio», a. XVIII, nn. 5-6, maggio-giugno.

1971, *Usa. Per una nuova pastorale degli omosessuali,* «Il Regno», a. XVI, n. 222, 1 aprile.

1975, *Pasolini, l'omosessualità e altre cose,* «Com-NT», a. II, n. 43, 23 novembre.

Santagata, Alessandro

2016, *La contestazione cattolica. Movimenti, cultura e politica dal Vaticano II al '68,* Viella, Roma.

Santori, Giuseppe

1957, *Appunti di sessuologia per educatori e sacerdoti,* Orizzonte medico, Roma.

Sciré, Giambattista

2007, *Il divorzio in Italia. Partiti, chiesa, società civile dalla legge al referendum,* Bruno Mondadori, Milano.

Sevegrand, Martine

2008, *L'affaire Humanae vitae. L'Église catholique et la contraception,* Karthala, Paris.

Sorgato, Angela

1952, *Il mistero della vita,* Istituto Propaganda Libreria, Milano.

Subini, Tomaso

2007, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro,* Ente dello Spettacolo, Roma.

Suenens, Léon-Joseph

1960, *Un problème crucial: amour et maîtrise de soi,* Éditions du cerf, Paris; trad. it. *Un problema cruciale. Amore e padronanza di sé,* Paoline, Roma 1961.

Tettamanzi, Dionigi

1969, *La risposta dei vescovi all'Humanae vitae,* Ancora, Milano.

1973, *Rapporti prematrimoniali e morale cristiana,* Daverio, Padova/Milano.

Tonelli, Anna

2003, *Politica e amore: storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea,* il Mulino, Bologna.

Turbanti, Giovanni

2000, *Un Concilio per il mondo moderno. La redazione della costituzione pastorale "Gaudium et spes" del Vaticano II,* il Mulino, Bologna.

Turina, Isacco

2013, *Chiesa e biopolitica: il discorso cattolico su famiglia, sessualità e vita umana da Pio 11° a Benedetto 16°*, Mimesis, Milano/Udine.

Vidal, Marciano

1973, *I rapporti prematrimoniali*, Cittadella, Assisi.

Zarri, Adriana

1964, *Impazienza di Adamo: ontologia della sessualità*, Borla, Torino.

*Fig. 1 – Volantino del
Segretariato per la
Moralità conservato
nell'archivio dell'ISACEM,
senza data (ma anni '60).*

**anche
tu!**

**Anche tu renderai conto
davanti al tribunale di Dio
se tolleri con il silenzio
la pubblica presenza di ogni
genere d'immoralità**

IL CINEMA IMMORALE SULLO SFONDO DEL MODELLO PENITENZIALE POSTRIDENTINO

Tomaso Subini

L'articolo si interroga sui rapporti tra Chiesa cattolica e modernità, discutendo in particolare i motivi per cui il cinema immorale era considerato una pericolosa minaccia. Mentre nei discorsi ufficiali ci si sforza di declinare il problema morale all'interno di una più ampia riflessione sul mezzo, considerato anche nei suoi aspetti positivi, nelle consultazioni interne e nelle circolari riservate al clero a prevalere sono i dubbi, le paure, la necessità di potenziare le politiche contenitive e la consapevolezza che il cinema è spesso occasione di peccato.

This paper deals with the relationship between the Catholic Church and modernity, examining in particular the reasons why immoral films were considered a dangerous threat. While official discourse tries to frame the moral issues related to cinema within a broader reflection on the medium, considered also under its positive aspect, internal debate and circular letters addressed exclusively to the clergy are characterized by doubt, fear as well as by the necessity to implement limitation policies starting from the awareness that cinema is often occasion of sin.

Se al cinema è capitato di negoziare il conflitto tra una cultura di matrice religiosa (tradizionalista e intransigente) e una di natura laica (moderna e progressista) nell'Italia tra gli anni '40 e gli anni '70, ciò è avvenuto malgrado le intenzioni di chi si è trovato a gestire, per conto della Chiesa cattolica, tale strumento. La documentazione raccolta negli archivi ecclesiastici nell'ambito del programma di ricerca nazionale sui cattolici e il cinema finanziato dal bando PRIN 2012 consente di indagare tali intenzioni, tanto nelle loro dinamiche di fondo quanto in alcuni dettagli rivelatori, confermando la tesi storiografica della «modernizzazione senza modernità»¹, per cui la Chiesa non si sarebbe rapportata al cinema vedendovi uno strumento della cultura moderna capace di declinare valori positivi (dunque da una prospettiva dialogante con la modernità), ma piuttosto avrebbe strumentalmente accostato il cinema con lo scopo di piegarlo ai propri fini (per lo più antitetici ai principi della modernità), «sotto la vigilante cura della gerarchia, a cui unicamente spettava vegliare affinché l'auspicata modernizzazione non si trasformasse in modernismo, vale a dire la subdola infiltrazione all'interno della compagine ecclesiale di quei valori moderni rispetto ai quali l'opposizione doveva rimanere intangibile»².

¹ Menozzi, 2008: XXXV.

² Menozzi, 2008: XXXV.

I. IL CLERO SPECIALIZZATO NELL'APOSTOLATO CINEMATOGRAFICO

Il crescente impegno dei cattolici, trainato e controllato da un crescente impegno anzitutto del clero, nell'apostolato delle comunicazioni sociali trova all'inizio degli anni '60 la sua ufficializzazione in alcune iniziative istituzionali come la XXXV Settimana sociale dei Cattolici dedicata agli audiovisivi, l'istituzione presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano di una Scuola superiore di Giornalismo e di Mezzi audiovisivi (poi Scuola di specializzazione in Comunicazioni sociali) e soprattutto nella promulgazione da parte del Concilio Vaticano II del decreto *Inter Mirifica*. Ma il Vaticano II si pronuncia solo sui principi, spetta poi alla Pontificia commissione per le Comunicazioni sociali, che gestisce il comparto, il compito di stendere un'istruzione pastorale che stabilisca gli indirizzi pratici. In vista di ciò la Pontificia commissione invia un corposo questionario alle istituzioni cattoliche per raccogliere in via riservata le opinioni di chi opera nel settore ormai da decenni. Possiamo leggere le risposte fornite dai referenti italiani in due documenti di sintesi messi a punto dalla CEI³ che evitano scrupolosamente di indicare a chi appartengono le singole opinioni riportate, presumibilmente per la gran parte sacerdoti operanti nell'ambito dell'apostolato dei mezzi di comunicazione sociale. Si tratta di due documenti di grande interesse, in grado di restituirci un punto di vista interno con un linguaggio diretto, molto lontano da quello ingessato dei documenti ufficiali del Magistero.

Le risposte al questionario fotografano anzitutto il «grande divario tra i criteri informativi dei grandi documenti pontifici e del Concilio, e la mentalità alla quale si ispira molta prassi ecclesiastica odierna. Da una parte, infatti, si dice di apprezzare questi strumenti come doni di Dio [...] dall'altra si mostra di giudicare cinema e simili soltanto come pericolo di peccato»⁴. Chi scrive prosegue interrogandosi su una serie di limitazioni poste all'attività del clero, la cui persistenza segnalerebbe come il cinema non abbia mai cessato di fare paura:

In particolare ci si domanda: a) se proprio occorra arrivare alla Segreteria di S.S., o alla Pontificia commissione per le Comunicazioni sociali, perché un sacerdote o un religioso possa recarsi alla Mostra di Venezia; oppure, perché a Roma, un sacerdote o religioso, anche se tutto applicato a questo settore, possa recarsi a spettacoli pubblici; b) come si debba giudicare quanto, in merito, è stato disposto dal Sinodo Romano (proibizione, per il clero e per i religiosi, di frequentare anche i cinema parrocchiali [...]), sicché clero e religiosi si trovano tagliati fuori da qualsiasi spettacolo cinematografico, o tentati di andarci giocando sul compromesso di coscienza; [...] e) se sia del tutto sostenibile l'affermazione categorica della Congregazione dei Religiosi ai Superiori generali (6 agosto 1957): "Non esiste alcun motivo che giustifichi la introduzione di apparecchi televisivi

³ Un primo documento di lavoro di 47 pagine utilizzato nel corso di una riunione svoltasi l'8 marzo 1965 presieduta da Andrea Pangrazio alla presenza di tutte le principali realtà cattoliche operanti nell'ambito, dai dirigenti dell'Ente dello Spettacolo agli organizzatori delle Settimane di Assisi ai membri della Commissione di revisione, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 1003); e un secondo documento di sole 6 pagine, sintesi finale inviata alla Pontificia commissione, allegato a una lettera di Francesco Angelicchio datata 26 maggio 1965 e intitolato *Risposta della Commissione episcopale italiana per le Comunicazioni sociali al questionario proposto dalla Pontificia commissione circa l'istruzione pastorale*, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 43).

⁴ DB: ACEC 1003.

nelle comunità di vita contemplativa sia di uomini che di donne; un apparecchio radio potrà tollerarsi all'unico scopo di permettere ai religiosi di udire la parola del Papa [...]".⁵

Ma la principale limitazione denunciata, quella che squaderna le contraddizioni al fondo di tre decenni di politiche cinematografiche, è contenuta in una circolare della Congregazione dei Seminari che nel giugno del 1964 stabilisce: «Il Rettore non permetterà che i seminaristi assistano troppo frequentemente a spettacoli cinematografici e televisivi, e ciò mai più di due volte al mese»⁶. La norma "mai più di due volte al mese" mette in crisi anzitutto quel clero che sulla circolazione, la visione e lo studio dei film ha fondato parte della propria azione di apostolato, come i sacerdoti gestori di sale parrocchiali. In uno scambio epistolare tra i dirigenti dell'ACEC (l'associazione degli esercenti cattolici, di fatto un'associazione di sacerdoti operante nell'ambito del cinema), lo spirito della norma viene così interpretato: «A me sembra fin d'ora che si possa dire che l'ACEC intende fare un servizio ai Seminari preparando corsi di lezioni e sussidi per la formazione cinematografica intesa non tanto e non soltanto come visione di film (anche questa, certo, ma più a titolo di esemplificazione che di aggiornamento) quanto come preparazione teorica»⁷. Il compromesso, con cui si cerca di far salvo il senso del proprio operare in un contesto ecclesiale che parrebbe contraddirlo, può essere così descritto: sì al cinema sui libri, ma no ai film (se non uno o due al mese, proprio quando risulta strettamente necessario a titolo di esemplificazione di quanto è spiegato nei libri).

Nonostante i tanti pronunciamenti anche positivi, e da ultimo *l'Inter Mirifica*, si sente quindi la necessità di contingentare l'esposizione del clero (e in particolare di quello in formazione) all'immagine audiovisiva, evidentemente considerata pericolosa. Da un lato ci sono le dichiarazioni ufficiali, legate anche al confronto con il movimento cattolico dell'associazionismo, con la critica e con il mondo degli studi di ispirazione cattolica; dall'altro c'è una prassi che si discosta non poco dall'ufficialità dei discorsi, come rilevano gli stessi sacerdoti interpellati dal questionario.

Occorre altresì ricordare che, nonostante il Vaticano II abbia rivisto (nella teoria) il ruolo del laicato, vige ancora la tradizione che vuole la *governance* della Chiesa saldamente nelle mani del clero. Come già rilevato, anche un ambito come quello delle comunicazioni sociali, dal profilo marcatamente mondano, pare soggetto a un forte dominio clericale⁸, che a metà anni '60 si declina così nelle risposte al citato questionario: «Il ruolo dei laici è importantissimo e forse insostituibile, ma a condizione che agiscano in armonia con i principi ed i criteri che sono stati

⁵ DB: ACEC 1003. Il testo emanato dalla Congregazione dei Religiosi il 6 agosto 1957 è pubblicato in Tinello, 1958: 100-103. Sul modo con cui il mondo cattolico ha reagito all'arrivo della televisione in Italia cfr.: Vecchio, 2002: 401-422; Fanchi, 2015: 35-48.

⁶ DB: ACEC 1003.

⁷ Silvano Battisti, lettera a Francesco Dalla Zuanna, 30 luglio 1964, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 86).

⁸ L'unico caso che esula da questa regola è quello del tutto eccezionale di Luigi Gedda, che per il suo rapporto diretto con Pio XII ha goduto di poteri decisionali senz'altro equiparabili (e in certi frangenti anche superiori) a quelli degli assistenti ecclesiastici assegnati all'Ente dello Spettacolo.



Fig. 2 – Azione cattolica romana, volantino pubblicizzante il servizio di Cineguida (istituito nel 1968), Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 1627).

fissati»⁹. Altrove si risponde: «Darei ai laici tutto ciò che essi possono compiere e che non è riservato al clero, una volta che siano [...] sufficientemente istruiti [...]. Senza negare ai sacerdoti ciò che i laici possono»¹⁰. Non molto è cambiato da quando nel 1936 Giuseppe Pizzardo, il grande orchestratore della politica cinematografica della Santa Sede negli anni della *Vigilanti Cura*, scriveva in relazione alla critica cinematografica de «L'Osservatore Romano»: «Né lo Scattolini né il Meneghini sono sufficientemente preparati. Occorrerebbe un Sacerdote»¹¹. Nel 1965 a quello stesso sacerdote è sottoposto il questionario citato. Sono passati 30 anni nel corso dei quali egli ha ormai accumulato una rilevante esperienza nell'ambito del cinema allargando, soprattutto a partire dal dopoguerra, il proprio raggio di azione: dagli uffici della censura ai tavoli decisionali dell'AGIS, dalle associazioni di cultura cinematografica alle redazioni delle riviste specializzate, inserendosi perfino in non pochi contesti produttivi, ora in qualità di consulente ora svolgendo ruoli di primo piano come lo sceneggiatore o il regista. Nonostante ciò, o forse proprio in ragione di ciò, il clero italiano continua a considerare il cinema, nella gran parte delle risposte al questionario, come un pericolo di peccato. Se si lamenta per le limitazioni poste alla sua azione dalle gerarchie, finisce tuttavia per confermare (come vedremo) il motivo di fondo che spinge le gerarchie a essere così prudenti.

II. IL CINEMA COME OCCASIONE DI PECCATO

Se nei discorsi ufficiali ci si sforza di declinare il problema morale all'interno di una più ampia riflessione sul mezzo, considerato anche nei suoi aspetti positivi (così da mostrare l'immagine di una Chiesa in dialogo con la modernità, di una Chiesa che progressivamente espande la propria azione in ambiti non tradizionalmente suoi), nelle consultazioni interne e nelle circolari riservate al clero a prevalere sono i dubbi, le paure, la necessità di potenziare le politiche contenitive e la consapevolezza che il cinema è spesso occasione di peccato.

Prima di addentrarci nelle risposte al questionario specificatamente dedicate alla questione morale è necessario chiarire cosa si intenda per "occasione di peccato". Se il discorso morale è al centro delle riflessioni dei cattolici sul cinema è su questo che dobbiamo concentrarci, facendo lo sforzo di calarci nel sistema di pensiero che ordina tali riflessioni: un sistema che affonda le sue radici nella Controriforma e che nella Chiesa di Pio XII viene fortemente rilanciato anche a livello popolare, ad esempio attraverso la creazione di modelli di santità centrati sul valore della purezza, come Maria Goretti.

La morale cattolica (a differenza di quella luterana) è volontaristica, fa consistere cioè la moralità dell'azione nei singoli atti della volontà e ruota intorno alla responsabilità dell'individuo di fronte al peccato. Anche perché sollecitata dalla necessità di combattere l'eresia protestante, la teologia cattolica teorizzò una

⁹ DB: ACEC 1003.

¹⁰ DB: ACEC 1003.

¹¹ Appunto di Giuseppe Pizzardo, senza data (ma del 1936), Segreteria di Stato, Sezione per i Rapporti con gli Stati, Archivio storico, Archivio della Sacra congregazione per gli Affari ecclesiastici straordinari, Stati ecclesiastici, IV, posizione 445, fascicolo 425, foglio 55r, cit. in Della Maggiore, 2013-2014: 213.

iper-responsabilizzazione del soggetto la cui salvezza non dipende unicamente dalla fede ma dalla bontà delle opere, ovvero dalla capacità di lottare contro le tentazioni. Per il mondo cattolico «il peccato consiste in ogni atto singolo con cui l'individuo, internamente e liberamente, aderisce ad un cattivo proposito di cui ha avuto avvertenza, e viola, sia pur col solo desiderio o con un solo moto dell'animo, la legge divina»¹².

Il modello penitenziale messo a punto dalla Controriforma, nella sostanza ancora valido nella Chiesa di Pio XII, è cioè un modello intimista per cui la colpa è collegata in primo luogo ad atti interni della coscienza piuttosto che ad azioni concretamente compiute, in cui il peccato è visto anzitutto come un'offesa fatta in segreto a Dio piuttosto che come un danno arrecato al prossimo. L'accento insomma più che sui peccati empirici cade sui peccati interni (cioè i peccati di pensiero), catalogati dalla manualistica penitenziale in tre distinte forme a seconda che il pensiero malvagio si proietti nel futuro, nel passato o nel presente: quando la volontà aderisce a una cattiva azione da realizzarsi nel futuro siamo di fronte a un "desiderio"; quando la volontà si compiace del male compiuto nel passato siamo in presenza di una "compiacenza"; il peccato interno compiuto nel presente è invece definito "dilettazione morosa" e consiste nell'essere morosi, ovvero nell'attardarsi, nella contemplazione del male: invece di scacciare immediatamente il pensiero malizioso ci si trattiene con esso.

Come spiega Pino Lucà Trombetta, «in via di principio i peccati interni riguardano tutti i precetti del Decalogo: si può desiderare o dilettersi del furto, dell'omicidio, della menzogna, eccetera. Tuttavia, gli autori di opere penitenziali ammettono che, nelle confessioni, la maggior parte di quei peccati riguarda i desideri della carne e la concupiscenza e a questi dedicano buona parte della trattazione complessiva dei peccati di pensiero»¹³. Mentre il piano oggettivo ed esterno, secondo la dottrina cattolica sulla lussuria, è regolato dal presupposto di fondo per cui la sessualità può svolgersi solo nelle forme legittime del matrimonio, il piano soggettivo e interno (quello su cui il cinema più impatta, lavorando sull'immaginario) si sviluppa per l'appunto intorno a desideri, compiacenze e dilettazioni.

Tra gli anni '40 e gli anni '60 del '900 l'attenzione nei confronti del peccato di lussuria viene rafforzata in coincidenza da un lato con un preoccupante degenerare dei costumi (riconducibile ai mutamenti introdotti dalla guerra prima e dal boom economico poi) dall'altro con la messa in campo di una martellante campagna per la purezza, uno degli strumenti chiave con cui si intende ricristianizzare la società italiana. A partire dagli anni '30 il cinema è fatto oggetto delle attenzioni di tale campagna, sia nelle relazioni del Segretariato per la Moralità (ufficio tecnico dell'ACI) sia nella manualistica del confessore. Mentre in quella degli anni '20 vengono tematizzati balli e libri proibiti, ma non si parla ancora di film¹⁴, i confessori negli anni '40 e negli anni '50 sono esplicitamente invitati a considerare nelle loro indagini intorno alla lussuria anche il cinema, inquadrato tra le "occasioni prossime di peccato"¹⁵.

¹² Lucà Trombetta, 1991: 20.

¹³ Lucà Trombetta, 1991: 26.

¹⁴ Cfr. ad esempio Uccello, 1924.

¹⁵ Cfr. ad esempio Luzi, 1943.

Frequentare una pellicola cattiva
vuol dire:

1. Peccare

perchè ci si mette in pericolo di danno spirituale. Il peccato è più o meno grave a seconda della gravità del pericolo al quale ci si espone.

2. Peccare

perchè col prezzo pagato acquistando il biglietto d'ingresso si sostiene e si incoraggia il divertimento illecito, cooperando così al peccato stesso dei produttori della pellicola cattiva.

3. Peccare

perchè la presenza di un cristiano ad un divertimento più o meno pagano, anche se artistico, è oggetto di scandalo.

A cura del Segretariato Diocesano dello Spettacolo — Trento

TIP. ARTIGIANELLI - TRENTO

Fig. 3 – Segretariato diocesano dello Spettacolo di Trento, opuscolo distribuito in occasione della “Giornata per la Moralità dello Spettacolo e del Cinema” (15 gennaio 1961), Archivio dell’ACEC (DB: ACEC 1287).

Il peccato commesso nella sala cinematografica (*fig. 3*) si configura anzitutto in una disobbedienza nei confronti dell'autorità ecclesiastica che, con le «Segnalazioni cinematografiche», ha distinto il film lecito da quello illecito, indicando al fedele il pericolo, l'occasione del peccato da cui è necessario allontanarsi; e assume poi le caratteristiche di peccato interno, declinandosi in desideri, compiacenze e dilettezioni. Non bisogna dunque fare l'errore di credere che le preoccupazioni maggiori manifestate dal clero fossero connesse ai comportamenti in sala. Queste non mancarono senz'altro, soprattutto all'inizio, come testimonia tra gli altri il primo articolo di argomento cinematografico pubblicato su «La Civiltà Cattolica»¹⁶. Ma quando nel 1960, durante una "Giornata per la Moralizzazione del Cinema", si denuncia «il contegno così frequentemente volgare e immorale nelle sale, dove una scena delicata è sottolineata da un frizzo e l'oscurità favorisce incontri equivoci»¹⁷, ci si sta evidentemente riferendo alle sale del circuito industriale che si pretende di moralizzare come si è fatto con le parrocchiali. Difficile pensare che nelle controllatissime sale parrocchiali italiane degli anni '50 potessero avere luogo espliciti incontri sessuali. Perché le sale parrocchiali erano davvero vigilate dall'autorità ecclesiastica. Nel 1966 l'ACEC di Verona organizza un convegno per «la salvaguardia della moralità della Sala»¹⁸: la sala parrocchiale è già stata moralizzata, occorre salvaguardare il risultato conseguito. Al convegno partecipano «tutti i direttori e i sorveglianti delle sale cinematografiche cattoliche della diocesi»¹⁹. Il documento (*fig. 4*) fa pensare che non fosse inusuale che la figura del direttore della sala (il sacerdote titolare della licenza) fosse affiancata dalla figura di un vero e proprio "sorvegliante". Dunque, se il problema non è rappresentato dai comportamenti in sala (sostanzialmente disciplinati con la creazione della sorvegliata rete di sale parrocchiali), dove risiede il motivo per cui il cinema rappresenta un crescente problema? Negli anni '50, quando l'ACEC ha ormai messo sotto il controllo dei vescovi il proprio circuito di sale, perché il cinema continua a essere considerato un'occasione di peccato? Perché il sacerdote necessita (come visto) di una speciale licenza perfino per accedere alla sala parrocchiale? Perché evidentemente il peccato di cui il cinema è occasione prossima non è un peccato esterno, bensì interno. Come visto, il modello penitenziale intimista posttridentino non si limita a perseguire i peccati derivanti da atti compiuti (che possono beninteso consumarsi nella sala buia del cinema, anche se ciò non è così frequente, soprattutto se la sala è parrocchiale e in quanto tale sorvegliata) ma considera di pari gravità quelle sensazioni minori che precedono la sessualità effettivamente consumata, o preparandola o rimanendo allo stato di sessualità solo desiderata, piacevolmente ricordata o ancora semplicemente gustata nel pensiero. Il cinema è dunque occasione di peccato, «a motivo della debole natura umana che non resiste facilmente alla concupiscenza»²⁰.

¹⁶ [s.n.], 1914: 435.

¹⁷ A.G., 1961 (DB: PER 271).

¹⁸ Giacomo Gentilin, *Invito alla partecipazione al Convegno per la Salvaguardia della moralità della Sala*, 1966, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 107).

¹⁹ DB: ACEC 107.

²⁰ Lucà Trombetta, 1991: 48.

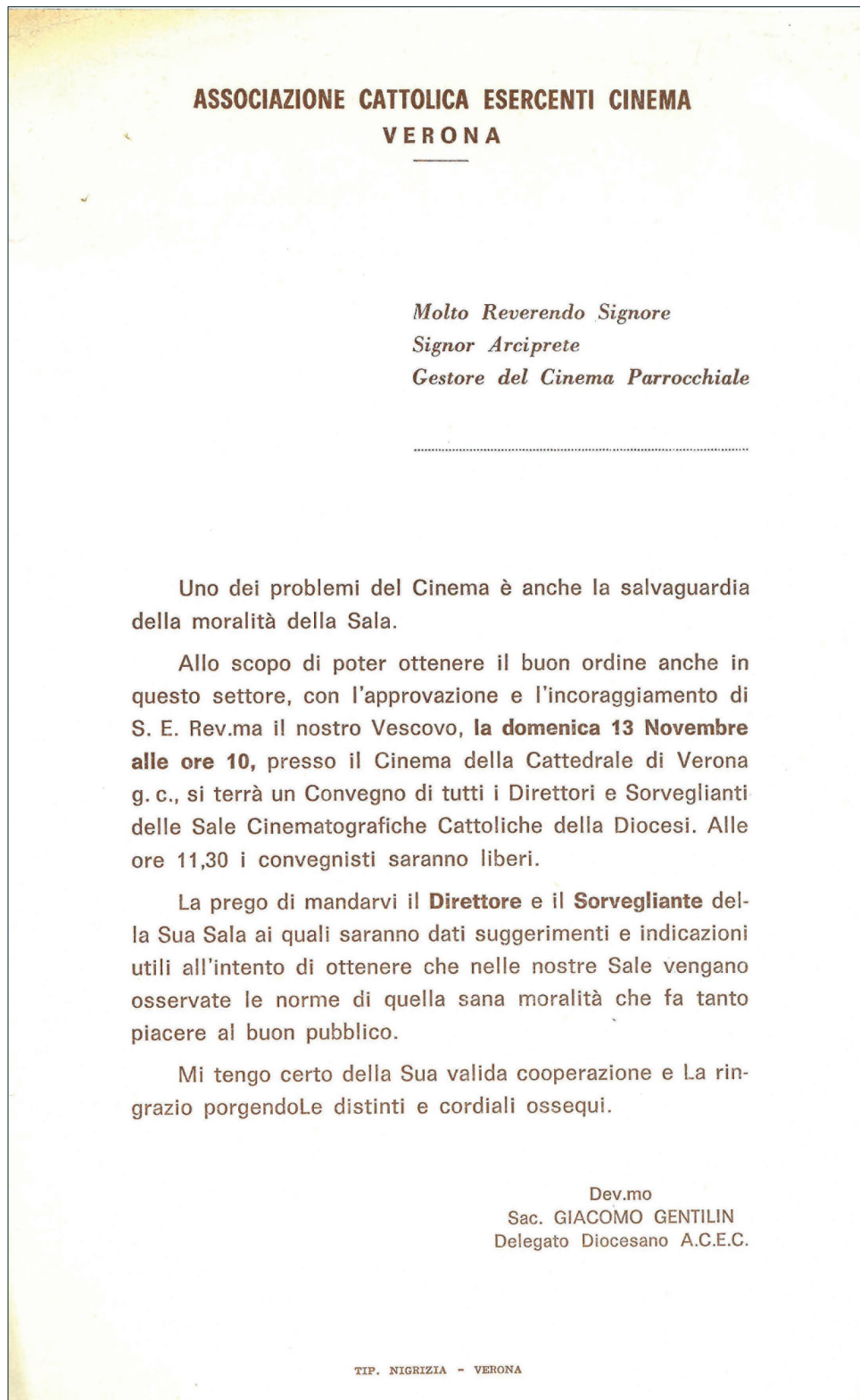


Fig. 4 – Giacomo Gentilin, *Invito alla partecipazione al Convegno per la Salvaguardia della moralità della Sala*, 1966, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 107).

Non resta che da fare un'ultima precisazione. La teologia morale distingue le occasioni di peccato in prossime e remote. Mentre l'occasione remota costituisce un pericolo indiretto, «l'occasione prossima [...] quasi sicuramente porta al peccato – come chi guardi o tocchi cose turpi»²¹. Il cinema immorale è considerato in tutti i documenti da noi studiati “occasione prossima di peccato”, tale quindi per cui “quasi sicuramente induce al peccato”.

Fatte queste premesse, vediamo come le risposte al questionario declinano il problema morale, così sintetizzato in una di esse: «L'abitudine morale è la sensibilizzazione sulla portata etica del fenomeno e sulle responsabilità relative a ciascuno [...]. Consiste in pratica nell'apprezzare [...] i giudizi morali della Chiesa e nell'appoggiare con il denaro le iniziative cattoliche. Si ottiene mediante catechesi»²². Per quanto, così formulato, il concetto possa apparire lapidario, in realtà di questo si è sempre trattato: di riconoscere come giusti i giudizi morali espressi dalle «Segnalazioni cinematografiche» evitando di porsi in pericolo di peccato partecipando alla visione di un film immorale; e di sostenere, con il denaro del proprio biglietto, il cinema buono.

Secondo il discorso morale prodotto dalle risposte al questionario, il cinema è considerato come “occasione prossima di peccato” soprattutto a causa della passività dello spettatore: «Occorre insegnare, abituare, a non essere passivi davanti allo spettacolo [...] ma riflettere e giudicare quindi partecipare»²³. Non si deve fare l'errore di intendere questa passività su un piano intellettuale: l'invito non è certo a formarsi un autonomo giudizio critico, anzi. Comportarsi secondo morale significa sostanzialmente attenersi ai giudizi delle «Segnalazioni cinematografiche», che è, se si vuole, una prospettiva di passività critica che non lascia margini di autonomia. La passività qui temuta è di altro tipo e ha a che fare con la “costituzionale debolezza dell'individuo” prima evocata.

In una circolare interna del 1953, riservata ai responsabili delle sale salesiane, si sottolinea con forza come lo spettacolo vada «orientato» secondo un «metodo [...] ricalcato su quello in uso nei cosiddetti “Cineforum”»²⁴, in realtà assai più radicale nell'applicare i principi che ne ispirarono l'ideatore. Infatti, con il fine di orientare lo spettacolo sono previsti perfino «richiami durante la stessa proiezione»: «anche durante la proiezione, si ricordino, con brevissimi cenni gli spunti presentati all'inizio, in maniera da aiutare i partecipanti a non subire passivamente lo spettacolo (che è uno dei pericoli più gravi del cinema), ma a giudicarlo attivamente e ad essere padroni della propria intelligenza»²⁵. Se collochiamo questo discorso sullo sfondo del modello penitenziale cattolico, ci appare chiaramente come la contrapposizione non sia tra un'intelligenza attiva (ovvero critica) e un'intelligenza passiva (vale a dire prona nell'introyettare l'ideologia del testo); bensì tra l'intelligenza e gli istinti che, se non governati dall'intelligenza, subiscono passivamente lo spettacolo. Del resto, se in gioco vi fosse unicamente un problema interpretativo, la necessità di non lasciarsi influenzare dalle ideologie avverse del testo, basterebbero (come Morlion insegna) una breve intro-

²¹ Lucà Trombetta, 1991: 48-49.

²² DB: ACEC 1003.

²³ DB: ACEC 1003.

²⁴ Secondo Manione, circolare riservata, 24 luglio 1953, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 98).

²⁵ DB: ACEC 98.

duzione e un sagace commento conclusivo. Ma in gioco qui vi è molto di più, il conflitto tra l'intelletto e i sensi, sempre pronti a prendere il sopravvento: è per scongiurare ciò, che serve intervenire durante la proiezione, in modo da spezzare sul nascere l'incantesimo del cinema (come lo chiama la *Vigilanti Cura*) o, per usare i termini della teologia morale, la "dilettazione morosa".

Il dibattito sulla dialettica tra spettatore attivo e passivo si sviluppa a partire dalle medesime premesse, ma con esiti differenti, anche in ambito laico. Lo rileva Silvio Alovisio nei suoi studi sul cinema e le scienze della mente di primo '900. Man mano che ci si allontana da una concezione che vede in gioco il confronto tra un soggetto disincarnato e una realtà esterna, per entrare invece in una prospettiva centrata sulla corporeità della percezione, emerge una serie di paure per il corpo stesso, «esposto alle correnti, spesso ingovernabili, degli stimoli sensoriali [...], vittima potenziale dei pericoli della suggestione, dell'eccitazione sregolata»²⁶. In particolare, mostrano di possedere un forte impatto sul corpo dello spettatore le immagini che danno rappresentazione alla sessualità: «Ogni ragazzino che frequenta per poco il Cinematografo, immancabilmente diviene un masturbatore»²⁷, afferma lo psichiatra Guglielmo Mondio in uno studio del 1925 sulle malattie nervose causate dal cinema. Alla paura comune che il cinema scateni istinti fuori controllo, la cultura laica e la cultura cattolica risponderanno, tuttavia, in modo diverso: mentre il mondo laico si impegna in una battaglia di legittimazione del cinema d'arte che ha anche lo scopo «di indirizzare e canalizzare la potenza dell'eccitazione cine-sensoriale [...] di trasfigurare il fondo primigenio ed oscuro [...] del *sensation seeking* tipico della vita moderna in qualcosa di più sorvegliato, di più contemplativo: il sentimento estetico»²⁸, il mondo cattolico non ammette concessioni di sorta; mentre la strategia del mondo laico si inquadra in una dinamica di reale negoziazione con la modernità, quella del mondo cattolico è massimalista e si rapporta alla modernità secondo un'ottica sostanzialmente strumentale.

Ma qual era l'età che segnava per i cattolici il raggiungimento della maturazione, ovvero l'elemento di discriminazione tra il ragazzino che rischia di diventare un masturbatore e l'adulto in grado di esercitare il controllo dei propri istinti? Lo spiega l'associazione "Pro famiglia", che nel 1961 organizza a Trento una mostra di manifesti cinematografici con il fine di denunciarne l'immoralità:

Oltre cinquemila visitatori [...] in sette giorni. [...] Lo scottante [...] materiale esposto ha richiamato la [...] attenzione di genitori ed educatori che [...] in gruppi anche da fuori città han sostato davanti alla documentazione di così viva attualità. [...] L'ingresso come è noto è rigorosamente riservato ai genitori ed educatori (senza limite di età) mentre è rigorosamente vietato alle persone inferiori ai 24 anni.²⁹

Dunque, a 23 anni non si era ritenuti sufficientemente maturi per fruire una mostra di manifesti cinematografici, a meno che non si avesse già procreato.

²⁶ Alovisio, 2015: 69.

²⁷ Mondio, 1925; in Alovisio, 2013: 207-208.

²⁸ Alovisio, 2015: 88-89.

²⁹ [s.n.], 1961 (DB: PER 259).

III. CONCLUSIONI

Emblematico delle modalità con cui il modello penitenziale postridentino è confluito nell'ambito degli studi cattolici sul cinema appare il percorso teorico e critico compiuto da uno dei più avvertiti e influenti studiosi espressi dal contesto ecclesiastico italiano, il gesuita Nazareno Taddei. La premessa di fondo che muove Taddei è la constatazione della forte capacità del cinema di influenzare gli spettatori. Taddei percepisce come la libertà individuale sia messa in pericolo dall'uso inconsapevole dei nuovi potenti mezzi di comunicazione. La sua metodologia di lettura del film – intesa quale antidoto all'inconsapevolezza, ovvero quale strumento affinché nella coscienza dello spettatore resti desta la consapevolezza della distinzione tra la realtà e la rappresentazione – è destinata in un primo tempo «a scontrarsi con gli orizzonti impliciti di negazione dell'esistenza stessa di una verità oggettiva» e con le «ermeneutiche legate a “significati aperti” del testo [...] e a una molteplicità di sensi possibili»³⁰ ma pare infine trovare nuovi stimoli, negli ultimi contributi di Taddei e in quelli di alcuni suoi allievi, nell'orizzonte di superamento del cognitivismo classico conseguente alla scoperta dei neuroni specchio³¹.

Il cognitivismo classico definiva l'intersoggettività completamente all'interno dei meccanismi linguistico-inferenziali della cosiddetta Teoria della Mente: un'intersoggettività così intesa è fondata sull'attribuzione esplicita (da parte dell'intelletto) di desideri, credenze, intenzioni. L'accesso diretto al significato dei comportamenti e delle esperienze altrui, consentito dai neuroni specchio, prescinde da tale attribuzione e afferrisce a una dimensione più istintuale che intellettuale. Come noto, Vittorio Gallese propone di pensare questo accesso diretto nei termini di una “simulazione incarnata”. La simulazione incarnata è quel fenomeno per cui l'osservazione di azioni prodotte da individui conspecifici induce nel cervello dell'osservatore l'attivazione dei medesimi circuiti nervosi deputati a controllarne l'esecuzione, producendo una simulazione automatica, come se vi fosse un'esecuzione fattuale. Gli stessi siti corticali che si attivano quando in prima persona facciamo esperienze di emozioni e sensazioni si attivano anche quando assistiamo all'espressione delle emozioni e delle sensazioni nel corpo degli altri. Gallese ha dimostrato, ad esempio, un mirroring nella sensazione tattile: la medesima area del lobo parietale si attiva quando una parte del mio corpo viene toccata ma anche quando vedo toccare una parte analoga del corpo altrui. Mediante dunque un meccanismo automatico e prelinguistico di simulazione motoria, l'osservatore ha accesso a una comprensione diretta, “dall'interno”, delle intenzioni motorie dell'altro. L'altro può esistere fisicamente di fronte all'osservatore, ma può anche essere immaginato: il meccanismo della simulazione incarnata è il medesimo.

Il cinema probabilmente porta le dinamiche di simulazione incarnata inscritte nei processi immaginativi a un grado di intensità nuovo³², determinato da una serie di fattori che possono essere ricondotti alla corporeità dello spettatore, il

³⁰ Pampaloni, 2016: 496.

³¹ Cfr. Zaffagnini, 2016: 3-8.

³² Cfr. Gallese, Guerra, 2015.

quale si trova in una condizione insieme di rilassatezza³³ e di iperstimolazione³⁴. Esattamente quella condizione che per la teologia morale si configura come occasione di peccato: condizione così temuta dalle circolari interne che si invocano contromisure tese a interrompere la suggestione sensoriale riattivando il dominio della coscienza, richiamata alle sue responsabilità da commenti fatti nel corso della proiezione.

Nella simulazione incarnata innescata dal film la comprensione empatica dell'altro avverrebbe automaticamente e preriflessivamente. Secondo questa ipotesi l'essere umano farebbe proprie, vivrebbe in prima persona con il suo corpo, le azioni, le emozioni e le intenzioni dell'altro per il semplice fatto di stare osservando queste azioni, emozioni e intenzioni. Il cinema immorale metterebbe dunque lo spettatore nella condizione di osservare azioni immorali e di viverle automaticamente e preriflessivamente sulla propria pelle. Che implicazioni ha tutto ciò per la teologia morale? Poiché la reazione dello spettatore è automatica e preriflessiva e il discorso morale implica l'intenzione del peccato, allo spettatore potrà essere imputata unicamente la responsabilità di essersi messo in una condizione di rischio: insomma il peccato sta nell'aver comprato il biglietto del film, essendo le reazioni che il film potrà suscitare automatiche, fuori dal controllo morale della coscienza dello spettatore, semmai spiegabili con la proverbiale debolezza della carne.

Mi pare dunque che i due modelli teorici evocati (quello penitenziale postridentino e quello neurofilmologico) giungano alle medesime conclusioni: il cinema, quando è immorale, rappresenta un'occasione che (quantomeno teoricamente) induce al peccato per una reazione che sfugge al controllo della coscienza. Si badi bene: in gioco qui c'è il confronto tra due modelli che parimenti astraggono da quell'oggetto eterogeneo e complesso che è lo spettatore cinematografico storico. L'accusa di riduzionismo che può essere mossa alla neurofilmologia si attaglia perfettamente anche alla teologia cattolica, che fa derivare le proprie argomentazioni dalla rivelazione secondo un inesorabile movimento top-down. Ma l'indagine storica sulla cultura cattolica deve necessariamente fare i conti anche con i discorsi generali sul "cattolico modello" che calano dall'alto sul "cattolico reale", anche quando il "cattolico reale" appare storicamente lontano dal "cattolico modello", come avviene proprio nella seconda metà del '900 in tema di morale sessuale. Uno dei motivi del fallimento delle politiche cinematografiche cattoliche risiede proprio in ciò: nella distanza incolmabile tra lo spettatore modello pensato dai teologi e inquadrato normativamente dal Magistero e quello reale che frequentava le sale industriali oltre a quelle parrocchiali; e quindi, in ultima istanza, nell'incapacità di intervenire concretamente nei complessi processi storici di formazione dei pubblici, se non con politiche difensive destinate al logoramento. Ma che il mondo cattolico degli studi cinematografici guardi oggi con entusiasmo alle recenti acquisizioni della neurofilmologia è comprensibile: essa sembrerebbe infatti confermare tante paure a lungo ritenute dal mondo laico ingiustificate, legittimando tante pratiche conseguenti (censura

³³ Anche psicologica, giacché lo spettatore, consapevole di trovarsi nella situazione protetta della visione cinematografica, può abbassare la guardia.

³⁴ Fornita da un testo che potrà essere più o meno efficace, più o meno performante, ma che in ogni caso è stato programmato per tale scopo.

compresa); e consentirebbe di rivalutare tanti percorsi individuali, come quello di Taddei («la metodologia di p. Taddei [...] trova la sua conferma nientemeno che su base neuronale», si afferma in un recente ritratto del gesuita³⁵). Appaiono dunque chiari i motivi per cui il cinema era considerato così pericoloso. Attraverso processi interni operanti nell'intimità (sul cui controllo la Chiesa vanta una competenza sviluppata nel corso di cinque secoli) il cinema modella uno spettatore che è antitetico a quello difeso dalla cultura cattolica almeno su due punti fondamentali.

- 1) Mentre la cultura cattolica invoca la reazione della coscienza, l'esperienza cinematografica ha a che fare con una reazione preriflessiva. Secondo la teologia morale, il peccato interno si compie in quell'attimo in cui l'individuo aderisce a un impulso o a una sensazione proibiti, ovvero vi acconsente con la propria coscienza attraverso una presa di posizione razionale. Il paradigma *embodied* ci parla invece di uno spettatore straordinariamente simile a quello che i discorsi cattolici vorrebbero esorcizzare, uno spettatore passivo, assoggettato a risposte automatiche e preriflessive.
- 2) Mentre la cultura cattolica invoca la fuga dall'occasione, l'esperienza cinematografica ha a che fare con la ricerca di sempre nuove sensazioni. La centralità data all'intenzione soggettiva e al volontarismo nel modello penitenziale cattolico hanno progressivamente spinto verso una sempre più attenta considerazione di tutto ciò che precede il peccato empirico: il peccato risiede di fatto nell'intenzione di peccare. Si è così arrivati a riconoscere nella "fuga dall'occasione" una sorta di comandamento preliminare e l'imperativo intorno a cui il cattolico virtuoso è chiamato a costruire il suo stile di vita. Mentre la teologia morale sposta indietro la soglia della colpevolezza, la modernità sposta sempre più in avanti la soglia della stimolazione, alimentando e forgiando il proprio spettatore sul modello del *sensation seeker*.

Mi paiono questi i due principali motivi di conflitto tra la Chiesa e la modernità rappresentata dal cinema.

³⁵ Pampaloni, 2016: 496.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio di provenienza.

I documenti possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati. Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACEC: Archivio dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema.

ACI: Azione Cattolica Italiana.

AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo.

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

ISACEM: Istituto per la storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI.

PER: materiali a stampa di difficile reperibilità di cui è disponibile copia fotografica all'interno della banca dati del PRIN.

Riferimenti bibliografici

A.G.

1961, *La promessa cinematografica*, «Verona Fedele», a. XVI, n. 3, 15 gennaio.

Alovisio, Silvio

2013, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino.

2015, *L'immagine prima della coscienza. Cinema e sensazione nella riflessione scientifica del primo Novecento*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Cinema e sensazione*, Mimesis, Milano, 2015.

Della Maggiore, Gianluca

2013-2014 (anno accademico), *La Chiesa e il cinema nell'Italia fascista. Riconquiste cattoliche, progetti totalitari, prospettive globali (1922-1945)*, tesi di dottorato in Storia e scienze filosofico-sociali, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", XXVII ciclo.

Fanchi, Mariagrazia

2015, *Specchio di virtù. Il mondo cattolico e l'arrivo della televisione*, in Damiano Garofalo, Vanessa Roghi (a cura di), *Televisione. Storia, Immaginario, Memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.

Gallese, Vittorio; Guerra, Michele

2015, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano.

Lucà Trombetta, Pino

1991, *La confessione della lussuria. Definizione e controllo del piacere nel cattolicesimo*, costa & nolan, Genova; seconda edizione con il titolo *La confessione della lussuria. Sessualità, erotismo e potere nel cattolicesimo*, costa & nolan, Genova 2005.

Luzi, Gerolamo

1943, *La condotta dei confessori riguardo al 6° comandamento*, Lice / Berruti, Torino; seconda edizione 1946; terza edizione 1953.

Menzio, Daniele

2008, *Cristianesimo e modernità*, in Giovanni Filoramo (a cura di), *Le religioni e il mondo moderno*, vol. I, *Cristianesimo*, a cura di Daniele Menzio, Einaudi, Torino 2008.

Mondio, Guglielmo

1925, *Il cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile*, «Il Manicomio», n. 38.

Pampaloni, Massimo

2016, *Nazareno Taddei: un pioniere della comunicazione*, «La Civiltà Cattolica», vol. IV, n. 3995, 10 dicembre.

[s.n.]

1914, *Cinematografo e moralità pubblica*, «La Civiltà Cattolica», a. 65, vol. IV, n. 1546, 21 novembre.

1961, «L'Adige», 22 gennaio.

Tinello, Francesco

1958, *La televisione nelle comunità religiose e negli istituti di educazione*, Città del Vaticano; seconda edizione 1959.

Uccello, Sebastiano

1924, *Manuale del confessore: compilato secondo il nuovo cod. di D.C.*, Società anonima tipografica, Vicenza.

Vecchio, Giorgio

2002, *L'arrivo della televisione in Italia: diffidenze e illusioni dei cattolici*, in Camillo Brezzi, Carlo Felice Casula, Agostino Giovagnoli, Andrea Riccardi (a cura di), *Democrazia e cultura religiosa*, il Mulino, Bologna 2002.

Zaffagnini, Luigi

2016, *Nazareno Taddei: missione e ricerca*, «Edav», n. 441, giugno.



LA CENSURA CINEMATOGRAFICA E LA CHIESA DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE

Alfonso Venturini

Il regime fascista dal 1939 applicò in maniera più permissiva la censura cinematografica per quanto riguardava il senso del pudore e le questioni morali, venendo incontro alle richieste avanzate sia dall'ente statale che doveva importare film esteri sia dai produttori italiani e dalla Banca Nazionale del Lavoro, che finanziava l'attività cinematografica nazionale. L'allentamento della censura contrariò i vertici della Chiesa, che vedeva nel cinema il maggior pericolo per la salute morale della popolazione. Per contestualizzare il fenomeno, sono trattate in maniera rapida la censura fascista e la situazione cinematografica italiana nel 1940. Per valutare, invece, l'atteggiamento della Chiesa verso il cinema, vengono analizzate le pubblicazioni delle «Segnalazioni cinematografiche» edite dal CCC, organo dell'ACI, che attribuivano un giudizio morale a tutti i film circolanti in Italia.

From 1939, the Fascist regime relaxed film censorship on matters of decency and morality, thus acknowledging the requests expressed both by the State agency in charge of importing foreign films and the Italian film producers backed by the Banca Nazionale del Lavoro, which financed the national film industry. The loosening of censorship upset the Catholic Church authorities who saw cinema as the worst threat to the population's moral salubrity. To offer context, the article briefly describes censorship under Fascism and gives an overview of cinema in Italy in 1940. Then, in order to assess the attitude of the Church towards cinema, the essay examines the Church's recommendations («Segnalazioni cinematografiche»), which were published by the Centro Cattolico Cinematografico (CCC), an agency of the Azione Cattolica Italiana (ACI), and which offered moral judgements on every film distributed in Italy.

I. LA CENSURA FASCISTA E LO STATO DELLA CINEMATOGRAFIA NEL 1940

Il fascismo non dovette intervenire sulle leggi di censura del periodo liberale, perché erano «tutt'altro che liberali»¹: una serie di norme formava una struttura autoritaria che, grazie alla genericità dei dettati, assicurava una perfetta arma di repressione. Era prevista, infatti, la possibilità di vietare spettacoli nel caso fossero offensivi della morale e del buon costume, e contrari alla pubblica sicurezza, alla reputazione e al decoro nazionale; l'intervento era previsto anche in caso di turbamento dell'ordine pubblico o in presenza di scene ripugnanti, di delitti o suicidi impressionanti². Il regime si limitò ad aumentarne la portata, aggiungendo fra i casi di divieto anche la presenza di scene che «incitino all'odio fra le varie classi sociali»³.

Un'innovazione, rispetto al periodo liberale, avvenne nel 1934, quando il compito della censura passò dal ministero dell'Interno alla neonata Direzione generale della Cinematografia: da un prefetto, Leopoldo Zurlo, a un uomo del regime

¹ Cassese, 2010: 14.

² RDL 31 maggio 1914, n. 532.

³ RDL 24 settembre 1923, n. 3287, art.3.

come Luigi Freddi⁴. Ciò comportò un cambiamento di mentalità: la censura non aveva più solo il compito di proibire, di giudicare film già realizzati, ma assumeva un ruolo propositivo per «sviluppare un'opportuna funzione ispiratrice»⁵ volta a ottenere, attraverso la revisione obbligatoria delle sceneggiature, film che fossero in sintonia con il regime. Dal punto di vista degli aspetti morali, però, niente cambiò. Anzi, la situazione mutò in meglio per la Chiesa. Papa Pio XI, infatti, in un discorso dell'aprile 1936, si felicitò con il regime fascista per i progressi in tema di controllo della produzione cinematografica, «una delle grandi necessità»⁶ per il pontefice che vedeva il cinematografo soprattutto come «fonte e veicolo di un male enorme»⁷.

Proprio sulla necessità di un attento controllo sui film verté l'enciclica *Vigilanti cura* del giugno 1936. Nell'enciclica, che prese spunto dall'attività della Legion of Decency⁸ statunitense, Pio XI lodò le commissioni di censura e sollecitò i vescovi di tutto il mondo a imitare l'operato di quelli americani, «per far valere come motivo di proibizione l'offesa al sentimento morale e religioso e a tutto ciò che è contrario allo spirito cristiano [...], non stancandosi di combattere quanto contribuisce ad attenuare nel popolo il senso della virtù»⁹. E la lotta evocata era veramente dura, se si considerano i giudizi espressi in *Il cinema di fronte alla morale*, scritto nel 1940 da monsignor Luigi Civardi. Con questo lavoro, un vero e proprio manuale d'istruzione per il clero e i fedeli, l'autore intese stabilire i criteri morali per giudicare i film. Per Civardi, il cinema costituiva un pericolo non perché sugli schermi fosse possibile «una propaganda diretta di principi antisociali capaci, cioè, di minare la compagine della società, di turbare l'ordine pubblico», in quanto su ciò vigilavano le censure governative; ma per il pericolo di «propaganda indiretta», che arrivava alle stesse «rovinose conseguenze»¹⁰. Era contro il cinema che faceva propaganda indiretta, spargendo «nell'aria germi patogeni» tali da rovinare la società, che la Chiesa doveva lottare, un cinema che era costituito da tutti quei film in cui l'amore era utilizzato «come intingolo»: dove l'amore era rappresentato come pagano e sensuale e minava la famiglia, e dove la donna era vista come una «dea del piacere»¹¹. Infine, pure i film che presentavano una vita di lusso, «una vita, quindi, irrealista, per la comune specie degli uomini»¹², in pratica tutte le commedie del genere dei telefoni bianchi, erano profondamente antieducativi e antisociali. Alla luce di questi giudizi, è evidente come tutti i film, di fatto, costituissero un problema e come, di conseguenza, la censura reclamata fosse molto più stretta di quella esercitata dal regi-

⁴ Il passaggio dei poteri avvenne con la Legge n. 65 del 10 gennaio 1935. Luigi Freddi, direttore generale dal 1934 al 1939, esercitò una tale influenza sull'industria cinematografica che Gian Piero Brunetta ha parlato di «era Freddi» (Brunetta, 1977).

⁵ Freddi, 1949: 149.

⁶ Pio XI, 1936a.

⁷ Pio XI, 1934.

⁸ La Legion of Decency era un'organizzazione cattolica, costituita nel 1933, promossa dall'episcopato statunitense allo scopo di attuare una campagna di pressione per la moralizzazione del cinema (Leff, Simmons, 2001).

⁹ Pio XI, 1936b: 73.

¹⁰ Civardi, 1946: 62.

¹¹ Civardi, 1946: 82.

¹² Civardi, 1946: 63.

me: alla quale, comunque, il papa riconosceva di operare nella buona direzione. La comunità di intenti si indebolì durante la guerra a causa della «diversità di apprezzamenti che caratterizza la censura amministrativa e il Centro Cattolico Cinematografico»¹³. Non erano cambiate le leggi della censura ma la loro interpretazione, e ciò era dovuto alla situazione in cui si era venuta a trovare l'industria cinematografica. Alla vigilia della Seconda guerra mondiale, infatti, la cinematografia stava vivendo un periodo di cambiamenti, che da una parte generavano non pochi timori, dall'altra suscitavano attese e speranze.

A creare timori nei settori della distribuzione e dell'esercizio fu la legge del settembre 1938¹⁴ che, imponendo il monopolio statale dell'importazione cinematografica, provocò la reazione dei quattro più importanti produttori statunitensi¹⁵ i quali, dall'entrata in vigore della legge, decisero di non esportare più film in Italia. Una tale decisione non poteva non destare le più vive preoccupazioni, se si considera che, nel 1938, i 161 film americani proiettati in Italia avevano rappresentato il 73,5% degli incassi complessivi, e di questi film più della metà, ben 89, erano prodotti proprio dalle quattro *majors* che avevano annunciato il blocco¹⁶. I timori risultarono in parte fondati, perché nel '39 gli incassi delle pellicole in prima visione calarono rispetto all'anno precedente. Ma questo calo fu compensato dall'aumento degli incassi delle seconde, terze visioni ecc., ovvero i vecchi film, aumento che salvò il bilancio finale¹⁷.

Ben diverse erano le prospettive per i produttori, che videro nella semi-autarchia una grande possibilità di crescita. A loro, infatti, il ministero della Cultura popolare richiedeva di aumentare la produzione che infatti, pur non raggiungendo le quote richieste¹⁸, passò dai 45 film del 1938 ai 119 del 1942¹⁹.

Cosa ha a che vedere tutto ciò con la censura? Il fabbisogno annuo di film era stato garantito, ma la possibilità di scelta era drasticamente ridotta e la situazione peggiorò, negli anni successivi, per le difficoltà causate dalla guerra. Per sopperire al blocco dei grandi produttori americani, per esempio, il Monopolio acquistò, nel 1939, un maggior numero di film francesi²⁰. Ciò comportò, per usare le parole di Freddi, fino all'aprile del '39 responsabile della censura, la chiusura delle porte a film «d'alto valore etico», quelli statunitensi, per aprire invece al cinema francese «che è spesso malato»²¹. E infatti la censura colpì pesantemente: 13 film francesi non furono ammessi²². Giacomo Paulucci di Calboli, che dirigeva il Monopolio²³, si rivolse direttamente a Mussolini facendo presente la difficoltà a reperire un numero adeguato di film, e perciò chiese che gli organi di

¹³ Argentieri, 1998: 248.

¹⁴ RDL 4 settembre 1938, n. 1389.

¹⁵ MGM, Fox, Warner e Paramount.

¹⁶ Quaglietti, 1975: 313.

¹⁷ Cfr. i dati pubblicati in Caldiron, 2006: 650.

¹⁸ Pavolini, 1941: 8.

¹⁹ Quaglietti, 1975: 303.

²⁰ Giacomo Paulucci di Calboli, *Gestione del Monopolio Film esteri. Relazione del Presidente del comitato direttivo*, ASFO, b. 258, p. 37.

²¹ Freddi, 1949: 116.

²² Freddi, 1949: 38.

²³ Paulucci di Calboli, in quanto presidente dell'Istituto Luce e dell'ENIC, fu incaricato di gestire il Monopolio prima che, nel 1940, fosse costituita una società apposita, l'ENAIPE.

censura limitassero «le loro richieste a tagli o modifiche anche radicali di dialoghi pur di evitare il rigetto integrale delle pellicole», in modo da conciliare due esigenze, quella di reperire film per il mercato e quella censoria, esercitata con una comprensione verso cui «i competenti organi dovrebbero essere indirizzati da un ordine superiore»²⁴. L'appello dette i suoi frutti: nel 1940/41, per esempio, furono concessi i nulla osta a *Le quai des brumes (Il porto delle nebbie, 1938)* di Marcel Carné e *La bête humaine (L'angelo del male, 1938)* di Jean Renoir precedentemente rifiutati.

Per quanto riguarda la produzione italiana, a richiedere una revisione dei criteri di censura fu la Sezione autonoma del credito cinematografico della BNL. Nel novembre 1939, il consiglio di amministrazione richiese che fosse tolto il divieto di circolazione per un film²⁵ finanziato dalla Sezione autonoma, mettendo a verbale che, se tali decisioni «dovessero continuare ad essere adottate in avvenire [...] provocherebbero inevitabilmente perdite rilevanti per la Sezione stessa»²⁶. Il divieto per il film in questione fu ovviamente cancellato: membro del consiglio di amministrazione era Vezio Orazi, direttore generale della Cinematografia, ovvero colui che presiedeva le commissioni di censura!

L'allentamento della censura determinò sempre più spesso la comparsa nei film di temi e situazioni fino ad allora mai visti al cinema: dalla nudità di Clara Calamai in *La cena delle beffe* (1942) di Alessandro Blasetti, subito emulata, alla ragazza incinta di *Quattro passi fra le nuvole* (1942) ancora di Blasetti, e all'adulterio con suicidio de *I bambini ci guardano* (1944) di Vittorio De Sica. Suicidio, adulterio e scene di nudo, situazioni che solo qualche tempo prima sarebbero state inammissibili, ora entravano a far parte dell'immaginario cinematografico. La relativa permissività dei censori fascisti innescò continue polemiche fra la pubblicistica cattolica, in particolare la «Rivista del Cinematografo» e «L'Osservatore Romano», che invocavano severità²⁷, e le due riviste cinematografiche più importanti, «Cinema» e «Bianco e Nero». Aspra e famosa, per esempio, fu la polemica innescata da *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, su cui esiste una ricca e documentata letteratura²⁸.

L'essenza della disputa è nelle antitetiche posizioni su arte e morale²⁹. Per «Bianco e Nero», «l'arte è al di sopra di qualsiasi valutazione morale» e ciò rende impossibile criticare un'opera «solo perché l'artista ha creduto bene di dover superare nel soggetto, nella trama, preconcetti di ordine moralistico»³⁰. Per i cattolici, invece, la morale «ha sempre il primato sul valore estetico»³¹. Per valutare quale fu l'atteggiamento della Chiesa nei confronti della produzione cinematografica si è scelto di analizzare le «Segnalazioni cinematografiche», la pubblicazione del CCC che giudicava il grado di moralità dei film in circolazione, con sistematica puntualità, attraverso un bollettino settimanale, informando contestualmente delle uscite di tutti i film, italiani ed esteri. È proprio la completezza della pano-

²⁴ Paulucci di Calboli, *Appunto per il Duce*, ASFO, b. 258.

²⁵ *Piccolo re* (1940) di Redo Romagnoli.

²⁶ Sezione autonoma credito cinematografico, verbale del 7 novembre 1939, ASBNL.

²⁷ Argentieri, 2006.

²⁸ Torri, 2010.

²⁹ Vanelli, 2010: 542-543.

³⁰ [s.n.], 1940: 75.

³¹ Civardi, 1946: 25.

ramica cinematografica a fare delle «Segnalazioni cinematografiche» uno strumento perfetto, quasi un sismografo, per verificare quale fu e come evolse la posizione della Chiesa nei confronti della produzione cinematografica.

II. LE «SEGNALAZIONI CINEMATOGRAFICHE» DEL CCC

Dalla prima pubblicazione, avvenuta nel 1934, le «Segnalazioni cinematografiche» del CCC testimoniano gli orientamenti della Chiesa nei confronti della produzione cinematografica. I giudizi morali espressi su ogni film uscito, con liste di proscrizione conseguenti, miravano a influenzare tutti i cattolici nelle scelte dei film da vedere, anche se è difficile valutare quanto numerosi fossero in concreto i cattolici che seguivano le prescrizioni morali e perciò quali fossero le conseguenze negative, in termini di perdita di pubblico, per i film bollati come vietati. Per le sale cinematografiche gestite direttamente da enti ecclesiastici, invece, tali giudizi erano vincolanti. Le «Segnalazioni cinematografiche» recensivano, come detto, tutti i film presentati in Italia, riportando pochi dati fondamentali (titolo originale, produzione, regista e attori principali), una breve sinossi e un giudizio che verteva sulla moralità della pellicola, qualche volta argomentato, altre volte lapidario, con un semplice «da escludersi» per esempio. La pubblicazione avveniva attraverso dispense settimanali, distribuite in abbonamento in tutta Italia, dispense che poi venivano raccolte in due volumetti di dimensioni tascabili per ogni annata. In totale, dal 1934/35 al 1942/43, furono editi 18 volumi. A curarne la pubblicazione era lo stesso CCC, costituito nel 1934, che dipendeva dall'Ufficio centrale dell'ACI. I film venivano classificati in base a una valutazione esclusivamente morale che si fondava soprattutto su «il rispetto della famiglia, del matrimonio, la condanna dell'adulterio o di relazioni illegittime, la tutela della maternità»³². Nei primi anni di attività, a farsi carico di giudicare i film fu il segretario del CCC, Paolo Salviucci³³, sotto la guida di Luigi Civardi: una gestione dilettantesca e soprattutto opaca, anche per il mondo cattolico cui si indirizzava. Nel 1939 la scarsa autorevolezza e l'isolamento del CCC «dalla periferia e dalle Organizzazioni di A.C.» convinsero l'ACI a intervenire per rivitalizzarlo «agli occhi del pubblico»³⁴. A tal fine fu indetta un'assemblea consultiva³⁵. Furono chiamati a partecipare laici e uomini di Chiesa, fra i quali don Carlo Canziani, fondatore del CUCE e direttore della «Rivista del Cinematografo»³⁶. Canziani, che auspicava un'attività cinematografica della Chiesa in grado di attirare più pubblico possibile, polemizzò con il CCC, e quindi con Civardi, sia per le posizioni rigidamente moralistiche tenute, sia per la gestione pratica. Per quanto riguarda l'organizzazione, la polemica fu smorzata da monsignor Giuseppe Borghino, che presiedeva la riunione («non è il caso di fermarsi sul passato» e «se delle manchevolezze

³² Casetti, Mosconi, 2003: 162.

³³ Cfr. Paolo Salviucci, *Commissione di revisione*, 29 aprile 1940, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 2, fascicolo 5 (DB: ISACEM 283).

³⁴ CCC, *Promemoria circa il Centro Cattolico Cinematografico*, 1939, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 1, fascicolo 9 (DB: ISACEM 108).

³⁵ *Apostolato cinematografico*, 15 gennaio 1940, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 1, fascicolo 10 (DB: ISACEM 132).

³⁶ Convents, 2001.

ci sono state [...] saranno colmate»³⁷), e per il prosieguo si stabilì la costituzione di un'assemblea permanente nella quale Canziani chiese che fosse inserito almeno un parroco esperto di gestione delle sale. Canziani, inoltre, propose che ci fossero norme certe per il giudizio dei film, e che quelli ritenuti idonei per tutti in sala pubblica potessero essere visibili anche in sala parrocchiale, in modo da aumentare il numero dei film proiettabili e rendere così l'offerta molto più attraente per il pubblico. Civardi, acconsentendo ai primi due punti, replicò all'ultimo, sostenendo che per le sale parrocchiali il metro di giudizio doveva essere diverso, perché la proiezione «coinvolge l'autorità del parroco e la sua approvazione, mentre ciò non avviene per proiezioni in sala pubblica»³⁸.

Per verificare se e come la Chiesa cambiò atteggiamento sui metri di valutazione dei film, alla luce non solo delle divergenti idee presenti al suo interno, ma anche dei mutamenti precedentemente descritti nel panorama cinematografico, analizzeremo le «Segnalazioni cinematografiche» privilegiandone l'aspetto quantitativo.

Innanzitutto l'organizzazione della classificazione: la distinzione fondamentale era tra "film ammessi per le sale di istituzioni cattoliche" e film non ammessi. Le due categorie venivano ulteriormente suddivise, fino a ottenere otto gruppi, cui venivano assegnate lettere diverse per identificare a colpo d'occhio il giudizio per ogni film. Nel corso degli anni le lettere usate variarono. Per esempio, nei primi volumi i film adatti per gli oratori erano indicati dalla lettera A e quelli per le sale parrocchiali dalla lettera B, mentre nel 1936/37 furono usate, per i primi la lettera O e per i secondi la lettera P. Cambiamenti formali che non alterarono la classificazione. Gli emendamenti potevano consistere in modifiche da apportare ai film da parte delle case di produzione stesse, per assecondare le richieste del CCC, ma potevano essere pure dei tagli da effettuarsi artigianalmente sulla pellicola prima di ogni proiezione. Per questo motivo, il CCC preparava cartellini a uso dei proiezionisti nei quali, oltre ai dati del film e alle osservazioni, vi era «l'indicazione particolareggiata delle eventuali correzioni da effettuare»³⁹.

La *tabella 1* riporta, per ogni anno, il numero dei film secondo la classificazione effettuata dal CCC. La *tabella 2* esprime invece i dati della precedente in percentuale sul totale dei film recensiti; nella tabella 2, per evitare un eccesso di cifre, si è preferito non riportare la percentuale di ogni sottocategoria, non facendo distinzioni fra film senza e con emendamenti, e film vietati per i ragazzi e per tutti. Per quanto riguarda i film ammessi per le sale delle istituzioni cattoliche, la prima considerazione è che erano veramente pochi i film ritenuti moralmente idonei per gli oratori e le scuole, e anche quelli per le sale parrocchiali non erano molti di più, quasi sempre sotto il 20%: una conferma che il cinema è considerato soprattutto come un pericolo morale.

I dati sono omogenei nel corso degli anni, con due sole eccezioni: il 6,5% di film per oratori e scuole del 1940/41 e l'11,6% di quelli per le sale parrocchiali nel 1942/43. Il primo costituisce un picco sensibile: 21 film ammessi sono il doppio rispetto all'anno precedente e quattro volte tanto in confronto agli anni successivi.

³⁷ DB: ISACEM 132.

³⁸ DB: ISACEM 132.

³⁹ Evasio Colli, lettera agli uffici diocesani di AC, aprile 1943, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 2, fascicolo 7 (DB: ISACEM 442).

			1934/35	1935/36	1936/37	1937/38	1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43
Film ammessi per le sale di istituzioni cattoliche	Oratori ecc.	s/e*	7	5	12	6	11	8	21	5	5
		c/e*	2	6	0	0	1	0	4	2	2
	Sale parrocchiali	s/e	18	13	11	23	17	42	29	23	10
		c/e	29	38	43	50	43	21	44	29	22
Film non ammessi per le sale di istituzioni cattoliche	Visibili da tutti	s/e	17	30	66	86	75	64	92	58	50
		c/e	7	19	75	3	7	11	17	0	104
	Vietati	v/g*	64	75	8	127	127	97	126	120	29
		v/t*	125	70	57	61	56	38	51	51	54

Tabella 1 – Classificazione dei film secondo i giudizi del CCC in numeri assoluti. I dati, come quelli delle tabelle seguenti, sono ricavati dai 18 volumi delle «Segnalazioni cinematografiche» pubblicati dal CCC dal 1934/35 al 1942/43 (nel 1944 i volumi non uscirono).

* s/e si riferisce a «senza emendamenti»; c/e «con emendamenti»; v/g «vietati ai giovani»; v/t «vietati per tutti».

			1934/35	1935/36	1936/37	1937/38	1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43
Film ammessi per le sale di istituzioni cattoliche	Oratori ecc.		3.3	4.3	4.4	1.7	3.6	2.9	6.5	2.4	2.5
	Sale parrocchiali		17.5	19.9	19.8	20.5	17.8	22.4	19.1	18.1	11.6
Film non ammessi per le sale di istituzioni cattoliche	Visibili da tutti		8.9	19.1	51.9	25.0	24.3	26.7	28.5	20.1	55.8
	Vietati		70.3	56.7	23.9	52.8	54.3	48.0	45.9	59.4	30.1

Tabella 2 – Classificazione dei film secondo i giudizi del CCC in percentuale sul totale dei film recensiti.

Il secondo dato è invece negativo: è di gran lunga la percentuale più bassa delle nove annate. Se consideriamo il dato complessivo di tutti i film ammessi per le sale di istituzioni cattoliche, comprese cioè le sale parrocchiali, le annate con la più bassa percentuale sono proprio le ultime due del periodo, il 1941/42 (20,5%) e il 1942/43 (14,1%), mentre il primo anno di guerra, il 1940/41, ha la percentuale più alta, 25,6%, e in numeri assoluti i film ammessi per oratori collegi e scuole (25) sono più del doppio della media degli altri anni.

Nei primi anni, i dati relativi ai film non ammessi per le sale di istituzioni cattoliche presentano dati molto difforni. Nella prima stagione furono considerati da escludere alla visione di ogni buon cattolico, di ogni età, la metà dei film circolanti. In totale più del 70% dei film erano da vietarsi, quantomeno ai giovani. La cifra si ridimensionò l'anno successivo, e nel 1936/37 addirittura si ridusse al 23,9% (dei quali solo otto furono quelli vietati per i giovani). L'impressione è che Salviucci e Civardi non avessero ancora criteri ben chiari per esprimere i giudizi, e che da ciò derivi questa altalena di cifre. Successivamente i dati si stabilizzarono: la percentuale dei film vietati ha una forbice di oscillazione contenuta fra 45,9% del 1940/41 e il 59,4% del 1941/42. Nella stagione successiva, 1942/43, scese bruscamente al 30,1% e conseguentemente si innalzò la percentuale dei film visibili per tutti, che raggiunse il 55,8%, record di tutto il periodo considerato, temperato però dal numero abnorme dei film condizionati a emendamenti: 104. Considerato che l'anno precedente nessun film rientrava in quella categoria, sembra evidente che, anche in questo caso, ci furono problemi di uniformità di giudizio. Prima di avanzare delle ipotesi, presentiamo altre due tabelle concernenti i film che potremmo definire di prima categoria dal punto di vista cattolico, ovvero sia quei film ritenuti educativi e formativi e perciò degni di essere proiettati negli oratori e nelle scuole. Nelle *tabelle 3 e 4*, per semplificare, si sono accorpati in un solo dato i film accettati senza emendamenti e quelli per i quali, invece, gli emendamenti erano richiesti.

Per i primi quattro anni la grande maggioranza, il 58% circa, è costituita dai film americani e la percentuale è ancora più alta, 75%, se si considerano solo quelli di finzione. Nel 1938/39, in concomitanza con la diminuzione delle importazioni dagli Stati Uniti, vengono approvati dieci film italiani, tutti documentari: una cifra equivalente alla somma dei quattro anni precedenti. Dall'anno successivo vengono inclusi anche film di finzione italiani, evidentemente ritenuti adeguati sotto il profilo morale.

Dalla stagione 1940/41, i fattori che influirono sulle valutazioni furono due: il cambiamento all'interno del CCC e la guerra. Come si è visto, la gestione era passata da un periodo che si potrebbe definire monocratico a uno "conciliare", con una commissione formata da esperti che rappresentavano realtà diverse del mondo cattolico: parroci, giovani⁴⁰ e donne⁴¹. Inoltre, durante la guerra Luigi

⁴⁰ Aldo Moro, lettera a Giuseppe Borghino, 16 marzo 1940, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 1, fascicolo 11 (DB: ISACEM 165).

⁴¹ «Nella commissione di revisione delle pellicole [...] è opportuno che faccia parte una madre di famiglia che abbia speciale preparazione morale e culturale per portarvi il suo contributo. Vi prego pertanto di indicarci qualche persona idonea a questo compito». Giuseppe Borghino, lettera alla Presidenza centrale Unione Donne ACI, Segretariato generale per la Moralità, 5 marzo 1940, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 1, fascicolo 11 (DB: ISACEM 166).

PAESE	1934/35	1935/36	1936/37	1937/38	1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43	TOTALE PER PAESE
Stati Uniti	5 (2)	8 (7)	6 (1)	3 (2)	1 (1)					23 (13)
Italia	2 (1)	1	5	3	10	6 (3)	14 (3)	6 (4)	6 (5)	53 (16)
UK	1									1
Francia	1 (1)	1 (1)	1 (1)			1 (1)				4 (4)
Urss		1								1
Germania					1	1	10	1 (1)		13 (1)
Giappone							1 (1)			1 (1)
Romania									1	1
Totale per anno	9 (4)	11 (8)	12 (2)	6 (2)	12 (1)	8 (4)	25 (4)	7 (5)	7 (5)	97 (35)

Tabella 3 – Film ammessi per oratori, collegi e scuole, divisi per nazioni di produzione (tra parentesi i film di finzione).

ANNO	TITOLO	REGISTA
1934/35	<i>Don Bosco</i>	Goffredo Alessandrini
1939/40	<i>Processo e morte di Socrate</i>	Corrado D'Errico
1939/40	<i>Abuna Messias</i>	Goffredo Alessandrini
1939/40	<i>La conquista dell'aria</i>	Romolo Marcellini
1940/41	<i>Uomini sul fondo</i>	Francesco De Robertis
1940/41	<i>La nave bianca</i>	Roberto Rossellini
1940/41	<i>Don Buonaparte</i>	Flavio Calzavara
1941/42	<i>Cenerentola e il signor Bonaventura</i>	Sergio Tofano
1941/42	<i>I promessi sposi</i>	Mario Camerini
1941/42	<i>Un pilota ritorna</i>	Roberto Rossellini
1941/42	<i>Giarabub</i>	Goffredo Alessandrini
1942/43	<i>Pastor Angelicus</i>	Romolo Marcellini
1942/43	<i>Rita da Cascia</i>	Antonio Leonviola
1942/43	<i>I trecento della Settima</i>	Mario Baffico
1942/43	<i>Sant'Elena, piccola isola</i>	Renato Simoni
1942/43	<i>L'uomo dalla croce</i>	Roberto Rossellini

Tabella 4 – Elenco dei lungometraggi di finzione italiani ammessi negli istituti cattolici.

Gedda divenne presidente del CCC e Diego Fabbri segretario, entrambe figure intellettuali di rilievo e con una visione del cinema più aperta di quella di Civardi⁴². Gedda credeva nelle potenzialità del cinema, che poteva essere strumentale agli interessi del mondo cattolico: lo testimonia il suo immediato impegno nella produzione cinematografica che portò alla realizzazione di *Pastor Angelicus* (1942) di Romolo Marcellini⁴³. L'aumento dei film ammessi per gli oratori, verificatosi proprio nella stagione di insediamento della nuova gestione, è indicativo di un attenuamento della rigidità morale che provocò un'immediata reazione. Evasio Colli, direttore generale dell'ACI, intervenne per richiamare la nuova dirigenza a una maggiore severità di giudizio. Il prelado, infatti, in una lettera a Luigi Gedda nella quale scriveva di farsi portavoce di molti «lamenti circa un'eccessiva larghezza di criteri nel giudizio dato sopra alcuni filmi», concludeva che «uno stringimento di freni, in tale materia e in questi tempi, non farà che del bene a tutti»⁴⁴. In effetti, negli anni successivi il numero dei film ammessi negli oratori calò nuovamente. Il secondo fattore fu la guerra, il cui inizio contribuì all'impennata di film ammessi negli oratori, forse per una legittima volontà di informazione: anche se non sembra solo questa la ragione di un tale interesse, come è confermato anche dalla scelta dei lungometraggi.

Da questa tabella emergono alcune indicazioni. Fino alla stagione 1939/40, cioè per quattro stagioni, compare solo *Don Bosco* (1935), un unico film e per giunta dal carattere inconfondibilmente religioso. Nei quattro anni successivi, invece, furono ben 15 i lungometraggi approvati. Sono molti, e soprattutto c'è una differenza troppo netta con il periodo precedente per non ipotizzare un cambiamento del metro di giudizio. Se *Pastor Angelicus* e *Rita da Cascia* (1943) erano comparabili a *Don Bosco*, e *Cenerentola e il signor Bonaventura* (1941) rimpiazzava i film di Stanlio e Ollio, non più disponibili, che dire degli altri? Erano stati approvati, per esempio, la trilogia di Rossellini e *I trecento della Settima* (1943), mentre negli anni precedenti non lo era stato, tra gli altri, *Le scarpe al sole* (1935) di Marco Elter. Soprattutto, a stupire è la presenza di *Giarabub* (1942), un film su un episodio famoso della guerra in Libia, l'assedio – durato mesi – di una guarnigione italiana da parte dei britannici. La protagonista femminile, la diva Doris Duranti, è una prostituta che si redime per amor di patria (un *topos* del cinema bellico italiano dell'epoca). Redenta ma pur sempre prostituta: una novità assoluta per il cinema negli istituti cattolici. Viene il sospetto che un certo ruolo nell'approvazione (che, come detto, aveva un certo ritorno economico) lo giocasse la presenza come regista di Alessandrini, il quale aveva diretto due film la cui produzione era stata promossa dalla Chiesa: *Don Bosco* e *Abuna Messias* (1939). Mentre questa è un'illusione senza riscontro, appare inequivocabile un altro dato, ovvero sia la presenza di un numero rilevante di film di guerra e/o di propaganda. I tre film di Rossellini, *Uomini sul fondo* (1941), *Giarabub* e *I trecento della Settima* sono tutte produzioni belliche promosse dal Comitato per il cinema di guerra e politico⁴⁵.

⁴² Vanelli, 2010.

⁴³ Cfr. della Maggiore, Subini 2017.

⁴⁴ Evasio Colli, lettera a Luigi Gedda, 25 maggio 1942, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 2, fascicolo 6 (DB: ISACEM 380).

⁴⁵ Il Comitato fu costituito nel 1941 dal ministero della Cultura popolare per promuovere la produzione di film di propaganda (cfr. Venturini, 2015).

L'ammissione di un film come *Giarabub* negli oratori non è spiegabile altrimenti che con un'adesione completa alla guerra da parte del CCC, come sostenuto da Gian Piero Brunetta negli anni '70⁴⁶. Avvalora questa ipotesi il massimo riconoscimento morale assegnato ai documentari sulla guerra in corso, come il tedesco *Feldzug in Polen (Si avanza all'Est, 1940)* di Fritz Hippler, e gli italiani *Piloti e fanti nel deserto siriano* (1941) e *Tempesta sui Balcani* (1941), entrambi di Romolo Marcellini⁴⁷. Nel 1942, quando l'andamento del conflitto è meno positivo per le forze dell'Asse, non compaiono più documentari sulla guerra, con l'eccezione di uno rumeno, *Razboiul nostru sfânt (Guerra santa, 1942)* di Ion Cantacuzino, che nel 1943 fu giudicato idoneo per gli oratori e le scuole «pur contenendo scene di guerra alquanto impressionanti». Il documentario, prodotto dal Centro di Propaganda rumeno, «è una documentazione delle barbarie operate dai sovietici [sic] durante l'occupazione della Bessarabia e della Bucovina»⁴⁸. La guerra al comunismo non era ancora finita.

III. CONCLUSIONI

Dall'analisi delle «Segnalazioni cinematografiche» del CCC, valutate soprattutto in senso quantitativo e statistico, tenendo conto di quanto è emerso dall'archivio dell'ISACEM sull'organizzazione e sul funzionamento dell'ente, si evincono alcuni dati certi. Il primo è che pochissimi film, nelle nove stagioni che costituiscono il periodo considerato, erano ritenuti idonei per gli oratori e le scuole, ed erano relativamente pochi quelli ammessi alle sale parrocchiali, meno di un quinto della totalità dei film in commercio. Una seconda informazione è che vi fu una valutazione morale positiva per il cinema bellico di propaganda che fa pensare a un'adesione alla guerra, quantomeno nei primi due anni del conflitto, mentre il sostegno alla campagna antisovietica continuò anche l'anno successivo, quando la guerra prese una piega sfavorevole.

Il cambiamento dell'assetto interno del CCC, nel 1940, portò a un diverso approccio nei confronti del cinema, confermato dall'intraprendenza produttiva messa subito in atto da Luigi Gedda, ma dovette fare i conti sia con le resistenze di una parte del mondo cattolico sia con una diversa situazione del panorama cinematografico, elementi che vanificarono la potenziale apertura. Per la guerra venivano a mancare i film statunitensi, sostituiti da quelli provenienti da altre cinematografie, come quella francese soprattutto, ma anche ungherese e svedese. Scomparivano, quindi, i film di un Paese, gli Usa, che aveva un ferreo codice di autoregolamentazione, garanzia di rispetto della moralità congeniale agli interessi e alle idee della Chiesa, per far posto a film di nazioni che avevano regole meno cogenti. Gli stessi film italiani, la cui produzione aumentò in quegli anni, avvantaggiata dalla situazione di semi-autarchia, in questo campo godevano di più ampio margine di azione con il beneplacito del regime.

⁴⁶ Brunetta, 1977.

⁴⁷ Da sottolineare la presenza, tra quelli ammessi, del documentario *Il covo* (1941) di Vittorio Carpignano sulla prima sede de «Il Popolo d'Italia» in via Paolo da Cannobio a Milano, luogo di culto per il fascismo.

⁴⁸ CCC, 1943: 88.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio di provenienza.

I documenti possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACI: Azione Cattolica Italiana

ASFO: Archivio di Stato di Forlì

ASBNL: Archivio Storico della Banca Nazionale del Lavoro

BNL: Banca Nazionale del Lavoro

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CUCE: Consorzio Utenti Cinematografo Educativo

ENAIPE: Ente Nazionale Acquisti e Importazioni Pellicole Estere

ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico
in Italia Paolo VI

RDL: Regio Decreto Legge

Riferimenti bibliografici

- Argentieri, Mino**
1998, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia. 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma.
2006, *Autarchia e internazionalità*, in Orio Caldiron (a cura di), 2006.
- Brunetta, Gian Piero**
1977, *Tattiche nei giudizi del Centro Cattolico Cinematografico*, in Daniela Goldin, Gianfranco Folena (a cura di), *Retorica e politica*, Liviana, Padova 1977.
- Caldiron, Orio (a cura di)**
2006, *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934-39, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia.
- Casetti, Francesco; Mosconi, Elena**
2003, *Il cinema e i modelli di vita*, in Luciano Pazzaglia (a cura di), *Chiesa, cultura e educazione in Italia fra le due guerre*, Editrice La Scuola, Brescia 2003.
- Cassese, Sabino**
2010, *Lo stato fascista*, il Mulino, Bologna.
- CCC**
1943, *Segnalazioni cinematografiche*, CCC, Roma.
- Civardi, Luigi**
1940, *Il cinema di fronte alla morale*, CCC, Roma.
1946, *Cinema e morale*, Editrice AVE, Roma.
- Convents, Guido**
2001, *I cattolici e il cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001.
- Della Maggiore, Gianluca; Subini, Tomaso**
2017 *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*. Mimesis International, Milano (in corso di stampa).
- Freddi, Luigi**
1949, *Il cinema*, vol. I, L'Arnica, Roma.
- Leff, Leonard, Simmons, Jerold**
2001, *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- Pavolini, Alessandro**
1941, *Rapporto sul cinema*, «Bianco e Nero», n. 6, giugno 1941.
- Pio XI**
1934, *Discorso*, 11 agosto 1934, in Enrico Baragli (a cura di), *Cinema cattolico. Documenti della Santa sede sul cinema*, Edizioni La Civiltà Cattolica, Roma 1958.
1936a, *Vigilanti cura*, in Enrico Baragli (a cura di), *Cinema cattolico. Documenti della Santa sede sul cinema*, Edizioni La Civiltà Cattolica, Roma 1958.
1936b, *Ai delegati del Congresso Internazionale della Stampa cinematografica*, «L'Osservatore Romano», 23 aprile.
- Quaglietti, Lorenzo**
1975, *Il cinema degli anni trenta in Italia: primi elementi per una analisi politico-strutturale*, in *Materiali sul cinema italiano, 1929/1943*, Litostampa Nomentana, Roma 1975.

[s.n.]

1940, *I libri*, «Bianco e Nero»,
nn. 11-12, novembre-dicembre 1940.

Torri, Bruno

2010, *Il caso "Ossessione"*, in Ernesto
G. Laura (a cura di), *Storia del cinema
italiano*, vol. VI, 1949-44, Marsilio/
Edizioni di Bianco & Nero, Roma/
Venezia 2010.

Vanelli, Marco

2010, *Morale e arte cinematografica.
Un dibattito fra cattolici italiani*,
in Ernesto G. Laura (a cura di),
Storia del cinema italiano, vol. VI,
1949-44, Marsilio/Edizioni di Bianco
& Nero, Roma/Venezia 2010.

Venturini, Alfonso

2015, *La politica cinematografica
del regime fascista*, Carocci, Roma.

CATTOLICI, CINEMA E OMOSESSUALITÀ: IL «TURPE VIZIO» DALLA RIMOZIONE AL PANICO MORALE

Mauro Giori

Il saggio ricostruisce lo sviluppo del tentativo, da parte della cultura cattolica, di gestire la rappresentazione dell'omosessualità nell'immediato dopoguerra ambendo a preservare la rimozione totale già applicata sotto il fascismo. Utopia dalla quale si trova però a dover recedere a cavallo tra anni '50 e anni '60, a causa tanto della reazione di diverse anime della cultura laica quanto di un'autonoma e più moderata gestione dell'argomento da parte della DC.

The essay traces the development of the way in which the catholic culture tried to handle the representation of homosexuality in the after-war, aiming at removing it completely as during Fascism. This utopian effort fails between the late 1950s and early 1960s both because of the reaction of the laic culture and because Christian Democrats chose to manage it in a different a more moderate way.

Lamentando il sostanziale naufragio del progetto di una *Cineguida* pensata per indirizzare le scelte degli spettatori della capitale, nel 1969 la sede romana dell'ACI scrive:

È in atto una vera "escalation" da alcuni anni: prima formarono argomento ricorrente il mondo della prostituzione, poi il mondo degli omosessuali maschi, adesso il mondo della omosessualità femminile. Basta aprire anche i giornali migliori della gente perbene per trovarsi davanti a due pagine di accoppiamenti di amori "lesbici".¹

La nota si colloca in un momento molto delicato, in cui il frazionamento del fronte cattolico si fa particolarmente vistoso², ma a interessarci è la linearità con cui viene riassunto un percorso che è stato in realtà molto più complesso. L'estenuante iter della legge Merlin aveva effettivamente fatto della prostituzione la testa di ponte dei dibattiti sul sesso³, soprattutto intorno al 1958, ma insieme a spogliarelli, locali notturni e dolce vita romana, argomenti su cui si intrattenevano tutti i rotocalchi di fine decennio. Ugualmente, l'omosessualità veniva spesso coinvolta nel discutere tutti questi argomenti, per acquisire poi autonomia, ma a fianco di educazione sessuale, contraccezione, divorzio, etica familiare, moda balneare, nudismo, per tacere delle abitudini delle nuove

¹ Azione cattolica romana, Servizio Cineguida, 1969, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 1628).

² Cfr. Verucci, 1995: 323-340. Il fallimento della guida è significativamente attribuito anche al diffuso disinteresse manifestato dai parroci romani nei confronti dell'iniziativa.

³ Cfr. Bellassai, 2006.

generazioni. Il lolitismo è ad esempio al centro dei dibattiti dei primi anni '60, il topless di quelli del 1964 e la pillola di quelli del 1966.

Che di questa varietà di discorsi gli estensori della nota richiamino solo l'origine e appunto l'omosessualità è un segno di come quest'ultima sia oggetto di attenzioni e preoccupazioni eccezionali anche di fronte alle molte sfide aperte o rilanciate da una rivoluzione sessuale ormai conclamata, quantomeno come fenomeno mediatico⁴. La ragione di fondo la illustra con chiarezza un saggio scritto quindici anni prima da un Pietro Agostino d'Avack non ancora impegnato a contrastare le occupazioni della Sapienza in veste di rettore. Docente ordinario di diritto canonico, nel 1953 d'Avack partecipa infatti al numero monografico con cui la rivista letteraria «Ulisse» mette a segno il primo tentativo di alto profilo divulgativo di fare il punto sull'omosessualità in Italia. Se dunque il diritto ecclesiastico classifica l'omosessualità, dal punto di vista morale, tra i peccati contro il sesto comandamento e, dal punto di vista giuridico, tra i reati contro il buon costume, il fatto che «l'atto [...] sia perpetrato sovvertendo addirittura l'ordine della natura istituito da Dio»⁵ ne rende la gravità straordinaria rispetto agli altri peccati e reati cui è assimilabile. D'Avack nota come questa posizione, lungi dal discendere solamente dalla dottrina, abbia precise radici storico-politiche, ma ciò che interessa qui è l'individuazione nell'omosessualità del limite estremo nella mappatura dell'ampio territorio della sessualità con cui la cultura cattolica si trova a confrontarsi nel dopoguerra. Una valutazione peraltro condivisa anche da gran parte della cultura laica sino agli anni '70, e proprio per questo motivo l'omosessualità risulta un'utile cartina al tornasole per ricostruire il ruolo decisivo giocato dal sesso nello sviluppo del cinema e della società in Italia nei trent'anni successivi alla guerra.

Lo sfogo dell'ACI, letto tra le righe, testimonia però al contempo il fallimento sostanziale della strategia adottata dalla cultura cattolica nell'immediato dopoguerra nei confronti dell'osceno in generale, e dell'omosessualità in particolare, ovvero un tentativo di rimozione integrale tramite censure, pressioni e interferenze istituzionali: è quella che la relazione del 30 settembre 1946 del Segretariato generale per la Moralità della stessa ACI definisce «bonifica morale»⁶, impostata nel segno di una sostanziale continuità con l'operato della Chiesa durante gli anni del regime, a sostegno di un ideale almeno simbolico di famiglia tradizionale intesa a sancire la disparità di ruoli (e di poteri) tra i coniugi e a contenere l'attività sessuale in funzione procreativa all'interno del matrimonio⁷. Si è trattato di un'impresa mastodontica, né poteva essere altrimenti se si considera da un lato come, nel moderno Occidente, la regolazione in materia sessuale sia passata più attraverso una «vera e propria esplosione discorsiva»⁸ che attraverso il divieto, e dall'altro come questa «bonifica» sia stata posta in essere a fronte di comportamenti refrattari a ogni restaurazione, al punto che secondo

⁴ Sono infatti dell'avviso che si possa applicare anche al caso italiano quanto Schaefer (2014) ha recentemente sostenuto per quello statunitense, e cioè che, indipendentemente da come se ne valuti l'effettiva incidenza storica, la rivoluzione sessuale è stata un fatto per quanto riguarda la sfera della comunicazione.

⁵ d'Avack, 1953: 681.

⁶ Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 16 (DB: ISACEM 1084).

⁷ Cfr. Tonelli, 2003: 20-114

⁸ Foucault, 1976: 19.

un sondaggio Doxa del 1947 solo l'1% degli italiani considerava la repressione dell'immoralità un problema di urgente interesse politico⁹. Ciò nonostante, l'impresa ha avuto per molti aspetti l'avallo sostanziale della maggioranza dell'opposizione laica, poiché il PCI preferisce mortificare la spinta riformista sulle questioni della famiglia e del privato in risposta all'anticomunismo dilagante¹⁰, fortemente sostenuto da Pio XII lungo tutto il suo papato e dalla DC nei primi anni del centrismo.

Anche nel caso dell'omosessualità, questa "strategia del silenzio" risulta perfettamente coerente con quella adottata dal fascismo, il cui Codice Rocco del 1930 aveva acquisito le teorizzazioni del diritto di fine Settecento confluite nel Codice Zanardelli del 1889, ovvero il rifiuto di mettere fuori legge ciò di cui si preferiva non parlare, fosse anche per criminalizzarlo¹¹.

L'ambizione di una rimozione integrale è ben documentata proprio dalle relazioni quindicinali del Segretariato generale per la Moralità, che tracciano con minuzia, e impressionante inamovibilità negli anni, i contorni panoptici di questo lavoro di controllo e pressione. Per quanto riguarda il cinema, tre sono i compiti che vanno a fare da complemento all'operato valutativo e censorio svolto dal Centro cattolico cinematografico: *controllare i paratesti*, particolarmente le riviste, le fotobuste esposte all'ingresso dei cinema, i manifesti, i trailer di film proibiti, ma si arriva a protestare con una fabbrica dolciaria per le figurine di attrici allegate ai suoi prodotti¹²; *sorvegliare le prassi concrete*, facendo ad esempio opera di «controllo immane»¹³ del rispetto dei divieti da parte dei gestori delle sale e della correttezza delle copie circolanti rispetto alle indicazioni della censura; *valutare l'efficacia della censura istituzionale*, cui eventualmente si pone rimedio con segnalazioni e denunce.

Tra il 1947 e il 1949 i primi sottosegretari con delega al teatro e alla spettacolo, Cappa e Andreotti, impostano con efficace rigore la rimozione dell'omosessualità dai palcoscenici di prosa¹⁴, tanto che il Segretariato, commentando la bocciatura de *La governante* di Brancati, scrive che l'opera «non sarebbe peggiore di molte altre [...] se non fosse impostata su un caso di inversione sessuale, argomento su cui – a quanto si sa – l'Ufficio di revisione teatrale non transige»¹⁵. Viceversa, ininterrotte lamentele vengono rivolte al varietà, sin dal 1945, con una tale foga da generare persino tensioni con Andreotti. Nel 1951, questi risponde infatti irritato a una lettera aperta dell'AC di Varese contro il presunto lassismo della censura rinviando l'accusa al mittente, cioè scaricando la responsabilità proprio sull'insufficiente azione di sorveglianza della stessa ACI, precisando che «i lavori incriminati avevano girato moltissime città senza che insorgessero pro-

⁹ Cfr. Luzzatto Fegiz, 1956: 555.

¹⁰ Per un'introduzione alle politiche adottate dal PCI in merito a famiglia e sessualità si vedano almeno Bellassai, 2000; Tonelli, 2003: 117-245 e 2014; Casalini, 2010.

¹¹ Cfr. Dall'Orto, 1988 e Benadusi 2005: 106-116.

¹² Cfr. Segretariato generale per la Moralità, relazione del 15 febbraio 1953, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 17 (DB: ISACEM 1352).

¹³ Cfr. Segretariato generale per la Moralità, relazione del 31 gennaio 1953, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 17 (DB: ISACEM 1351).

¹⁴ Cfr. Giori, 2011: 99-108.

¹⁵ Segretariato generale per la Moralità, relazione del 30 giugno 1952, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 17 (DB: ISACEM 1337).

teste o deplorazioni: questo è un brutto sintomo, per quella vigilanza sussidiaria dell'azione dei pubblici organi che noi cattolici non dobbiamo stancarci di fare attraverso i Segretariati moralità ed altri strumenti qualificati», una risposta che «destava stupore e disappunto» nel Segretariato di Milano, sentitosi chiamato in causa¹⁶.

Soddisfa poco anche la situazione del cinema. Non che la censura trascuri l'argomento¹⁷, anzi vi presta tanta e tale attenzione che «Hollywood» arriva a notare:

Il cinema, per le sue caratteristiche di ampia e incontrollabile diffusione, non può affrontare a carte scoperte, scientificamente, lo spinoso e repellente argomento. Ragioni morali, o semplicemente di naturale pudore, impongono di avvolgere di silenzio questo mondo di malati o di viziosi, che né la medicina né la criminologia possono in alcun modo debellare. [...] La censura è, quindi, inflessibile in questo punto.¹⁸

I risultati si possono in effetti misurare in tutta una serie di rimozioni che appaiono dettate da tale inflessibilità. Prendiamo quale esempio *Amor non ho, però... però...* (1951) di Giorgio Bianchi. I documenti della censura ci dicono che la vistosa cicatrice che spezza la mezza figura di Renato Rascel poco prima che si tuffi per salvare Gina Lollobrigida dalle acque del Tevere è quanto rimane del passaggio di un «giovane invertito» che lo apostrofava con un: «Brutalone!»¹⁹, evidentemente fraintendendo le ragioni per cui l'uomo aveva lanciato nel fiume anche il proprio cane. La preoccupazione di rimuovere persino una comparsa tanto irrilevante riflette una radicale indisponibilità a discriminare analoga a quella applicata al teatro.

Tuttavia, nemmeno due anni più tardi il Segretariato lamenta che la censura cinematografica risulta inadeguata perché nel definire i concetti di «immorale», di «pudore» e di «contrario al buon costume» non segue la «morale cattolica»²⁰, intendendo in sostanza che non osserva (più) una posizione di intransigenza di principio, ma appunto discrimina sul singolo caso, mediando tra imperativi confessionali, pressioni ecclesiastiche e necessità pragmatiche di governo. Solo tre mesi prima, il Segretariato aveva indirizzato ad Andreotti l'ennesima lamentela sul varietà, ribadendo la necessità di una rimozione integrale:

Essendo risultato che i comici di rivista e varietà, insistendo in un mal vezzo che dura ormai da vari anni, non di rado colgono lo spunto per battute o mimiche umoristiche nel vizio dell'omosessualità, il Segr.to Centrale ha segnalato la cosa al Sottosegretario Andreotti, sottoponendo la opportunità di severe disposizioni al competente Ufficio di revisione, affinché venga imposto il taglio di qualsiasi accenno del genere sopradetto. Si è anche prospettata l'utilità di chiare disposi-

¹⁶ Segretariato generale per la Moralità, relazione del 31 ottobre 1951, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 17 (DB: ISACEM 1320).

¹⁷ Cfr. Giori, 2015 e 2016.

¹⁸ Castellano, 1952: 3.

¹⁹ Revisione del 5 dicembre 1951, conservata presso il ministero per i Beni e le Attività culturali di Roma, Direzione generale per il Cinema, fascicolo 11012.

²⁰ Segretariato generale per la Moralità, relazione del 15 maggio 1953, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 18 (DB: ISACEM 1230).

Fig. 1 – Bruno Corelli nei panni del primo ballerino, accanto a Gina Lollobrigida e Aldo Fabrizi, in “Vita da cani” (1950) di Mario Monicelli e Steno.



zioni alla P.S. perché si reprima rigorosamente ogni estemporaneo riferimento od allusione al turpe vizio.²¹

Cinema e varietà, che avevano già destato preoccupazioni negli anni precedenti²², si incrociano a questo punto nuovamente. A dispetto della perseveranza dell'ACI, quella contro il varietà è infatti una battaglia persa in partenza²³, anche per ragioni di ordine banalmente pratico ed economico: le sedi locali non hanno risorse sufficienti per controllare ogni singola replica, in cui gli attori spesso improvvisano²⁴. Appare dunque improbabile che sia per semplice casualità che, all'inizio degli anni '50, piccole e solitamente marginali figure di omosessuali proliferino in film sul mondo del varietà, della rivista e dell'avanspettacolo, o che ricorrono a un repertorio di sketch già noto al grande pubblico per tramite di questi intrattenimenti, come *Vita da cani* (1950) di Mario Monicelli e Steno (fig. 1),

²¹ DB: ISACEM 1352.

²² Cfr. Mosconi, 2006: 44-49.

²³ Suona come la presa d'atto del fallimento l'ennesima denuncia del direttore del Segretariato centrale rivolta «al teatro di rivista ed allo spettacolo di varietà, che è giunto a tale licenza da permettersi, ormai quasi normalmente, persino il ricorso al tema dell'invertimento sessuale per muovere le risa del pubblico nel quale sono largamente rappresentati gli adolescenti e perfino i fanciulli dell'uno e dell'altro sesso» (1-4 novembre 1958, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 19, DB: ISACEM 1437).

²⁴ Nel 1953, quando il Segretariato centrale rinnova «la raccomandazione di vigilare sugli spettacoli di rivista, e di agire secondo quanto già suggerito più volte», cioè fornendo «particolari segnalazioni dei casi in cui si assista a riferimenti al vizio omosessuale sulla scena» (31 marzo 1953, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 17, DB: ISACEM 1355), da Brescia si risponde che i fondi a disposizione non lo consentono (30 aprile 1953, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 17, DB: ISACEM 1357).

Il più comico spettacolo del mondo (1953) di Mario Mattoli o *Le vacanze del sor Clemente* (1955) di Camillo Mastrocinque. È piuttosto lecito ritenere che sia la conseguenza di una strategia più pragmatica e insieme più oculata, che cerchi insomma di fare di necessità virtù. Ovvero, ricorrendo a riflessioni che Roland Barthes andava facendo in quegli stessi anni, possiamo intravedervi un tentativo di vaccinare il cinema italiano e il suo pubblico: «S'immunizza l'immaginario collettivo mediante una piccola inoculazione del male riconosciuto: lo si difende così dal rischio di un sovvertimento generalizzato. [...] La borghesia non esita più a riconoscere certi sovvertimenti localizzati»²⁵. Se ne dà indiretta conferma nell'articolo di «Hollywood» già citato, laddove si fa notare come, censura a parte, «non si possa affermare che il problema non affiori qua e là, *in forme tollerabili e tollerate*, [in] un film che svolge tutt'altro tema»²⁶.

Simili sovvertimenti localizzati, attraverso personaggi nel complesso secondari e fortemente stereotipati, possono sembrare di per sé innocui, ma in realtà finiscono con l'essere una delle spinte che portano all'accantonamento dell'interdetto clericale, nella misura in cui ambiva a non ammettere eccezioni, inizialmente fatto proprio con estrema convinzione dalla censura, anche cinematografica. Non va dunque sottovalutato il divergere dei binari lungo i quali si muovono da un lato la preoccupazione dottrinale, che rimane immutata, e dall'altro le prassi dell'amministrazione politica, più disinvolute e compromesse con problemi di ordine pragmatico²⁷. Ne deriva un allentamento di quella «azione della lobby moralista come *pressure-group*» impostata nell'immediato dopoguerra e articolata (come i documenti del Segretariato comprovano abbondantemente) «tanto attraverso canali riservati (tramite pressioni esercitate nelle diverse sedi decisionali, la redazione di *promemoria*, la collaborazione, in forme più o meno ufficiali, alla formulazione di progetti e testi legislativi), quanto attraverso canali pubblici (attraverso campagne di stampa, petizioni, manifestazioni e proteste collettive)»²⁸.

Il fallimento si palesa gradualmente lungo gli anni '50, determinato dal concorso di spinte fondate su un diverso atteggiamento nei confronti del tema sessuale, capaci di aumentare progressivamente la loro pressione.

Anzitutto, vi è un fronte laico variegato ma complessivamente maldisposto nei confronti delle censure del pudore impostate dalla cultura cattolica. Una parte dei socialisti sostiene educazione sessuale e contraccezione, ad esempio attraverso l'Associazione italiana per l'Educazione demografica, diretta da Luigi De Marchi, e l'Istituto italiano di Sessuologia. Il dibattito non è semplice e deve affrontare spinte contrarie interne al partito²⁹, senza contare che l'omosessualità costituisce spesso un limite che non si intende oltrepassare³⁰. Ad ogni modo si

²⁵ Barthes, 1957: 230.

²⁶ Castellano, 1952: 3 (il corsivo è mio).

²⁷ Cfr. Miccoli, 1994: 596-602.

²⁸ Barbanti, 1991: 162

²⁹ Esempio probante è quello de «la conquista», il giornale dei giovani socialisti sospeso dalla direzione del partito nel novembre 1963 dopo che un servizio sui rapporti tra cinema e sesso (Valobra, 1963) quattro mesi prima aveva aperto le porte della rivista all'argomento, fino a proporre ai lettori un questionario. Il giornale riprenderà le pubblicazioni solamente l'anno dopo e non solo non si occuperà più di sesso, ma nemmeno di spettacolo.

³⁰ La stessa Lina Merlin (in Zanzi, 1960: 26) ebbe a sostenere (sottoscrivendo la strategia del

tratta di una voce che guadagna forza con la crisi del centrismo. Negli stessi anni l'estrema destra consolida a sua volta la propria voce a partire da un diverso concetto di osceno, che ammette quanto risulta funzionale alla propria cultura misogina e maschilista ben esemplificata dalle notorie copertine de «Il Borghe-se». Questa stampa denuncia esplicitamente il fallimento del silenzio perché non solo non è bastato a impedire agli omosessuali di parlare, e particolarmente tramite il cinema (se Luchino Visconti e Pier Paolo Pasolini sono tra i bersagli favoriti non è certo solo perché sono comunisti), ma anche perché è stata controproducente. Si rimprovera ad esempio il paradosso di aver censurato opere intese a denunciare l'omosessualità lasciando viceversa circolare liberamente film considerati apologetici, ma soprattutto di aver permesso agli omosessuali di agire indisturbati fino a occupare posizioni di potere, particolarmente nel mondo del cinema, come sostenuto da Adriano Baracco su una di quelle riviste che erano state ripetutamente fatte sequestrare dall'ACI, «Mascotte spettacolo»³¹ (*fig. 2*), nei mesi in cui inizia anche a collaborare sotto pseudonimo con «Lo Specchio»³².

In secondo luogo, vi sono le pressioni dell'industria cinematografica per monetizzare la trasgressione dei tabù, che usano il vaccino per fare breccia in un sistema censorio per varie ragioni (non ultima la sua burocrazia) fallibile. Non solo personalità quali Visconti e Pasolini (sceneggiatore prima ancora che regista), a dispetto dei contrasti cui si espongono con il PCI viceversa incline a osservare anch'esso il silenzio, ma anche i cattolici stessi, che dietro la macchina da presa appaiono tutt'altro che indisponibili a scendere a compromessi con il mercato. Due dei film che contribuiscono a far crollare la diga, per parafrasare un'espressione di Cosulich³³, a fianco dei più noti *Europa di notte* (1959) di Alessandro

silenzio): «[...] questa piaga sociale sarebbe certamente meno grave e meno scandalistica se giornalisti interessati non dedicassero all'argomento addirittura dei servizi a puntate. [...] Se i soggetti "operano" negli ambienti di una casa privata, la cosa non può e non deve interessare [...] purché il tutto rimanga tra le quattro mura e non si creino i precedenti di uno scandalo». Altresì significativa è la voce del socialista Cesare Musatti, uno dei punti di riferimento della psicoanalisi italiana, che al convegno *Cinema e sesso* organizzato dalla Fondazione Cini nel 1961 individua nella «colpevole accentuazione dell'omosessualità» uno «dei problemi sociali [...] più importanti dell'epoca nostra», stimolata anche dal cinema che, separando i contenuti erotici dall'attività fisiologica, avrebbe sempre una base di perversione (in Gadda Conti, 1962: 160). La tesi viene ribadita anni dopo dalle pagine di «Cinema Nuovo»: «[...] la rappresentazione cinematografica di elementi sessuali è sempre e comunque – indipendentemente dal contenuto specifico – perversa: in quanto sviluppa un elemento voyeuristico senza uno sbocco immediato [...]; in quanto rende lo spettatore partecipe della scena presentata sullo schermo, per cui finisce coll'essere coinvolto in una situazione di orgia sessuale, densa di elementi omosessuali; e infine perché allena lo spettatore stesso a sostituire all'attività normale una attività di fantasia, la quale costituisce il terreno su cui prosperano le forme [...] di masturbazione» (Musatti, 1969: 334).

³¹ Cfr. Baracco, 1960.

³² E che questo giornale dichiaratamente anticomunista e omofobo (componenti sovente intrecciate, specialmente nei molti attacchi a Visconti e a Pasolini che si susseguono negli anni), secondo i ben informati, fosse finanziato da dietro le quinte, a partire almeno dalla seconda metà degli anni '60, da Segni prima e da Andreotti poi (cfr. Recanatesi, 1976: 52), si può leggere come un altro segno della diversa strategia ormai adottata dalla politica di ispirazione cattolica.

³³ Cfr. Cosulich, 1969: 81.



Fig. 2 – Copertine dei numeri 27, 28 e 29 di «Mascotte spettacolo» (a. VII, 1960) che ospitano una parte del reportage di Adriano Baracco su cinema e omosessualità in Italia.

Blasetti, *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini e *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti, sono infatti *Costa Azzurra* (1959) di Vittorio Sala, ex critico cinematografico de «Il Popolo», e *Le signore* (1960) di Turi Vasile. Quest'ultimo già in un'inchiesta del 1953 aveva dichiarato candidamente:

Sono d'accordo che il cinema qualche volta sfrutta gli istinti meno nobili degli spettatori. Però non vorrei che il timore di peccare generasse una produzione eccessivamente preoccupata ed eccessivamente impacciata. Una produzione non deve assolutamente, né sul piano artistico né sul piano commerciale, scantonare nessuna posizione estrema. Vorrei ripetere ancora una volta che la produzione ha bisogno proprio sul piano dell'arte di una sua certa libertà, una certa autonomia senza con questo arrivare alla licenza e al malcostume.³⁴

È all'insieme di queste spinte che si deve la svolta determinatasi alla fine degli anni '50, quando al silenzio si sostituisce gradualmente una moltitudine di discorsi plasmati secondo le convenzioni proprie del panico morale³⁵, che coinvolge l'intero sistema dei media. Ne prendono presto atto le relazioni riservate sulla Mostra di Venezia. In quella del 1961 si sottolinea la comparsa di un «filone produttivo che tratta dell'argomento dell'omosessualità con intenti giustificativi»³⁶. L'anno successivo, oltre a rimarcare che «tra i cineasti ottiene sempre più diritto di onorata cittadinanza l'omosessualità», si deprecava invece che la mostra sia occasione di pubbliche performance come quella registrata alla prima di *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini «una specie di convegno nazionale di questi poveretti, alcuni dei quali, alle ore piccole della notte, non si vergognavano di adescare i passanti; uno poi si sarebbe mostrato nella hall del palazzo del Cinema con le labbra dipinte e gli orecchini»³⁷.

È altresì rilevante che nel 1960 il Segretariato includea gli incontri tra uomini che si svolgono in alcune sale cinematografiche nel novero di quanto è necessario monitorare («gli amici dei Segretariati tengano dunque presente che le sale cinematografiche possono servire anche a commerci indegni»)³⁸. La sorveglianza sulle pratiche rientra infatti nei compiti svolti dalle varie sedi dell'ACI, come si è detto, al punto che a sorprendere è semmai il ritardo con cui la questione viene sollevata³⁹. Al contrario, è piuttosto significativa la scelta di alludervi da parte di un rotocalco come «Famiglia Cristiana», che supporta con vigore l'etica familiare

³⁴ Vasile in Berti, 1953: 9.

³⁵ Ovvero, secondo la definizione canonica di Cohen (1972: 9): «A condition, episode, person or group of persons emerges to become defined as a threat to societal values and interests; its nature is presented in a stylized and stereotypical fashion by the mass media; the moral barricades are manned by editors, bishops, politicians and other right-thinking people [...]». Per un'introduzione aggiornata al concetto si rimanda a Thompson, 1998.

³⁶ Francesco Angelicchio, *Nota informativa sulle iniziative cinematografiche estive svoltesi a Venezia*, 1961, Archivio della CEI (DB: ACEI 3).

³⁷ Enrico Baragli, *Relazione sulla XXIII Mostra internazionale d'Arte cinematografica*, 8 ottobre 1962, Archivio della CEI (DB: ACEI 4).

³⁸ Segretariato generale per la Moralità, relazione del 15 novembre 1960, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 20 (DB: ISACEM 1473).

³⁹ Il Segretariato aveva in precedenza registrato, senza darvi peso, solo altri due episodi, nelle relazioni del 15 dicembre 1947 (Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, Serie XII, busta 16, DB: ISACEM 1209) e del 31 ottobre 1951 (DB: ISACEM 1320).

SANGUE SULLA PALUDE

"LA STORIA di MARIA GORETTI"
(da un racconto di SARA FUZIER)

PERSONAGGI	INTERPRETI
MARIA GORETTI	Imelda Gomiero
Assunta Goretti	Lidya Mancani
Luigi Goretti	Giuseppe Gomiero
Mariano Goretti	Marino Zanetti
Angelo Goretti	Emillo Gomiero
Alessandro Serenelli	Renato Rigoni
Giovanni Serenelli	Eutizio Perazza


Sceneggiatura e regia di EDUARDO FALLETTI
Fotografia di ADOLFO GUERRIERI

"... Non temete coloro che uccidono il corpo: essi non possono uccidere l'anima; temete piuttosto colui che può mandare l'anima in perdizione e il corpo all'inferno..."


* * *

... ANNO 1895...
ALLA PERIFERIA DI CORINALDO, PICCOLO PAESE DELLE MARCHE, VIVONO LUIGI E ASSUNTA GORETTI CON I FIGLI ANGELO DI 13 ANNI, MARIANO DI 8 E MARIA, LA PIU' PICCOLA, DI 5...

... LA POVERTA' COSTRINGE LA FAMIGLIA AI SACRIFICI PIU' DURI. SOLO LUIGI LAVORA UN PO' DI CAMPAGNA AVUTA A MEZZA DORIA...



... SENTA ACCOGLIE ALLA CASA SENZA CONCEDERSI MOMENTI DI RIPOSO. I BAMBINI ALLEVATI NEL RISPETTO RELIGIOSO E NEL RISPETTO DEI GENITORI, AIUTANO ANCH'ESSI COME POSSONO...



... E SPESSE A MEZZODI, IL PRANZO E' COSTITUITO DA UN SOLO PEZZO DI PANE E UN POMODORO. MA I FANCIULLI SONO FELICI LO STESSO...




Fig. 3 – Prima puntata del fotoromanzo "Sangue sulla palude" dedicato alla vita di Maria Goretti e pubblicato da «Famiglia Cristiana» a partire dal numero del 16 ottobre 1960.

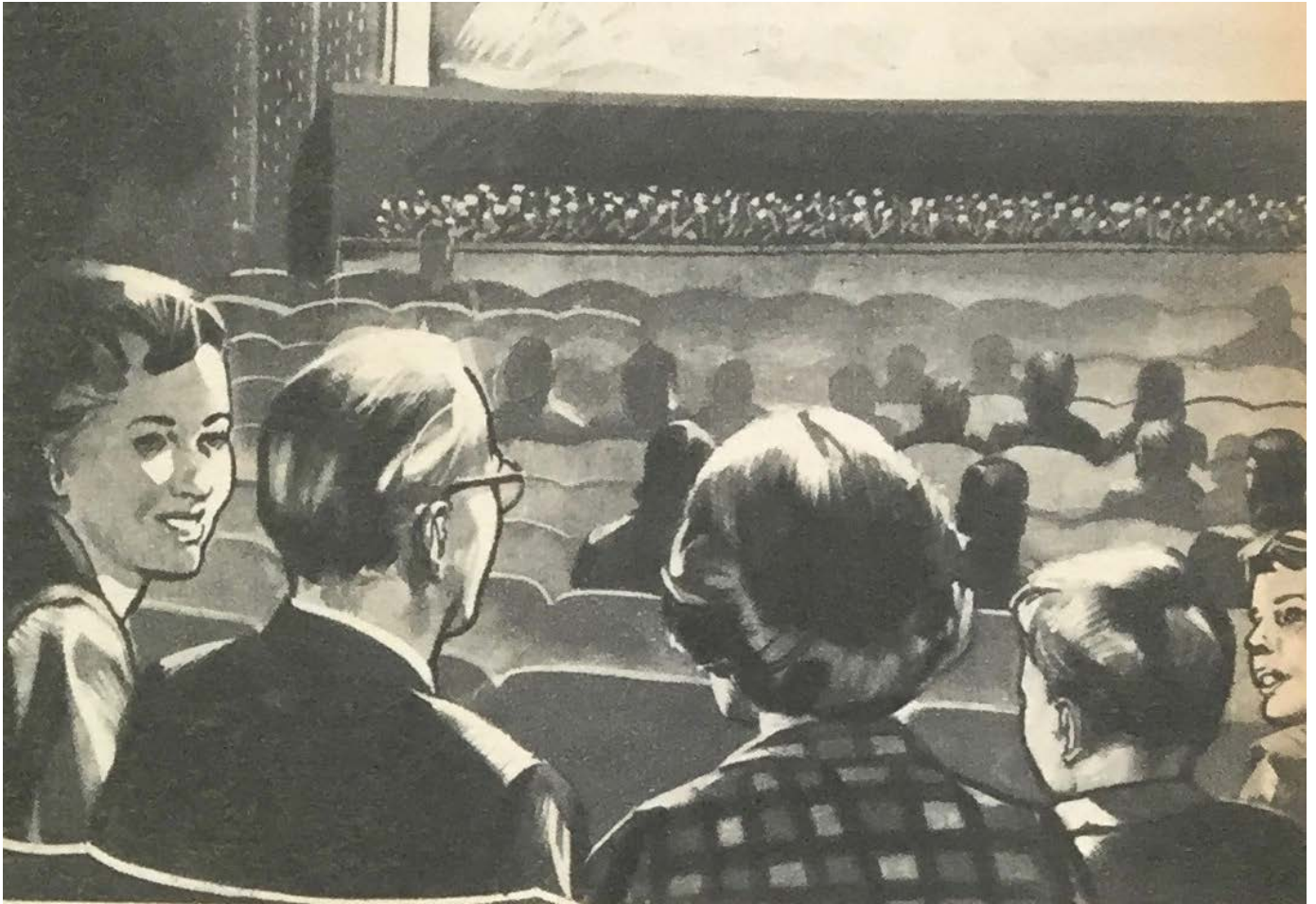


Fig. 4 – Oleografia della famiglia ideale al cinema che illustra le raccomandazioni relative alle frequentazioni da evitare in sala date da «Famiglia Cristiana» nel numero del 13 novembre 1960.

impostata dalle gerarchie – tanto da pubblicare, a partire dalle ultime settimane del medesimo anno, un lungo fotoromanzo a puntate su Maria Goretti (*fig. 3*) – ma altrimenti prudente nell'avvicinare questioni legate al sesso. Se si considera poi che il tenore della pagina in questione è ben esemplificato dall'ammonizione rivolta alle lettrici di non andare al cinema prima di aver riordinato la cucina, si può comprendere l'ardimento insito nel raccomandare che nelle sale si badi «anche ai vicini», evitando «che i ragazzi frequentino i cinema senza esser accompagnati dai parenti oppure con compagnie sconosciute o equivoche», nonché nell'avvertire che «non è saggio attaccar discorsi con degli sconosciuti negli intervalli»⁴⁰ (*fig. 4*).

Che all'inizio degli anni '60 la situazione fosse ormai compromessa lo implica anche un altro documento del Segretariato, in cui non si lamenta solo che «il pubblico è, di continuo, sessualmente sollecitato», che «il "senso del peccato", perfino in ambienti ove si fa professione di apostolato, appare profondamente attenuato», e che vi è un «profondo attenuarsi, o peggio, del giudizio negativo nei confronti di uomini che addirittura ostentano il loro vizio omosessuale», ma si lamenta anche che «l'espressione "occasione, od occasione prossima, di peccato" appare caduta praticamente in disuso»⁴¹. Si percepisce, in altre parole,

⁴⁰ [s.n.], 1960.

⁴¹ *Risposta al questionario 20 gennaio 1960: moralità pubblica in Italia*, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 38 (DB: ISACEM 1509).

l'affievolirsi di tutti quei concetti sui quali si era fondato, in termini generali, l'allarme nei confronti del cinema, e nel caso particolare del nostro argomento il rigore assoluto del divieto. Concetti che vengono richiamati qualche anno dopo dal democristiano Vincenzo Gagliardi in un discorso in Parlamento sull'immoralità dilagante congiuntamente dovuta (ancora una volta) a prostituzione e omosessualità, prendendo di mira anzitutto le famiglie che «trascinano i bambini di uno, due o cinque anni al cinema, dove i piccoli finiscono per addormentarsi, respirando aria viziata»⁴². Che per essere contaminati non serva più nemmeno osservare le immagini in movimento sullo schermo, ma basti esporsi agli afrori morali della sala, è un'estremizzazione – sia essa una reazione autenticamente ansiosa oppure semplicemente retorica – capace più di mettere a nudo l'inadeguatezza del sistema valoriale di riferimento di fronte alle nuove sfide poste dalla società e dalle sue forme di comunicazione, che non di proporre un efficace rilancio.

⁴² Vincenzo Gagliardi, *Atti parlamentari*, Camera dei Deputati, seduta del 2 dicembre 1964, p. 11623.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio di provenienza.

I documenti possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati. Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema

ACI: Azione Cattolica Italiana

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

DC: Democrazia Cristiana

ISACEM: Istituto per la storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

PCI: Partito Comunista Italiano

Riferimenti bibliografici

- Baracco, Adriano**
1960, *La terza sponda*, «Mascotte spettacolo», a. VII, n. 26, 30 ottobre.
- Barbanti, Marco**
1991, *La "battaglia per la moralità" tra oriente, occidente e italocentrismo 1948-1960*, in Pier Paolo D'Atorre (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1991.
- Barthes, Roland**
1957, *Mythologies*, Seuil, Paris; trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994.
- Bellassai, Sandro**
2000, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI, 1947-1956*, Carocci, Roma.
2006, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma.
- Benadusi, Lorenzo**
2005, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Feltrinelli, Milano.
- Berti, Giorgio**
1953, *Processo al cinema italiano*, «Festival», n. 16, 18 aprile.
- Casalini, Maria**
2010, *Famiglie comuniste. Ideologie e vita quotidiana nell'Italia degli anni Cinquanta*, il Mulino, Bologna.
- Castellano, Gianni**
1952, *Sodoma e il cinema*, «Hollywood», a. VIII, n. 368, 4 ottobre.
- Cohen, Stanley**
1972, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, MacGibbon & Kee, London.
- Cosulich, Callisto**
1969, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova.
- Dall'Orto, Giovanni**
1988, *La tolleranza repressiva dell'omosessualità*, in Arcigay nazionale (a cura di), *Omosessuali e Stato*, Cassero, Bologna.
- d'Avack, Pietro Agostino**
1953 *L'omosessualità nel diritto canonico*, «Ulisse», a. VII, vol. III, n. 18, primavera.
- Foucault, Michel**
1976 *La volontà de savoir*, Gallimard, Paris; trad. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1994.
- Gadda Conti, Piero (a cura di)**
1962 *Cinema e sesso*, Sansoni, Firenze.
- Giori, Mauro**
2011, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Libraccio, Milano.
2015, «*La figura è equivoca. Però...*». *La censura cinematografica di fronte all'omosessualità*, «Arabeschi», n. 6, giugno-dicembre.
2016, «*Del tutto sconsigliabile per il nostro pubblico*»: omosessualità e cinema italiano del dopoguerra, «Cinema e storia», n. 5.
- Luzzatto Fegiz, Pierpaolo**
1956, *Il volto sconosciuto dell'Italia. Dieci anni di sondaggi Doxa*, Giuffrè, Milano.
- Miccoli, Giovanni**
1994, *La Chiesa di Pio XII nella società italiana del dopoguerra*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. I, *La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta*, Einaudi, Torino, 1994.

Mosconi, Elena

2006, *Transiti: cinema è varietà*, in Id., Francesco Casetti (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma.

Musatti, Cesare

1969, *Il cinema e la corsa all'ipersesso*, «Cinema Nuovo», a. XVIII, n. 201, settembre-ottobre.

Recanatesi, Franco

1976, *Destra senza Specchio*, «Panorama», a. XIV, n. 508, 14 gennaio.

[s.n.]

1960, *Religione per immagini - Il cristiano e il cinema*, «Famiglia Cristiana», a. XXX, n. 46, 13 novembre.

Schaefer, Eric (ed.)

2014, *Sex Scene. Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham/London.

Thompson, Kenneth

1998, *Moral Panics*, Routledge, London/New York.

Tonelli, Anna

2003, *Politica e amore. Storia dell'educazione nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna.
2014, *Gli irregolari. Amori comunisti al tempo della Guerra fredda*, Laterza, Roma/Bari.

Valobra, Franco

1963, *L'eroticismo nel cinema e nella pubblicità, «la conquista»*, n.s., a. X, n. 14, 31 luglio.

Verucci, Guido

1995, *La Chiesa postconciliare*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, tomo II, Einaudi, Torino, 1995.

Zanzi, Giorgio

1960, *Sesso numero "tre"*, «Meridiano d'Italia», a. XV, n. 9, 28 febbraio.

«CAMBIARE IL PUBBLICO, TUTTO IL RESTO VERRÀ DA SÉ»: EROTISMO, CULTURA DI MASSA E SPETTATORI CATTOLICI (1954-1969)

Damiano Garofalo

Il contributo ha per oggetto la ricezione da parte degli spettatori cattolici della rappresentazione cinematografica e televisiva dei temi connessi all'erotismo e alla sessualità in un periodo compreso tra l'inizio delle trasmissioni televisive, nel 1954, e il biennio 1968-69, con l'aumento della conflittualità politica e un cambiamento radicale del panorama sociale e culturale. Obiettivo del saggio sarà ricondurre il mutamento delle rappresentazioni cinematografiche e televisive dell'erotismo di quegli anni a tendenze sociali e culturali più ampie. La presentazione della ricerca sarà introdotta da una breve trattazione sulle presunte responsabilità degli spettatori nell'alimentare un "problema" della sessualità al cinema e in televisione. Successivamente, saranno esaminate le rubriche dei lettori del principale settimanale di costume di stampo cattolico, «Famiglia Cristiana», al fine di rintracciare la presenza di queste tematiche come oggetto di discussione tra le lettere ad argomento televisivo e cinematografico ricevute e pubblicate dalla redazione.

This article focuses on the reception, by Catholic spectators, of eroticism and sexuality in film and on TV. The historical coordinates of the study will be defined by two crucial events: the first transmissions on TV in 1954; and the two-year period of 1968-69, which saw increased political conflict and a radical change in the social and cultural panorama. The objective of the essay is to relate changes in the cinematic and televised representation of eroticism to broader social and cultural tendencies. The research undertaken will be preceded by a brief overview of the presumed responsibility assumed by spectators in creating a "problem" of sexuality in film and TV. Following this, the article examines the letters sent by readers to the most relevant Catholic weekly, «Famiglia Cristiana», in order to trace out the presence of such themes in the communications on television and cinema.

I. PREMESSA: TRA RICEZIONE CRITICA E ANALISI DEI PUBBLICI

L'obiettivo di questo contributo è illustrare il rapporto tra erotismo, sessualità e cultura di massa in Italia tra la metà degli anni '50 e la fine degli anni '60, con particolare riferimento alla ricezione di tali tematiche da parte del pubblico cinematografico e televisivo¹. Utilizzando come terreno privilegiato il cinema e la televisione, ci si vorrebbe qui soffermare sulle posizioni adottate su questi temi da parte del mondo cattolico, sia in riferimento alla critica cinematografica, sia ponendo specifica attenzione alle reazioni degli spettatori. Il periodo preso in esame sarà circoscritto da due momenti di fondamentale importanza: da un lato l'inizio delle trasmissioni televisive, nel gennaio 1954, che ha decretato l'introduzione all'interno del panorama mediale italiano di un nuovo e rivoluzionario medium audiovisivo; dall'altro, il biennio 1968-69 è sembrato offrire un ulteriore snodo da un punto di vista sia politico che culturale, con l'aumento della conflittualità

¹ Per avermi facilitato il lavoro di ricerca e interpretazione alla base di questo saggio, mi preme ringraziare sentitamente Maria Lenci, Pier Luigi Raffaelli e Vanessa Roghi.

e i successivi mutamenti radicali nell'ambito del panorama sociale e culturale nazionale. Entrambi questi paletti, come vedremo, hanno delimitato un posizionamento degli italiani e delle italiane di fronte a una nuova e certamente più "moderna" rappresentazione visuale della sessualità.

Dalla metà degli anni '50, infatti, il processo di urbanizzazione di massa cui assistiamo in Italia finisce per mettere in discussione sia i valori tradizionali del mondo provinciale e contadino, sia l'atavica influenza esercitata dalla Chiesa sulla società italiana. Se non si può parlare di una vera e propria "decrisianizzazione", siamo di fronte a un indubbio processo di secolarizzazione che, oltre a far diminuire la quantità di fedeli che seguono la liturgia con costanza, muta nettamente la natura stessa della famiglia patriarcale estesa². Di pari passo, la donna sembra assumere un ruolo sempre più centrale all'interno della società italiana, anche e soprattutto grazie alle nuove forme di espansione della società dei consumi³. L'importanza accordata alle figure femminili negli spot pubblicitari, in televisione così come sulle riviste illustrate, corrisponde, tuttavia, a una sempre maggiore centralità del ruolo delle dive femminili nel cinema italiano⁴, e a una conseguente ridefinizione dei canoni di rappresentazione dei corpi femminili.

Se gli ambienti cattolici tendono a considerare questo spostamento dell'asse sociale e culturale come l'«anticamera della secolarizzazione»⁵ è paradossale pensare a come, nelle intenzioni, la famiglia cristiana dovrebbe, nell'immediato dopoguerra, rispecchiare al meglio i valori dell'«american way of life», interpretando il modello compiuto della società consumistica statunitense⁶. Agli indubbi mutamenti nel campo della modernizzazione sociale, connaturati anche nella novità tecnologica introdotta dal nuovo medium, si contrappone nei primi anni una programmazione televisiva tendenzialmente tradizionalista, bollata da alcuni osservatori come «clericale, sorvegliata, bigotta»⁷. Se si dà uno sguardo, per esempio, alle *Norme di autodisciplina*, regolamento riservato interno alla RAI, è possibile rintracciare nel dettaglio tutte le situazioni "scabrose", per lo più inerenti alla morale sessuale, considerate come da "evitare"⁸.

Con l'idea di studiare la ricezione di questi contenuti al cinema e in televisione da parte degli spettatori, l'analisi delle audience, almeno in questa fase, si concentrerà su ricerche di tipo qualitativo, ovvero rappresentazioni e discorsi sul pubblico, uniti a interventi diretti degli spettatori nelle rubriche dei lettori, nelle riviste di cinema e nei principali rotocalchi popolari di quegli anni. Un'analisi storica delle audience e della loro ricezione delle trasmissioni televisive e dei film ritenuti dal pubblico "immorali" sarà qui proposta attraverso lo studio delle rubriche epistolari del principale settimanale cattolico dell'epoca, «Famiglia Cristiana». Tale ricerca sarà introdotta da uno studio dei discorsi sociali sul pubblico prodotti da critici e intellettuali cattolici in relazione ai temi della sessualità e dell'erotismo, così come appaiono sulla stampa dell'epoca.

² Cfr. Ginsborg, 1989: 133.

³ Cfr. Gundle, 1995: 178.

⁴ Cfr. Langer, 1981: 351-365.

⁵ Ginsborg, 1989: 337.

⁶ Cfr. De Grazia, 2005; Bettetini 1980.

⁷ Menduni, 2006: 126.

⁸ Cfr. Gismondi, 1958: 74; Scotto Lavina, 2015: 43-45.

II. EDUCARE IL PUBBLICO: LA CRITICA CATTOLICA E I DISCORSI SULLO SPETTATORE

Se le riflessioni critiche, perfino le più sistematiche, attorno al pubblico come entità eterogenea ed elemento attivo della comunicazione audiovisiva si sviluppano, almeno sulla stampa specialistica, già a partire dagli anni '50 – grossomodo in concomitanza con l'avvento della televisione⁹ – è decisivo osservare come le prime riflessioni in ambito cattolico sui pubblici, in relazione alla presenza dell'erotismo e della sessualità al cinema e in televisione, si definiscano soltanto nella prima metà degli anni '60, per poi svilupparsi a vario raggio lungo tutto il decennio. Come si definisce, quindi, questo rapporto problematico tra un pubblico in rapido mutamento e l'aumento delle componenti erotiche e sessuali all'interno degli spettacoli audiovisivi?

Nel dicembre del 1962, Diego Fabbri prova a rispondere a questa domanda. In un articolo dedicato alle sorti future del cinema cattolico italiano, pubblicato sulla «Rivista del Cinematografo», scrive a questo proposito:

Io credo che a respingere il film cristiano sia in definitiva proprio il pubblico; quel pubblico che magari va puntualmente a messa e rende omaggio entro le proprie famiglie a una certa linea morale, ma che quando esce per andare a uno spettacolo si dimostra, nella gran maggioranza, assetato di distrazioni se non addirittura di emozioni sensuali (e non soltanto erotiche). Se il pubblico avesse anche inconsapevolmente richiesto un cinema cristiano, questo cinema, state pur certi, sarebbe nato in questi ultimi decenni. Il problema è grave proprio per questo: perché riguarda il pubblico. Lo stesso pubblico che affolla (tutto sommato le affolla ancora) le chiese la domenica, diserta lo spettacolo cristiano. Prendetela come vi pare, ma è la realtà. Una realtà su cui si può e si deve ragionare, ma senza lasciarsi andare a taumaturgiche speranze. Le formule pratiche? Dovrei dire, per essere coerente: cambiare il pubblico, e tutto il resto verrà da sé. Anche i soggetti, anche i registi? Anche. Tutto il resto.¹⁰

Secondo Fabbri, fine drammaturgo e sceneggiatore, il punto di partenza per continuare a proporre un cinema apertamente cristiano, che vada cioè contro le distrazioni e le emozioni "sensuali" ed "erotiche" del momento, è cambiare il pubblico. Accogliendo tale provocazione, bisognerebbe muovere il cambiamento da quel pubblico che si professa cattolico, ma che non agisce più cristianamente di fronte allo schermo, sia nella scelta sia nella critica degli spettacoli. Questa forte impronta pedagogica della critica cattolica dell'epoca è riproposta due anni dopo, nel 1964, da un articolo di Gian Luigi Rondi pubblicato su «Concretezza», l'organo ufficiale di Primavera (corrente andreottiana della DC). Analizzando la sempre maggiore centralità dell'elemento sessuale nei film italiani, Rondi osserva come ci sia ormai bisogno di «tirare i remi in barca; e con una certa fretta», e di iniziare a credere

al civile controllo del pubblico e al buon senso di quello spettatore italiano che, per cause certamente contingenti, è stato equiparato da qualche tempo a quelle popolazioni africane cui gli esploratori di una volta portavano pietruzze colo-

⁹ Cfr. Fanchi, 2015: 35-48.

¹⁰ Fabbri, 1962: 390.

Fig. 1 – L'appello pubblicato
da «Madre»
nel maggio 1965
contro i film "immorali"
(a. LXXVII, n. 5).

MADRE

chiede alle lettrici di appoggiare una iniziativa parlamentare contro i film immorali

La pornografia dilaga. Lo abbiamo potuto constatare tutti. Il malcostume e l'immoralità sono attorno a noi. Ogni giorno più prepotenti e sfacciati. Il cinema ha da tempo imboccato la strada facile dell'oscenità, aiutato in parte dall'acquiescenza della censura. Ma nemmeno il pubblico reagisce più e passivamente subisce. Anzi, indirettamente, affollando le sale cinematografiche, avalla e incoraggia siffatta produzione. Lo ha sottolineato anche il preoccupante messaggio della Conferenza Episcopale Italiana. Cinquantatré deputati hanno da tempo presentato alla Camera un'interpellanza per chiedere che il Governo prenda ferme decisioni in proposito. Hanno appoggiato questa interpellanza centodieci vescovi, centinaia di parroci, migliaia di maestri e di educatori.

È necessario che anche i genitori, se seriamente preoccupati per la negativa e deleteria influenza che questi film esercitano sulla gioventù, si uniscano per provocare finalmente una decisiva reazione. «Madre» per questo chiede il vostro appoggio, la vostra adesione a questa iniziativa. Ma in forma concreta. È urgentemente in Parlamento si sta discutendo in queste settimane una legge che regoli il nostro cinema; se vogliamo che questa legge diventi al più presto non solo operante ma consona alle nostre attese dobbiamo far pesare anche il nostro parere.

Qui sotto trovate un tagliando: se condividete l'iniziativa ritagliatelo, firmatelo e fatelo firmare ai vostri familiari o amici. Incollate il tagliando su una CARTOLINA POSTALE (per evidenti motivi di praticità si prega di usare solo la cartolina postale e non busta da lettera) e spedite a «Madre» - Campagna cinema - Via Vittorio Emanuele, 4 - Brescia. TUTTE LE VOSTRE CARTOLINE SARANNO DA «MADRE» INOLTRE AL PRESIDENTE DELLA CAMERA DEI DEPUTATI. Vi si chiede un piccolo sacrificio: la spesa della cartolina. È una piccola spesa che però avvalorerà l'iniziativa, rendendo ancora più meditata e responsabile la vostra adesione alla battaglia contro il film immorale.

*Firmate e spedite
questo appello*

Città..... Data.....

Il sottoscritto approva la campagna che la rivista «Madre» sta conducendo contro l'immoralità del film e chiede che l'interpellanza di cinquantatré senatori e deputati su questo argomento venga al più presto discussa in sede parlamentare e siano prese ferme decisioni in proposito.

Firma.....

Altre firme.....

.....

.....

27

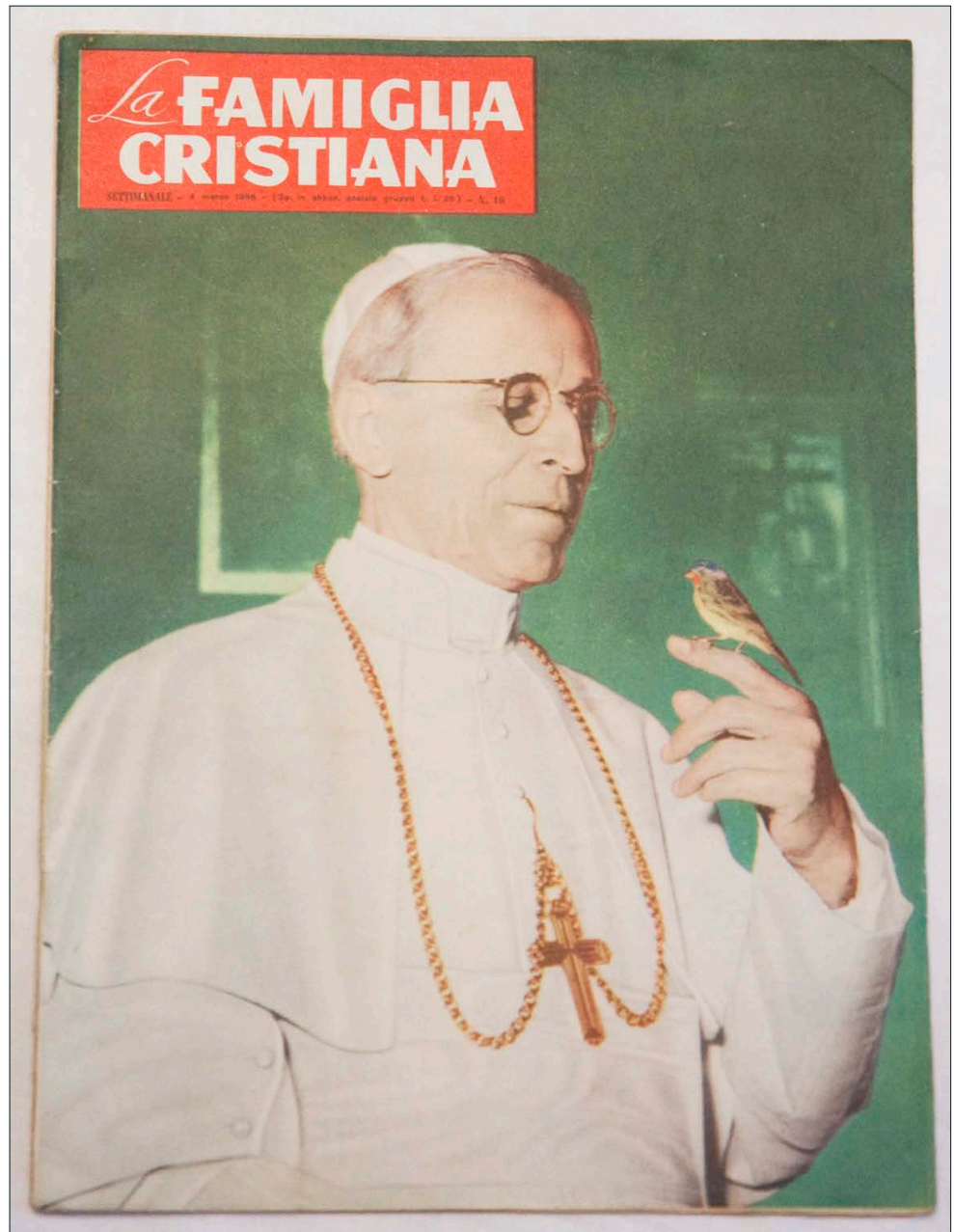
rate in cambio di diamanti grezzi. È questo pubblico che dovrebbe cominciare a dire di no al cinema per erotomani; anche in nome del buon gusto. E se questo "no" sarà detto con fermezza, di un tale cinema in pochi mesi sarà fatta piazza pulita: integralmente; perché quando un prodotto è respinto dal compratore, più nessuno lo butta sul mercato.¹¹

Secondo il critico cattolico, la vera moralizzazione del cinema italiano non deve tanto far leva sulla censura cinematografica, quanto passare attraverso il rifiuto da parte del pubblico cattolico di accettare per buoni certi film, da lui definiti per "erotomani". Per fare ciò, bisognerebbe però mirare a un "civile controllo del pubblico", finalizzato a togliere di mezzo i possibili acquirenti del prodotto immorale.

Un anno dopo, viene pubblicato un articolo sul periodico femminile e cattolico «Madre» che si pone più o meno sulla stessa linea. In una veemente battaglia editoriale «contro la dilagante pornografia cinematografica», leggiamo come la colpa degli spettacoli immorali non possa che essere ascrivibile, ancora una volta, al pubblico, ormai talmente condizionato dalla "civiltà dei consumi" da non

¹¹ Rondi, 1964: 39

Fig. 2 – Pio XII sulla copertina di «Famiglia Cristiana» in occasione del suo ottantesimo compleanno e dell'inizio del diciottesimo anno di pontificato (a. XXVI, n. 10, 4 marzo 1956).



potersi più opporre con sufficiente energia al dilagare del sesso al cinema e in televisione. Scrive Alberto Pesce, autore del lungo articolo:

Anche il pubblico oggi è in crisi, perché ha sbagliato tutto. Non si cura più se il film sia opera d'arte o di cultura, vuole solo il *relax*, il divertimento, l'oblio, la droga per non pensare, per non vedere, per non sentire. Non a caso, i filmetti comici o le scemenze di Franchi e Ingrassia o gli erotismi dei film ad episodi hanno trovato il loro "boom" nelle città industriali del benessere; si desidera un cinema disimpegno, per la distrazione di una sera.¹²

Dalle parole del critico si evince la volontà di pungolare il pubblico cattolico a compiere scelte di visione più radicali, ascrivendo, allo stesso tempo, la responsabilità della loro "passività" come spettatori all'industrializzazione della società di massa. Tale obiettivo è manifestato esplicitamente da una campagna editoriale di «Madre», portata avanti per alcuni numeri del 1965 (fig. 1), volta ad appoggiare un'iniziativa parlamentare contro i film immorali, tramite cui si chiede alle lettrici di firmare e rispedire alla redazione un appello precompilato. «Di chi

¹² Pesce, 1965: 30.

è la colpa» degli spettacoli immorali?, si domanda retoricamente Alberto Pesce, rispondendosi da solo, e senza esitazioni: «del pubblico, anzitutto», riportando di seguito autorevoli opinioni a supporto della sua tesi:

L'ha rilevato ultimamente anche il messaggio della Conferenza Episcopale Italiana, scusando "la passività del pubblico, il quale non reagendo con i dovuti modi di fronte a spettacoli immorali, ne ha incoraggiato gli autori". Anche un giornalista laico, come Luigi Barzini jr., rilevava questa inerte acquiescenza del pubblico, dello spettatore che aderisce alla volgarità, senza reagirvi, "pur lamentandosi, pur dichiarando con vigore di non volere i film pornografici, tuttavia non li disvuole con sufficiente energia". Ma forse, più che di malizia, si tratta pur sempre di atonia dello spirito, di ottundimento della coscienza morale, di imbarbarimento del buon gusto; il pubblico è ormai condizionato dalla civiltà dei consumi che alla sera, gli ammannisce, quasi in *cellophane*, anche il *relax* per riempire il suo "tempo libero", e l'uso dello spettacolo gli ha creato di necessità un istinto nuovo, la evasione estroversa sulle immagini, cinematografiche o televisive che siano.¹³

Da più parti, quindi, s'insiste sul fatto che la colpa degli spettacoli immorali sia primariamente degli spettatori, non abbastanza critici di fronte ai contenuti e alle forme di ciò che vedono sul piccolo e sul grande schermo. Questo continuo richiamo della stampa al dilagare di una presunta passività del pubblico non trova, però, minimamente riscontro nelle rubriche dei lettori dei rotocalchi cattolici, dove gli spettatori intervengono copiosamente per criticare e commentare film e trasmissioni televisive ritenute corrotte dalla perversione dei costumi.

III. EROTISMO E CONSUMI MEDIALI: LE RUBRICHE EPISTOLARI DI «FAMIGLIA CRISTIANA»

Parlando di rotocalchi, il caso editoriale certamente più eclatante relativo al mondo cattolico è quello di «Famiglia Cristiana», settimanale illustrato, fondato negli anni '30, fra i più letti nell'Italia del "miracolo" (*fig. 2*). In corrispondenza dell'avvento della televisione, infatti, «Famiglia Cristiana» diventa incontrovertibilmente la rivista cattolica più diffusa in Italia, passando dalle 400mila copie vendute del 1955 alle 900mila del 1959, raggiungendo il primo milione nel 1961 e concludendo il decennio oltre il milione e 400mila copie¹⁴. La particolarità di «Famiglia Cristiana» sta nel riuscire a coniugare i contenuti dottrinali mirati alla formazione culturale dei lettori con l'accettazione dei moderni strumenti comunicativi della società di massa. Dare uno sguardo a come la politica culturale della rivista nei confronti della televisione delle origini s'intersechi con le opinioni dei lettori, pubblicate dalla redazione all'interno di apposite rubriche, può certamente essere un buon punto di partenza per comprendere l'atteggiamento di una porzione decisiva del mondo cattolico nei confronti dei temi dell'erotismo e della sessualità.

¹³ Pesce, 1965: 28.

¹⁴ Cfr. Marazziti, 1984: 310.

Anzitutto, la rivista dimostra un'apertura decisiva ai suoi lettori e alle sue lettrici, cui vengono dedicate una serie di rubriche specifiche dove poter intervenire in prima persona. L'intento delle lettere inviate a «Famiglia Cristiana» nei primi anni è per lo più di carattere informativo. Grande attenzione viene, infatti, dedicata alle risposte della redazione, con l'obiettivo di concedere un respiro di interesse generale a richieste spesso intime. La rubrica epistolare con più successo è rappresentata dai «Colloqui col Padre», curata da padre Atanasio, dove sono presenti richieste di carattere più intimo, soprattutto provenienti dagli strati sociali più bassi, seguita dai «Colloqui col teologo», «Il medico risponde», «L'avvocato risponde», «La cuoca risponde»¹⁵. Per tutto il 1954, comunque, ancora non compaiono nelle parole dei lettori riferimenti all'oscenità dei film o delle trasmissioni televisive.

Nel 1956 iniziano le prime lettere di protesta contro le trasmissioni televisive della RAI, che cominciano a essere ritenute immorali per la loro stessa natura. Osserva, infatti, un lettore di «Famiglia Cristiana», come si faccia

ben poco per risolvere il problema morale della televisione. La televisione è un attraente gioco pericoloso, attraente perché ci affascina tutti grandi e piccoli... Per prima cosa penso, che i genitori e gli educatori devono convincersi che il televisore, come l'armadio dei veleni, come la rivoltella, deve essere tenuto in luogo riposto e prima di farlo funzionare davanti ai giovani si deve essere ben sicuri che il programma è dedicato ad essi e per questo bisogna abituare i nostri ragazzi a capire che non tutto quello che la televisione presenta può e deve essere visto da loro. [...] Considerando che l'attuale livello morale è spaventosamente basso (spaventosamente basso proprio per colpa di noi mariti e padri di famiglia che abbiamo tollerato che penetrassero nelle nostre case certe mode e certi modi di vivere che farebbero arrossire i selvaggi!) bisogna cercare di tenere una via di mezzo e cioè: opporci con coraggio e fermezza agli eccessi. Non possiamo moralizzare al cento per cento la televisione, il cine, il teatro ecc. fino a che non moralizziamo nel suo insieme la vita!¹⁶

La televisione è una "rivoltella", un'arma da tenere al sicuro in un luogo riposto, per paura che possa provocare danni a chi non sa usarla. La necessità di essere "educati" alla televisione, per rendersi di fatto immuni al "veleno", richiama direttamente la necessità di quell'educazione alla visione tanto invocata dalla critica cattolica. Bisogna essere istruiti alla modernità per poter individuare il "problema morale" della televisione, che è strettamente legato alla necessità di moralizzazione della vita moderna. Le impressioni di questo lettore partono proprio dal presupposto che, essendo un elemento sempre più legato al quotidiano, la televisione rispecchi tutti i problemi della società. D'altro canto rimane costante la percezione di un "fuori" dove succede l'inverosimile, da cui stare al riparo, e di un "dentro" dove sentirsi al sicuro. La televisione, in questo senso, è vista proprio come una pericolosa fessura, da cui si rischia di far entrare gli elementi avversi all'unità familiare – elemento di mediazione di quella modernità da cui ci si percepisce minacciati.

¹⁵ Per un approfondimento di tali rubriche mi permetto di rimandare a Garofalo, 2016.

¹⁶ [s.n.], 1956a: 5.

La lettera dà il via alle proteste degli altri lettori di «Famiglia Cristiana» che, a partire dal 1956, inizia a pubblicare interventi sulla televisione a profusione. Alcuni chiedono alla rivista una guida che possa orientare i genitori nella scelta dei programmi da far vedere ai figli¹⁷, mentre alcune lettrici di Bergamo domandano collettivamente: «si può o non si può andare alla televisione?»¹⁸, richiamando esattamente la dimensione pubblica dell'ascolto delle origini. Fino alla fine del decennio, comunque, i riferimenti dei lettori cattolici alla sessualità sono a queglii «spettacoli in cui l'immoralità s'insinua con una logica subdola e raffinata»¹⁹, mentre le risposte della redazione ricordano, con costanza, che «una buona persona cristiana, chiunque sia, dovrebbe esprimere francamente la sua disapprovazione per tutti quei numeri e sequenze che sono contrari alla legge morale e alle esigenze educative; e ciò dovrebbe fare scrivendo anche alla Direzione della Televisione»²⁰. Nel 1959, una spettatrice che si autodefinisce «dubbiosa» scrive alla redazione di «Famiglia Cristiana» sottoponendo il problema dei programmi meno adatti ai più giovani:

Abbiamo in casa l'apparecchio televisivo ed io insisto di chiudere quando ci sono trasmissioni riservate agli adulti e specialmente riservate ad adulti di piena maturità, poiché in casa c'è una nipote di 20 anni. La mamma di questa, mia sorella, dice che la sua figliola è abbastanza di criterio e con la testa sulle spalle e poi che si può considerare adulta, perché fra tre mesi entra nei 21 anni.²¹

La risposta della redazione insiste sul fatto che non bisogna «fidarsi troppo dei giudizi delle figlie» e invita la famiglia a vigilare sugli «elementi di sicuro pericolo per la gioventù»²² – alludendo così alla dimensione sessuale. I pochi che hanno già il televisore in casa sono ancora nelle condizioni di poterlo spegnere, cambiare canale o filtrare i messaggi televisivi per i più giovani in base alla propria morale, ma la maggioranza dei cattolici, che per assistere alle trasmissioni è costretta a recarsi in un locale pubblico o a casa di amici, come si pone rispetto a questo problema della mediazione? È la stessa cosa che chiede alla rivista un altro lettore, il quale parallelamente scrive:

Non capisco come non ci si unisca per protestare contro le vergognose trasmissioni della TV e tutti facciamo silenzio. Mi ha colpito la frase di alcuni giovani di un pubblico locale: “Col nuovo Papa ne vediamo cose che ci piacciono!” riferendosi all'ultima trasmissione di un indecentissimo ballo da Parigi. So che si può chiudere il televisore, ma chi lo fa specie nei pubblici locali? [...] Io credo che una protesta quasi generale da parte di tutti i veri cristiani potrebbe influire; invece così ci infangano proprio a casa nostra con certe infelici e galeotte trasmissioni.²³

¹⁷ [s.n.], 1956c: 5.

¹⁸ [s.n.], 1956d: 5.

¹⁹ [s.n.], 1958: 4.

²⁰ [s.n.], 1956b: 4.

²¹ [s.n.], 1959a: 7.

²² [s.n.], 1961: 6.

²³ [s.n.], 1959b: 6.

La redazione risponde che «chi paga la quota di abbonamento per l'apparecchio ha diritto, di avere, di chiedere, di esigere trasmissioni degne, convenienti, rispettose dei valori morali cristiani e umani, e non già di vedersi disgustosamente costretto a chiudere l'apparecchio»; per questo, non basta lamentarsi sulle pagine di un settimanale, né «riparare davanti a Dio le offese per gli innumerevoli peccati contro il sesto e il nono comandamento provocati dagli spettacoli immorali»: l'unica strada è esigere una «riparazione appropriata», da portare cioè «alle cause, là dove il male ha origine»²⁴ – direttamente cioè alle alte dirigenze RAI. La rivista tenta, con l'occasione, di lanciare una campagna di moralizzazione delle trasmissioni televisive, da attuare tramite l'intervento degli spettatori stessi. In effetti, gli interventi dei lettori e delle lettrici che chiedono al settimanale di organizzare una protesta comune contro la RAI aumentano a vista d'occhio. La nota singolare di queste proteste, però, è che molto raramente entrano nel merito delle singole trasmissioni, sottolineando i momenti specifici in cui i programmi urterebbero la morale cattolica. Le lettere assumono piuttosto una valenza generica, e il continuo riferimento a “certe trasmissioni” rende le stesse proteste del tutto inefficaci.

Se la televisione è un medium destinato agli adulti, assistervi vuol dire per i più piccoli entrare prematuramente a conoscenza del mondo dei grandi. I genitori, pertanto, devono intervenire per impedire che la televisione diventi un'abitudine. Di questo tenore è un articolo di approfondimento, a firma redazionale, che esce qualche anno dopo sullo stesso settimanale, dove leggiamo:

Se si vuole mantenere la serenità cristiana nelle famiglie, il televisore dev'essere spento ogni qualvolta si trasmettono spettacoli non conformi alla morale. Si può assistere alle trasmissioni religiose, culturali e sportive. Va spento il video quando si abbiano balletti e danze coreografiche o siano sconvenienti atteggiamenti o il vestire degli artisti (com'è proibito assistere ai “varietà” nei cinematografi). Scene di violenza o di vendetta, rievocazioni truculente o tendenziose, dialoghi azzardati, attacchi indiretti al matrimonio, ambiguità devono esser riprovati se non fu possibile prevederli ed evitarli.²⁵

Ove non è possibile prevenire tramite le «autorizzate rubriche dei giornali cattolici», bisogna intervenire. Nello specifico, per la prima volta, si fa esplicito riferimento alla proibizione di seguire in televisione balletti o spettacoli di varietà (*fig. 3*). Nel corso di tutti gli anni '60, l'atteggiamento generale dei lettori e delle lettrici di «Famiglia Cristiana» non sembra distanziarsi molto da questo approccio. Continuano a intervenire, quasi sempre, lettori e lettrici – che, se non possiedono un apparecchio, comunque ne fruiscono abitualmente – per protestare polemicamente contro la scarsa moralità degli spettacoli. Ad esempio, una madre della provincia di Brescia scrive nel 1964:

²⁴ [s.n.], 1959b: 6.

²⁵ [s.n.], 1962: 5.

Fig. 3 – Una coreografia di Alice ed Ellen Kessler per la trasmissione RAI "Studio Uno" (1965).



Sono sposa e madre di quattro ragazzi, ormai giovanotti. Sono stanca di dover spegnere il televisore per l'incoscienza di quelle artiste (in che cosa siano artiste non lo capisco) o cantanti che hanno il coraggio di presentarsi sul video così immodeste nell'abito, così sguaiate nei gesti, così sconce nelle battute. Quanto male nell'animo dei giovani e, molte volte, io penso, anche degli anziani.²⁶

Il fastidio nel vedere una rappresentazione del corpo femminile così distante dalla propria tradizione religiosa porta la donna a voler spegnere il televisore, soprattutto al fine di preservare l'ambiente domestico. Anche una donna sarda interviene, qualche mese dopo, chiedendo retoricamente:

Cosa c'è più nella donna che non si vede? Solo ciò che hanno nascosto Adamo ed Eva dopo il peccato. Quelli avevano vergogna di presentarsi davanti a Dio, ma queste donne che fanno le ballerine in TV hanno perduto ogni senso di vergogna e di pudore e sfacciatamente si presentano al pubblico facendo pompa delle loro nudità senza nessun ritegno.²⁷

L'attacco alle ballerine in televisione richiama, qui, un'aspra critica rivolta alle modalità di esposizione del corpo femminile, finalizzate, secondo la lettrice, a far guadagnare ascolti alle trasmissioni. Un'altra donna, per esempio, si scandalizza per gli abiti succinti delle pattinatrici su ghiaccio, indossati dalle atlete durante le gare trasmesse dalla televisione:

²⁶ [s.n.], 1964a: 5.

²⁷ [s.n.], 1964b: 5.

Non posso assistere – neanche da sola – alle trasmissioni televisive di pattinaggio, senza sentire vergogna... Non si venga a rispondere che le “pattinatrici” portano tre dita di slip fra le gambe (mi si perdoni l’espressione) per avere la necessaria libertà di movimento, poiché gli uomini che fanno il medesimo sport, vestono normalmente, e cioè con i calzoni lunghi. Almeno una gonnellina fin sopra il ginocchio potrebbero pure indossarla!²⁸

Sono quasi sempre le donne a intervenire contro la mancanza di pudore in televisione. In questo caso, la spettatrice si lamenta per una differenza di abbigliamento, secondo lei ingiustificata, tra atleti uomini e donne. In aggiunta, è interessante riportare le parole di un’altra lettrice che, durante la programmazione della trasmissione religiosa *Vangelo vivo*, s’imbatte nell’intervista a proposito del senso del Natale a un’attrice in minigonna, seduta con le gambe accavallate: «lo spettacolo che ognuno può immaginare», scrive la donna, «è stato notato anche dai bambini, ai quali non sfugge nulla», e «se tutti i cristiani si ribellassero a certe sconcezze, il mondo sarebbe più bello ed eviterebbe certi fattacci»²⁹.

Nel corso del biennio 1964-1965 lo stesso settimanale cattolico si fa promotore di un’iniziativa parlamentare della DC contro il cinema «immorale» e «indecente»³⁰. Per l’occasione, le rubriche dei lettori sono invase da una serie di interventi contro il cinema e la televisione, che per la prima volta fanno specifico riferimento ai film e alle trasmissioni da porre sotto accusa. Tuttavia, il problema morale degli spettacoli, alcuni osservano, è lo stesso problema morale che affligge la società:

Fanno ridere quei puritani che si scandalizzano per un po’ di schiena nuda alla TV e magari hanno moglie e figlie che d’estate portano certi vestiti corti (fin sopra il ginocchio), sbracciate e scollate in modo così poco decente che quando si siedono si vede tutto... Ma quello, secondo loro, non è scandaloso, perché è la moda. Il pubblico stesso che si vede alla TV (il femminile s’intende) quando è seduto alza la gonna sopra al ginocchio, e ciò avviene anche nelle chiese (ne ho viste tante).³¹

La lettera mette sotto accusa il pubblico che si scandalizza impropriamente per quanto accade sul piccolo schermo, non curandosi però di quello che accade nella società. Concentrarsi troppo sulle critiche alla televisione mette, infatti, il bravo cattolico nelle condizioni di rischiare di non assolvere il suo compito primario, cioè quello di orientare la società in cui vive secondo i parametri valoriali cristiani. La sfida per il pubblico sta proprio nel riuscire a coniugare i doveri spirituali legati alla tradizione cattolica con i nuovi comportamenti sociali introdotti dalla modernità. Con la fine del decennio, e una sempre maggiore conoscenza delle forme e dei modelli assunti dal mezzo televisivo, le proteste contro gli spettacoli ritenuti immorali sembrano indirizzarsi sempre più verso un incremento della presenza del cinema in televisione. La Legge n. 161 dell’aprile 1962 stabilisce che i film vietati a minori di 18 anni non possono essere trasmessi in televisione. Tutte le pellicole con il divieto per i minori degli anni 16 o 14 possono essere trasmesse, invece,

²⁸ [s.n.], 1965a: 5.

²⁹ [s.n.], 1968a: 4.

³⁰ [s.n.], 1966: 4.

³¹ [s.n.], 1965b: 5.

soltanto in seconda serata. Per ottenere la riduzione del divieto, dai 18 ai 14, o dai 16 e dai 14 anni alla visione senza limiti di età, la RAI ha l'obbligo di presentare alla Revisione cinematografica una proposta di riedizione del film con delle modifiche. In ogni caso, tutte le pellicole che hanno già ottenuto l'autorizzazione di proiezione in sala pubblica, per essere trasmesse in prima serata, possono essere rieditate dalla RAI, secondo le *Norme di autodisciplina*, e quindi essere sottoposte al nuovo giudizio della Commissione di Revisione cinematografica. Quindi il processo è in ogni caso sottrattivo: la nuova edizione è sempre uguale o più corta. Per quanto riguarda, invece, i film non già sottoposti alla revisione per la proiezione in sala pubblica, ma destinati al solo pubblico televisivo, non vi è alcun obbligo di nulla osta. Per questi ultimi, quindi, vige unicamente la discrezione della dirigenza RAI, che segue le *Norme* sopra citate³².

In termini generali, il cinema italiano sembra essere visto dagli spettatori cattolici della televisione come un cinema degenerare, almeno sul piano dei costumi sessuali. Per questo, molti di loro dichiarano di preferire altre cinematografie ai film italiani, così «pieni di erotismo, di nudismo e di volgarità»³³. In altri casi, si fa riferimento ad ambiti valoriali culturalmente distanti dai nostri, che vengono scandalosamente, secondo il pubblico cattolico, propagandati dal cinema italiano attraverso la televisione pubblica. Come nel caso del passaggio televisivo, nel 1967, de *Il diavolo* (1963) di Gianluigi Polidoro. Scrive, infatti, un lettore siciliano che il film scritto da Rodolfo Sonego e interpretato da Alberto Sordi

voleva rispecchiare la larga libertà di cui gode la donna in Svezia, dove la riservatezza e il pudore sarebbero da molti considerati un vecchio pregiudizio. Che in Svezia vi sia una certa mentalità posso capirlo, ma che la TV italiana scateni fra noi un certo tipo di propaganda, è un fatto detestabile...³⁴

Viene così messo sotto accusa un film italiano che, nelle intenzioni, avrebbe potuto scatenare un dibattito sulla libertà sessuale delle donne italiane: pericolo «detestabile», secondo l'estensore della lettera. La redazione, da parte sua, concorda con il lettore, sottolineando come la televisione, entrando nelle case degli italiani, «non si può comportare come un esercente di cinema»: visto che «chi ama le sconcezze ha ormai una scelta larghissima, nei locali di cinema», «che questa roba ci venga portata di prepotenza in casa, la sera (e le sere sono ormai troppe!) questo è assolutamente intollerabile».

L'indignazione degli spettatori, comunque, si scatena soprattutto di fronte agli abiti succinti o alle rappresentazioni di scene violente, con particolare riferimento ai film italiani³⁵. Ma è possibile considerare il cinema italiano di questi anni come un cinema effettivamente "spinto"? Il tema è ripreso da una lettera, pubblicata su «Famiglia Cristiana», a proposito di una serie di film sessualmente espliciti proiettati in alcune sale cinematografiche, di pomeriggio, dove «ciò che accade sullo schermo funziona da stimolo per un buon numero di spettatori giovani e sprovvoluti, cosicché accade qualcosa anche in sala, qualcosa

³² Cfr. Legge 21 aprile 1962, n. 161.

³³ [s.n.], 1967b: 4.

³⁴ [s.n.], 1967a: 4.

³⁵ [s.n.], 1968b: 7.

di piuttosto ripugnante»³⁶. Non siamo più, qui, di fronte alle classiche critiche all'immoralità dei film trasmessi in televisione, ma alla sala cinematografica in quanto luogo di perdizione. Gli effetti dei film citati non vengono ascritti esclusivamente a un piano morale, ma anche nei comportamenti quotidiani. All'interno delle sale, secondo questo spettatore, sembra accadere "qualcosa" di indotto direttamente dagli spettacoli che si osservano. In questo modo, ancora una volta, l'elemento della sessualità è congiunto alla definizione di una sorta di spettatore "passivo", talmente "drogato" dalla società di massa da non essere più in grado di intendere, di volere o di vivere una vita autenticamente cristiana. D'altronde, a partire dalla fine decennio, il cinema viene sempre più interpretato socialmente come il principale induttore di una immoralità ormai diffusa e generalizzata³⁷. La stessa sessualità, o almeno così si evince dalle lettere degli spettatori, sembra divenire anche uno strumento sempre più frequentemente utilizzato per pubblicizzare i film nel modo più efficace – attraverso poster, locandine, immagini promozionali –, a prescindere dalla centralità o meno del tema erotico nella narrazione³⁸.

V. CONCLUSIONI: DAL GRANDE AL PICCOLO SCHERMO

Di fronte alle critiche virulente della stampa cattolica contro il ruolo del pubblico, reo di alimentare con scelte e giudizi superficiali la diffusione del cinema immorale, le lettere degli spettatori cattolici qui analizzate hanno manifestato una rivendicata autonomia di costoro come gruppo sociale. Tali procedure di «presa di parola»³⁹ ci suggeriscono, tuttavia, come l'appartenenza all'universo politico democristiano assuma una valenza poco rilevante nella definizione delle «identità mediatiche» del pubblico cattolico⁴⁰, ovvero di quelle identità sociali di spettatori indipendenti che interagiscono tra loro tramite performance comunicative e strategie identitarie⁴¹, intraprendendo dinamiche di negoziazione, dal basso, con l'alto⁴². Analizzare il consumo mediale attraverso il filtro della cultura cattolica ci ha consentito di indagare, infatti, come le strategie comunicative del più grande partito di massa dell'Italia repubblicana condizionino solo parzialmente lo sviluppo di un'industria culturale nazionale, non rendendola di fatto in grado di dominare la miriade di flussi e scambi provenienti dal basso⁴³. Un distacco con le basi che non è soltanto ascrivibile alla dirigenza politica, quindi, ma che coinvolge, come abbiamo visto, anche la classe intellettuale cattolica⁴⁴. Soprattutto a partire dalla gestione riformista della RAI di Ettore Bernabei (1961)⁴⁵, così come grazie alle timide aperture della macchina censoria cinema-

³⁶ [s.n.], 1968c: 6.

³⁷ [s.n.], 1971: 6.

³⁸ [s.n.], 1969: 6.

³⁹ Cfr. De Certeau, 1994.

⁴⁰ Cfr. Fanchi, 2002.

⁴¹ Cfr. Lull, 1980: 197-209.

⁴² Cfr. Casetti, 2002.

⁴³ Cfr. Forgacs, 1990.

⁴⁴ Cfr. Scaglioni, 2013.

⁴⁵ Cfr. Roghi, 2005; Brizzi, 2010: 153.

tografica (1962)⁴⁶, le politiche culturali della DC negli anni '60 appaiono orientate verso un maggiore potenziamento della funzione educatrice della televisione⁴⁷. Gli osservatori hanno spesso celebrato ed enfatizzato la natura esclusivamente culturale ed educativa della televisione delle origini, in contrapposizione alla nascita e all'affermazione delle emittenti private – quelle della cosiddetta «neo-televisione», essenzialmente fondata sull'intrattenimento –, equiparate, talvolta, a una volgare e immorale abiura della missione pedagogica democristiana. Tuttavia, la «missione» della televisione delle origini, riconsiderata dal punto di vista degli spettatori, sembra inscrivere sulla stessa scia degli altri mezzi di comunicazione di massa – stampa (rotocalchi, in particolare), radio e cinema – all'interno di quei processi di modernizzazione culturale in atto negli anni del «boom». Anche per questo, trasmissioni come *Lascia o raddoppia?* e *Carosello* svolgono una funzione decisiva di mediazione culturale fra intrattenimento televisivo, apertura alla modernizzazione e istanze pedagogiche⁴⁸.

In questo modello ibrido, rivendicando la propria posizione maggioritaria all'interno della società, il pubblico cattolico sembra rispondere in modo distaccato all'approccio pedagogico, così come manifestato in più occasioni anche dalla critica cinematografica. Almeno nei primi anni di trasmissioni televisive, assistiamo quindi a questo paradosso: l'elemento contenutistico, parzialmente moralizzato dal controllo democristiano, non sembra prevaricare la percezione popolare di un mezzo come simbolo di una modernità dilagante, considerato cioè ancora fortemente connivente con la secolarizzazione della società. La copiosa presenza dei film in televisione, individuata dalla stragrande maggioranza degli spettatori come il vero pericolo all'integrità della morale cristiana, sembra quindi fornire le ragioni decisive di un sempre più netto spostamento dell'asse d'influenza della sfera politica dal grande al piccolo schermo.

⁴⁶ Cfr. Argentieri, 1974.

⁴⁷ Cfr. Guazzaloca, 2011.

⁴⁸ Cfr. Menduni, 2015.

Tavola delle sigle

DC: Democrazia Cristiana
RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti bibliografici

- Argentieri, Mino**
1974, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.
- Bettetini, Gianfranco** (a cura di)
1980, *American way of television. Le origini della Tv in Italia*, Sansoni, Firenze.
- Brizzi, Riccardo**
2010, *Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra*, «Mondo contemporaneo», n. 2.
- Casetti, Francesco**
2002, *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Vita e Pensiero, Milano.
- De Certeau, Michel**
1994, *La prise de parole et autres écrites politiques*, Editions du Seuil, Paris.
- De Grazia, Victoria**
2005, *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge/New York/London; trad. it. *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006.
- Fabbri, Diego**
1962, *Cambiare il pubblico. Il resto verrà da sé*, «Rivista del Cinematografo», a. XXXV, n. 12, dicembre.
- Fanchi, Mariagrazia**
2002, *Identità mediatiche. Televisione e cinema nelle storie di vita di due generazioni di spettatori*, Franco Angeli, Milano.
2015, *Specchio di virtù. Il mondo cattolico e l'arrivo della televisione*, in Damiano Garofalo e Vanessa Roghi (a cura di), *Televisione: storia, immaginario, memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.
- Forgacs, David**
1990, *Italian Culture in the Industrial Era, 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester.
- Garofalo, Damiano**
2016, *Political Audiences. A Reception History of Early Italian Television*, Mimesis International, Milano/Udine.
- Ginsborg, Paul**
1989, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. Vol. II, *Dal «miracolo economico» agli anni '80*, Einaudi, Torino.
- Gismondi, Antonio**
1958, *La televisione in Italia*, Editori Riuniti, Roma.
- Guazzaloca, Giulia**
2011, *Una e divisibile. La RAI e i partiti negli anni del monopolio pubblico (1954-1975)*, Le Monnier, Firenze.
- Gundle, Stephen**
1991, *Cultura di massa e modernizzazione. "Vie Nuove" e "Famiglia Cristiana" dalla Guerra fredda alla società dei consumi*, in Pier Paolo D'Atorre (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1991.
1995, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze.

Langer, John

1981, *Television's «Personality System»*, «Media, Culture & Society», vol. 3, n. 4.

Lull, James

1980, *The Social Uses of Television*, «Human Communication Research», vol. 6, n. 3.

Marazziti, Mario

1984, *Cultura di massa e valori cattolici. Il modello di "Famiglia Cristiana"*, in Andrea Riccardi (a cura di), *Pio XII*, Laterza, Bari 1986.

Menduni, Enrico

2006, *La nascita della televisione in Italia*, in Antonio Cardini (a cura di), *Il miracolo economico italiano, 1958-1963*, il Mulino, Bologna 2006.

2015, *Intrattenimento in salsa pedagogica. Un riesame critico della vetero-televisione italiana*, in Damiano Garofalo e Vanessa Roghi (a cura di), *Televisione: storia, immaginario, memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.

Pesce, Alberto

1965, *Contro la dilagante pornografia cinematografica dobbiamo tutti fare qualcosa*, «Madre», a. LXXVII, n. 5, maggio.

Roghi, Vanessa

2005, *Television and Censorship: Preliminary Research Notes*, in Guido Bonsaver e Robert S.C. Gordon (a cura di), *Culture Censorship and the State in Twentieth Century Italy*, Legenda, Oxford 2005

Rondi, Gian Luigi

1964, *Erotismo al Neon*, «Concretezza», a. X, n. 3, 1 febbraio.

[s.n.]

1956a, *La televisione*, «Famiglia Cristiana», a. XXVI, n. 1, 3 gennaio.

1956b, *Programmi televisivi*, «Famiglia Cristiana», a. XXVI,

n. 5, 29 gennaio.

1956c, *Televisione*, «Famiglia Cristiana», a. XXVI, n. 37, 9 settembre.

1956d, *Programmi non adatti*, «Famiglia Cristiana», a. XXVI, n. 17, 22 aprile.

1958, *Entra in tutte le famiglie*, «Famiglia Cristiana», a. XXVIII, n. 27, 6 luglio.

1959a, *Gli anni e il giudizio*, «Famiglia Cristiana», a. XXIX, n. 6, 8 febbraio.

1959b, *Si deve spegnere il televisore?*, «Famiglia Cristiana», a. XXIX, n. 14, 5 aprile.

1961, *Io ho sedici anni, capisce, sono adulta, non posso assistere a programmi per adulti?*, «Famiglia Cristiana», a. XXXI, n. 24, 11 giugno.

1962, *Quando bisogna chiudere il televisore*, «Famiglia Cristiana», a. XXXII, n. 12, 25 marzo.

1964a, *Paghiamo per avvelenare i figli*, «Famiglia Cristiana», a. XXXIV, n. 18, 3 maggio.

1964b, *La coscienza dinanzi alle ballerine della televisione*, «Famiglia Cristiana», a. XXXIV, n. 50, 13 dicembre.

1965a, *Le pattinatrici alla TV e le loro mamme*, «Famiglia Cristiana», a. XXXV, n. 14, 4 aprile.

1965b, *Gli scandalizzati scandalosi*, «Famiglia Cristiana», a. XXXV, n. 16, 18 aprile.

1966, *Certa televisione*, «Famiglia Cristiana», a. XXXVI, n. 9, 27 febbraio.

1967a, *Certi film alla TV*, «Famiglia Cristiana», a. XXXVII, n. 15, 9 aprile.

1967b, *"Incompreso" e i film sovietici*, «Famiglia Cristiana», a. XXXVII, n. 42, 16 ottobre.

1968a, *Natale e minigonna*,

«Famiglia Cristiana», a. XXXVIII,
n. 2, 14 gennaio.

1968b, *I "nuovi giochi" dei bambini*,
«Famiglia Cristiana», a. XXXVIII,
n. 38, 22 settembre.

1968c, *Andate a vedere in certi
cinema...*, «Famiglia Cristiana»,
a. XXXVIII, n. 51, 22 dicembre.

1969, *La pornografia è molto redditizia:
ecco la grande "giustificazione"*,
«Famiglia Cristiana», a. XXXIX,
n. 25, 22 giugno.

1971, *Dove va il cinema?*
«Famiglia Cristiana», a. XLI,
n. 38, 26 settembre.

Scaglioni, Massimo

2013, *I cattolici e la televisione,
vettore di unificazione nazionale*,
in Maria Bocci (a cura di), *Non lamento,
ma azione: i cattolici e lo sviluppo
italiano nei 150 anni di storia unitaria*,
Vita e Pensiero, Milano 2013.

Scotto Lavina, Enzo

2015, *Il cantiere televisivo italiano.*
Progetto struttura canone,
Lampi di Stampa, Milano.

UNO SPETTACOLO OSCENO. LA CRITICA CATTOLICA DI FRONTE AL FENOMENO MONDO MOVIES

Giuseppe Previtali

I *mondo movies* sono un genere tipicamente italiano che ha abitato il mercato cinematografico nazionale dal 1959 (*Europa di notte* di Alessandro Blasetti) alla fine degli anni '80. Si tratta di un filone di pseudo-documentari che costituisce un ottimo caso di studio per indagare l'evoluzione di alcune grandi narrazioni culturali all'interno del Paese. Il saggio intende offrire una panoramica della ricezione del filone mondo in ambito cattolico, interrogando una serie di fonti diverse (del genere si parla tanto nei documenti del Segretariato generale per la Moralità quanto sulle riviste) per ricostruire un'immagine il più complessa possibile del fenomeno. Si tratta di un'indagine che – mai svolta prima per i *mondo movies* – consentirà anche di valutare la posizione della politica cinematografica cattolica in relazione a una serie di temi chiave quali il corpo sessuato e le sessualità non normative.

The “mondo movie” is a typically Italian genre that penetrated the film market from 1959 (“Europa di notte”) to the end of the 1980s. These films constitute a group of pseudo-documentaries that constitute a useful case study for an analysis of how certain cultural grand narratives evolved in Italy. This article will provide a panorama of the sub-genre’s reception in the context of Catholicism, in reference to a variety of resources (the films are widely discussed both in the documents of the Segretariato generale per la Moralità and in periodicals), in order to re-create as comprehensive an image as possible of this phenomenon. This study – the first of its kind in relation to mondo movies – will enable an evaluation of Catholic film policy’s positions on a series of key issues, such as the sexualized body, and non-normative sexuality.

All'interno di quei “generi di profondità” che hanno costituito per anni l'ossatura fondamentale dell'industria cinematografica italiana¹, i *mondo movies* rappresentano ancora oggi un filone scomodo e criticamente negletto. A fronte del successo di pubblico² spesso clamoroso, poi progressivamente ridimensionatosi di fronte alla serializzazione del genere, il filone è riuscito nella comunque non facile impresa di risultare invisibile tanto alla critica laica quanto a quella cattolica. La cosa per la verità non è troppo sorprendente, considerando in particolare che la carica fascinosa di queste pellicole poggiava soprattutto sul «dispiegamento sugli schermi di corpi svestiti e situazioni scabrose»³. La pruriginosità delle immagini è stata in effetti uno dei principali motivi che hanno contribuito all'ostracizzazione di questi lungometraggi, giudicati scandalosi per il loro indulgere

¹ Della Casa, 2001: 194.

² Spinazzola, 1974: 319.

³ Maina, 2012: 62.

voyeuristicamente in dettagli morbosi e/o al confine con il pornografico⁴. Ciò ha condotto a un progressivo appiattimento del dibattito italiano in materia, che solo recentemente ha iniziato a riprendere consistenza, accordandosi con un interesse internazionale per i *mondo movies* sostanzialmente mai venuto meno⁵. Per quanto esistano pellicole che anticipano alcune delle caratteristiche tipiche del cinema *mondo* ben prima degli anni '50⁶, è solo con l'uscita di *Europa di notte* (1959) di Alessandro Blasetti che esplose il fenomeno. Superata la revisione del ministero del Turismo e dello Spettacolo e ottenuto il nullaosta con divieto ai minori di sedici anni⁷, il film fa subito parlare di sé negli ambienti cattolici per le riprese effettuate all'interno di diversi night club europei.

Le reazioni non tardano a farsi sentire, considerando che già in marzo il segretario diocesano di Bergamo si rivolge al sottosegretario allo Spettacolo Domenico Magrì perché il film venga «tolto dalla circolazione»⁸. Seguono, in breve tempo, numerose altre lamentele da diverse città italiane che segnalano l'immoralità del film⁹ o gli atteggiamenti sconvenienti degli spettatori¹⁰. Si tratta di strali che non sortiranno l'effetto sperato: negli anni seguenti i *mondo* (anche grazie a un mutamento delle abitudini censorie, fattesi più morbide¹¹) diventeranno una presenza fissa nel mercato cinematografico italiano almeno fino agli anni '80¹². Il successo del genere è, com'è noto, legato in particolare a un film seminale come *Mondo cane* (1962, *fig. 1*) di Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero e Paolo Cavara. Si tratta di un film scandaloso, che all'uscita suscitò fortissimo interesse per il suo carattere di novità, oltre che per le sue qualità stilistiche ed espressi-

⁴ Giordano, 2001: 10-15.

⁵ Non esiste, a oggi, una monografia scientifica in lingua italiana dedicata interamente al filone *mondo*. Rimangono tuttavia centrali per un inquadramento del fenomeno la documentatissima guida di Bruschini e Tentori (2013), il capitolo dedicato ai *mondo* da Curti e La Selva (2003) e il recente saggio di Dalla Gassa (2014) che, insieme agli altri contributi citati in questo intervento, esauriscono buona parte della bibliografia italiana in materia.

A livello internazionale i due più importanti contributi in merito sono le monografie di Goodall (2006a) e di Kerekes e Slater (1995), recentemente riveduta e ampliata. Si ricordano inoltre gli utili interventi di Brottmann (2004), Bentin (2006) e dello stesso Goodall (2006b; 2013).

⁶ Aramu, 2001: 4-9.

⁷ Il film di Blasetti, giudicato peraltro film nazionale meritevole di essere ammesso alla programmazione obbligatoria in base alle norme della Legge n. 897 del 1956, ottiene il nullaosta senza richieste di taglio. La decisione di vietarne la visione ai minori di sedici anni è motivata dalla presenza delle scene di spogliarello femminile, che non appaiono adatte ai minori (revisione del 19 gennaio 1959, MIBAC, fascicolo 28459).

⁸ Segretariato generale per la Moralità, relazione del 15-31 marzo 1959, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 20 (DB: ISACEM 1446).

⁹ Prefettura di Palermo, lettera al gabinetto del ministero dell'Interno, 8 aprile 1959, ACS, Fondo ministero dell'Interno, gabinetto 1957-60, busta 372 bis, fasc. 17084 (DB: ACS 56); Segretariato generale per la Moralità, relazione del 15 aprile 1959, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 20 (DB: ISACEM 1447); Segretariato generale per la Moralità, relazione del 31 maggio 1959, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 20 (DB: ISACEM 1450).

¹⁰ Segretariato generale per la Moralità, relazione del 15 maggio 1959, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 20 (DB: ISACEM 1449).

¹¹ Su questo tema, all'interno della vasta bibliografia disponibile, segnaliamo almeno i contributi di Sanguineti (1999), Vigni (2001; 2004), Baldi (2002) e Sallustro (2008).

¹² Previtali, 2016a.

Fig. 1 – Fotogramma tratto da "Mondo cane" (1962) di Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi e Paolo Cavara.



ve¹³. Autentico iniziatore del filone, che già nel 1962 produce diversi epigoni di scarso interesse¹⁴, *Mondo cane* viene in realtà riconosciuto sin da subito per le sue qualità cinematografiche¹⁵ e diviene, nei mesi immediatamente successivi alla sua uscita, un film estremamente dibattuto in sede critica. Giustamente giudicato un film "sadiano" in grado di mettere in discussione gli «pseudovalori

¹³ Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il film ricevette all'epoca recensioni nel complesso più che positive: oltre alla colonna sonora composta da Riz Ortolani e Nino Oliviero, i maggiori elogi riguardavano la costruzione del film tramite un montaggio basato su forti contrasti e la verve cinica e spregiudicata del commento. Gian Luigi Rondi, ad esempio, ne scrisse: «L'interesse del film, però, non è solo nel valore descrittivo delle singole sequenze (frutto comunque di una tecnica sicura e provveduta) ma è anche e soprattutto nella forza quasi truce dei contrasti suscitati, nel clima di desolazione e angoscia che ne scaturisce e nell'aspra essenzialità di quel commento parlato che ferisce senza mai direttamente prender di punta» (Rondi, 1962: 40).

¹⁴ È il caso, fra gli altri, di lungometraggi quali: *Il paradiso dell'uomo* (1962) di Giuliano Tomei e Susumu Hani, *Sexy al neon* (1962) di Ettore Fecchi e *I piaceri nel mondo* (1963) di Vinicio Marinucci. Si tratta di film che, come molti di quelli citati in questo contributo, si presentano come un maldestro tentativo di cavalcare l'onda inaugurata da Blasetti e Jacopetti, con una maggiore tendenza alla ricostruzione delle sequenze e un linguaggio molto più piano e semplificato rispetto a quello imposto dai testi fondatori del filone.

¹⁵ Alberto Moravia, ad esempio, riconosce – pur avanzando alcune critiche all'impianto ideologico – l'ambizione di Jacopetti, che con il film «ha toccato senza rendersene conto una materia degna di Pascal» (Moravia, 1962: 27). Giuseppe Marotta, sulle colonne de «L'Europeo», descrive poi in toni entusiastici la celebre scena finale del film: «C'è in questo brano un sommesso, fragile, quieto lirismo: la paziente e vana attesa, comune a tutti gli uomini, che un prodigio finalmente li migliori» (Marotta, 1962: 96); allo stesso modo, sul «Corriere d'Informazione», leggiamo: «L'occhio non si ferma al folclore, ma tenta un approfondimento dei motivi e cerca di penetrare nelle pieghe della vita, con inclemenza e ferocia. È un'opera amara e malinconica» (A.S., 1962).

della civiltà»¹⁶, *Mondo cane* rappresenta quasi un *unicum* nel contesto della ricezione cattolica del genere. Anche in riferimento al solo 1962, infatti, le «Segnalazioni cinematografiche» relative ai *mondo* sono concordi nel giudicare questi film come rigorosamente esclusi dalla visione¹⁷. Fa eccezione, appunto, il film di Jacopetti, visibile agli adulti con riserva, la cui segnalazione elogia «l'impressionante realismo» e la capacità di alcune sequenze di «suscitare alcune opportune e positive riflessioni sull'uomo»¹⁸. A fronte di questi rilievi e dell'apprezzamento per le doti tecniche del film come il ritmo e il montaggio – caratteristiche queste ultime che appaiono tipiche di Jacopetti in quanto autore più che del genere in sé¹⁹ – la segnalazione manifesta una certa ambivalenza nei confronti dell'opera, soprattutto a causa della sua dubbia moralità (*fig. 2*).

Se quindi *Mondo cane* risulta essere un testo con cui il mondo cattolico accetta, almeno parzialmente, di confrontarsi²⁰, un biasimo praticamente unanime si leva invece contro l'autore principale del film. Jacopetti, da giornalista prima ancora che da cineasta, si è in effetti reso protagonista di numerose vicende scandalistiche. Più che per la natura discutibile del suo primo lungometraggio, il regista attira l'attenzione dei cattolici soprattutto dopo l'accusa di aver violentato una ragazza minorenni. Per questo noto episodio²¹, Jacopetti – non ancora regista (è il 1955) – diventa uno dei protagonisti delle relazioni del Segretariato generale per la Moralità. È in questa sede, infatti, che si discute (come si era d'altronde fatto sulla stampa) della liceità del matrimonio riparatore contratto fra Jacopetti e Jolanda Kaldaras, all'epoca non ancora tredicenne²². La vera natura dell'unione, concordata per consentire il rilascio del giornalista, è in realtà assolutamente palese e lo stesso Jacopetti non tarda a metter mano alle pratiche per

¹⁶ Brega, 1963: 238.

¹⁷ *Universo di notte* (1962) di Alessandro Jacovoni è ad esempio definito una successione di esibizioni ripugnanti e di «golosità animalesca» (CCC, 1962a: 200). Oltre a essere assolutamente condannabili dal punto di vista morale, pellicole come *Mondo sexy di notte* (1962) di Mino Loy, *Notti calde d'Oriente* (1962) di Roberto Bianchi Montero e *Mondo caldo di notte* (1962) di Renzo Russo sono tutte invariabilmente segnalate per la loro mancanza di originalità. La ricorrenza in questo contesto di espressioni quali «[si tratta del]l'ennesimo reportage» (CCC, 1962b: 295) e «senza alcuna originalità» (CCC, 1962a: 135), rende l'idea di quanto il filone fosse diffuso e tendente alla serializzazione compulsiva già nel 1962. Sul tema della serializzazione dei generi si vedano, in relazione al più vasto ambito temporale di sviluppo del filone *mondo*, Bellavita (2001) e Eugeni (2004).

¹⁸ CCC, 1962a: 12.

¹⁹ Previtali 2016b: 163-169.

²⁰ Lo dimostra, fra l'altro, la programmazione di un cineforum per il clero bergamasco. Il film di Jacopetti figura, piuttosto sorprendentemente, al fianco di *Nattvardsgästerna* (*Luci d'inverno*, 1963) di Ingmar Bergman e del documentario *All'armi, siam fascisti!* (1962) di Lino del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché. Cfr. Emilio Mayer, lettera a Nazareno Taddei, 3 gennaio 1964, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 609).

²¹ Per maggiori riferimenti al caso e citazioni dirette dalle fonti dell'epoca, si veda Loparco, 2014: 49-55.

²² Come viene giustamente notato, infatti, «l'articolo 544 del Codice penale, disponendo l'estinzione del delitto per il colpevole di reato contro la libertà sessuale (articoli 519 e 526) e di corruzione di minorenni (art. 530), quando il colpevole contragga matrimonio con la persona offesa, ha inteso far venir meno la pretesa punitiva dello Stato, allorché un atto riparatore ha stabilito di reintegrare la dignità e l'onore della vittima». Segretariato generale per la Moralità, relazione del 15 giugno 1955, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 19 (DB ISACEM 1368).

Fig. 2 – Fotogramma tratto da "Mondo cane" (1962) di Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi e Paolo Cavara.



l'annullamento, dando il la a una vicenda che terrà banco per alcuni mesi sulle pagine della stampa²³.

Da un punto di vista tanto cinematografico quanto etico, Jacopetti e *Mondo cane* rappresentano quindi un caso unico nella storia del filone *mondo*. Se in Jacopetti domina una visione pessimistica del mondo che permea completamente i suoi film, ben presto ci si rende conto che la maggior parte degli epigoni prodotti in quegli anni e in quelli successivi sono poco più che la versione cinematografica di «spettacoli di cabaret» spesso ambientati nel Terzo mondo²⁴. Anche le successive opere di Jacopetti, per la verità, appaiono criticamente meno fortunate: incomincia a prendere corpo quell'immagine di regista sordido e manipolatore che accompagnerà Jacopetti per tutta la vita²⁵. *Mondo cane n. 2* (1963) di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, composto con il girato non utilizzato di *Mondo cane*, ricalca moduli e temi del predecessore, senza troppe variazioni²⁶. Classificata come sconsigliata, la pellicola è criticata per il suo es-

²³ Segretariato generale per la Moralità, relazione del 31 luglio 1955, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 19 (DB: ISACEM 1371); Segretariato generale per la Moralità, relazione del 31 agosto 1955, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 19 (DB: ISACEM 1372).

²⁴ Risé, 1964: 91.

²⁵ Rimane storico per il suo tono il giudizio di Miccichè: «Il nuovo astro del cinismo cinematografico è un giornalista abile e spregiudicato, Gualtiero Jacopetti, che si è fatto le ossa nel qualunquismo di uno dei tanti cinegiornali [...] e che ora riversa in un più lussuoso e pretenzioso documentarismo itinerante una tecnica incialtronita dall'uso inconsistente di una tecnica elementare: rappresentare nel modo più degradato le cose più degradanti, ricreandole, e il più delle volte inventandole, con il massimo della degradazione» (Miccichè, 1975: 128).

²⁶ Il film, realizzato per ragioni commerciali, è stato più volte sconfessato dallo stesso Jacopetti (Gigliotti, 2010). Lo stesso Rondi, pur riconoscendo al film una certa dignità cinematografica,

sere costituita «quasi interamente [...] da scene di violenta brutalità e di fastidioso cinismo»²⁷. Notevoli e inediti rispetto al primo lungometraggio sono però i rilievi legati alla natura almeno parzialmente finzionale delle scene filmate, segno di una prima crisi di credibilità della vocazione documentaria delle opere jacopettiane²⁸. Si tratta di una critica comune al genere che, favorendo un particolare atteggiamento spettatoriale²⁹, tenderebbe a produrre un sostanziale «indifferentismo circa l'antinomia fiction vs. non-fiction»³⁰.

Operando una appropriazione e un sovvertimento delle logiche e dell'etica documentaria e anticipando strategie tipiche del *mockumentary* contemporaneo³¹ e della *reality television*³², i *mondo movies* si sarebbero resi responsabili di una maliziosa falsificazione del reale. Falsificazione che, in film come *Mondo cane n. 2* e soprattutto *Africa addio* (1966) di Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi³³, sarebbe divenuta ulteriormente problematica.

Ancor prima dell'uscita in sala, il film suscitò infatti un'ondata di polemiche, nate a seguito di un articolo firmato da Carlo Gregoretti in cui l'ex collaboratore di Jacopetti lo accusava di aver plasmato la realtà dei fatti per favorire la resa cinematografica di alcune esecuzioni³⁴. Ne scaturisce un vero e proprio caso giudiziario³⁵; solo nel gennaio 1967 Jacopetti viene prosciolto dalle accuse: per provare

non mancherà di segnalare un «mordente decisamente minore» rispetto al capostipite del filone (Rondi, 1963: 4).

²⁷ CCC, 1964: 37.

²⁸ «Jacopetti ha “bissato” sbrigativamente tutta la lista di attrazioni esibita nel suo primo film, non temendo neppure di ricorrere alle più sgangherate e dilettesche ricostruzioni in studio» (Castellani, 1964: 40).

²⁹ Bentin, 2006.

³⁰ Nepoti, 1989: 130.

³¹ Sul tema del *mockumentary* si vedano in particolare: Roscoe, Hight, 2001; Rhodes, Springer, 2006; e Formenti, 2013. Sulle modalità di sovversione della forma documentaria nei *mondo movies* si rimanda a Bentin, 2006, e Previtali, 2016b.

³² Edwards, 2006.

³³ *Africa Addio* è il primo film realizzato senza alcun tipo di collaborazione da parte di Paolo Cavara. Il regista, immediatamente dopo la realizzazione di *Mondo cane*, entrerà in polemica con Jacopetti e abbandonerà il gruppo. Egli firmerà fra l'altro un ulteriore film *mondo*, *I malamondo* (1964), e il lungometraggio di finzione *L'occhio selvaggio* (1967), nel quale ragionerà esplicitamente sulla sua esperienza di documentarista e non mancherà di lanciare affondi polemici agli ex collaboratori. Su Cavara regista si veda soprattutto Fogliato, 2014; sul rapporto Jacopetti-Cavara e sul film *L'occhio selvaggio* si rimanda a Pezzotta, 2014, e a Fogliato; Francione, 2016: 163-180.

³⁴ Secondo Gregoretti, Jacopetti avrebbe riferito: «Il buffo è che questa guerra siamo noi a comandarla [...]. Il mitragliere si arrabbia, ma aspetta che l'operatore sia pronto prima di sparare [...]. Ce n'è uno che dovrebbe morire appoggiato ad un albero. Lo facciamo spostare, lo portiamo contro un muro dove l'inquadratura è migliore [...]. Intendiamoci, noi non abbiamo ammazzato nessuno, né direttamente né indirettamente. Non abbiamo mai sparato un colpo. Era tutta gente che in ogni caso sarebbe morta lo stesso» (Gregoretti, 1964: 5).

³⁵ È il gennaio del 1965 quando Gualtiero Jacopetti e i suoi collaboratori Antonio Climati e Stanislao Nievo vengono ufficialmente incriminati dalla Procura di Roma per «concorso in omicidio commesso all'estero». La vicenda ebbe una vastissima eco sulla stampa, come attesta fra l'altro un noto articolo di Roberto Alemanno (1966). Gli ampi strascichi del caso giudiziario, arrivato sino in Parlamento e all'attenzione dell'Associazione nazionale Autori cinematografici, porteranno infine all'assoluzione degli imputati perché «il fatto non sussiste». Conseguenza diretta sarà però una grave crisi di credibilità del fenomeno *mondo*, avendo dovuto i registi ammettere che parte delle sequenze presentate (fra cui quelle incriminate, ma anche alcune

la sua innocenza ha dovuto dimostrare in sede legale che le scene incriminate per concorso in omicidio erano state ricostruite³⁶. La *querelle* con Gregoretti mette profondamente in discussione l'etica dell'operazione (pseudo)documentaristica di Jacopetti, e da quel momento il regista si rivolgerà esclusivamente al cinema di finzione³⁷. *Africa addio* viene aspramente criticato anche per la visione razzista che sottintende, con l'Africa post-coloniale paragonata a più riprese a un bambino incapace di reggersi in piedi da solo³⁸. Anche le «Segnalazioni cinematografiche» del CCC³⁹, pur classificando la pellicola come sconsigliata (rimarcando quindi una certa differenza di giudizio rispetto alla messe degli imitatori), insistono con durezza sulla lettura tendenziosa degli eventi fornita dal film⁴⁰. La ricezione del cinema di Jacopetti all'interno della critica cattolica è, come si è cercato di evidenziare, quantomeno ambivalente: se da una parte vengono riconosciute le qualità formali di alcune sequenze, si sottolinea aspramente il lato voyeuristico e morboso dei suoi film. La critica cattolica, inoltre, pur avendo accordato ampio spazio alle vicende legate alla vita privata di Jacopetti, non pare essersene lasciata influenzare, almeno nella valutazione morale complessiva dei primi lavori del regista. Al contrario, la critica laica appare più incline a sovrapporre il giudizio morale sull'individuo e quello sul film. In senso più generale, invece, la ricezione del fenomeno *mondo* appare per i cattolici decisamente meno problematica: i film sono sbrigativamente liquidati come "esclusi" o "sconsigliati"⁴¹. I *mondo* costituivano in effetti l'oggetto più scomodo e scabroso del panorama cinematografico dell'epoca e non potevano quindi che risultare

precedenti quale quella del monaco buddhista di *Mondo cane n. 2*) erano in realtà frutto di ricostruzione. Per una sintesi più puntuale del caso e per il testo completo della sentenza emessa dal Tribunale di Roma il 24 gennaio 1966, si veda Loparco, 2014: 133-140 e 299-302.

³⁶ Gregoretti, 1966.

³⁷ Ne risulteranno un film problematico come *Addio zio Tom* (1971) e il trascurabile *Mondo candido* (1975), entrambi codiretti con Franco Prospero.

³⁸ In relazione al solo contesto della critica cattolica è particolarmente istruttiva la presa di posizione di Sorgi: «Il film merita la quasi totale disapprovazione da un punto di vista morale [...]. Un discorso così ottuso è come la manna per i teorici della lotta di classe estesa alle razze: è un razzismo vecchio e tragico che non può che provocare il nuovo razzismo alla rovescia. [...] Queste nostre considerazioni [...] vogliono semplicemente esprimere il disgusto per la fondamentale disonestà di un film che si presenta con il coraggio della verità e invece non è che una parziale interpretazione di una realtà immensamente più complessa e difficile e anche diversa» (Sorgi, 1966).

³⁹ «Il documentario, con una prestigiosa fotografia ed un montaggio abile, presenta pagine tragiche della recente storia africana, ma pecca di parzialità e a tratti di cinismo nel commento e nella illustrazione visiva di dolorosi avvenimenti. Particolarmente infelice il parlato, che in più occasioni raggiunge estremi di fastidioso qualunquismo» (CCC, 1966: 224).

⁴⁰ Sulla ricezione critica di *Africa addio* si vedano in particolare le pagine relative di Fogliato; Francione, 2016: 93-107 e 125-153.

⁴¹ Riferendosi a titolo d'esempio al solo 1964, sono classificati come esclusi: *Carosello di notte* di Elio Balletti, *Le città proibite* di Giuseppe M. Scotese, *Donne calde di notte* di Guy Perol e Sigmund Larsen, *Follie d'Europa* di Free Baldwin (Ferdinando Baldi), *Italiani come noi* di Pasquale Prunas, *I malamondo* di Paolo Cavara, *Le mille e una donna* di Mino Loy, *Mondo balordo* di Roberto Bianchi Montero, *Mondo di notte n. 3* di Gianni Proia, *Mondo nudo* di Francesco de Feo, *Nude calde e pure* di Virgilio Sabel e Lambert Santhe, *Nudi per vivere* di Elio Montesti, *I piaceri proibiti* di Raffaele Andreassi, *Sexy magico* di Mino Loy e Luigi Scattini, *Sexy proibitissimo* di Marcello Martinelli, *I tabù* di Romolo Marcellini, *Universo proibito* di Roberto Bianchi Montero, *Veneri proibite* di Mino Loy.

invisi a una critica come quella cattolica che, proprio in quegli anni, stava lanciando i propri strali sulla pericolosità del cinema immorale⁴². Lo dimostrano già le vicende relative a un film apripista come *Il mondo di notte* (1960) di Luigi Vanzi, giudicato «gravemente negativo, costellato com'è di esibizionismi sensuali»⁴³. Tale è la preoccupazione per il contenuto osceno del film che il vescovo di Verona, insieme alla divisione locale dell'Associazione nazionale Combattenti e Reduci, lancia un appello contro alcuni film immorali, tra cui *Il mondo di notte*, ritenuti offensivi per il loro mettere in ridicolo «istituzioni e sentimenti sacri quali la Patria, l'amore per la democrazia [e] per la famiglia»⁴⁴.

Non stupisce particolarmente che la critica cattolica si sia scagliata tanto ampiamente contro il filone *mondo*: come è noto, in questi pseudo-reportage l'attrazione principale era costituita dall'esibizione di corpi nudi e dall'attenzione accordata a realtà pruriginose quali l'omosessualità e il travestitismo. Le sessualità non normative vengono qui rappresentate come oggetto di uno spettacolo ridicolo, predisposto per lo sguardo predatorio dello spettatore⁴⁵. Uno spettacolo moralmente pericoloso, per un mondo – come quello cattolico – che stava combattendo la propria crociata contro un mercato colmo di generi incitanti al vizio⁴⁶. La disamina dei discorsi prodotti dalla critica cattolica in relazione al

⁴² Si tratta di un processo che coinvolge, nel suo complesso, l'informazione cattolica e che pare trovare un punto di espressione privilegiato nelle riviste. Sulla sola «Famiglia Cristiana» trovano spazio diversi interventi volti a mettere in guardia i lettori/spettatori dalle insidie di un certo cinema. La posizione del settimanale fondato da don Alberione è particolarmente interessante perché la battaglia per la moralizzazione passa soprattutto attraverso le rubriche epistolari, nelle quali la redazione risponde a precise richieste di chiarimento del pubblico, proponendo in maniera esplicita un modello ideale di spettatore cinematografico cattolico. Alcuni esempi fra i molti possibili di questa dinamica (scelti nei soli anni di uscita dei primi *mondo movies*) sono forniti da: Amorth, 1961; Lamera, 1962; Frascisco, 1962; Lamera, 1963a; Lamera, 1963b; Bevilacqua, 1965; Zambonini, 1965; Padre Alfonso, 1966.

⁴³ CCC, 1960: 164.

⁴⁴ [s.n.], 1960. Come previsto dalla formula blasettiana che il film segue quasi senza variazioni, l'attrazione principale de *Il mondo di notte* consiste in numeri di cabaret e spogliarello ripresi in vari locali notturni. Il principale motivo di biasimo per le autorità cattoliche riguarda allora (e prevedibilmente) la presenza di corpi femminili più o meno erotizzati. Nell'appello lanciato dal vescovo Giuseppe Carraro ritroviamo, infatti, tutti i *topoi* ricorrenti nella pubblicistica cattolica dell'epoca legata al cinema immorale, dal riferimento alla non-artisticità del film («Vorrei chiedere: in forza di quali valori si giustificano queste turpitudini? E l'arte? E il legittimo svago? E la libertà?») alla preoccupazione per i giovani, il cui sguardo non deve posarsi su spettacoli del genere («Ai giovani dico: dimostrate la vostra saldezza e nobiltà d'animo disertando questi spettacoli e dichiarando in luce meridiana che essi non corrispondono per nulla anzi sono in assoluta opposizione alle vere e più profonde aspettative e aspirazioni della gioventù d'oggi»), Giuseppe Carraro, *Notificazione del Vescovo: appello a tutte le coscienze oneste*, 29 aprile 1960, ACS, Fondo ministero dell'Interno, gabinetto 1957-1960, busta 372 bis, fascicolo 17083 (DB: ACS 46).

⁴⁵ Giori, 2014: 38-39. Emblematica, da questo punto di vista, la sequenza del film *La donna nel mondo* (1963), di Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero e Paolo Cavara, girata in una sorta di bar/balera per lesbiche. Il commento è particolarmente istruttivo per comprendere il modo in cui i *mondo* si siano accostati al tema: «Quale altro genere di affinità induce queste ragazze a ballare fra loro in un celebre locale parigino? Qual è il sentimento che pur allontanandole dalla compagnia dell'uomo, le spinge ad imitarne l'aspetto con un risultato tanto patetico e per il quale la facile ironia tradisce un filo di malinconica tenerezza?».

⁴⁶ Come quello della commedia a episodi. Emblematico, proprio negli anni '60, il caso delle vicende giudiziarie legate al film *Le bambole* (1964), di Luigi Comencini, Dino Risi,

genere appare, dunque, particolarmente istruttiva, a partire dal fatto che consente di illuminare un fenomeno cinematografico centrale per l'industria dell'intrattenimento da una prospettiva quasi completamente inedita. Se, nelle linee generali, la critica cattolica non si distanzia eccessivamente da quella laica nel condannare gli eccessi di sensualità e violenza propugnati dai *mondo*, sorprende ad esempio che l'accoglienza dei film di un autore "maledetto" come Jacopetti sia stata nel complesso più positiva. Sembra che, per i cattolici, il regista di Barga fosse da condannare più per le sregolatezze della sua vita privata che per le derive pseudo-documentaristiche dei suoi lungometraggi. Ulteriori indagini in questa direzione, legate a personalità dotate di una ben riconoscibile identità autoriale (ad esempio i fratelli Castiglioni) potrebbero essere utili a riaprire il dibattito su un genere troppo spesso velocemente liquidato come scomodo e deterioro, favorendo nuovi percorsi d'analisi legati all'impatto che questi film hanno avuto sull'immaginario dell'epoca e sulla narrazione di tematiche socio-culturali di notevole importanza.

Franco Bolognini e Franco Rossi. Particolarmente fastidioso, come testimonia un lungo e particolarmente istruttivo articolo apparso su «Madre», l'episodio dove Gina Lollobrigida seduce il nipote di un monsignore, in una scena «che tocca la più lasciva volgarità» Pesce, 1965: 29 (DB: PER 448).

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio di provenienza.

I documenti possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato

ANT: Archivio Nazareno Taddei

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

MIBAC: Ministero per i Beni e le Attività Culturali

PER: Materiali a stampa di difficile reperibilità di cui è disponibile copia fotografica all'interno della banca dati del PRIN

Riferimenti bibliografici

- A.S.**
1962, *Prime del cinema: Mondo cane*, «Corriere d'Informazione», 31 marzo-1 aprile.
- Alemanno, Roberto**
1966, *Gli eredi del cinema di Hitler*, «l'Unità», 30 marzo.
- Amorth, Gabriele**
1961, *I vostri perché. Segnalazioni cinematografiche*, «Famiglia Cristiana», a. XXIII, n. 29, 16 luglio.
- Aramu, Daniele**
2001, *Tracce d'artificio. Viaggio alle origini del documentario sensazionalista, tra rappresentazione e mistificazione della realtà*, in AA. VV., *Nocturno Book, Mondorama: da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere, una guida al documentario estremo italiano fra realtà e finzione*, supplemento a «Nocturno», Nocturno Edizioni, Milano 2001.
- Baldi, Alfredo**
2002, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia.
- Bellavita, Andrea**
2001, *Il sistema della serializzazione nel cinema italiano: padri e figli*, «Comunicazioni Sociali», a. XXIII, n. 1.
- Bentin, Doug**
2006, *Mondo Barnum*, in Rhodes, Springer (eds.), 2006.
- Bevilacqua, Maria Grazia**
1965, *Processo al cinema*, «Famiglia Cristiana», a. XXXV, n. 23, 6 giugno.
- Brega, Gian Piero**
1963, *Film sadici e film sadiani* in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1963*, Feltrinelli, Milano 1963.
- Brottmann, Mikita**
2004, *Mondo Horror. Carnivalizing the Taboo*, in Stephen Prince (ed.), *The Horror Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 2004.
- Bruschini, Antonio; Tentori, Antonio**
2013, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano.
- Castellani, Leandro**
1964, *Mondo cane n. 2*, «Rivista del Cinematografo», a. XXXII, n. 1, gennaio.
- CCC**
1960, *Segnalazioni cinematografiche*, vol. XLVI, CCC, Roma.
1962a, *Segnalazioni cinematografiche*, vol. LI, CCC, Roma.
1962b, *Segnalazioni cinematografiche*, vol. LII, CCC, Roma.
1964, *Segnalazioni cinematografiche*, vol. LV, CCC, Roma.
1966, *Segnalazioni cinematografiche*, vol. LX, CCC, Roma.
- Curti, Roberto; La Selva, Tommaso**
2003, *Sex & Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino.
- Dalla Gassa, Marco**
2014, *Tutto il mondo è paese. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere*, «Cinergie», n. 5.

Della Casa, Stefano

2001, *I generi di profondità*, in Giorgio de Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-1964, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia 2001.

Edwards, Leigh H.

2006, *Chasing the Real. Reality Television and Documentary Forms*, in Rhodes, Springer (eds.), 2006.

Eugeni, Ruggero

2004, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia 2004.

Fogliato, Fabrizio

2014, *Paolo Cavara. Gli occhi che raccontano il mondo*, Il Foglio, Piombino.

Fogliato, Fabrizio; Francione, Fabio

2016, *Jacopetti Files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano/Udine.

Formenti, Cristina

2013, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano/Udine.

Frascisco, Reginaldo

1962, *Il cinema sta minando la famiglia italiana?*, «Famiglia Cristiana», a. XXXII, n. 3, 21 gennaio.

Gigliotti, Lorenzo

2010, *Mondo cane! Conversazione con Gualtiero Jacopetti*, «Rolling Stone», n. 81, luglio.

Giordano, Michele

2001, *Follie di notte. Storiografia dei sexy-mondo: da Alessandro Blasetti ai prodromi del decamerotico, passando persino per Totò...*, in AA. VV. *Nocturno Book, Mondorama: da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere, una guida al documentario estremo italiano fra realtà e finzione*, supplemento a «Nocturno», Nocturno Edizioni, Milano 2001.

Giori, Mauro

2014, «*Ma oggi come te movi te piano per...*». *L'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta*, «Cinergie», n. 5.

Goodall, Mark

2006a, *Sweet & Savage. The World through the Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra.

2006b, *Shockumentary Evidence: the Perverse Politics of the Mondo Film*, in Stephen Dennison, Song Hwee Lim (eds.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Wallflower Press, Londra 2006.

2013, *Dolce e selvaggio: The Italian Mondo Documentary Film*, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (eds.), *Popular Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, New York 2013.

Gregoretti, Carlo

1964, *Gualtiero Jacopetti alla presa di Boende*, «L'Espresso», a. X, n. 52, 27 dicembre.

1966, *Un documentario costruito con le comparse. Ecco i falsi di Africa Addio*, «L'Espresso», a. XII, n. 33, 14 agosto.

Kerekes, David, Slater, David

1995, *Killing for Culture*, Creation Books, London/San Francisco; *Killing for Culture from Edison to ISIS. A New History of Death on Film*, Headpress, Londra, seconda edizione 2016.

Lamera, Stefano Atanasio

1962, *L'aspetto religioso-morale del nostro cinema non li persuade affatto*, «Famiglia Cristiana», a. XXXI, n. 1, 7 gennaio.

1963a, *Colloqui con il Padre: non vado a divertirmi ma per vedere a che punto siamo arrivati*, «Famiglia Cristiana», a. XXXII, n. 4, 27 gennaio.

1963b, *Colloqui con il Padre: non contentarsi di parole*, «Famiglia Cristiana», a. XXXIII, n. 37, 15 settembre.

Loparco, Stefano

2014, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Il Foglio, Piombino.

Maina, Giovanna

2012, *Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta*, «Bianco & Nero», n. 573, maggio-agosto, *Nuove tendenze della ricerca sul cinema in Italia*.

Marotta, Giuseppe

1962, *Il mondo: una perfetta imperfezione che gira intorno alla propria condanna*, «L'Europeo», a. XVIII, n. 15, 15 aprile.

Miccichè Lino

1975, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia; settima edizione 2002.

Moravia, Alberto

1962, *Vedere la giungla da un salotto*, «L'Espresso», a. VIII, n. 5, 15 aprile.

Nepoti, Roberto

1989, *Il documentario, l'esotico e...*, in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989.

Padre Alfonso

1966, *Indietro come i gamberi*, «Famiglia Cristiana», a. XXXVI, n. 32, 7 agosto.

Pesce, Alberto

1965, *Contro la dilagante pornografia cinematografica dobbiamo fare tutti qualcosa*, «Madre», a. LXXVIII, n. 5.

Pezzotta, Alberto

2014, *Il cinema e l'oscenità della morte. Un percorso intorno a L'occhio selvaggio*, in Paolo Cavara, Tonino Guerra, Alberto Moravia, *L'occhio selvaggio*, Bompiani, Milano 2014.

Previtali, Giuseppe

2016a, «*Siamo fatti così! - Aiuto!*» *La rappresentazione dell'identità di genere nei mondo movies*, «Bianco & Nero», n. 585, maggio-agosto.

2016b, *Costruire il reale. Primi rilievi per una ricontestualizzazione critica dei mondo movies italiani*, «Arabeschi», n. 8.

Rhodes, Gary D., Springer, John Parris (eds.)

2006, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Londra.

Risé, Claudio

1964, *I documentary "sexy"*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1964*, Feltrinelli, Milano 1964.

Rondi, Gian Luigi

1962, *Poesia e polemica nel cinema italiano*, «Concretezza», a. VIII, n. 8, 16 aprile.

1963, *Bravi, bravissimi (e no)*, «Giornale dello spettacolo», a. XIX, n. 44, 7 dicembre.

Roscoe, Jane, Hight, Craig

2001, *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, Manchester.

[s.n.]

1960, *Un ordine del giorno della Federazione A.N.C.R.*, «L'Arena», 8 maggio.

Sallustro, Enzo (a cura di)

2008, *Storie del cinema italiano. Censure, film mai nati, proibiti, perduti, ritrovati*, Silvana, Cinisello Balsamo.

Sanguineti, Tatti (a cura di)

1999, *Italia taglia*, Transaeuropa, Ancona.

Sorgi, Claudio

1966, *Lo spettacolo della settimana: Africa addio*, «L'Osservatore Romano», 1 marzo.

Spinazzola, Vittorio

1974, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano.

Vigni, Franco

2001, *La censura*, in Giorgio de Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-1964, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia.

2004, *Buon costume e pubblica morale*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia.

Zambonini, Franca

1965, *Gina Lollobrigida e Virna Lisi rinviate a giudizio per oltraggio alla morale*, «Famiglia Cristiana», a. XXXV, n. 48, 28 novembre.

DONNE DELLE RIVIERE!

*Non esponete il vostro corpo con
abiti immodesti*

*Voi avvilite la vostra dignità
Perdete la stima degli uomini
Vi rendete colpevoli di scandalo
Attirate i castighi di Dio*

SIAMO IN GUERRA

abbiamo bisogno dell'aiuto divino!

*Indossate dunque costumi da bagno
più decenti, per salvare la vostra
dignità, quella della Patria e soprat-
tutto la dignità del carattere cristiano.*

Visto e approvato: Vicariatus Urbis - Ufficium II

Fig. 1 – Volantino del Segretariato per la Moralità conservato nell'archivio dell'ISACEM, senza data.

NON SOLO BAMBOLE: LO STARDOM FEMMINILE DELLA COMMEDIA A EPISODI E IL DIBATTITO SUL CINEMA IMMORALE (1964-1966)

Dalila Missero

In quel torno di anni che vide l'approvazione delle due leggi sul cinema, rispettivamente del 1962 e del 1965, l'uscita di alcune commedie a episodi a firma di registi come Mauro Bolognini, Luigi Comencini, Dino Risi ed Ettore Scola fu al centro di un animato dibattito sull'oscenità del cinema italiano. L'articolo si propone di indagare tale dibattito attraverso la mediazione dello stardom femminile, inteso come luogo di negoziazione simbolica dei profondi mutamenti in atto nella percezione della moralità e dei ruoli di genere nella società italiana. Per la sua restituzione, si indagheranno rotocalchi popolari di varia collocazione ideologica, come «Famiglia Cristiana», «Epoca», «Oggi» e il settimanale femminile di sinistra «Noi donne».

During the Sixties, in a moment that witnessed the introduction of two new laws on cinema (1962 and 1965), the release of a group of serial comedies by directors like Mauro Bolognini, Luigi Comencini, Dino Risi and Ettore Scola were at the centre of an animated debate on obscenity in Italian cinema. This article aims, accordingly, to investigate this debate according to its mediation of female stardom, which is understood as a space for the symbolic negotiation of the deep changes at the time in the perception of morality and gender roles in Italian society. The argument draws upon several tabloids and popular publications from the time, with different ideological positions, including "Famiglia Cristiana", "Epoca", "Oggi" and the left-wing women's weekly "Noi donne".

Nella rubrica della posta di «Famiglia Cristiana», la lettrice Amelia 49 si lamenta «delle dichiarazioni stupide e scandalose di una attrice straniera sui propri sentimenti e fatti personali» e continua:

So che altre sue colleghe italiane fanno altrettanto. Se a certe attrici piace svestirsi lo facciano a casa loro, non in presenza di spettatori che certamente faranno poi pensieri tutt'altro che puri. [...] Non credevo che si potesse essere così meschini e restare muti davanti a certe metamorfosi di tante attrici italiane.¹

Qualche anno dopo, nel 1969, in tutt'altro contesto, il critico Callisto Cosulich, nella sua cronaca della *scalata al sesso* del cinema italiano, notò similmente un cambiamento nel divismo femminile:

Sofia Loren, Virna Lisi, Gina Lollobrigida, Sylva Koscina, rivaleggiando con le *strip-teaseuses*, [...] cominciarono ad esibire le loro vergogne [...] ad agitare sguaiata-

¹ Amelia 49, 1966.

mente la lingua. E la loro conversione non era officiata dai modesti ed anonimi confezionatori dei "film sexy" bensì da autori incensurati ed autorevoli, quali De Sica, Dino Risi, [...] Bolognini, [...] Salce.²

Sia la lettrice di «Famiglia Cristiana» che Cosulich si riferiscono evidentemente alle interpreti di alcune commedie di costume uscite prevalentemente tra il 1964 e il 1966, come *Controsesso* (1964) di Renato Castellani, Marco Ferreri e Franco Rossi, *Le bambole* (1965) di Mauro Bolognini, Luigi Comencini, Dino Risi e Franco Rossi, *Adulterio all'italiana* (1966) di Pasquale Festa Campanile e *Se permettete parliamo di donne* (1964) di Ettore Scola. Questi film, tutti a episodi, ebbero un ottimo riscontro di pubblico e al contempo catalizzarono il dibattito sull'immoralità del cinema italiano che, a cavallo tra l'approvazione delle due leggi sul cinema, rispettivamente del 1962 e del 1965, non solo impegnava le istituzioni intente a legiferare, ma animava un acceso dibattito pubblico.

A partire da questi spunti, l'ipotesi di fondo di questo articolo è che il dibattito sull'oscenità del cinema italiano abbia trovato una sua peculiare articolazione attraverso le costruzioni divistiche femminili, che costituirono uno dei principali vettori del successo di pubblico di quei film. Nei discorsi pubblici sulle dive, rintracciati principalmente attraverso i rotocalchi e i quotidiani di quegli anni, si possono rinvenire le diverse prese di posizione dei due principali schieramenti, quello cattolico e quello progressista. Per questo, se ne valuterà quello che Richard Dyer ha definito «effetto ideologico», ovvero quella capacità delle figure divistiche di rispecchiare alcune preoccupazioni sociali più generali, e le loro inevitabili implicazioni ideologiche e politiche. Queste ultime, per quanto sfuggenti o non immediatamente rinvenibili, sono comunque intrinseche alle star, che Dyer suggerisce di leggere come immagini prodotte da una pluralità di media e dotate di una complessa polisemia³. Nello specifico del nostro caso, questa caratteristica dello stardom verrà usata come chiave interpretativa del dibattito sull'oscenità nel cinema italiano. Un dibattito che in quegli anni si rifletteva su alcuni processi di riforma della legislazione sul cinema e su alcuni temi apparentemente estranei alla questione dell'oscenità, come l'impegno politico e sociale e le nuove (e vecchie) idee attorno al *femminile* e alla sessualità⁴.

I. IL DIBATTITO SULL'OSCENO

Per comprendere il modo in cui le costruzioni divistiche parteciparono ai discorsi sull'oscenità nel cinema italiano, occorrerà prima delineare brevemente i caratteri principali di quel dibattito.

Il 17 aprile 1964 gli onorevoli democristiani Agostino Greggi ed Enrico Ghio presentarono un'interrogazione parlamentare per contestare l'accesso ai benefici statali «di film di nessun valore artistico e tecnico, anzi con altissimo contenuto di immoralità e di pornografia»⁵. L'interrogazione si articolava in sette

² Cosulich, 1969: 86.

³ Dyer, 1979: 2-3.

⁴ Dyer, 1979: 22.

⁵ *Atti Parlamentari*, Camera dei Deputati, seduta del 17 aprile 1964: 6390. Replica dell'on. Agostino Greggi al sottosegretario di Stato per il Turismo e lo Spettacolo Pietro Micara. L'onorevo-

punti. Oltre a quelli relativi al sostegno statale alla cinematografia nazionale, i due parlamentari sollecitavano chiarimenti circa il numero di film italiani vagliati dalla censura, su quali fossero interessati dal riconoscimento come film per la gioventù, sulle violazioni da parte degli esercenti delle disposizioni concernenti la tutela dei minori. Questo ventaglio di argomenti ben rappresenta il carattere sistemico della battaglia ai film immorali intrapreso dal fronte cattolico in ambito parlamentare.

D'altronde, anche le organizzazioni di quella stessa area operanti in campo cinematografico articolavano le proprie forme d'intervento attorno agli stessi punti. L'ACEC deliberò un appello contro il cinema immorale che richiamava all'azione non solo la categoria interessata, ma anche le commissioni di revisione per l'ammissione ai benefici economici di legge e il pubblico⁶. L'enfasi sul dovere degli spettatori di incoraggiare «quelle programmazioni cinematografiche che rispettino l'intelligenza e la dignità umana e cristiana»⁷ veniva tradotta invece dai membri dell'ACI nella messa a punto di vere e proprie forme di protesta, di sensibilizzazione del pubblico e di boicottaggio delle sale in cui venivano proiettati i film immorali⁸. Dal canto suo, infatti, la CEI aveva indicato come la prima causa dell'immoralità fosse «la passività del pubblico, il quale non reagendo nei dovuti modi di fronte agli spettacoli immorali ne aveva incoraggiato gli autori col suo atteggiamento indifferente»⁹. Come gli appelli a “organizzarsi meglio” rivolti ai fedeli dalle pagine di «Famiglia Cristiana» suggeriscono, s'invitavano i cattolici a seguire con più attenzione le valutazioni del CCC¹⁰. L'importanza delle “opinioni pubbliche”, infatti, era stata da poco sottolineata anche durante il Concilio Vaticano II che il 4 dicembre 1963 approvò il decreto sugli strumenti di comunicazione sociale *Inter Mirifica*. Qui i mezzi di comunicazione vengono definiti strumenti irrinunciabili per la diffusione di opinioni rette, sottolineando in particolare «l'importanza di incrementare la stampa onesta» per la sollecitazione dello sforzo di autori e spettatori in questa direzione.

Sul fronte opposto la domanda «Pornografia o cinema impegnato?», riportata nell'occhiello di un articolo di Aggeo Savioli su «l'Unità», ben sintetizza i termini del dibattito sul cinema immorale nella sinistra italiana. Savioli, infatti, ne prende le distanze, rimarcando allo stesso tempo una profonda differenza di posizionamento morale rispetto a simili – nella sostanza – prescrizioni provenienti dal fronte cattolico:

Nessuno tra noi spenderà troppe parole – se non sul piano della cronaca – quando un procuratore imputerà di pornografia l'episodio conclusivo di *Controsesso*

le Greggi si era già distinto per il suo impegno contro i cosiddetti film immorali, tanto che la sua figura ispirò a Rodolfo Sonego il personaggio di Agostino il Moralista, interpretato da Alberto Sordi nel film *Il moralista* (1959) di Giorgio Bianchi: Sanguinetti, 2015.

⁶ [s.n.], 1964b (DB: PER 231).

⁷ DB: PER 231.

⁸ In un documento dell'Azione cattolica ambrosiana si fa riferimento alla messa a punto di azioni di volantinaggio fuori dai cinema, con il preciso obiettivo di supplire all'«insufficienza che gli organi di recensione esercitano». Alberto Basso Ricci, *Programma U.d'A.* [Uomini di Azione Cattolica], 20 febbraio 1965, Archivio dell'Azione cattolica ambrosiana, busta 102, fascicolo 197 (DB: ASDMI 15).

⁹ CEI, *Situazione morale del cinema italiano*, 14 febbraio 1965, Archivio della CEI (DB: ACEI 15).

¹⁰ Cfr. [s.n.] 1964a.

[...]; un tal genere di confezioni [deprime], invece di esaltarli, gli istinti ritenuti meno nobili degli spettatori [...]. [Ma] finché il CCC continuerà a classificare tra gli “sconsigliati” e gli “esclusi” film come *Il deserto rosso* o *Gli indifferenti* [...] sarà difficile prendere sul serio [...] indicazioni siffatte.¹¹

Dunque, l’opposizione tra *impegno* e *pornografia* si trova al centro delle argomentazioni in area comunista a difesa del film politico dalle maglie censorie, mentre le dive saranno spesso additate, anche in questo contesto, quali cause della volgarità nel cinema. Intanto, anche in questi casi, la responsabilità individuale dello spettatore viene frequentemente invocata, negando, però, qualsiasi intento moralistico. Per citare un esempio di questo tipo, si leggano queste parole di Damiano Damiani, pubblicate su «L’Espresso»:

Quanto alla moralizzazione [...] bisogna notare una cosa: la protesta contro i film sexy viene probabilmente dalle persone che vanno a vedere questi film. Queste appartengono e rappresentano quello strato della popolazione che è abituata da secoli a peccare e a farsi assolvere. Hanno [...] bisogno di vedere questi film, e in seguito protestare contro chi non gli “impedisce” di andarli a vedere. E questo è un atteggiamento che un uomo civile e progressista non può accettare.¹²

In quegli stessi mesi, i lettori di «Vie nuove» avevano opinioni contrastanti circa le foto delle attrici in bikini pubblicate dal settimanale e che comparivano sempre più spesso anche sul filo-socialista «L’Espresso». Questo dibattito ha occupato la rubrica “I lettori ci scrivono” settimanalmente su «Vie nuove», dal 1° aprile 1965 al 25 novembre 1965, pubblicando più estratti di lettere di diversa opinione tutte scritte da soggetti maschili. Alcuni lettori si dimostravano contrari, sostenendo che l’emancipazione femminile non si costruiva attraverso un uso “oggettificante” del corpo della donna; altri invece si dimostravano favorevoli con dichiarazioni simili a questa che riportiamo: «qualche dozzina di spogliarelli da me visti non mi hanno ancora portato a ripudiare il marxismo»¹³. Quest’ultima posizione sintetizza il valore attribuito all’impegno politico, per come configurato nel settimanale legato al PCI, come luogo dell’omosocialità, in cui il militante di sinistra si dimostrava capace di una gestione consapevole della sua sessualità¹⁴. In questo senso, anche la presa di distanza dal moralismo cattolico, così come esemplificata dalle parole di Damiani, rappresenta un elemento costitutivo di quello stesso modello di mascolinità costruito attorno all’immagine dell’uomo comunista. Intanto, il ministro Achille Corona sulla prima pagina de «L’Espresso» del 27 giugno 1965 dichiarava: «Noi socialisti siamo contro i film sexy e sono stato proprio io appena diventato ministro dello Spettacolo a togliere le sovvenzioni a quei film»¹⁵.

¹¹ Savioli, 1965.

¹² Damiani in [s.n.], 1965b: 6.

¹³ S.G. di Milano, 1965: 2.

¹⁴ Bellassai, 2000; Casalini, 2010; Tonelli, 2014; Gundle, 1995. Va comunque ricordato che, già in anni precedenti, nella stessa area politica esistevano anche spazi femminili di mediazione della cultura militante di sinistra con quella popolare, come ha dimostrato Lucia Cardone nel suo studio sul settimanale dell’Unione Donne d’Italia, «Noi donne» (Cardone, 2009).

¹⁵ [s.n.], 1965b: 1.

Volendo quindi sintetizzare le posizioni delle tre principali forze politiche (cattolica, comunista e socialista), la formazione di un fronte comune nell'avversione al cinema immorale in realtà corrispondeva a esigenze diverse. Per i cattolici, l'appello a reagire indirizzato al pubblico si modellava sui tradizionali cardini della pedagogia morale cattolica. Quest'ultima, infatti, si era tradizionalmente impegnata a segnalare "divertimenti e comportamenti giusti nel tempo libero", avvertendo che l'abbandono a passatempi e pulsioni moralmente deprecabili conduceva tra le altre cose all'infelicità e alla solitudine¹⁶. Per i comunisti, si trattava d'invitare il militante all'impegno emancipativo contro l'alienazione, di cui la politica e il consumo culturali, in senso ampio, costituivano un tassello fondamentale. Per i socialisti, invece, si trattava in qualche modo di mediare il loro concetto di modernizzazione entro il progetto del governo di centro-sinistra. Entro lo spettro della cultura laica, comunisti e socialisti produssero discorsi distinti circa la moralità¹⁷. I primi sostenevano che un comportamento moralmente retto, sobrio e controllato circa le passioni e gli istinti, fosse parte dell'etica del militante. Questa concezione si saldava all'idea che i sentimenti e in genere le relazioni andassero impostate con sincerità, al di là dei vincoli economici e dell'ipocrisia tipici della cultura borghese. I socialisti, invece, si concentrarono sulla promozione di una moralità fondata «sulla salute e sul benessere, [contribuendo] a fondare una moderna morale sessuale non più impostata solo su valori di carattere etico»¹⁸ con riflessi evidenti nelle battaglie parlamentari promosse dai deputati socialisti come Lina Merlin e Loris Fortuna nel dopoguerra. In questa direzione si può leggere anche l'impegno di Corona sul fronte della censura. Tuttavia, il fronte laico nel suo complesso doveva mediare queste posizioni con la necessità politica di mantenere un'immagine di moralità solida, che contrastasse la propaganda cattolica che lo additava come artefice della corruzione del costume nazionale.

II. LA COMMEDIA DI COSTUME E L'AMPLIAMENTO DEL DIBATTITO SULL'OSCENO

In un'inchiesta intitolata *L'Italia pornografica*, pubblicata su «Epoca», Grazia Livi intervista Nino Manfredi e «un regista di classe come Renato Castellani» chiedendosi: «Come si può addossare la responsabilità di un fenomeno così grave ai singoli registi e attori? Essi in realtà, sono asserviti a un sistema e a una società, alla stessa maniera d'un piccolo impiegato asservito al potere alienante di una azienda». La Livi giunge alla conclusione che la colpa sia della «sorda *routine* dell'evasione che rende il pubblico passivo»¹⁹. Di nuovo quindi, emergono due imputati con diverse responsabilità: da un lato attrici, attori e registi, dall'altro il pubblico.

Ma su quale pubblico si punta il dito? Il "salto di qualità" dell'osceno al registro medio della commedia ha certamente determinato un ampliamento dei luoghi di confronto e conflittualità dei discorsi sull'immoralità del cinema italiano²⁰.

¹⁶ Tonelli, 2003.

¹⁷ Tonelli, 2003.

¹⁸ Tonelli, 2003: 15.

¹⁹ Livi, 1965: 29.

²⁰ Fullwood, 2015.

Dopo l'esplosione del filone dei cosiddetti "film spogliarello", tra il 1962 e il 1964, la redditività dello *spettacolo osceno* aveva dimostrato un potenziale da esplorare nel complesso della crisi generale, sia in termini d'incasso che di gradimento, del cinema italiano²¹. Tuttavia, se il carattere industriale a basso costo dello *strip-tease film* relegava gran parte di quelle pellicole a uno sfruttamento da seconda e terza visione – un circuito divenuto sempre meno remunerativo –, le commedie a episodi, a partire dalla stagione 1963-1964, si assestarono ai vertici delle classifiche di rendimento nelle prime visioni delle città capozzona²². Nell'articolo già citato di Grazia Livi, si attribuisce la responsabilità dell'ondata di oscenità nel cinema italiano proprio ai film a *sketch*, una formula che «dal 1948 al 1963 fu utilizzata per 37 film, [...] sfruttata come una miniera d'oro per ben 25 pellicole messe in circolazione soltanto nel 1964»²³. L'ingresso massiccio dell'erotismo nel circuito dei cinema più costosi, e una più ampia possibilità di sfruttamento nell'intera filiera di questi film, seguivano il trend di concentrazione degli sforzi produttivi e distributivi sulla fascia di pubblico che, per usare un'espressione di quei tempi, era ritenuto "il più qualificato"²⁴. In questo senso, figure di rilievo nel panorama autoriale-impegnato, come Marco Ferreri, girarono film come *Marcia nuziale* (1966) o episodi come *L'uomo dei cinque palloni* (1965) che venivano fatti rientrare anch'essi nel calderone della commedia di costume. Altri casi simili sono quello *ante litteram* di *Boccaccio '70* (1962) con episodi di Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti, ma anche casi più tardi come *Le streghe* (1967) di Mauro Bolognini, Vittorio De Sica, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi e Luchino Visconti. La questione della presenza o meno "di artisticità", come abbiamo già accennato, rappresentava un tema ricorrente nei discorsi sull'immoralità di questi film e veniva spesso invocata come argomento a supporto o contro la loro censura. Al di là delle presenze autoriali, infatti, il carattere seriale della soluzione a episodi, esprimeva queste commedie a critiche molto simili a quelle riservate, per esempio, agli *strip-tease film*. In altre parole, lo statuto ibrido di queste commedie, che coniugavano modi di produzione a basso costo con le possibilità commerciali e lo statuto culturale garantito dallo stardom e da alcuni autori affermati, aveva determinato un ampliamento del bacino di pubblico esposto "all'osceno" e aveva reso al contempo più intricato il dibattito sull'"oscenità", alimentando discorsi circa l'estetica e la legittimità culturale di quei film.

²¹ Il filone dei cosiddetti "film spogliarello" (anche detti "film sexy", "di notte" o *strip-tease film*) è costituito da un gruppo di pellicole a basso costo uscite a seguito del successo di *Europa di notte* (1959) di Alessandro Blasetti. Lungometraggio a metà strada tra il documentario e la finzione, il film di Blasetti montava alcuni numeri di avanspettacolo messi in scena nei night club dalle grandi capitali europee. Tra i numeri più apprezzati, ma ovviamente anche più scandalosi, vi erano gli spogliarelli, i quali finirono per costituire uno dietro l'altro i cosiddetti *strip-tease film*. Film che mantenendo l'impianto del precedente blasettiano finivano sostanzialmente per proporre solo numeri di spogliarello con diverse ambientazioni, più o meno realistiche (Buttafava, 1979; Risé, 1964).

²² Ferraù, 1964.

²³ Livi, 1965: 25.

²⁴ Quaglietti, 1980; Corsi, 2001.



Fig. 2 – Catherine Spaak con Vanni de Maigret, nel ruolo del seminarista, in un fotogramma da “La parmigiana” (1963) di Antonio Pietrangeli.

III. L'EFFETTO IDEOLOGICO DELLO STARDOM FEMMINILE NEI DISCORSI SULLA MORALE

Se quindi, come abbiamo visto, il pubblico è tra gli imputati principali, un altro tema ricorrente, come accennato, è quello della responsabilità individuale degli attori: uno dei fattori decisivi per la popolarità di questi film. Sino a quel momento, lo sfruttamento dello stardom della commedia all'italiana si era contraddistinto come un fenomeno prevalentemente maschile. Tuttavia, le commedie a episodi determinarono uno spostamento d'attenzione su quello femminile. Molly Haskell scrisse che il divismo femminile italiano era stato costruito generalmente attraverso il grande nome di un regista uomo; tuttavia, nel caso delle commedie a episodi, la sinergia tra i due elementi – *autosufficienza* dello stardom della commedia e solidità del paradigma autoriale – aveva posto spesso in questione l'“asimmetria di potere” tra questi due poli carismatici²⁵. Su questo, Vittorio Spinazzola è, come sempre, puntuale nel constatare come l'importanza divistica femminile sia in questi casi «notevolissima, in quanto [...] non è sorretta dai compagni di scena come Sordi e Mastroianni»²⁶. Infatti, la già menzionata predominanza del divismo maschile della commedia all'italiana (Mastroianni, Manfredi, Tognazzi soprattutto) si riequilibra in questi film con un protagonismo sempre più accentuato delle

²⁵ Haskell, 1973: 306-313.

²⁶ Spinazzola, 1985: 304.

dive, che spesso sono al centro di episodi totalmente fondati sui loro personaggi. Ciò trova riscontro soprattutto nel caso di Catherine Spaak: una tendenza confermata anche da altri fenomeni come il successo di Virna Lisi e il rinnovamento della figura di Gina Lollobrigida. Tuttavia, comparando i servizi dedicati ai divi e alle dive tra il 1964 e il 1966 in due tra i rotocalchi più popolari di allora, «Oggi» ed «Epoca», e su un periodico di attualità come «L'Espresso», si possono notare generalmente due piani discorsivi differenti. L'idea, infatti, che il pudore femminile fosse legato allo stato di salute complessivo della morale pubblica è piuttosto ricorrente nel dibattito attorno alle dive, e questo aspetto si riconduce a una più generale convinzione che i due piani fossero sovrapposti, come Niamh Cullen ha dimostrato nel suo studio sul caso giudiziario di Franca Viola²⁷. Infatti, per quel che riguarda le attrici delle commedie di costume, le loro vicende intime, e le ripercussioni di queste sulla loro carriera e i ruoli da loro interpretati, rispecchiano e filtrano le preoccupazioni morali più diffuse. I frequenti richiami alla responsabilità individuale delle attrici circa i ruoli da loro interpretati sono solo un aspetto di quel particolare fenomeno di mescolanza tra i loro personaggi pubblici e quelli da loro interpretati nei film, un aspetto tipico delle costruzioni divistiche²⁸. Mentre, come gli studi di Jacqueline Reich su Marcello Mastroianni hanno dimostrato, il discorso divistico maschile si concentrava sulla negoziazione della mascolinità nella sfera pubblica, prevalentemente attraverso il paradigma della crisi del modello virilista tradizionale, i personaggi femminili risultano costantemente filtrati dalla lente proiezione della morale privata su quella pubblica e viceversa²⁹. Su «Oggi» ed «Epoca», i giudizi maliziosi su Ugo Tognazzi come scapolo "rubacuori" e poi come uomo separato si alternano a foto a colori dei suoi appartamenti, le cui didascalie esaltano gli eccessi nell'arredamento offrendo un'opportunità per esaltare uno stile di vita raggiunto attraverso le sue innegabili doti professionali³⁰. Entro questo dibattito, la figura divistica di Catherine Spaak, già interprete degli scandalosi *La calda vita* (1964) di Florestano Vancini, *La voglia matta* (1962) di Luciano Salce e *La parmigiana* (1963, fig. 2) di Antonio Pietrangeli, condensa perfettamente queste tensioni. L'immagine pubblica dell'attrice belga venne da subito identificata con il suo personaggio cinematografico di tardoadolescente borghese e disinibita. Nelle commedie a episodi come *Tre notti d'amore* (1964) di Luigi Comencini, Renato Castellani e Franco Rossi, *Oggi, domani, dopodomani* (1965) di Eduardo De Filippo, Marco Ferreri e Luciano Salce, e *Adulterio all'italiana*, l'appena ventenne Spaak recita quello stesso personaggio a cui i rotocalchi, in maniera

²⁷ Il caso di Franca Viola, tra il 1965 e il 1966, impegnò a lungo il dibattito pubblico italiano. La giovane donna di Alcamo fu la prima a rifiutare, con il supporto della famiglia, il matrimonio riparatore impostole dopo essere stata rapita e violentata dal fidanzato Filippo Melodia, nipote del mafioso Vincenzo Rimi. Il caso approdò in tribunale e produsse numerose interpellanze parlamentari. In particolare, come ricorda Niamh Cullen, la sovrapposizione tra morale sessuale e la formazione dell'identità nazionale nel processo di modernizzazione post-boom economico trovarono in questo caso una loro espressione esemplare, specie nella contrapposizione tra la modernizzazione dell'Italia settentrionale e l'arretratezza del Meridione (Cullen, 2016; Appiah, 2010).

²⁸ Dyer, 1979: 21

²⁹ Reich, 2004. In particolare Reich, teorizzando i due poli dell'inetto e del *latin lover*, si riferisce alle teorie delle configurazioni della mascolinità mediterranea legate all'onore e alla rispettabilità esposte in Gilmore, 1987.

³⁰ [s.n.], 1964c, 1964d, 1964e.

più o meno scoperta, legano la sua condotta moralmente deprecabile. Mentre nei film la vediamo adescare giovani sacerdoti, tentare insicuri quarantenni sposati e recitare la parte della sposa bambina, il suo nuovo status di diva viene additato come causa principale della fine del suo matrimonio. Dopo aver suscitato critiche per un'opportunistica conversione al cattolicesimo – la Spaak proveniva da una famiglia atea – venne poi accusata di essere una madre e una moglie immorale³¹. Alla sua decisione di lasciare il marito Fabrizio Capucci, «Oggi» dedicò una serie di articoli che insistevano sulla condizione depressiva dell'uomo abbandonato. L'ex marito raccontava, infatti, che ormai la Spaak:

era una diva [...] o credeva di esserlo e le avevano insegnato nel mondo del cinema che una diva può permettersi tutto, che è aldilà del bene e del male. [...] Sei un prodotto in scatola, ti hanno industrializzata, [le dicevo], non capisci?³²

Insomma, il punto è che una donna, anche se diva, sbaglia a credersi “al di là del bene e del male”, sebbene il mondo dello spettacolo (e dei consumi) erroneamente la porti a credere il contrario. Su «L'Espresso», l'attrice viene presentata come una giovane che «combatte con ostinazione contro genitori, marito e consigliere spirituale», in altre parole contro la morale tradizionale³³. La giornalista Camilla Cederna, che la intervista sul set de *L'uomo dei cinque palloni* di Marco Ferreri, ne appare spaventata. Descrive il suo fisico come *moderno*, cioè dotato di «quell'indovinata e ambigua mescolanza di elementi maschili e femminili» capaci di stregare sia i quarantenni che i coetanei, e poi si chiede: «Come si fa ad ammansire una ragazza di diciotto anni [...] che ha già avuto un marito, è già comparsa davanti al giudice per giustificarsi ed accusare, ha già recitato in dodici film e nel suo ultimo, con allegra impudicizia, ha fatto l'amore sullo schermo almeno dodici volte (e spesso, per l'edizione francese, anche nuda del tutto)?»³⁴. Corrotta e corruttrice, Catherine Spaak, dentro e fuori dai film, condensa su di sé le preoccupazioni per una nuova generazione di giovani donne disinvoltate dal punto di vista sessuale e morale che incarna in tutto e per tutto le preoccupazioni e gli aspetti desiderabili della modernizzazione. Il tema generazionale emerge chiaramente entro lo stesso discorso divistico, ad esempio in un articolo di «Oggi» sull'ex maggiorata Marisa Allasio. L'abbandono delle scene di Marisa Calvi di Bergolo, ormai sposata e divenuta contessa, viene salutato come una situazione modello. Casalunga, con due bambini, un'immagine ripulita, la Allasio non rinnega nulla, quando dichiara: «[Una volta] Mi sembrava naturale farmi fotografare in bikini: la pubblicità era una precisa esigenza come lo sono adesso la discrezione e la riservatezza»³⁵, sottolineando la conquistata serenità datale dal marito e dai bambini. Questa contrapposizione tra passato e presente ricorda le parole di Edgar Morin quando scriveva che si sale la scala del divismo con le pose da pin-up, ma si è arrivate quando si posa nelle vesti di padrona di casa³⁶. Tuttavia, in questa particolare

³¹ Pensotti, 1964a.

³² Pensotti, 1964a: 57.

³³ Cederna, 1964: 11.

³⁴ Cederna, 1964: 11.

³⁵ Pensotti, 1964b: 62-63.

³⁶ Morin, 1995: 71.

fase, le dinamiche innescate attorno al dibattito sull'immoralità suggeriscono che il ritorno al salotto di casa è ormai un obiettivo tramontato per le nuove dive della commedia, che devono fare i conti con ben altre preoccupazioni morali, direttamente legate alla progressiva secolarizzazione della società italiana.

IV. E INFINE "LE BAMBOLE": LA PAROLA E LA RESPONSABILITÀ ALLE DIVE

Le bambole, uno di quei «filmetti ad episodi con licenza di spogliarsi» che portarono «attori di gran nome a giocare la loro reputazione», costò a Gina Lollobrigida e Virna Lisi non solo la *reputazione* ma un rinvio a giudizio per offesa alla morale, con in prima linea l'opinione pubblica cattolica quale principale gruppo di pressione³⁷. Le dichiarazioni della Lollobrigida al riguardo facevano leva sulla sua condizione di "vera diva" capace di gestire i ruoli osceni imposti dai registi, a differenza delle «divette che i ruoli sconci se li andavano a cercare». E spiegava: «Quando una donna recita la parte di una avventuriera senza scrupoli, che non ha difficoltà a mostrare il proprio corpo a tutti, questo personaggio non lede la sua onorabilità, né la sua moralità. [Quando] l'attrice smette di recitare, riacquista la propria personalità e il proprio pudore»³⁸. Ma la giornalista di «Famiglia Cristiana», Franca Zambonini, qualche riga dopo dimostra come la possibilità di scegliere delle attrici sia in realtà una mera illusione. Zambonini, in particolare, cita il caso di Virna Lisi, che un tempo posava per il settimanale cattolico in morigerato tailleur, ma che ora, dopo l'approdo a Hollywood, non sembra più capace di scegliere ruoli adatti ad una diva italiana³⁹. L'enfasi strumentale sulla responsabilità individuale delle attrici, colpevoli di scegliere – o meglio di non saper scegliere che – ruoli immorali, veniva rafforzata dal rifiuto delle stesse di redimersi. La spudoratezza con cui il peccato veniva reiterato, in sostanza, avrebbe dovuto motivare ancor più lo spettatore cattolico al boicottaggio dei film osceni. Un simile assunto riecheggia anche nel mensile cattolico «Madre», che riportava tre trafiletti dedicati rispettivamente a Sofia Loren (per *Ieri, oggi, domani*), a Gina Lollobrigida e a Virna Lisi (entrambe per *Le bambole*), dove si sottolinea il sovrapporsi di comportamenti immorali nel privato, così come nelle scelte lavorative⁴⁰.

Con intenti non troppo diversi, la rivista femminile «Noi donne», organo dell'Unione Donne d'Italia, pubblicava alcune «frasi non proprio celebri, ma certamente destinate a restare nella storia di uno dei periodi meno felici del nostro cinema»⁴¹, ovvero le giustificazioni di attrici come Virna Lisi, Claudia Cardinale e Rosanna Schiaffino per i loro spogliarelli cinematografici. Le argomentazioni delle

³⁷ Zambonini, 1965: 15. Insieme a Gina Lollobrigida vennero imputati nel medesimo processo anche il produttore Gianni Hecht Lucari e il regista Mauro Bolognini; e nel medesimo processo, con Virna Lisi, furono coinvolti anche Nino Manfredi e Dino Risi. Ma nell'articolo di Franca Zambonini agli altri imputati si accenna a malapena.

³⁸ Zambonini, 1965: 16.

³⁹ Lo spauracchio di Hollywood come ambiente corruttore per il "sobrio" divismo nostrano era stato invocato anche in altri casi: tra i più recenti rispetto allo scandalo de *Le bambole*, quello di Claudia Cardinale. Offertole un film dagli *studios* americani, la Cardinale è consapevole che in quell'ambiente «Ti guardano con la lente d'ingrandimento [...] pensando come cancellare tutto quello che sei stata per trasformarti in un'estranea» (Serini, 1965: 13).

⁴⁰ Pesce, 1965 (DB: PER 448).

⁴¹ Serra, 1965: 6.

dive per motivare il loro comportamento sullo schermo spaziano dalla crisi del cinema alle necessità dettate dalla professione. La scelta delle dichiarazioni mirava, evidentemente, a sottolineare la frivolezza e il disimpegno delle star dei film osceni. Ad esempio, a Sylva Koscina vengono attribuite queste parole: «Le attrici oggi si devono spogliare per colpa di Antonioni, dei film impegnati, che con la loro confusa problematica hanno annoiato e distaccato il pubblico dal cinema»⁴². Quindi, mentre i cattolici plaudono all'approdo in tribunale del processo morale alle dive, «Noi donne» attribuisce alle attrici dei film "pornografici" un chiaro supporto ideologico al disimpegno e l'incapacità di distinguere l'arte dalla volgarità. Le star rappresentano un modello di femminilità che si contrappone a quello decisamente più sobrio proposto dalla rivista. Infatti, seguendo e adattandosi all'etica del PCI (più spiccatamente rivolta ai militanti uomini), l'emancipazione della donna, secondo «Noi donne», è soprattutto un impegno emancipativo sul fronte culturale e sul piano sociale. Questo consentirà alla donna anzitutto un miglioramento sul piano intellettuale e personale, che si contrappone al mero uso del corpo e della sessualità come veicoli d'affermazione sociale. Tuttavia lo stesso settimanale, come ha dimostrato Lucia Cardone, non poteva ormai da tempo rinunciare a pubblicare le immagini delle dive a tutta pagina, costretto a mediare tra cultura di massa e militanza⁴³. Questo aspetto dimostra come la politica dei partiti di massa richiedesse di negoziare precisi obiettivi ideologici con le pratiche e gli strumenti forniti dall'industria culturale⁴⁴.

V. CONCLUSIONI

Catherine Spaak, Virna Lisi (reduce da Hollywood) e Gina Lollobrigida (reinventata come produttrice e donna d'affari), al culmine della polemica sul cinema osceno, vennero attaccate personalmente come fautrici ed emblemi della complessiva decadenza della morale pubblica. Fuori e dentro lo schermo, le dive rappresentavano modelli femminili moderni, donne di successo il cui erotismo non incontra mai, per riprendere di nuovo la terminologia di Morin, alcuna "spiritualità".

In sintesi, attorno alle preoccupazioni istituzionali per l'immoralità nel cinema, queste costruzioni divistiche fornirono risposte individuali, influenti e popolari, a quei temi che impensierivano l'opinione pubblica, come la trasformazione dell'istituzione tradizionale del matrimonio, l'emersione della sessualità – femminile – nei discorsi pubblici, la diffusione della società dei consumi. Si trattava di risposte che portavano con sé tutte le contraddizioni ideologiche dei vari schieramenti che ne giudicavano gli esiti, tradendo ancora una volta la sovrapposizione tra "morale pubblica" e "morale femminile", che ancora dominava questo tipo di dibattito.

Francesco Alberoni riteneva che il gruppo dei divi fosse sottoposto a un particolare regime morale, diverso da quello delle "persone comuni" e da quello

⁴² Serra, 1965: 8.

⁴³ Cardone, 2009.

⁴⁴ Gundle, 1995.

del potere istituzionalizzato⁴⁵. Allo stardom femminile, però, vennero applicati tutti gli standard della morale tradizionale, per enfatizzarne allo stesso tempo la decadenza e la validità, ma soprattutto per ribadire la responsabilità femminile nella custodia della moralità pubblica. Attraverso il discorso morale su questa “élite (femminile) senza potere”, cattolici e comunisti hanno rinforzato le rispettive posizioni ideologiche e morali, spesso attraverso discorsi misogini. Ma ciò nonostante, l’ascesa del cinema immorale era ormai inarrestabile, mentre iniziava a prendere forma quello che Betty Friedan, in quegli stessi anni, aveva definito «il problema che non ha nome»⁴⁶, ovvero il progressivo rifiuto del modello pudibondo dell’angelo del focolare che per anni aveva dominato le costruzioni del femminile nell’immaginario cattolico come in quello comunista.

In conclusione, quindi, considerando l’effetto ideologico di questo stardom, la sovrapposizione delle “responsabilità” private con quelle pubbliche si può considerare parte di un più generale processo di trasformazione dell’intimità che secondo il sociologo Anthony Giddens costituisce il carattere peculiare della modernizzazione delle società occidentali negli ultimi cinquant’anni⁴⁷. Proprio in questo senso, la *pubblicità dell’intimità* delle dive consentirà di negoziare l’inarrestabile ascesa dell’osceno nel cinema, nelle sue implicazioni culturali, sociali e morali.

⁴⁵ Alberoni, 1963.

⁴⁶ Friedan, 1964.

⁴⁷ Giddens sottolinea come la sfera dell’intimità sia divenuta, nella sua progressiva liminalità con quella pubblica, il principale catalizzatore delle trasformazioni sociali avvenute dagli anni ’60 nelle società occidentali. In questo fenomeno i media hanno avuto un ruolo centrale nella nuova configurazione pubblica dell’intimità (Giddens, 2013).

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio di provenienza.

I documenti possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema

ACI: Azione Cattolica Italiana

ASDMI: Archivio Storico Diocesano di Milano

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

PER: materiali a stampa di difficile reperibilità di cui è disponibile copia fotografica all'interno della banca dati del PRIN.

Riferimenti bibliografici

Alberoni, Francesco

1963, *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*, Vita e Pensiero, Milano.

Amelia 49

1966, *Le "sciocchezze" delle attrici*, «Famiglia Cristiana», a. XXXVI, n. 26, 26 giugno.

Appiah, Kwame Anthony

2010, *The Honor Code. How Moral Revolutions Happens*, W. W. Norton & Company, New York.

Barbanti, Marco

1992, *La classe dirigente cattolica e la "battaglia per la moralità" 1948-1960. Appunti sul 'regime clericale'*, «Italia Contemporanea», n. 189.

Bellassai, Sandro

2000, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI, 1947-1956*, Carocci, Roma.

Buttafava, Giovanni

1979, *Vizi pubblici e segrete virtù della struttura supplente* in AA. VV., *Il patologo uno, Annuario dello spettacolo televisione cinema e teatro*, Ubulibri, Milano.

Cardone, Lucia

2009, *«Noi donne» e il cinema: dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, ETS, Pisa.

Casalini, Maria

2010, *Famiglie comuniste. Ideologie e vita quotidiana nell'Italia degli anni Cinquanta*, il Mulino, Bologna.

Cederna, Camilla

1964, *La gatta con gli occhiali*, «L'Espresso», a. IX, n. 4, 26 gennaio.

Corsi, Barbara

2001, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.

Cosulich, Callisto

1969, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova.

Cullen, Niamh

2016, *The case of Franca Viola: Debating Gender, Nation and Modernity in 1960s Italy*, «Contemporary European History», vol. 25, n. 1.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, British Film Institute, Londra.

Ferraù, Alessandro

1964, *Anno zero per la distribuzione nazionale*, «Borsa Film», a. VI, n. 267, 27 giugno.

Friedan, Betty

1964, *La mistica della femminilità*, Edizioni di Comunità, Milano.

Fullwood, Natalie

2015, *Cinema, Gender and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, Palgrave, Basingstoke.

Giddens, Anthony

2013, *La trasformazione dell'intimità: sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, il Mulino, Bologna.

Gilmore, David D. (ed.)

1987, *Honor and Shame and the Unity of Mediterranean*, American Anthropological Association, Washington.

Gundle, Stephen

1995, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa, 1943-1991*, Giunti, Firenze.

Haskell, Molly

1973, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Holt, Rinehart and Winston, New York/Chicago/San Francisco.

Livi, Grazia

1965, *L'Italia pornografica*, «Epoca», a. XVI, n. 754, 7 marzo.

Morin, Edgar

1995, *Le star*, Olivares, Milano.

Pensotti, Anita

1964a, *Fu una vera buffonata la conversione di mia moglie*, «Oggi», a. XX, n. 13, 26 marzo.

1964b, *Il mestiere di attrice mi è servito per la mia attuale vita di contessa*, «Oggi», a. XX, n. 27, 2 luglio.

Pesce, Alberto

1965, *Contro la dilagante pornografia cinematografica dobbiamo fare tutti qualcosa*, «Madre», a. LXXVII, n. 5, maggio.

Quaglietti, Lorenzo

1980, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma.

Reich, Jacqueline

2004, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Reich, Jacqueline, O'Rawe, Catherine

2015, *Divi: la mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma.

Risé, Claudio

1964, *I documentari sexy in Vittorio Spinazzola* (a cura di), *Film 1964*, Feltrinelli, Milano.

[s.n.]

1964a, *Films scandalosi*, «Famiglia Cristiana», a. XXXIV, n. 9, 1 marzo.

1964b, *La moralizzazione del cinema in un appello dell'A.C.E.C.*, «Il Centro», a. III, n. 83-84, 5 gennaio.

1964c, *Tognazzi ha costruito la sua reggia sulle stalle dove Raffaello dipinse la Fornarina*, «Oggi», a. XX, n. 1, 2 gennaio.

1964d, *Venticinque domande che imbarazzano Tognazzi*, «Oggi», a. XX, n. 8, 20 febbraio.

1964e, *Ugo si è sposato, ma fino a quando?*, «Oggi», a. XX, n. 10, 5 marzo.

1965a, *La guerra alla giarrettiera*, «L'Espresso», a. XI, n. 26, 27 giugno.

1965b, *La guerra del nudo*, «L'Espresso», a. XI, n. 26, 27 giugno.

Sanguinetti, Tatti

2015, *Il cervello di Alberto Sordi: Rodolfo Sonogo e il suo cinema*, Adelphi, Milano.

Savioli, Aggeo

1965, *Resta oscuro il bersaglio delle critiche vescovili*, «l'Unità», 10 marzo.

Serini, Marialivia

1965, *La tortora mette gli artigli*, «L'Espresso», a. XI, n. 7, 14 febbraio.

Serra, Paolo

1965, *Il nudo gratuito*, «Noi donne», a. XXI, n. 24, 12 giugno.

S.G. di Milano

1965, *"I lettori ci scrivono"*, «Vie Nuove», a. XIV, n. 30, 29 luglio.

Spinazzola, Vittorio

1985, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma.

Tonelli, Anna

2003, *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna.

2014, *Gli irregolari. Amori comunisti al tempo della Guerra fredda*, Laterza, Roma/Bari.

Zambonini, Franca

1965, *Gina Lollobrigida e Virna Lisi rinviate a giudizio per offesa alla morale*, «Famiglia Cristiana», a. XXXV, n. 48, 28 novembre.

IL CINEMA DI INGMAR BERGMAN IN ITALIA: LA RAPPRESENTAZIONE DEL SESSO TRA CENSURA E MONDO CATTOLICO

Fabio Pezzetti Tonion

L'erotismo e la rappresentazione della sessualità e delle dinamiche dell'intimità della vita di coppia hanno accompagnato il cinema di Ingmar Bergman fin dalle sue prime prove registiche, divenendo nel corso del tempo una delle cifre tematiche in cui riconoscere la volontà di porre in essere attraverso il medium cinematografico una consapevole riflessione sul sesso inteso anche come paradigma di confronto tra individui. Sesso ed erotismo non con minor rilievo e significato si pongono accanto alle grandi meditazioni metafisiche sul senso dell'esistenza, sulla difficoltà di comunicazione tra gli esseri umani e sul cosiddetto silenzio di Dio. Se questi ultimi temi sono fin da subito accettati e discussi dalla critica italiana nel momento in cui, alla fine degli anni '50, i film del regista vengono distribuiti nel nostro Paese, divenendo paradigmatici di un discorso che innerverà tutta la riflessione sul cinema bergmaniano negli anni a venire, a una più attenta analisi l'erotismo che permea queste opere viene accantonato o, al massimo, inteso in una dimensione ancillare.

Eroticism, as well as the representation of sexuality and dynamics of intimacy in the lives of couples, inhabited the cinema of Ingmar Bergman from his very first experiments in direction. With the passing of time they became a thematic key, through which we can perceive the desire to negotiate, through the cinematic medium, a conscious reflection on sex, intended moreover as a paradigm through which individuals relate to one another. Significantly, sex and eroticism are situated alongside major metaphysical meditations on the meaning of life, the difficulty of communication among humans, and the so-called silence of God. While the latter themes were immediately accepted and discussed by Italian critics from the moment, at the end of the Fifties, when the director's films were distributed in Italy, becoming paradigmatic of a debate that went on to animate every response to Bergman's cinema in the years to come, a more attentive analysis of the eroticism that permeates these works was nevertheless foregone, or at best implicit in an ancillary dimension.

Gli attori della compagnia *Les Riens*, accusati di oscenità per lo spettacolo che stanno portando in tournée, vengono convocati nello studio del giudice Ernst Abrahamsson. Quest'ultimo vuole verificare se la rappresentazione teatrale inscenata dal trio formato da Hans Winkelmann, da sua moglie Thea e da Sebastian Fisher contenga veramente situazioni, parole e atti che possono essere reputati lesivi della morale, del buon gusto. Vuole soprattutto appurare se siano presenti estremi che possano far tacciare la rappresentazione di oscenità, caso quest'ultimo che renderebbe necessario il suo intervento per far sospendere definitivamente le previste rappresentazioni dello spettacolo. Abrahamsson, uomo rigido e funzionario condizionato dalla fredda burocrazia che il proprio

ruolo richiede, appare a priori convinto della colpevolezza degli attori e la serie di interrogatori che conduce con gli stessi è, più che altro, una dovuta formalità necessaria a certificare il proprio ruolo di rappresentante della legge. Ciononostante, il confronto con gli artisti, oltre a mettere a nudo le idiosincrasie, le debolezze e le menzogne di questi ultimi, sembra porre il giudice in uno stato di incertezza e di progressiva inettitudine a mantenere la propria fermezza di carattere e di valutazione. Incapace di formulare un giudizio a seguito dei soli interrogatori degli attori, Abrahamsson chiede che questi ultimi mettano in scena nel suo studio il numero che li ha portati alla denuncia per oscenità, non prima però di aver confessato il suo sostanziale fallimento umano, ovvero la rinuncia ai suoi sogni di gioventù (divenire un musicista professionista) per accondiscendere ai desideri dei propri genitori. Mentre il giudice esprime la propria ammirazione per il lavoro dei *Les Riens*, questi ultimi iniziano la messa in scena di una performance che rappresenta, secondo le parole di Hans Winkelmann, il gioco rituale e magico che porta alla nascita dell'atto teatrale. Nel corso della rappresentazione, il giudice – dopo aver affermato di comprendere il senso del rito al quale sta assistendo – muore.

Realizzato da Ingmar Bergman per la televisione svedese nel 1969 a partire da un copione scritto circa due anni prima¹, *Riten (Il rito)* esibisce in maniera netta ed esplicita la propria natura meta-discorsiva sulla creazione artistica, la critica e la censura. Ma se nella sequenza finale la rappresentazione del rito della nascita dell'atto teatrale² afferma la necessità (per quanto ambigua e in potenza distruttiva) dell'arte, tutto il film si pone in realtà come atto d'accusa, spietato e a tratti disturbante, di quella critica che emette giudizi senza comprendere e, ovviamente, di tutte le pratiche censorie alle quali la creazione artistica deve sottostare³. Come nota Sergio Trasatti, «questo film, di vago sapore kafkiano, consente a Bergman da un lato di presentare in termini grotteschi i censori che spesso si accanirono nei confronti delle sue opere, dall'altro di approfondire alcune sue

¹ Una prima stesura del copione avviene nell'estate del 1967 a Fårö, durante le riprese di *Skammen (La vergogna)*, 1968). L'attore e regista Erland Josephson prevede un allestimento al *Dramaten* di Stoccolma, ma Bergman si oppone in quanto ritiene che la dimensione teatrale non sia la più indicata per un lavoro che dovrebbe essere – secondo la sua visione – realizzato per il cinema o per la televisione, utilizzando unicamente inquadrature molto strette e primi piani (cfr. Steene, 2005: 417). Sulla realizzazione del film si vedano anche le osservazioni del regista (Bergman, 1990: 149-157).

² Il film affronta una personale interpretazione del rito dell'elevazione, condotta da Bergman per la messa in scena delle *Baccanti*. Scrive Bergman: «nell'antica Grecia il teatro era indissolubilmente collegato con i riti religiosi. Gli spettatori si radunavano molto tempo prima del sorgere del sole. All'alba venivano avanti i sacerdoti mascherati. Quando il sole spuntava al di sopra delle montagne, illuminava il centro della scena. Là era stato eretto un piccolo altare. Il sangue sacrificale veniva raccolto in una grande ciotola. Uno dei sacerdoti si nascondeva dietro agli altri. Portava una maschera d'oro con l'effigie di un dio. Quando il sole si era alzato ulteriormente, al momento giusto due sacerdoti levavano in alto la ciotola in modo che gli spettatori potessero vedere come la maschera d'oro si riflettesse nel sangue. Un'orchestra di tamburi e di pifferi suonava e i sacerdoti cantavano. Dopo alcuni minuti l'officiante abbassava la ciotola e beveva il sangue» (Bergman, 1990: 151).

³ Riflettendo sulla ricezione da parte della critica, e più in generale da parte del pubblico televisivo, Bergman nota come il film, caratterizzato da un'espressività aggressiva, suscitò reazioni di spavento (Bergman, 1990: 154).

riflessioni sull'arte, sugli attori, sulla libertà»⁴. Certamente *Riten*, nel suo porre al centro del meccanismo drammaturgico e della riflessione il mestiere dell'attore e come evidente conseguenza anche il mondo della rappresentazione teatrale – che, *pars pro toto*, vale per tutte le forme artistiche rappresentative e dunque anche per il cinema – può essere letto e inteso anche come manifesto delle riflessioni bergmaniane sul proprio mestiere e sul lavoro dell'attore. Ma la dimensione creativa registica e attoriale, più che proporsi nell'evidenza della proclamazione di una poetica e di un *modus operandi*, assume il tono di «una vendetta dell'artista contro la censura, e una sarcastica conferma che l'inquisitore è condannato a essere ciò che è, così contro la realtà come contro la magia»⁵. La dimensione drammatica del film nasce dal rapporto conflittuale tra il soggetto e la maschera che deve indossare per essere accettato dalla società: se questo è evidente per il trio degli attori dei *Les Riens*, i quali nel confronto con il giudice mettono a nudo la personalità che proprio il loro essere attori cela, vale anche per Abrahamsson, il quale durante le conversazioni private che conduce con i membri del trio rivela progressivamente la propria natura. E il finale del film, con la morte del giudice durante la rappresentazione del rito, assume dunque una doppia valenza: una relativa alla condanna del sistema censorio incarnato dalla figura del giudice, l'altra più ambigua e capace di mettere in scena in una forma sublimata il destino di coloro i quali riconoscono la propria natura più autentica e non la accettano. Quest'ultima lettura del film, a ben vedere, è legata all'istituto critico e censorio che *Riten* irride: infatti cos'è la censura se non la volontà di espungere e di tacitare tutto ciò che risulta inadatto a una rappresentazione pacificata della società? Una società qui incarnata in un microcosmo di quattro personaggi e soprattutto nella figura del giudice Abrahamsson, il quale viene rappresentato dapprima come un rigido e apatico custode della morale per poi lasciarne progressivamente emergere un lato più oscuro, dominato dal dubbio ma anche e soprattutto dall'incapacità di trattenere i propri impulsi di natura sessuale nei confronti di Thea Winkelmann.

Con queste premesse, non risulta difficile comprendere come il film suscitò, dopo la messa in onda in Svezia e Norvegia il 25 marzo 1969, ampie discussioni. Conscio che le tematiche proposte avrebbero potuto urtare la sensibilità del pubblico televisivo, Bergman registrò un'introduzione al film in cui metteva in guardia gli spettatori dal contenuto dello stesso, invitando «tutte le persone anche minimamente impressionabili a non guardare, e a leggere invece un buon libro»⁶. È evidente come il regista temesse inevitabili polemiche per un film che, sebbene presentato dalla televisione svedese come un'opera che non contiene nulla di «inadatto per i bambini», stimola nella stampa reazioni critiche ambivalenti: da una parte si sottolinea negativamente la brutalità di un film che «stupra gli spettatori» e che contiene «immagini dure e brutali che causano nausea e angoscia»⁷, ma che raggiunge una qualità artistica tale da non poter lasciare in-

⁴ Trasatti, 1995: 101.

⁵ Ranieri, 1974: 98-99.

⁶ Trasatti, 1995: 99. Per riferimenti all'introduzione filmata al film, realizzata da Lars Löfgren il 14 gennaio 1969 e contenente l'intervista a Ingmar Bergman, cfr. Steene, 2005: 417.

⁷ Una ricostruzione dell'accoglienza del film in Svezia è fornita da Steene (2005: 417), la quale dà conto delle recensioni negative delle riviste «Expr» e «DN», per le quali *Riten* conterrebbe alcune sequenze di sadismo sessuale troppo esplicite.

differenti, mentre dall'altra si evidenzia proprio come la qualità artistica del film sia foriera di un generale senso di freddezza e di auto-adulazione, leggendo in filigrana l'attacco bergmaniano a critica e censura come uno sfogo troppo personale, vieppiù viziato da una celebrazione compiaciuta del proprio ego creativo⁸. *Riten* risulta dunque un film paradigmatico nella carriera del cineasta svedese per quanto riguarda il rapporto con la censura, sia perché la tematizza portando alle estreme conseguenze un discorso già presente in *Ansiktet* (*Il volto*, 1958)⁹, sia perché si offre come testo sul quale si sono concentrati, in modo diverso (ovvero in potenza o in atto), i discorsi censori. Il film suscita un ampio dibattito nei Paesi scandinavi, dove viene proposto come opera pensata e realizzata per la televisione, e dunque intesa fin dalla fase produttivo-distributiva come un prodotto per un pubblico più ampio e generalista di quello cinematografico. Anche tenendo conto della programmazione in una fascia oraria "non protetta", possiamo supporre come al film venisse concessa – al netto delle polemiche che lo precedettero e che lo seguirono – un'ampia libertà nonostante certe ipotetiche scabrosità del soggetto. Al di fuori dei Paesi scandinavi *Riten* ottiene invece una distribuzione cinematografica, trovandosi inevitabilmente al centro di pratiche censorie che cercano di limitarne un impatto che può apparire dirimpente. In Italia il film viene distribuito in un momento in cui la carriera di Ingmar Bergman è pienamente consolidata e in cui egli incarna il prototipo del regista-autore, detentore di una poetica e di uno stile ai quali la critica offre ampi margini di consenso e sui quali, nonostante alcune isolate voci in controtendenza che rilevano un inaridimento della vena creativa e la stanca riproposizione di temi ormai consunti, si consolida una tradizione di lettura e di analisi che pone al centro della maggior parte dei discorsi la dimensione di crisi dell'uomo contemporaneo. Nell'analizzare i molteplici aspetti di questa crisi, le tematiche del sesso e dell'erotismo vengono solo sfiorate dai recensori italiani. Nonostante la refrattarietà alla trattazione di determinati argomenti da parte della critica, sia cattolica sia marxista, del nostro Paese, va sottolineato invece come l'erotismo e la rappresentazione della sessualità abbiano accompagnato il cinema di Ingmar Bergman fin dalle sue prime prove registiche, divenendo nel corso del tempo una delle cifre tematiche più rappresentative e peculiari. Il sesso, declinato nelle forme di una sessualità esplicita, diretta e a volte ingenua,

⁸ Se le reazioni critiche in Svezia risultano altalenanti tra la condanna della violenza espressiva del film e il riconoscimento dei valori artistici dello stesso, diverso è il caso della Norvegia, dove *Riten*, pur ottenendo un generale riconoscimento di qualità da parte della critica (che accosta Bergman ad autori come Chaplin e Dreyer), è al centro di attacchi da parte di quei giornali più vicini all'area cristiana. Inoltre Kjell Bondevik, ministro preposto agli Affari Ecclesiastici, prende in considerazione la possibilità di denunciare Bergman per blasfemia. Su quest'ultimo fatto, il regista prenderà posizione durante un'intervista telefonica (poi pubblicata in «Morgenposten», 25 aprile 1969), sottolineando la sua preoccupazione e paura nel sapere che alcuni degli uomini che governano la Norvegia pensino che la santità di Dio possa essere difesa applicando articoli di legge (cfr. Steene, 2005: 417).

⁹ *Ansiktet* tematizza il ruolo della critica che esercita un potere effettivo sull'ambito della creazione artistica, intrattenendo con quest'ultima un rapporto basato fondamentalmente sull'aspetto economico, avendo la facoltà di promuovere o meno il lavoro di coloro che hanno un ruolo creativo e che vengono però percepiti come corpi estranei rispetto alla società. La dimensione censoria – che nel cinema bergmaniano è sempre percepita come consustanziale a quella critica – assume dunque un ruolo economico di regolamentazione dei rapporti sociali tra creatore e fruitore.

e l'erotismo accennato, ambiguo o marcatamente esplicito sono un vettore di senso che definisce l'essere dell'uomo nel mondo.

In questa ottica, *Riten* estremizza la dimensione di osceno propria della sessualità del cinema di Bergman, esibendola in modo cosciente e metaforico nella proposizione del rituale teatrale nel quale un fallo posticcio indossato da uno degli attori assume il ruolo di simbolico riferimento al carattere ri-generativo dell'atto teatrale e dunque, per traslato, anche di quello cinematografico¹⁰.

Ciò che risulta più interessante è come la sessualità non venga solo sublimata nell'apparato del rituale che conclude il film (in cui peraltro si evidenzia la relazione tra sesso e morte), ma sia concretamente messa in scena nella dinamica dei rapporti che intercorrono fra i tre attori e soprattutto nella esplicita seppur confusa rappresentazione dello stupro di Thea. *Riten* è dunque un testo paradigmatico che permette di osservare come la censura italiana si sia comportata nei confronti dei film bergmaniani, spesso scegliendo di focalizzarsi su certe dinamiche di rappresentazione e trascurandone altre che pure si ponevano con tutta evidenza e forza perturbante. Risulta dunque utile a introdurre un lavoro che intende ricostruire almeno in parte le dinamiche che hanno governato la distribuzione del cinema di Bergman in Italia. In particolare l'analisi si concentrerà sulla rappresentazione del sesso, che risulta centrale nella dinamica indagata, e si avvarrà delle riflessioni di Gian Luigi Rondi – la cui figura come vedremo è legata in modo forte a quella del regista svedese – per definire l'orizzonte di un panorama critico segnato dalla dimensione dell'autorialità.

In Italia il film viene revisionato il 12 novembre 1970 e la commissione di censura impone il divieto ai minori di anni diciotto

per le due scene scabrose (la prima, relativa alla sequenza erotica nella camera di albergo; la seconda, riguardante la rappresentazione del rito fallico nella sale dell'interrogatorio) che si ritengono controindicate alla particolare sensibilità dell'età evolutiva dei predetti minori.¹¹

Non viene dunque ravvisata nella sequenza dello stupro una particolare violenza mentre si preferisce sottolineare la natura scabrosa di un rapporto tra una coppia di amanti e la natura "fallica" del rito che chiude il film, fraintendendo forse il significato che l'autore attribuisce allo stesso e destituendo il film, almeno in parte, del proprio diretto riferimento alla ritualità del teatro greco.

Il giudizio espresso da parte della commissione di censura si pone in una linea di continuità rispetto alle precedenti opere di Ingmar Bergman, le quali, a partire dall'inizio degli anni '60 – quando nel nostro Paese avviene una diffusione piuttosto capillare della filmografia del regista svedese, interessata anche al recupero dei film realizzati nel decennio precedente – vengono distribuite con una serie di divieti e tagli che vanno quasi sempre a colpire aspetti legati alla sessualità e all'erotismo, percepiti in ogni caso come cifra autoriale di una poetica specifica e conclamata.

La figura di Rondi risulta di grande importanza per comprendere la diffusione e la ricezione del cinema bergmaniano in Italia. Estimatore dell'opera del regista

¹⁰ Netto, 2011: 158-168.

¹¹ Revisione del 12 novembre 1970, MIBAC, fascicolo 57128.

Fig. 1 – Fotogramma tratto da "Riten" ("Il rito", 1969).



svedese fin dalla seconda metà degli anni '40¹², il critico ne ha seguito il percorso artistico e creativo, individuando nella messa in scena della crisi dell'uomo contemporaneo la possibilità di una tematica spirituale forte, concreta e legata a una dimensione sinceramente religiosa. L'affinità con i temi affrontati dal regista ha fatto sì che Rondi divenisse nel corso degli anni uno dei più acuti sostenitori del cinema di Bergman. Se ciò è avvenuto grazie al suo ruolo prominente all'interno delle istituzioni cinematografiche italiane, è evidente che, facendo risaltare nelle recensioni le tematiche inerenti al rapporto tra l'uomo e il "silenzio di Dio", Rondi ha permesso di inserire l'opera del cineasta svedese in un quadro teorico-critico saldamente ancorato a valori cattolici e più in generale spirituali, avendo cura di evidenziare come violenza, sesso e atteggiamenti "censurabili" siano subordinati a una morale di fondo sempre evidente¹³.

Da questo punto di vista, la figura di Rondi risulta centrale per comprendere come parte della critica cattolica abbia accolto il cinema bergmaniano: egli ha tratteggiato con sicurezza e determinazione un percorso e un modello di ricezione tematica di grande influenza, assegnando alla dimensione morale un ruolo a cui subordinare quasi ogni altra problematica. Figura preminente all'interno del panorama cinematografico italiano in virtù della propria vicinanza alla DC e a Giulio Andreotti, Rondi ha avuto anche un ruolo centrale nella distribuzione italiana dei film di Bergman. Ciò gli ha permesso, almeno in parte, di agire in sede preventiva, limitando alcune delle asprezze contenutistiche che avrebbero potuto incidere negativamente sui pareri delle commissioni di censura¹⁴.

¹² A titolo di esempio, in una nota relativa alla Mostra del Cinema di Venezia del 1948, Rondi sottolinea il proprio apprezzamento per il lavoro di Bergman come sceneggiatore per *Kvinna utan ansikte* (*La furia del peccato*, 1947) di Gustaf Molander; negativa invece la critica per *Musik i mörker* (*Musica nel buio*, 1948), valutato come «melodrammatico e tecnicamente quasi maldestro» (Rondi, 2016: 53).

¹³ Si vedano, a titolo d'esempio, le recensioni raccolte in Rondi, 1999.

¹⁴ Rondi ricorda come, lavorando ai dialoghi di *Nattvardsgästerna* (*Luci d'inverno*, 1963) – film difficile e necessitante di prudenze sul piano religioso – dovette ripulire (d'accordo con Bergman)

Fig. 2 – La scena dello stupro in “Jungfrukällan” (“La fontana della vergine”, 1960).



È il caso di un film come *Sommaren med Monika* (*Monica e il desiderio*, 1953), opera centrale nella definizione della poetica del regista. Il film è un’ottima cartina al tornasole di come nel nostro Paese le pratiche censorie relative al cinema bergmaniano trovino un’attualizzazione spesso equivoca. Si tratta infatti di un film costruito sul progressivo emergere della sensualità della protagonista, la quale viene proposta, nell’ambiente naturale delle isole dell’arcipelago di Stoccolma durante una breve estate di scoperta dell’amore e del sesso, come una presenza eminentemente erotica. Non sono rare le inquadrature in cui la protagonista Harriet Andersson è nuda o accenna a spogliarsi, all’interno di sequenze di cui non si può certo equivocare la dimensione oggettivamente sensuale. In fondo, *Sommaren med Monika* è il racconto di una storia d’amore deprivata di ogni concessione al romanticismo e calata nella piena concretezza carnale di quello che è un rapporto tra due soggetti che si desiderano e vivono la propria sessualità. La commissione di censura richiede l’eliminazione della «scena in cui i due giovani protagonisti, accingendosi a trascorrere la notte nel motoscafo, si introducono nel sacco a pelo», in quanto «detta scena è da ritenersi contraria al pudore»¹⁵. Questa volontà di preservare il pudore risulta evidente anche nel giudizio che emerge a seguito della visione de *Jungfrukällan* (*La fontana della vergine*, 1960), per il quale

si esprime il parere favorevole alla sua proiezione in pubblico, con divieto di visione ai minori di sedici anni per le scene di impressionante violenza atte a turbare la sensibilità giovanile e a condizione che dalla scena della violenza carnale sia eliminata la parte che va dal momento in cui si alza la gonna e si vedono le gambe della ragazza (compresa) fino al primo piano dei due volti accostati (escluso), in quanto scena offensiva del pudore¹⁶.

un poco la storia, essendo questa scabrosa per il pubblico cattolico (Rondi, 2016: 186).

¹⁵ Revisione dell’8 settembre 1961, MIBAC, fascicolo 3551.

¹⁶ Revisione del 17 settembre 1960, MIBAC, fascicolo 32649.

Nel caso di questo film, che nella filmografia bergmaniana degli anni '50-'60 risulta quello che in modo più esplicito si spinge fino al limite dello stupro e dell'assassinio, turba la rappresentazione concreta di una violenza sessuale. Ma la messa in scena di uno stupro (*fig. 2*), di cui Bergman non lesina dettagli di crudo realismo e che impensierisce i censori, ha un diverso effetto su parte della critica cattolica, che non trova motivi per una condanna e anzi vi vede una sincerità che nulla ha a che fare con lo sfruttamento commerciale di tematiche forti. Rondi, ad esempio, nota come Bergman abbia «dato prova di una realizzazione dura e quasi selvaggia, come non aveva raggiunto nemmeno nel *Settimo sigillo* o sotto altri aspetti in *Alle soglie della vita*»¹⁷, proprio in virtù della capacità di rappresentare un atto scabroso come la violenza nei confronti di una giovane. Per il critico il film, nonostante la tensione indotta da un realismo cupo e «acceso dalla fiamma torva della tragedia, riesce ad essere delicato e terso come un cielo di primavera»¹⁸. Su una linea di giudizio simile si pone Baragli, quando rileva la presenza di genuine tematiche religiose, seppur innestate su una tendenza propria del cinema occidentale a osare sempre più, mettendo in scena stupri, nudità, adulterio, meretricio e omosessualità¹⁹.

Le ragioni della decenza si concretizzano non solo nel voler celare aspetti relativi al sesso, ma anche nell'impedire che sullo schermo trovi spazio la rappresentazione del parto. *Nära livet (Alle soglie della vita, 1958)* viene vietato ai minori di sedici anni «a condizione che sia eliminata la scena in cui Stina appare in preda alle lancinanti doglie del parto»²⁰, in quanto la scena è troppo impressionante e scabrosa. Risultano inoltre espunte due altre inquadrature: l'una perché mostra la partoriente a gambe divaricate, l'altra perché offre la visione del momento del parto dal punto di vista della partoriente ed «esibisce» in modo indecente l'estrazione del bambino dalla vagina²¹. Nel caso preso in esame risulta evidente come il «verismo assolutamente senza veli», che pure una certa critica apprezza e ritiene sia un tratto peculiare dell'autorialità di un regista che va al cuore dei valori umani, possa essere inteso come disturbante, essendovi «urla, [...] dolori, aborti, nausee, sale operatorie e camere da parto sciorinati dal principio alla fine senza timore di eccessi o di insistenze»²². Spesso le commissioni di censura rimarcano la presenza di un rigoroso contenuto morale, svalutato dalla trattazione di argomenti che risultano inadatti per il legame che hanno con una sessualità morbosa, come accade a *Såsom i en spegel (Come in uno specchio, 1961)*. Il film, che presenta una scena di grande ambiguità in cui si può supporre una relazione incestuosa tra fratello e sorella, viene vietato ai minori di quattordici anni, in quanto pur essendo portatore di «un contenuto morale, esso presenta scene, situazioni e alcuni dialoghi controindicati alla particolare sensibilità dei minori e alle specifiche esigenze della loro tutela morale»²³. Il film appartiene a quella categoria a cui Rondi, pur individuando una problematica ambiguità, riserva un giudizio positivo poiché gli «argomenti

¹⁷ Rondi, 2016: 165.

¹⁸ Rondi, 1999: 29.

¹⁹ Baragli, 1960: 184.

²⁰ Revisione del 17 febbraio 1960, MIBAC, fascicolo 31260.

²¹ Baldi, 1994: 63.

²² Rondi, 1999: 25.

²³ Revisione del 5 novembre 1962, MIBAC, fascicolo 37969.

scabrosi vengono trattati con purezza incontaminata»²⁴. Per il critico dunque le intenzioni positive dell'autore sopravanzano l'eventuale messa in scena di tematiche che dovrebbero diversamente incorrere nella censura.

L'ambiguità dei comportamenti e delle situazioni fa esprimere agli organi censori valutazioni che cercano di limitare non tanto certe scene, quanto piuttosto un'atmosfera generale spesso percepita come malsana, inadatta e foriera di confusione rispetto, per esempio, alle identità sessuali. Da questo punto di vista si ravvisa dunque un possibile riferimento al lesbismo se *Persona (Id., 1966)* incorre nel divieto «per i minori degli anni diciotto, in quanto il film stesso per la strana ambiguità dei rapporti che si instaurano tra la malata e l'infermiera, e il dialogo, appare non indicato alla particolare sensibilità dell'età evolutiva dei predetti minori»²⁵.

Se la censura della sessualità rappresentata nei film di Bergman risulta essere una delle più evidenti preoccupazioni delle commissioni, questa si esplicita fondamentalmente nella restrizione della visione a soggetti che per età vengono ritenuti inadatti a recepire il senso di una esibizione di erotismo percepita comunque come necessaria e coerente alla dimensione poetico-stilistica dei film presi in esame. Ma anche se Bergman è considerato un autore al quale può essere lasciato un certo margine di discrezionalità nella rappresentazione del sesso, alcuni suoi film pongono in essere situazioni che richiedono un preventivo vaglio ancor prima di essere sottoposte alla censura.

È il caso di *Tystnaden (Il silenzio, 1963)*. La commissione, pur richiedendo il divieto per i minori di anni diciotto, non pretende la soppressione di scene "forti", ad esempio quella della masturbazione femminile²⁶. In realtà, come ricorda Rondi, nella versione italiana del film da lui curata, vengono apportati su sua indicazione alcuni tagli atti a rendere accettabile il film al contesto italiano, mitigando proprio la scena della masturbazione femminile ed eliminando la scena di sesso anale²⁷ (*fig. 3*). È interessante notare come, nonostante la necessità di intervenire con forme censorie preventive, il critico abbia cura di sottolineare come le scene indicate siano

²⁴ Rondi, 1999: 34.

²⁵ Revisione del 9 dicembre 1966, MIBAC, fascicolo 48272. Il 10 gennaio 1967 il film, giunto in appello, è oggetto di un abbassamento dell'età del divieto, portato a quattordici anni, in quanto «pure nella innegabile scabrosità della sua tematica – non contiene scene o dialoghi tali che, sotto il profilo morale, possano ritenersi controindicati ai minori degli anni diciotto, tenuto anche conto della configurazione prettamente intellettualistica della vicenda.

Il divieto di visione per i minori degli anni 14, suggerito presentemente dalla Commissione di Appello, è motivato, in modo particolare, dai toni angosciosi del film, che, anche per la loro accentuazione, risultano controindicati alla particolare sensibilità dei minori di tale età».

²⁶ Revisione del 14 marzo 1964, MIBAC, fascicolo 42465.

²⁷ Rondi annota nei suoi diari che «l'Ambasciatore di Svezia, d'accordo con Bergman, ha in animo di presentare alla stampa italiana una copia del film che, pur avvicinandosi molto a quella originale, sia epurata almeno da quelle pagine che in Italia sarebbero decisamente male accolte. E Fattori (sapendo che, come sempre, affiderà poi a me la cura della versione italiana) mi ha chiesto di indicargli quelle pagine. Il coito anale, naturalmente; e l'altro; e, almeno in parte, la masturbazione (gli ho detto "in parte" perché il primo gesto, all'inizio, le mani sul corpo, cioè, può essere anche frinteso; dopo, però, sul viso della donna si legge chiaramente l'orgasmo e questo in Italia *est à couper*)» (Rondi, 2016: 276).

Fig. 3 – La scena di sesso anale in “Tystnaden” (“Il silenzio”, 1963), eliminata dall’edizione italiana del film curata da Gian Luigi Rondi.



solo concettualmente immorali perché Bergman ce le descrive con la sua abituale, severa castigatezza. E con uno stile così rigoroso, così duro, così ispirato che anche questo suo film si iscriverà senza discussione tra le sue opere migliori, più solide, più riuscite, nonostante una insistenza di simboli e un clima un po' rarefatto che qua e là ricorda *Marienbad* (pur orientandosi ormai decisamente verso i momenti più alti di Dreyer).²⁸

Il film viene smussato negli aspetti sessualmente più espliciti seguendo le indicazioni di Rondi, il quale, lavorando anche alla revisione dei dialoghi, manifesta comunque la volontà di non tradire Bergman²⁹. Nonostante questi scrupoli, il film sancisce l'atto di rottura di una certa critica italiana (peraltro non solamente di matrice cattolica)³⁰ con l'accettazione entusiastica e giustificativa dell'opera del regista svedese. Mario Verdone è talmente turbato dalla scena di autoerotismo interpretata da Ingrid Thulin (*fig. 4*) da scrivere una recensione fortemente critica del film, percepito come un insulto nei confronti del pubblico e caratterizzato dalla mistificazione delle tematiche della solitudine e dell'incomunicabilità che altrove erano state invece svolte con rigore e profondità di analisi. Per Verdone le vere caratteristiche del film si «trovano nell'esibizionismo erotico, nell'uso dei sensi che le due protagoniste fanno per superare la barriera della “prigione”»³¹,

²⁸ Rondi, 2016: 276.

²⁹ Rondi, 2016: 286.

³⁰ Spesso la critica propone un ambiguo apprezzamento giustificativo. A titolo di esempio si veda il dibattito tra Armando Plebe e Brunello Rondi pubblicato su «Cinema 60». Mentre Plebe sostiene, in una critica del tutto negativa, una mancanza di interesse umano e il paradosso di un film basato sul sesso in cui gli unici personaggi positivi sono quelli al di fuori della sfera della sessualità, Rondi sottolinea invece la positività di un erotismo lugubre in un film che viene comunque percepito come problematico, privo di quella dimensione spiritualmente concreta ed evidente dei film precedenti. Il riferimento al sesso, all'erotismo e alla sua rappresentazione viene comunque sfumato, facendovi solo vaghi e generali riferimenti e riportando il tutto alla crisi dell'uomo contemporaneo nei confronti di un Dio assente (Plebe; Rondi, 1964: 15-24).

³¹ Verdone, 1964: 112.

Fig. 4 – La scena di autoerotismo in “Tystnaden” (“Il silenzio”, 1963).



che sviliscono laidamente l’assunto centrale del film – la priorità dell’anima sulla materialità della carne – e che non trovano giustificazione nell’autorialità del regista, il quale non può considerarsi al di sopra del pubblico al quale si rivolge violando i suoi sentimenti³².

Quando interviene questo tipo di censura preventiva – come abbiamo visto nel caso emblematico di *Tystnaden* – è raro che gli organi censori richiedano ulteriori tagli di scene che presentano un contenuto esplicitamente erotico, giustificato dal soggetto del film. Un caso particolare e in controtendenza a questa pratica è rappresentato da *Beröringen* (*L’adultera*, 1971)³³. La commissione – nella seduta del 1° ottobre 1970 – «ravvisa il carattere dell’oscenità nella scena in cui la protagonista, sdraiata sul letto e dopo essersi tolta le mutandine e divaricate le gambe, si lascia possedere dall’archeologo e viene descritto fino allo spasmo dell’uomo il coito»³⁴. A fronte della richiesta di eliminare la scena, la società di distribuzione si rifiuta e ricorre in appello, dove la commissione

revisionato il film [...] esprime parere che, per le numerose scene intensamente erotiche, il film debba essere vietato ai minori degli anni 18, non ravvisando, nelle scene descritte nella decisione della Commissione di prima istanza, l’offesa al comune sentimento del pudore, in quanto essa non è che l’exasperazione di una situazione psicologicamente anomala, sia pure improntata al più acceso erotismo come le altre.

³² Verdone sottolinea come Bergman faccia appello «alle necessità dello spirito; ma non è – questo appello – abbastanza forte per limitare lo choc, la nausea, che le scene più estreme hanno inferto in noi; d’altronde non è sua intenzione attenuarlo. Gli interessa assai più scatenare i suoi istinti, giustificandoli sul piano della problematica» (Verdone, 1964: 110).

³³ Dopo il 1965 la censura amministrativa tende a essere meno rigida e ad autorizzare film con pochi tagli o addirittura in versione integrale. *Beröringen* rappresenta invece il caso di un film che per via delle modalità di rappresentazione del sesso non riesce a ottenere un immediato accesso alle sale (Argentieri, 1974: 208-209).

³⁴ Revisione del 4 ottobre 1971, MIBAC, fascicolo 58933.

Diverso il caso di quei film in cui Bergman propone un accostamento tra sesso e rappresentazione della religione. Non si fa tanto riferimento a *Det sjunde inseglet* (*Il settimo sigillo*, 1957) che, nonostante alcune valenze indubbiamente erotiche, passa in censura con limitati problemi³⁵, quanto piuttosto a un film bizzarro come *Djävulens öga* (*L'occhio del diavolo*, 1960). Introdotto da un cartello che asserisce che «la verginità di una fanciulla è un orzaiolo nell'occhio del diavolo», il film attira l'attenzione della commissione di censura che, nel valutare un'opera dai toni di commedia incentrata sul ritorno sulla Terra di Don Giovanni, non gradisce i troppo espliciti riferimenti alla religione cristiana e richiede la soppressione e la modificazione di alcune scene, ponendo poi il divieto ai minori di anni sedici:

- 1) Siano eliminate le scene in cui appare un demonio vestito da frate con la tonaca a cui è appesa una corona. La eliminazione è limitata alle sole scene in cui è visibile la corona.
- 2) Che sia eliminata la battuta in cui il vecchio demonio, vestito da frate, dice "appartengo ai diavoli più vecchi e maligni fra tutti quelli dell'inferno superiore ed inferiore". "Sei così crudele che non so cosa fare di te", dice sempre il maestro.
- 3) Sia attenuata la battuta finale detta dal diavolo Orecchioni, mentre spiega l'incontro intimo dei due giovani sposi, eliminando in particolare la parte in cui il diavolo dice: "Ora sento che la donna respira concitata" all'incirca così: "Ah! Ah! Oh! Oh!... Lei che ansima...!"

Le scene dei nn. 1 e 3 sono suscettibili di apportare offesa alla religione cattolica che costituisce che costituisce [sic] il comune fondamento morale della parte prevalente del popolo italiano. Il n. 2 in quanto offesa al pudore [...]. Constatato che oltre a quanto imposto dalla Commissione di censura, nel film sono state apportate altre modifiche di dialogo relativo alla scena che si svolge nella camera da letto tra Pablo e la moglie [...], con l'eliminazione delle battute che potevano dare alle scene stesse un senso di morbosità.³⁶ (*fig. 5*)

L'accostamento del sesso alla religione viene percepito come potenzialmente pericoloso e necessitante di un intervento atto a preservare il rispetto del cristianesimo e del comune senso del pudore, offesi dalla dimensione di commedia che innerva tutto il film e che gioca proprio sul contrasto tra Don Giovanni e il pastore la cui figlia è oggetto della bramosia del redivivo seduttore, inviato sulla Terra dal diavolo perché conduca alla perdizione l'anima di una fanciulla vergine. Come evidenziato dagli esempi, certo non esaustivi, i film di Bergman, al di là delle riserve relative all'età del pubblico, non sono mai incorsi in pesanti pratiche di soppressione e di manipolazione. Come si evince da certe formulazioni relative al valore dei singoli film presi in esame, essi hanno potuto contare, in virtù dello statuto autoriale riconosciuto al regista, su una tolleranza che altrimenti non sarebbe stata concessa. È probabile che questo statuto sia conseguito, a un certo punto della storia distributiva dei film bergmaniani nel nostro Paese

³⁵ Non si richiedono tagli al film, ma nel "prossimamente" dello stesso viene soppressa la scena della processione, a causa del carattere connaturato da isterismo della stessa (Baldi, 1994: 60).

³⁶ Revisione del 13 settembre 1961, MIBAC, fascicolo 35109.

Fig. 5 – La scena con Pablo e Renata, la moglie del pastore, in camera da letto in “Djävulens öga” (“L’occhio del diavolo”, 1960).



(a partire indicativamente dai primi anni '60), anche all'influenza che Rondi ha potuto e voluto esercitare per difendere un preciso progetto di autorialità, che individuava in Bergman un modello di riferimento³⁷.

Leggendo i giudizi delle commissioni risulta altresì palese come queste agiscano in ogni caso tenendo conto del fatto che le situazioni e gli eventi messi in scena non risultano, a uno sguardo oggettivo, viziati da compiacimento morboso nella rappresentazione di aspetti della sessualità e della violenza che spesso a essa si accompagna. Questo è evidente anche nel percorso critico e di analisi che Rondi porta avanti nei confronti del cinema bergmaniano, individuato come modello poetico e stilistico in cui anche la dimensione sessuale più esplicita e disturbante assume una connotazione positiva se rapportata al complesso dell'opera del regista. Per il critico, la rappresentazione della sessualità diventa una forma allegorizzata attraverso la quale indagare questioni relative allo statuto dell'uomo e del suo rapporto con i propri simili e con la divinità, che non si possono leggere semplicemente come “messe in scena del sesso”. Il sesso catalizza una problematica più ampia e traduce un'esigenza di comunicazione e comunione tra gli uomini e Dio.

³⁷ Nei diari Rondi evidenzia come la San Paolo Film lo considerasse come interlocutore privilegiato al quale affidare le versioni italiane dei film di Bergman distribuiti sul mercato italiano (Rondi, 2016: 186-276).

Tavola delle sigle

DC: Democrazia Cristiana

MIBAC: Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Riferimenti bibliografici**Argentieri, Mino**1974, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.**Baldi, Alfredo**1994, *Lo sguardo punito. Film censurati 1947-1962*, Bulzoni Editore, Roma.**Baragli, Enrico**1960, *Pulizia morale appannaggio dell'Est?*, «Rivista del Cinematografo», a. XXXIII, n. 6, giugno.**Bergman, Ingmar**1990, *Bilder*, Norsted, Stockholm; trad. it. *Immagini*, Garzanti, Milano 1992.**Netto, Francesco**2011, *References to Dionysianism in Bergman's Riten*, «North-West Passage», n. 8.**Plebe, Armando; Rondi, Brunello**1964, *Dibattito a due voci su Il silenzio*, «Cinema 60», a. V, n. 44, agosto.**Ranieri, Tino**1974, *Ingmar Bergman*, La Nuova Italia, Firenze.**Rondi, Gian Luigi**1968, *Maestri del cinema: Ingmar Bergman*. Ciclo a cura di Gian Luigi Rondi, RAI Radiotelevisione Italiana, Roma.1999, *Kurosawa, Bergman e gli altri...* Parte prima 1947-1975, Le Monnier, Firenze.2016, *Le mie vite allo specchio. Diari 1947-1997*, Edizioni Sabinae, Roma.**Steene, Birgitta**2005, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam University Press, Amsterdam.**Trasatti, Sergio**1995, *Ingmar Bergman*, Editrice Il Castoro, Milano.**Verdone, Mario**1964, *Il silenzio*, «Bianco e Nero», a. XXV, nn. 4-5, aprile-maggio.

TUTTI PAZZI PER HELGA: CATTOLICI, CINEMA ED EDUCAZIONE SESSUALE NELL'ITALIA DEL '68

Giovanni Memola

Il saggio ricostruisce la storia della ricezione negli ambienti cattolici italiani di *Helga* (Erich F. Bender, 1967), primo film sull'educazione sessuale distribuito al cinema. Il film fu inizialmente accolto con un sentimento di generalizzato timore e con circospezione; considerato nocivo, in particolare, per l'assenza di divieti di visione che lo rendeva di fatto visibile anche ai bambini. Tuttavia, a fronte dell'inarrestabile successo di pubblico che valse a *Helga* il primato d'incassi della stagione 1967/68, da parte di alcuni ambienti cattolici cominciarono a palesarsi prese di posizione più sfumate e meno ostili. Cominciò, gradualmente, ad aprirsi lo spazio per un confronto sull'effettivo potenziale pedagogico di *Helga*, demarcato da significative iniziative di educatori cattolici che organizzavano proiezioni del film rivolte a gruppi di adolescenti.

This paper reconstructs the history of the reception across the Italian Catholic world of the first sex education film ever screened in Italy, the documentary "Helga" (Erich F. Bender, 1967). Most Catholics were initially fearful and skeptical about the film and its pedagogical potential, and condemned in particular the decision by the national censorship board that the film was "suitable for all". However, as the weeks went on, and while the film surprisingly topped the box office, their position became less hostile, and more and more nuanced, to the point that some Catholic teachers started testing "Helga" with teenage classes on sex education.

Nell'Italia di fine anni '60, tra le cronache degli spettacoli e nelle recensioni dei film usciti al cinema, era frequente imbattersi nella seguente espressione: «è un film sessuologico». Si trattava di un'espressione che formalizzava una nuova etichetta di genere cinematografico, utilizzata da critici e giornalisti per indicare film che affrontavano in vario modo temi legati all'educazione sessuale e affettiva. Prodotti principalmente in Italia e nell'allora Repubblica Federale Tedesca (RFT), erano film che adattavano per il grande schermo i contenuti di inchieste giornalistiche e ricerche scientifiche, spesso con la collaborazione di sessuologi e di altri professionisti della comunità scientifica internazionale¹. La loro formula prevedeva la rappresentazione di una serie di situazioni della vita di tutti i giorni dominate da problemi e dubbi legati alla sfera della sessualità, rispetto ai quali venivano offerti suggerimenti e soluzioni per interposta consulenza di personaggi o voci *over* facenti le veci di psicologi, sessuologi, pedagogisti.

¹ Lungo l'elenco dei titoli: *Der Arzt stellt fest...* (*Eva-La verità sull'amore*, 1966) di Aleksander Ford; *Eva* (*Una pillola per Eva*, 1968) di Herbert Ballman; *Die goldene Pille* (*La pillola d'oro*, 1968) di Horst M. Adloff; *Helga und Michael* (*Helga e Michael*, 1968) di Erich F. Bender; *Scusi, lei conosce il sesso?* (1968) di Vittorio De Sisti; *Il diario proibito di Fanny* (1968) di Sergio Pastore; *Nel labirinto del sesso* (1969) di Alfonso Brescia; *Die vollkommene Ehe* (*Il matrimonio perfetto*, 1968) e *Das Wunder der Liebe* (*Confessioni intime di tre giovani spose*, 1968) di Franz J. Gottlieb; *Le dieci meraviglie dell'amore* (1968) e *Silvia e l'amore* (1968), di Sergio Bergonzelli; *Anatomie des Liebesaktes* (*L'educazione sessuale*, 1969) di Hermann Schnell; *L'amore, questo sconosciuto* (1969) di Massimo Pupillo.

Nella maggior parte dei casi si trattava di film assai ambigui, nei quali il dichiarato impegno per una divulgazione di nozioni di educazione sessuale, unito a un peculiare atteggiamento sanzinatorio nei confronti di opinioni e comportamenti considerati retrogradi, funzionava spesso come pretesto per spostare più in là – scena dopo scena, film dopo film – la linea che tracciava il confine tra quello che era permesso dire e mostrare e quello che non lo era.

Determinante, nella produzione di film sessuologici, era stato l'incredibile successo ottenuto dal film *Helga* (*Id.*, 1967) di Erich F. Bender, un documentario promosso dal ministero della Salute della RFT per istruire e sensibilizzare le giovani donne tedesche su temi riguardanti vita sessuale e maternità. Alternando immagini documentarie e finzionali all'interno di una struttura narrativa caratterizzata dalla co-presenza di animazioni, sequenze girate al microscopio, monologhi di medici ed educatori e inserti con dimostrazioni pratiche in stile *tutorial*, *Helga* raccontava la vicenda di una giovane donna – la stessa che dà il nome al film – dal momento in cui scopre di essere incinta fino alle prime fasi di accudimento dell'infante. Il climax del film coincideva con il momento del parto. Stesa sul lettino di un ospedale e assistita da un'ostetrica, Helga (Ruth Gassmann, *fig. 1*) dava alla luce il suo bambino in una scena tanto cruda quanto controversa: i primi piani del suo volto sofferente si alternavano a quelli di una vagina inquadrata in dettaglio, dal divaricamento all'espulsione del nascituro, tratti dal filmato di repertorio di un parto reale².

Distribuito in Italia nell'aprile 1968 dalla Euro International Films, *Helga* si impose in breve tempo all'attenzione del pubblico in maniera assai clamorosa, surclassando ai botteghini i film hollywoodiani del momento, gli spaghetti western dei divi Terence Hill e Giuliano Gemma, e soprattutto il popolarissimo James Bond³. Il successo fu tanto largo quanto inaspettato; superò le più rosee aspettative dei suoi stessi distributori⁴ e portò scompiglio e incredulità nei giudizi dei critici. Per «Cinema Nuovo», il fatto che una massa eterogenea di milioni di spettatori, nel volgere di poche settimane, si fosse fatta attrarre da un anonimo film tedesco «non riceve[va] troppe ragionevoli spiegazioni»⁵.

Chi rimase incredulo e spiazzato trascurava la dimensione socio-culturale del successo del film, e più segnatamente il diffuso bisogno che *Helga* intercettava. Diversamente da molti altri Paesi dell'Occidente industrializzato (*fig. 2*), l'Italia di quegli anni segnava un forte deficit di istruzione sessuale, i cui effetti si riflettevano nei comportamenti e nelle relazioni di milioni di individui, sia in pubblico

² Per un approfondimento sul concept di *Helga* e sulle vicende legate alla produzione e commercializzazione del film, cfr. Schwarz, 2008.

³ Al termine della stagione cinematografica 1967/68, l'incasso del film tedesco si attestò a poco meno di un miliardo di lire nelle sole sale di prima visione delle sedici città cosiddette "capozona", per poi toccare i circa tre miliardi complessivi dopo l'intero ciclo di sfruttamento ([s.n.], 1969a; Fattori, 1969). Tra i titoli dei film surclassati ai botteghini, *The Dirty Dozen* (*Quella sporca dozzina*, 1967) di Robert Aldrich, *In the Heat of the Night* (*La calda notte dell'ispettore Tibbs*, 1968) di Norman Jewison, *Bonnie and Clyde* (*Gangster Story*, 1967) di Arthur Penn, *Dio perdona... io no!* (1967) di Giuseppe Colizzi, *I giorni dell'ira* (1967) di Tonino Valerii e *You Only Live Twice* (*Agente 007-Si vive solo due volte*, 1967) di Lewis Gilbert.

⁴ Lanza, 2000: 119.

⁵ Corbucci, 1968: 181.

Fig. 1 – L'attrice tedesca Ruth Gassmann, protagonista di "Helga", sulla copertina della rivista belga «Ciné Revue» (1 agosto 1968, a. XLVIII, n. 31)



sia nel privato. Come ricostruito da Diego Giachetti esaminando la “posta dei lettori” nelle riviste a maggior tiratura del tempo,

[r]elativamente al sesso, a come “nascono i bambini”, ai metodi anticoncezionali, la disinformazione [...] regnava sovrana. Erano argomenti [...] che difficilmente si affrontavano in famiglia, meno ancora a scuola, e le informazioni erano lasciate al sentito dire, al chiacchiericcio [...] dei gruppi amicali. Il rischio di gravidanze non desiderate era notevole, le informazioni circa i modi di evitarlo scarse [...].⁶

Ignoranza e disinformazione risentivano significativamente della forte connotazione morale attribuita al sesso all'interno dei discorsi e delle pratiche sociali. Parlare di sesso in pubblico, e liberamente, per esempio, era visto come un atto trasgressivo; un comportamento oltraggioso del pudore e offensivo della pubblica morale che poteva essere perseguito dalla legge. Non molti mesi prima dell'uscita di *Helga*, l'opinione pubblica era rimasta scossa dal celebre caso de «La Zanzara», un'inchiesta sul sesso condotta da tre studenti di un liceo a cui era seguito il rinvio a giudizio di questi ultimi con l'accusa di oscenità⁷.

⁶ Giachetti, 2005: 25.

⁷ «La Zanzara» era il nome del giornale scolastico del liceo Parini di Milano sul quale apparve

In questo contesto, il successo di *Helga* trovava più d'una ragionevole spiegazione. Il documentario tedesco portava per la prima volta in pubblico argomenti e immagini oggetto di tabù, timori e disinformazione – parlava del ciclo mestruale, dei rapporti sessuali, della fecondazione, del controllo delle nascite, e dispensava consigli inoltre sui comportamenti appropriati durante la gravidanza e l'allattamento, il tutto col benestare della censura. Nonostante alcune sequenze di nudi integrali impensabili per quei tempi, e nonostante l'impressionante scena del parto, il film passò infatti indenne da sforbiciate e sequestri, ottenendo addirittura il visto per la programmazione per tutti, senza divieti nei confronti dei minori⁸. Considerati i contenuti e le modalità di comunicazione, *Helga* suscitò un vivace e appassionato dibattito pubblico. Accanto a chi accolse il film con incondizionato favore, segno che il Paese stava guadagnando un grado di apertura mentale che lo poneva sullo stesso piano sociale e culturale degli Stati più moderni ed emancipati, ci fu chi visse i giorni dell'uscita di *Helga* con turbamento e travaglio intellettuale. Nel mondo cattolico, in particolare, dove il tema dell'educazione sessuale era di grande attualità⁹, le reazioni furono accese e contrastanti, caratterizzate da un'approvazione per la portata educativa del film, ma anche da contrarietà rispetto al fatto che il cinema commerciale e di massa assolvesse una simile funzione pedagogica.

Questo lavoro vuole restituire il racconto dei giorni che accompagnarono l'uscita di *Helga* in Italia, dedicando particolare attenzione proprio alle posizioni e alle reazioni dei cattolici. Per questi ultimi, come si vedrà, il documentario tedesco si rivelò nei fatti un importante banco di prova per confrontarsi con la più ampia e delicata questione dell'alfabetizzazione sessuale degli italiani; una questione ancora condizionata da tabù culturali e reticenze socio-politiche, ma che nell'Italia di fine anni '60, proprio nel segno del travolgente successo di *Helga*, esprimeva la sua irrimediabile urgenza per proposte educative differenti da quelle tradizionali.

I. '68 ALL'ITALIANA

Per comprendere cosa abbia significato per gli italiani un film come *Helga*, il semplice dato dei botteghini è indicativo ma non sufficiente. Il film rappresentò un autentico evento sociale e culturale nella storia nazionale, di cui si può aver contezza esaminando le cronache del tempo e più recenti contributi memorialistici. Si prenda per esempio la seguente testimonianza del giornalista Natalino Piras sulle proiezioni del film in Sardegna:

l'inchiesta dello "scandalo" (Sassano, Beltramo e De Poli, 1966). Per approfondimenti sulla vicenda, cfr. Crainz, 2003: 205 e Giachetti, 2002: 47 ss.

⁸ Per un'analisi storica e culturale del rapporto tra *Helga*, i successivi film sessuologici e la censura cinematografica in Italia, cfr. Cosulich, 1969: 103-109.

⁹ Il Concilio Vaticano II si era recentemente pronunciato in materia nella dichiarazione del 1967 *Gravissimum educationis*, in cui si affermava che «i fanciulli ed i giovani, tenuto conto del progresso della psicologia, della pedagogia e della didattica, debbono essere aiutati a sviluppare armonicamente le loro capacità fisiche, morali e intellettuali, [...] [d]ebbono anche ricevere, man mano che cresce la loro età, una positiva e prudente educazione sessuale». Per una ricognizione sulle varie posizioni della Chiesa in tema di educazione sessuale, dagli inizi del Novecento fino al periodo storico che comprende *Helga*, cfr. Mastroianni, 1979: 69-75.

a Nuoro, per diversi giorni in programmazione all'*Eliseo*, platea e galleria [erano] sempre piene di gente. E se ne parlava. Ne scrivevano sui giornali e se ne continuava a discutere anche nei paesi del circondario dove c'era un locale cinematografico, Bitti e Gavoi, e dove il film arrivò in terza e quarta visione. [...] [E]ra la prima volta che si vedeva sullo schermo, ripresa dal vero, la nascita di un bambino, la sequenza di un parto. Silenzio assorto in sala, solo interrotto da qualche commento, più di meraviglia che altro. A vedere il film ci si andava se non preparati perlomeno informati, come in un tam tam di cerchi concentrici che propalavano la notizia. Era come se la *vox populi* ripettesse: "Non è un film spinto [...] e c'è da imparare".¹⁰

Nel resto d'Italia la situazione di partecipato interesse non era diversa¹¹, e talvolta fuori controllo. Le notizie di persone che accusavano malori alla proiezione del film, in particolare durante la sequenza del parto, non si contavano, al punto che fuori dalle sale di diversi esercizi cominciarono ad apparire ambulatori di pronto soccorso o altri presidi paramedicali¹². Al cinema Cristallo di Torino, in una calda giornata di maggio, la combinazione di sovraffollamento della sala, scarsa ventilazione, alta temperatura e immagini impressionanti provocò decine di svenimenti, in particolare di uomini rimasti in piedi durante lo spettacolo¹³. Il richiamo di *Helga*, tuttavia, sembrava sordo ai disagi. In taluni paesini più sperduti della Penisola, là dove il film non era ancora arrivato o si sospettava che mai vi sarebbe giunto, ci si era persino organizzati con mezzi di trasporto privati per raggiungere il cinema più vicino che ne desse proiezione¹⁴. Senza troppe distinzioni, tra i milioni di italiani che si mobilitarono per assistere al film vi erano adulti e adolescenti, ma anche bambini. Ad accompagnarli al cinema erano spesso i genitori o gli insegnanti delle loro scuole¹⁵.

A fronte di cotanta attenzione ed esagitazione, i cattolici non mancarono di far sentire la propria voce, intervenendo in modo risoluto su una serie di aspetti riguardanti il film e la sua fruizione. L'11 maggio 1968, a due settimane dalla prima nazionale del film, il quotidiano «L'Eco di Bergamo», diretto da monsignor Andrea Spada, pubblicò un editoriale durissimo, esplicito sin dal titolo – "*Helga*", un film non adatto per ogni tipo di spettatore:

ci sembra il caso di ribadire, al fine di evitare equivoci e far rientrare il film nelle giuste proporzioni, che non si tratta di un film per tutti, e per il delicato argomento che svolge e per come lo svolge. Non è uno spettacolo, insomma [...]. Soltanto a uno spettatore maturo e ben consapevole di quel che vede può essere possibile accettarlo. Del resto ci sarebbe da dire sul fatto se sia una sala cinematografica pubblica, in cui ognuno può liberamente accedere, la sede più adatta per film così particolari.¹⁶

¹⁰ Piras, 2006.

¹¹ [s.n.], 1968b; Lo Curzio, 1970: 17-18; [s.n.], 2006.

¹² Laminafra, 1971: 33.

¹³ [s.n.], 1968a; Rosso, 1995: VIII.

¹⁴ Braidotti *et al.*, 2003: 151.

¹⁵ Nobile, 1968: 3; Zani, 1968.

¹⁶ [s.n.], 1968b.

Fig. 2 – La locandina inglese di “Helga” (1968).



Estendendo le riserve sulla visibilità del film senza limiti di età, un'altra pubblicazione di orientamento cattolico, il settimanale dell'Unione Donne di Azione cattolica «Nuovo impegno», si chiedeva a cosa servisse realmente un film come *Helga*, contestandone il valore educativo e ancor più i presunti benefici sociali: «Il tabù del sesso è dovuto non alla mancata conoscenza di una cosa, ma ad un modo particolare di viverla. Così per esempio anche se i genitori sanno che si può e si deve parlare con i figli di questo argomento, se hanno difficoltà emotive nei confronti del sesso non riusciranno [comunque] a farlo»¹⁷. Fuori dalle redazioni dei giornali, nella società civile, il disappunto dei cattolici era altrettanto palpabile. In un romanzo puntellato di riferimenti biografici, il regista Corrado Farina racconta di una giovane «cattolica integralista e puritana» che si precipitò in un cinema dove proiettavano *Helga* perché informata che il fidanzato era tra il pubblico; irruppe a spettacolo in corso e lo trascinò a stratonni fuori dalla sala¹⁸. Ricostruzioni di colore a parte, come questa di Farina, l'accoglienza che i cattolici riservarono a *Helga*, soprattutto quelli più attivamente impegnati nella difesa della morale, fu di estrema contrapposizione. Ne è un esempio un esposto contro il film presentato alla Procura di Roma da Agostino Greggi, deputato democristiano e membro dell'Associazione genito-

¹⁷ Franchini, 1968: 265.

¹⁸ Farina, 2008: 45-46.

ri cattolici. L'esposto affrontava alcuni nodi problematici della proiezione del film in larga parte condivisi dai cattolici, primo su tutti il problema dell'assenza di divieto:

Illustrissimo Procuratore,
 [...] sollecitato da moltissimi cittadini, non soltanto padri di famiglia ma anche giovani, mi sono recato a vedere [...] il film *Helga* [...]. [Il film] appare assolutamente inidoneo ad essere presentato ai minori [...] i quali possono ricavare dalla visione di esso soltanto delle deviazioni sul piano formativo (morale e fisico), e delle impressioni, in qualche caso violentissime e raccapriccianti, capaci di turbare profondamente e inutilmente la loro sensibilità (che pure la legge prescrive di rispettare e per la tutela della quale le commissioni di censura hanno il potere, e il dovere, di non ammettere in certi casi, come questo, i minori alla visione del film).¹⁹

La questione dell'assenza di divieto appariva strettamente collegata alla questione più generale dell'educazione sessuale, la cui opera di divulgazione – secondo Greggi – non competeva in alcun modo al cinema, bensì allo Stato e alle sue istituzioni sociali:

Nelle scuole italiane non esiste oggi alcuna forma di "educazione sessuale". Nessun partito politico e nessun gruppo parlamentare [...] ha mai fatto precise e responsabili proposte di inserire, legislativamente, nelle scuole italiane l'educazione sessuale... ed in ogni caso non esiste legge che consente queste cose. In queste condizioni è semplicemente assurdo e profondamente immorale e disgustoso, ed è senza possibilità di equivoco legittimo, che attraverso un film si tratti nelle pubbliche sale cinematografiche, ed in modo sempre squallido e a volte conturbante, di questo delicatissimo tema, di fronte ad ogni ragazzo e bambino che, inavvertitamente da parte sua o inavvertitamente da parte dei genitori, sia entrato in una sala cinematografica, per vedere il film senza conoscerne il contenuto.²⁰

L'esposto di Greggi non fu mai accolto, e nell'imbarazzo di molti cittadini che la pensavano come lui *Helga* continuò a essere programmato nei cinema, come una sorta di corso di educazione sessuale pubblico e aperto a tutti. Le riserve dei cattolici, tuttavia, non riguardavano soltanto la circolazione e la fruizione del film. La campagna pubblicitaria di *Helga* sollecitava fantasie erotiche e situazioni sensazionalistiche degne di un testo cinematografico di *exploitation*, le quali apparivano sostanzialmente incompatibili sia con i contenuti sia con il genere stesso del film – un film, per l'appunto, didattico. Nei manifesti campeggiava la *silhouette* di una donna nuda che si copriva il seno con le braccia, affiancata dal disegno di una mela, simbolo di femminilità ma anche di frutto proibito, di peccato; il sottotitolo del film, in contrasto con l'originale *Vom Werden des menschlichen Lebens* ("Sulle origini della vita umana"), era *Dalla sfera intimissima di una giovane donna*, tanto eloquente quanto programmatico (*fig. 3*); gli annunci

¹⁹ Agostino Greggi, esposto alla Procura di Roma contro il film *Helga*, 4 maggio 1968, Archivio della CEI (DB: ACEI 12).

²⁰ DB: ACEI 12.

Fig. 3 – Il controverso manifesto italiano di “Helga” (1968).



disseminati nei flani involgarivano contenuti e finalità dell'opera nel suo complesso²¹; la dotazione di servizi di pronto soccorso fuori dalle sale, infine, per quanto resa necessaria da comprovati casi di malore, si costituiva allo stesso tempo come elemento funzionale di attrazione, in maniera analoga alle trovate pubblicitarie spesso utilizzate negli Stati Uniti a contorno degli spettacoli cinematografici dei drive-in e delle *grindhouse*²².

Giovanni Paolo I, al secolo Albino Luciani, in una nota risalente al periodo in cui ricopriva l'incarico di vescovo di Vittorio Veneto, raccolse le sue riflessioni a

²¹ Così recitava il testo di lancio del film in una pubblicità apparsa sul quotidiano «La Provincia» del 9 maggio 1968: «Il sesso non è più tabù! La Euro International Film [sic] presenta l'evento sconvolgente e sbalorditivo della storia del cinema italiano: il film sull'educazione sessuale *Helga*, di Erich F. Bender, con Ruth Gassmann ed Eberhard Mondry. Technicolor. Attenzione!! Il film è per tutti, tuttavia si avverte il pubblico che questo film contiene scene che per il loro verismo potrebbero non essere adatte agli spettatori più giovani. D'ora in poi quando si parlerà di un film a "forti sensazioni" si citerà questo capolavoro!».

²² La storia del cinema americano è ricca di trovate pubblicitarie stravaganti ideate per attirare il pubblico nelle sale. Chiamate in gergo *gimmick*, le trovate spaziano dalla fornitura di "sacchetti per il vomito" in occasione di film dell'orrore all'utilizzo di poltrone vibranti e fumi odoranti nelle sale, durante gli spettacoli. L'uso dei *gimmick* fu in voga negli anni '50 e '60, particolarmente influenzato dalle creazioni del regista-produttore William Castle. Per un approfondimento sull'argomento, cfr. McGee, 1989.

caldo sul «fenomeno» *Helga* avanzando serie preoccupazioni proprio in riferimento alla comunicazione pubblicitaria:

[film come questo *Helga* sono] in sé non cattivi e, purché proiettati in sede adatta per un pubblico qualificato, atti ad insegnare e ad avviare un utile dibattito. La pubblicità, invece, ne sfrutta il tema scabroso, annunciando che in essi si vedrà tutto sul sesso e promettendo sia raccapriccio che sollecitazione di erotismo [...]. Il fenomeno, tuttora in corso, pone al vescovo e ai pastori d'anime [...] interrogativi inquietanti. Quelli della pubblicità non perdono forse esageratamente il senso dell'equilibrio e di misura? Non sfruttano, per far denaro, la curiosità sia sana che malsana della gente rendendosi rei di lenocinio e truffa?²³

Contro le astuzie del cinema commerciale intervenne anche «L'Osservatore Romano». Il 22 maggio 1968, in occasione di un articolo sulla Giornata mondiale delle Comunicazioni sociali, Claudio Sorgi citò *Helga* come esempio di un prodotto finemente studiato a tavolino per far appello ai bisogni più triviali e repressi degli spettatori, e per raccogliere allo stesso tempo il plauso dei benpensanti giocando la carta della «motivazione seria, impegnata, di progresso e di bonifica morale e culturale-pedagogica» quale l'educazione sessuale. Nondimeno, la lezione di *Helga* avrebbe potuto produrre più problemi di quanti non si sperasse di risolvere:

[il documentario tedesco è diventato] un “caso”, anzi [...] un capostipite: [in questi giorni] sta uscendo *Eva*, “un nuovo coraggioso film sull'educazione sessuale”, “la verità sull'amore” e poi è annunciato il seguito di *Helga*, che questa volta ha un compagno: *Helga e Michael*. Forse si vorrà far vedere ancora di più la verità, quello che i bambini non conoscono ancora è la tecnica dell'amplesso. Il parto cesareo sarà già mostrato in *Eva*. Magari più avanti si potrà mostrare la tecnica delle liberazioni fisiologiche e dei loro depositi presso i vari popoli.²⁴

Le preoccupazioni di Sorgi riguardo agli effetti collaterali di *Helga* erano motivate e comprensibili. Il documentario tedesco rischiava di costituire un importante precedente nei metri di giudizio delle commissioni di censura, rispetto al quale era ragionevole attendersi nuove e sempre più esplicite pellicole di educazione sessuale alla mercé di tutti. Contestualmente, bisognava fare anche i conti con le contemporanee aperture di credito riservate al film e all'educazione sessuale cinematografica all'estero, da parte degli stessi ambienti cattolici. In Francia, per esempio, il film era stato proiettato in via privata per un pubblico di centinaia di rappresentanti del clero, in prevalenza suore e sacerdoti, con l'avallo della Chiesa francese e la supervisione della Centrale catholique du Cinéma²⁵ – e simili aperture al film, qualche tempo dopo, si sarebbero registrate anche in Paesi come gli Stati Uniti²⁶ e l'Irlanda²⁷. Per i cattolici italiani oppositori di *Helga*, il rischio più

²³ Luciani, 1988: 187.

²⁴ Sorgi, 1968.

²⁵ Serrou, 1968: 80; Leventopoulos, 2013: 451-452.

²⁶ Whittaker, 1968; Boyd, 1969.

²⁷ O'Morain, 2008.

concreto era che tali manifestazioni di adesione registrate all'estero, per quanto episodiche e localistiche, potessero essere strumentalizzate dagli operatori del cinema commerciale per cavalcare l'onda del nascente filone sessuologico. Non si trattava di uno scenario paranoico. Sarebbe bastato attendere pochi mesi dall'uscita di *Helga* per imbattersi in annunci pubblicitari come quello che accompagnava l'uscita de *L'amore, questo sconosciuto* (1969) di Massimo Pupillo: «La Chiesa Cattolica ha espresso di fronte al mondo il Suo desiderio di veder continuati i lavori di ricerca scientifica nel campo della vita sessuale... poiché il dovere reciproco dei coniugi è comprendere le necessità sessuali dell'altro... ma come fare?»²⁸.

II. A COLLO TORTO

Dopo quattro settimane di proiezioni, con gli spettacoli di *Helga* che continuavano a registrare il pieno di pubblico e i bollettini cinematografici che annunciavano l'imminente uscita di nuovi film sessuologici, per i cattolici italiani fu tempo dei primi bilanci. Disastrosi, perché non sembrava intravedersi alcuna possibilità di correggere, né tanto meno di arrestare, il fenomeno cinematografico in corso. Il 20 maggio, il già citato onorevole Greggi indirizzò all'attenzione dei vescovi italiani una missiva durissima, che imputava le colpe della preoccupante popolarità di *Helga* ad alcuni apparati di potere del mondo cattolico:

Purtroppo in Italia il Centro cattolico cinematografico appare essere più amico del cinema che non amico della Chiesa e del popolo cristiano... purtroppo oggi in Italia la Segreteria Nazionale per la Moralità [...] non ha dalla Presidenza Centrale dell'Azione Cattolica un minimo di mezzi per funzionare... e purtroppo da qualche anno l'Azione Cattolica Italiana nei suoi organi centrali, sembra colpita da una progressiva paralisi...²⁹

È bene precisare che Greggi, politicamente parlando, era avvezzo a innescare polemiche e lanciare provocazioni. Negli ambienti cattolici godeva di una certa notorietà: era un attivista moralizzatore impegnato a contrastare i film considerati "osceni", il quale tra esposti giudiziari e interpellanze parlamentari aveva di fatto svolto, come si suol dire, il "lavoro sporco" per conto dello stesso clero³⁰. Per quanto esasperate o sopra le righe, o comunque parte di un certo repertorio del personaggio, le sue parole ebbero tuttavia l'effetto di trasformare il "caso *Helga*" da problema di ordine pedagogico ed etico-religioso a problema di ordine politico e amministrativo. Ne è prova la lettera del 7 giugno inviata da Francesco Angelicchio, direttore dell'ufficio che guida l'attività dei cattolici italiani nel campo dello spettacolo – l'Ufficio nazionale dello Spettacolo presso la CEI –, al segretario generale della CEI Andrea Pangrazio, in cui Angelicchio si sente di

²⁸ Testo riportato in una delle fotobuste ufficiali del film ideate per conto di Erika Cinematografica nel 1969.

²⁹ Agostino Greggi, lettera ai vescovi italiani, 20 maggio 1968, Archivio della CEI (DB: ACEI 12).

³⁰ Dell'onorevole Greggi e delle sue campagne in difesa della morale si parla diffusamente in Armano, 2013, cui si rimanda per approfondimenti.

dover chiarire la propria posizione rispetto alle accuse di Greggi³¹. Nel racconto delle vicende su *Helga* e i cattolici, la lettera in questione si carica di un significato alquanto rilevante. Da essa si apprende infatti che la CEI fece tutto quanto le era possibile per scongiurare o arginare la diffusione di *Helga*: lo classificò come “film per adulti con riserva” nelle consuete valutazioni pastorali diramate attraverso le «Segnalazioni cinematografiche», precludendone di fatto la proiezione nelle sale parrocchiali; respinse le richieste della casa distributrice del film, che sulla scorta di quanto accaduto negli ambienti cattolici francesi chiedeva una classificazione più benigna; sollecitò interventi di critica a mezzo stampa deprecanti «l'uscita del film, lo sfruttamento indegno fattone dalla pubblicità e [...] l'accondiscendenza della commissione di revisione ministeriale» che ne aveva autorizzato la visione senza limiti di età. Dalla lettera si apprendono inoltre i particolari di un intervento diretto dell'Ufficio nazionale dello Spettacolo, con l'obiettivo di varare un'efficace azione di contrasto ai danni della pellicola:

Il Direttore dell'Ufficio nazionale dello Spettacolo al fine di studiare i possibili interventi in sede governativa – anche in previsione di ulteriori uscite di film riguardanti l'educazione sessuale [...] – invitò un gruppo di dirigenti qualificati dell'Azione Cattolica, di sacerdoti e di magistrati alla visione di *Helga*, ma non ricevette pratiche indicazioni sulle possibili azioni da condurre in sede responsabile, in considerazione della difficoltà politica del momento e della pratica impossibilità di provocare interventi repressivi che venissero accolti dalla magistratura e che non si risolvessero (come accaduto in precedenti occasioni) in una maggiore pubblicità al film incriminato.

Da questo stralcio si evince che tra i cattolici impegnati in prima fila nel mondo del cinema, contrariamente a quanto sostenuto da Greggi, la volontà di contrastare *Helga* non era affatto mancata. Ciò che era mancato, semmai, erano stati mezzi e condizioni favorevoli. La «difficoltà politica del momento» cui fa riferimento Angelicchio è sostanzialmente il quadro politico-istituzionale del 1968, anno delle elezioni per il rinnovo del Parlamento, caratterizzato da diffusi timori per la crescita delle forze di sinistra e più tardi segnato da incertezze sulla tenuta dell'esecutivo. È evidente che nel gioco dei riposizionamenti politici, gli agganci talvolta sfruttati dai cattolici per far valere le loro ragioni venivano meno. Con *Helga*, inoltre, non si poteva fare neppure affidamento su un intervento della magistratura: il film, con la sua *allure* didattica, non appariva lesivo del buoncostume sessuale. Ai cattolici, insomma, non restava che convivere *obtorto collo* con *Helga* – e in silenzio, per non rischiare di fare pubblicità al film³².

³¹ Francesco Angelicchio, lettera ad Andrea Pangrazio, 7 giugno 1968, Archivio della CEI (DB: ACEI 13).

³² Rispetto alla pubblicità “indesiderata”, in riferimento al più ampio problema della macchina della censura in Italia, è chiaro quanto spiega Baracco (1968): «Le varie commissioni non parlano lo stesso linguaggio né hanno una linea di condotta comune, [sicché] può accadere che un film con quoziente d'immoralità cinque sia bocciato mentre si dà via libera a un altro con quoziente d'immoralità dieci. [...] [A ciò si aggiunga quanto può accadere per ogni] film cialtrone e pornograficamente imbecille: lo si sequestra, lo si processa, viene assolto; e invade i giornali con grosse inserzioni pubblicitarie: “Processato per la crudezza delle sue scene, ma assolto per l'alto livello artistico”. Non è un risultato brillante, conveniamone, si offre

III. ABBASTANZA CATTOLICI

Per quanto convinta e generalmente condivisa, la disapprovazione per il documentario tedesco non durò a lungo – quantomeno non in termini così cristallini e compatti. Con il trascorrere delle settimane, tra i cattolici impegnati in prima persona nel campo dell'educazione, e in particolare tra quelli impegnati su posizioni pastorali più progressiste, cominciarono a palesarsi voci più indulgenti e meno ostili, sollecitate dal desiderio di comprendere il fenomeno *Helga* oltre ogni ragionevole dubbio e allarmismo. Ferme restando le riserve sull'opportunità che il film fosse visto anche dai bambini, si tentò di imboccare la strada del confronto e del dialogo *sul e a partire dal* film, in maniera non troppo dissimile da quanto avvenuto in Francia. Appariva pacifico, ormai, come il successo di *Helga* non dipendesse soltanto dalla pruriginosità dell'argomento né dalla sua persuasiva campagna pubblicitaria. Come peraltro notato da diversi critici cinematografici, se i motivi del successo di *Helga* fossero stati effettivamente quelli, c'era da chiedersi allora come mai gli italiani non si fossero accalcati con altrettanta foga laddove si proiettavano film ben più pruriginosi e morbosi³³.

Nel corso dell'estate 1968, si registrarono alcuni fatti che lasciavano intravedere una prospettiva di confronto su *Helga* e sui temi in esso sollevati, e non più sulle misure atte a impedirne la fruizione e la circolazione. Alcuni educatori cattolici avviarono una serie di test sulle possibili applicazioni di *Helga* in campo pedagogico: a Roma, Milano e Bologna furono organizzate proiezioni del film rivolte a ragazzi e ragazze, seguite da discussioni di gruppo e questionari individuali. In secondo luogo, fu lanciato un segnale importante anche a livello politico, organizzando una tavola rotonda sul film a cui furono chiamati a partecipare membri del clero insieme a scienziati e professionisti del settore cinematografico: Giuseppe Ascanio Cicogna (presidente della Euro International Films), Vincenzo Nannarelli (psicologo e consulente matrimoniale dell'ACI), Ambrogio Valsecchi (sacerdote teologo moralista) e Paolo Liggeri (sacerdote fondatore dell'Istituto La Casa, consultorio familiare di Milano). A moderare il dibattito, un dirigente della Commissione nazionale di Revisione, organismo subordinato all'Ufficio nazionale dello Spettacolo. Tali iniziative sono documentate con dovizia di particolari in una corposa inchiesta sull'educazione sessuale apparsa sulla rivista dei sacerdoti del Sacro Cuore di Gesù «Il Regno». Pubblicata nel luglio 1968, l'inchiesta in questione rilevava, sin dalle prime battute, che il clamoroso successo di *Helga* aveva posto le condizioni «per una verifica e un ripensamento del problema generale dell'educazione sessuale»³⁴ in Italia. *Helga* – si leggeva ancora – si era rivelato un valido strumento «per misurare la sensibilità e la maturazione del pubblico davanti a un discorso serio»³⁵. A riprova dell'atteggiamento decisamente meno ostile valgano le parole successivamente dedicate, nella stessa inchiesta, all'onorevole Greggi, trattato alla stregua di un bigotto retrogrado per essersi sentito offeso dalla visione del film (con esplicito riferimento alla missiva inviata ai vescovi): «il parlamentare de-

un'occasione pubblicitaria a un'opera che non lo merita».

³³ Pestelli, 1968; Prigione, 1968: 257.

³⁴ Franchini, 1968: 260.

³⁵ Franchini, 1968: 262.

mocristiano definiva “pornografica” questa cinematografia [...] frequentata da interi collegi tenuti da religiosi e religiose, educatori in testa. [...] L'onorevole [...] evidentemente non si sente mai abbastanza cattolico»³⁶.

All'interno del composito scacchiere dell'ecclesia cattolica, i sacerdoti del Sacro Cuore di Gesù (o dehoniani) occupavano una delle posizioni tra le più progressiste, e certo non parlavano a nome dell'intero mondo cattolico. Ciò di cui riferivano nell'inchiesta, tuttavia, al netto delle opinioni, erano fatti concreti e reali. Le proiezioni private, i test, i dibattiti, il coinvolgimento di educatori religiosi ed esperti a vario titolo raccontano di un punto di svolta per quanto concerne le vicende della ricezione di *Helga* nel mondo cattolico italiano; un punto di svolta chiaramente non associabile con l'espressione di una maggioranza, ma tuttavia significativo di una diffusa presa di coscienza rispetto al fatto che il caso *Helga* chiamasse il mondo cattolico a un'importante, severa e irrimandabile verifica dell'effettiva bontà dei propri modelli e strumenti educativi.

Dall'inchiesta de «Il Regno» emerge chiaramente come a un certo punto, perlomeno tra i cattolici progressisti, *Helga* sia assunto a una sorta di strumento di rilevazione dello stato dell'arte dell'educazione sessuale in Italia (dei suoi limiti, dei suoi avanzamenti, della sua domanda, della sua offerta, eccetera). Se ne ha dimostrazione osservando l'impianto metodologico dell'inchiesta stessa, che muovendo dai contenuti del film e da un'analisi della sua ricezione si aspetta di trovare risposte – anche solo indicative – ai seguenti interrogativi:

- perché il pubblico italiano è stato letteralmente trascinato a vedere *Helga* [...]? Bisogna supporre che realmente la sua informazione sessuale fosse prima tanto scarsa da non sapere le elementari informazioni contenute [...] [nel] film? E se ne era informato, perché ha reagito con tanto interesse, e spesso addirittura vero isterismo?
- l'educazione sessuale deve essere individualizzata al punto da dover essere sempre e soltanto personale o può essere fatta in pubblico, a costo di choccare violentemente i meno preparati?
- chi sono i responsabili dell'educazione sessuale pubblica, supposto che questa abbia motivo di essere?
- può darsi una educazione sessuale tanto de-ideologicizzata, da potersi definire neutra, tale cioè da potersi presentare al grosso pubblico senza offendere le varie fedi o le diverse morali? O invece bisogna credere che in pubblico si possa solo insistere sulla pura informazione scientifica (prevalentemente biologica), rimandando ad altra sede il completamento etico?
- e soprattutto: la pura informazione scientifica e neutra, può essere educativa? O invece ogni informazione deve essere esplicitamente ricondotta a quei fondamenti umani e spirituali capaci di sublimare l'impianto animale?³⁷

L'inchiesta – è importante sottolinearlo – pur nella significativa apertura al film e alle sue applicazioni pedagogiche, si muoveva all'interno di un binario tutt'altro che battuto nel mondo cattolico italiano. Le cautele non erano mai troppe e così, a ogni considerazione positiva espressa dal curatore dell'inchiesta, seguiva

³⁶ Franchini, 1968: 262.

³⁷ Franchini, 1968: 260.

puntualmente il parere di una voce contraria, il commento di un dato statistico che raffreddava gli eccessivi entusiasmi, e così via. L'inchiesta, pertanto, anziché trovare risposte agli interrogativi sopracitati, finiva per generarne essa stessa di nuovi. Cosa rispondere a coloro che, sostenendo i meriti sociali, culturali ed educativi di *Helga*, ne facevano notare alcuni aspetti problematici? Per esempio: la sequenza del parto, così cruda e traumatizzante nella resa scenica, fino a che punto poteva considerarsi una scena educativa, tanto più per degli spettatori giovanissimi (*fig. 4*)? O ancora: l'ideologia del film, tipica «della mentalità naturista di un certo scientismo nordico»³⁸, riduceva il tema dei tabù del sesso a un fatto di disinformazione, ma così facendo che ne era dei risvolti psicologici, sociali, etici legati al sesso? Il problema più spinoso, dietro il riconoscimento di un film come *Helga*, stava in definitiva nel trovare un metodo pedagogico flessibile, una terza via se si vuole, rispetto al dualismo epistemologico (e ideologico) tra istruzione ed educazione – empirista, positivista, comportamentista l'istruzione, razionalista, idealista, personalista l'educazione; dalla parte delle competenze l'istruzione, dalla parte dei bisogni l'educazione; a-confessionale l'istruzione, confessionale l'educazione³⁹.

Non lo si sarebbe trovato facilmente né prodigandosi con la bontà del giornalismo d'inchiesta né organizzando cineforum sessuologici. Ma da qualche parte bisognava pur cominciare. E *Helga* stava dando una grossa mano alla causa:

Abbiamo visto un pubblico assetato da un bisogno ampio, obiettivo, sereno di riscattare la propria sessualità, valutandola nei suoi aspetti positivi. Anche quando sembrava chiedere pura informazione, ci si è accorti che in realtà egli voleva giudizi tali da poter calmare una sua inconfessabile ansia [...]. Si potrà discutere sulla bontà oggettiva della lezione offerta sugli schermi da *Helga* [...]. Ma non si può che lodarsi nel vedere la buona volontà del pubblico, che merita d'essere servita, non umiliata. Scambiare il suo desiderio di chiarifica per una pura voglia morbosa, è equivocare davvero troppo. E stracciarsi le vesti perché, assieme al sano proposito di chiarificare, il pubblico ha mostrato contemporaneamente interessi meno nobili (le scene del parto, ad esempio, sono state agognate anche per passione voyeurista) significa o non saper tollerare la complessità dell'animo umano, oppure non saper vedere, in tanta complessità, anche la parte buona.⁴⁰

L'inchiesta de «Il Regno» si concludeva con poche risposte pratiche, ma con un chiaro invito ai cattolici all'ottimismo nei riguardi di sfide come quella posta da *Helga*; ma soprattutto, con un invito a non fare retromarcia: «Ora che ci siamo accorti come gli uomini desiderano d'essere aiutati» nel campo dell'educazione sessuale:

bisogna intensificare l'opera educatrice attraverso i canali ordinari (dal catechismo alla scuola, dalla famiglia alle associazioni) [...]. Non certo col metodo dell'imposizione precettistica, ma con la discussione, con la verifica, la ricerca

³⁸ Franchini, 1968: 265.

³⁹ Per una ricognizione storica e culturale sul dualismo tra istruzione ed educazione, cfr. Massa, 1997: 27-34.

⁴⁰ Franchini, 1968: 267.

Fig. 4 – Il volto sofferente di Helga durante il parto, nel manifesto francese del film.



obiettiva e serenamente magnanima. Bisogna collaborare, sia pur nei limiti di un'equa a-confessionalità, agli sforzi di tutti coloro che operano in questo campo per un'umanità più equilibrata.⁴¹

Concretamente, però, gli educatori cattolici che si adoperarono nel senso indicato dai dehoniani furono pochi, improvvisati e mal assistiti. Paolo Liggeri dell'Istituto La Casa fu uno dei più attivi, spesso coinvolto in dibattiti e proiezioni su *Helga*⁴², ma restò una figura solitaria, portavoce di un approccio talvolta "troppo dialogante" con le ragioni di chi invocava chiarezza e indulgenza in campo sessuale, per questo non sempre sostenuto dal resto del clero⁴³. Con sguardo re-

⁴¹ Franchini, 1968: 267.

⁴² Nel 1969 si ha notizia di una tavola rotonda su *Helga* e altri film di educazione sessuale cui parteciparono, insieme a don Liggeri, i sessuologi Emilio Servadio e Giacomo Santori, il pedagogista Marcello Peretti, il neuropsichiatra Lamberto Longhi, lo psicologo Leandro Canestrelli e il magistrato Rodolfo Venditti (P.S., 1969). Don Liggeri fu inoltre tra gli organizzatori di un cineforum su *Helga* svoltosi in almeno due occasioni presso il centro culturale Rosetum di Milano, con dibattito moderato da lui stesso avvalendosi del supporto di uno psicologo, Umberto Dell'Acqua ([s.n.], 1969b; [s.n.], 1970).

⁴³ Cfr. Wanrooij, 2008: 114-116.

trospettivo, si sciupò probabilmente un'occasione storica per determinare una transizione meno schizofrenica e più pacifica a quel modello di società dai costumi sessuali più liberi a cui l'Italia tendeva ad aderire e conformarsi. Mentre la sessuologia veniva definitivamente sdoganata dal cinema, infatti, nel resto della società la materia rimase aggrovigliata per lungo tempo nei consueti meccanismi di censura e autocensura, sospesa a disegni di legge sull'educazione sessuale pubblica che faticavano a decollare⁴⁴ e alle azioni individuali di educatori spesso più volenterosi che preparati⁴⁵.

⁴⁴ A oggi, nonostante diversi progetti di legge, in Italia l'educazione sessuale nelle scuole non è ancora materia normata dallo Stato. Gli insegnamenti a essa relativi competono in gran parte a direttive di enti e istituzioni locali, con conseguenti difformità educative da una scuola all'altra. Nella pratica, le lezioni di educazione sessuale sono attualmente impartite da specialisti provenienti da una varietà di campi e professionalità della società civile, ciascuno con le proprie differenti e specifiche abilità: psicologi, assistenti sociali, medici, religiosi, educatori (cfr. Mastroianni, 1979; Stettini, 2011; Bina *et al.*, 2012).

⁴⁵ Si consideri a tal riguardo l'emblematica vicenda di un religioso dell'ordine dei canossiani, che agli occhi di un noleggiatore era apparso «coraggioso» per aver scelto di proiettare un cartone animato di educazione sessuale in una scuola media inferiore. Il cartone animato, prodotto dalla BBC, si intitolava *Merry-Go-Round (Corso di educazione sessuale, 1970)*. Relativamente a questa vicenda, cfr. Rodolfo Gambale [religioso dell'Istituto San Leonardo di Salerno], lettera a Luigi Vitiello [presidente della società di noleggio Cine Sud], 10 maggio 1971, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 1648); Luigi Vitiello, lettera a Luigi Pignatiello [Presidente ACEC], 11 maggio 1971, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 1646); Cine Sud, documento di presentazione del film *Merry-Go-Round*, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 1647).

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio di provenienza.

I documenti possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema

ACI: Azione Cattolica Italiana

BBC: British Broadcasting Corporation

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

RFT: Repubblica Federale Tedesca

Riferimenti bibliografici

Armano, Antonio

2013, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Aragno, Torino.

Baracco, Adriano

1968, *Processare il Parlamento*, «Lo Specchio», a. XI, n. 39, 29 settembre.

Bina, Manuela; *et al.*

2012, *Promuovere la salute sessuale in adolescenza. Evidenze di efficacia e linee metodologiche di intervento*, «Giornale di psicologia dello sviluppo», n. 101, febbraio.

Boyd, Bob

1969, *Helga: Sex education meets the free enterprise system*, «The Delta Democrat-Times», 12 gennaio.

Braidotti, Rosi; *et al.*

2003, *Baby Boomers. Vite parallele dagli anni Cinquanta ai cinquant'anni*, Giunti, Firenze.

Corbucci, Gianfranco

1968, *Termometro degli incassi*, «Cinema Nuovo», a. XVII, n. 193, maggio-giugno.

Cosulich, Callisto

1969, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova.

Crainz, Guido

2003, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma.

Farina, Corrado

2008, *L'invasione degli ultragay. Una storia politicamente scorretta*, Zero91, Milano.

Fattori, Giorgio

1969, *L'ondata erotica del cinema*, «La Stampa», 3 gennaio.

Franchini, E[nzo]

1968, *Tabù sessuali ed educazione*, «Il Regno», a. XIII, n. 162, luglio.

Giachetti, Diego

2002, *Anni Sessanta, comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, BFS Edizioni, Pisa.

2005, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta al femminile*, DeriveApprodi, Roma.

Laminafra, Domenico

1971, *L'amore nel cinema tedesco*, Intereuropa, Milano.

Lanza, Cesare

2000, *Marina Cicogna, la donna che amava anche le donne*, «Sette», supplemento del «Corriere della Sera», 3 agosto.

Leventopoulos, Mélisande

2013, *La construction collective d'un regard critique. Les catholiques et le cinéma dans la France du XXe siècle (1895-1995)*, tesi di dottorato in Storia contemporanea, Université Paris 8.

Lo Curzio, Guglielmo

1970, *La contestazione*, Flaccovio, Palermo.

Luciani, Albino [Giovanni Paolo I]

1988, *Opera omnia, IV, Vittorio Veneto, 1967-1969. Discorsi, scritti, articoli*, Edizioni Messaggero, Padova.

Massa, Riccardo

1997, *Cambiare la scuola. Educare o istruire?*, Laterza, Bari/Roma.

Mastroianni, Antonio

1979, *L'educazione sessuale in Italia. Storia, vicende e pensiero dal 1902 ai nostri giorni*, Giuffrè Editore, Milano.

McGee, Mark Thomas

1989, *Beyond Ballyhoo: Motion Picture Promotion and Gimmicks*, McFarland, Jefferson/London.

Nobile, Carmelo

1968, *Helga: istruttivo ma non educativo*, «La Voce di Sambuca», a. XI, n. 85, maggio.

O'Morain, Padraig

2008, *Heavenly sweet leaves bitter aftertaste*, «The Irish Times», 7 ottobre.

Pestelli, Leo

1968, *Barbarella batte Giulietta*, «Stampa Sera», 12-13 novembre.

Piras, Natalino

2006, *Quando "Helga" svelò il sesso ai nuoresi*, «La Nuova Sardegna», 30 giugno.

Prigione, Roberto

1968, *Le apparenze innovatrici di una vecchia moralità*, «Cinema nuovo», a. XVII, n. 194, luglio-agosto.

P.S.

1969, *I compiti del medico nell'educazione sessuale*, «Stampa Sera», 20-21 ottobre.

Rosso, Francesca

1995, *Svenimenti per "Helga"*, «Torino Sette», supplemento de «La Stampa», 22 dicembre, p. VIII.

[s.n.]

1968a, *Il film è troppo realistico, decine di persone svengono*, «Stampa sera», 6-7 maggio.

1968b, *Helga, un film non adatto per ogni tipo di spettatore*, «L'Eco di Bergamo», 11 maggio.

1969a, *I film del "filone" erotico-sessuale*, «Giornale dello Spettacolo», a. XXV, n. 18.

1969b, *Oggi a Milano*, «Corriere d'Informazione», 19-20 dicembre.

1970, *Oggi a Milano*, «Corriere d'informazione», 6-7 febbraio.
 2006, *Andavamo in città a vedere un film*, «Il Friuli», 11 luglio.

Sassano, Marco; Beltramo, Claudia;
 De Poli, Marco
 1966, *Che cosa pensano le ragazze di oggi?*, «La Zanzara», n. 3, febbraio.

Schwarz, Uta
 2008, *"Helga" (1967): West German Education and the Cinema in the 1960s*, in Lutz Sauerteig, Roger Davidson (eds.), *Shaping Sexual Knowledge: A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe*, Routledge, London/New York 2008.

Serrou, Robert
 1968, *Pourquoi, en classe de sciences, une coupure entre l'estomac et les genoux*, «Paris-Match», n. 997, 18 maggio.

Sorgi, Claudio
 1968, *Promozione dell'uomo*, «L'Osservatore Romano», 22 maggio.

Stettini, Piero
 2011, *L'educazione sessuale in Italia*, «Rivista di sessuologia clinica», a. XVIII, n. 2.

Wanrooij, Bruno P. F.
 2008, *Carnal Knowledge: The Social Politics and Experience of Sex Education in Italy, 1940-1980*, in Lutz Sauerteig, Roger Davidson (eds.), *Shaping Sexual Knowledge: A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe*, Routledge, London/New York 2008.

Whittaker, Dave
 1968, *Clergymen and Teachers Endorse Motion Picture*, «Times Daily», 5 dicembre.

Zani, Lucia
 1968, *Educazione sessuale*, «La Provincia», 4 giugno.

L'“OSCENO” CINEMATOGRAFICO DOPO IL '68 SUI PERIODICI CATTOLICI: FRANCIA E ITALIA A CONFRONTO

Livio Lepratto

I concetti di “osceno” e “pornografia” sono aspetti cruciali intorno ai quali si gioca gran parte delle “battaglie” morali e ideologiche della critica cinematografica cattolica. Il presente intervento intende proporre una disamina di talune teorizzazioni relative a queste due parole chiave così come sono state intese e concepite dalla critica cinematografica francese nel periodo cruciale del post-'68. La mia attenzione si rivolgerà precipuamente verso taluni periodici specializzati ritenuti particolarmente rappresentativi della critica cinematografica cattolica francese, in particolare «Télérama». Quanto mai stimolante risulterà poi un'indagine incrociata che tenga conto delle coeve teorizzazioni – sempre intorno ai suddetti ambiti – proposte invece sul versante critico italiano, in particolare dal maggior periodico cattolico specializzato, quale la «Rivista del Cinematografo».

“Obscenity” and “pornography” are crucial notions, through which the majority of the moral and ideological “battles” of Catholic film criticism played out. This article provides a close examination of several theoretical processes relating to these key words, adopting the meaning and conception by the French critical press in the crucial period post-'68. I focus in particular on a few periodicals that are particularly representative for French Catholic film criticism, such as «Télérama». The article will then turn to a similarly interesting, consecutive study of the contemporary theoretical processes – again relating to the same areas – in the context of Italian criticism, in particular in the most relevant specialist Catholic magazine, «Rivista del Cinematografo».

I. PORNOGRAFIA “ALLA FRANCESE”

L'approccio teorico-critico ai concetti di “osceno”, “tabù” e “pornografia” risulta uno dei più eloquenti indicatori delle macroscopiche differenze metodologiche, concettuali e ideologiche esistenti tra il panorama critico cattolico francese e quello italiano.

Proprio per questa ragione può rivelarsi assai utile e costruttiva un'indagine incrociata che metta a confronto le due diverse compagini cattoliche nazionali, e le rispettive modalità con cui esse hanno trattato le questioni nodali sopra citate, con un'attenzione particolare alle politiche censorie dei due Paesi, nella duplice accezione di censura amministrativa e di revisione cinematografica cattolica. Particolarmente proficua risulta poi la collocazione cronologica della nostra indagine a partire dal 1968: *turning point*, quest'ultimo, cui i cattolici francesi e italiani risponderanno – come vedremo – in maniera e misura assai differenti.

Proprio nel decennio dei '60 le politiche cinematografiche dei cattolici francesi vengono interessate da un processo di crisi e di disintegrazione, culminanti ap-

punto nel Maggio francese. Risulta assai arduo ricostruire il percorso cattolico in Francia durante i fatidici mesi di maggio-giugno 1968, in contesto cinematografico come pure in ogni altro ambito culturale e sociale. La difficoltà deriva innanzitutto dalla vastità del fenomeno contestativo di quei mesi, che raggiunge ogni settore della società francese, risultando perciò sovrareligioso¹.

In un'opera recente, Michel Margairaz e Danielle Tartakowsky hanno definito il post-'68 francese come un periodo di «libéralisation sociétale et culturelle à éclipses et aux effets souvent contrariés»². Ciò vale anche per la politica cinematografica intrapresa dai cattolici in quel periodo cruciale, contraddistinto dal rovesciamento del sistema dei valori socioculturali³ e dalla crisi del consenso giovanile⁴. L'immediato post-'68 vede in particolare il cattolicesimo francese interessato da una certa secolarizzazione culturale, ben testimoniata da una figura quale quella di padre René Berthier, segretario dell'Office Catholique Français du Cinéma (OCFC) proprio in quel fatidico torno di anni. Ben consapevole dell'enorme novità apportata dal movimento sociale e studentesco del Maggio francese – in cui pure un ruolo rilevante aveva giocato la comunità cristiana e cattolica⁵ – Berthier intraprende una riforma del sistema cattolico di classificazione dei film, aiutato in questo dalla preziosa collaborazione del gesuita Emmanuel Flipo⁶.

Gli anni immediatamente successivi al '68 vedono poi particolarmente attiva – soprattutto riguardo alle delicate tematiche dell'“osceno” e della “pornografia” – la rivista cattolica «Télérama», una delle voci più rappresentative di quella «cinéphilie chrétienne»⁷ – o, in maniera ancora più puntuale e circoscritta, «cinéphilie catholique»⁸ – che interessa la Francia già a partire dall'immediato secondo dopoguerra.

Pubblicata a partire dal 1960 in filiazione diretta delle precedenti riviste «Radio Loisirs» (1947) e «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960), «Télérama» condivide con queste ultime la discendenza da «Témoignage chrétien» (all'epoca della storica direzione di Georges Montaron), nonché la presenza attiva e tangibile di talune infaticabili figure, tra cui Raymond Pichard e Charles Avril (entrambi padri domenicani) e Jean-Pierre Chartier (alias Jean-Louis Tallenay).

Contraddistinta da un'innegabile «anima domenicana»⁹, la rivista ospita – nell'arco delle sue tre “vite” – diverse firme illustri della «cinéphilie catholique» quali quelle di André Bazin, Amédée Ayfre, Henri Agel e Pierre Leprohon. Nel 1968, in particolare, l'uscita de *La prisonnière* (*La prigioniera*, 1968) di Henri-Georges Clouzot (*fig. 1*) offre a Jean Collet l'occasione di scagliarsi – dalle pagine appunto di «Télérama» – contro quello che egli definisce «un cinéma des voyeurs»¹⁰, riconoscendo che:

¹ Raison du Cleuziou, 2012: 311.

² Margairaz, Tartakowsky, 2010: 21.

³ Sirinelli, 2005: 225-240.

⁴ Gobille, 2008: 15-30.

⁵ Pelletier, 2002: 31.

⁶ Leventopoulos, 2015: 110-111.

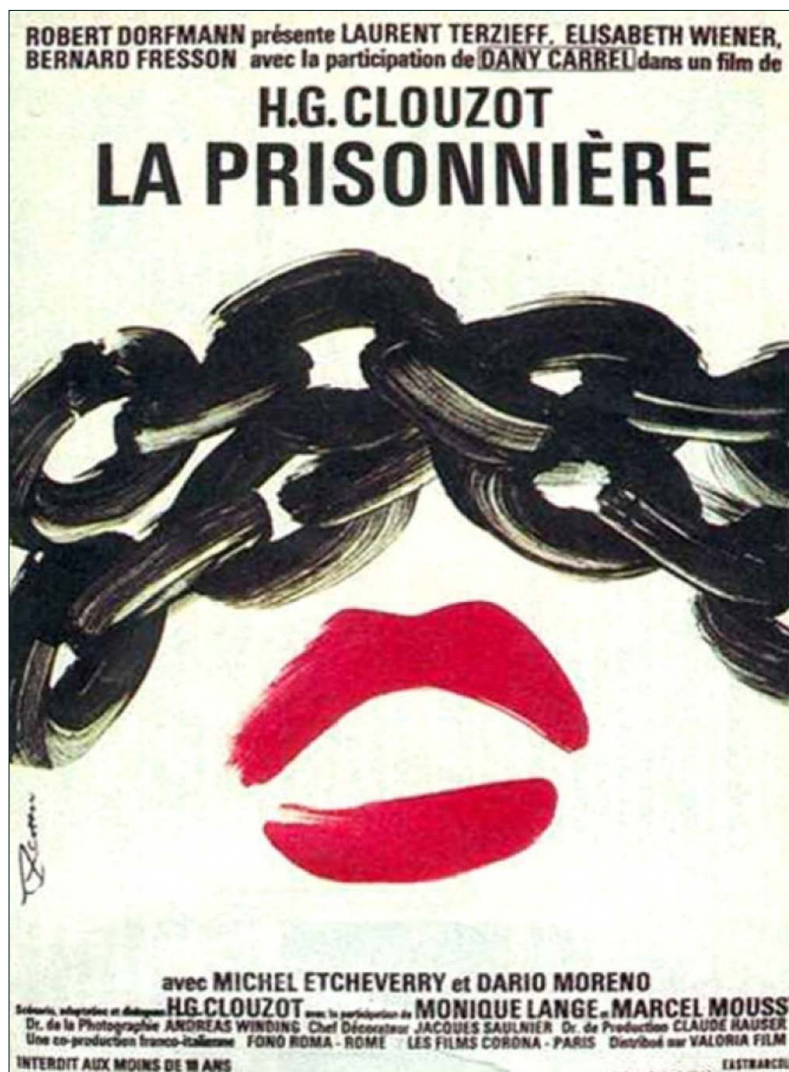
⁷ Rocher, 2012: 2.

⁸ Leventopoulos, 2014: 199.

⁹ Garcia, 2012: 155.

¹⁰ Collet, 1969: 54.

Fig. 1 – Locandina de
 “La prisonnière”
 (“La prigioniera”, 1968)
 di Henri-Georges Clouzot.



Le voyeurisme est à la mode. On n'avait pas attendu Clouzot et son ignoble *Prisonnière* pour s'en apercevoir. Il faudrait être aveugle... Et censure ou pas, il est bien évident que le dernier tabou du cinéma ne tardera pas à tomber, qu'il n'est déjà plus qu'une ombre de tabou: filmer l'acte sexuel semble être l'unique préoccupation de l'industrie du film.¹¹

Iscritto, in gioventù, alla Jeunesse Étudiante Chrétienne (JEC), Jean Collet era entrato a far parte della redazione di «Radio Cinéma Télévision», divenendo poi, negli anni '60, una delle firme più autorevoli e determinanti di «Télérama». Come riconosciutogli, tra gli altri, da Gérard Lenne¹², Collet si distingue negli anni per la forte e incorruttibile personalità critica, capace di coniugare le aspirazioni spiritualistiche e morali con una forte tendenza al dialogo con la modernità. Nella sua stroncatura de *La prisonnière*, Jean Collet precisa che a guidarlo non sono soltanto preoccupazioni di ordine morale, bensì anche parametri legati al proprio «gusto personale», in quanto:

¹¹ Collet, 1969: 54.

¹² Lenne, 1997a: 311.

Avant d'être un problème de censure, l'érotisme est une question d'art, de goût. Et il faut que le goût du public ait été savamment, consciencieusement, dégradé par les stratégies parallèles des magazines, de la publicité, de la censure et d'une débauche audio-visuelle pour que l'escalade du voyeurisme atteigne les sommets où nous sommes.¹³

Di fronte a un panorama tanto desolato, Collet ripone però le sue speranze in alcuni grandi autori cinematografici francesi, gli unici capaci di risollevarne le sorti – anche morali – del cinema transalpino. Jean-Luc Godard è uno degli autori che Collet elegge a demiurghi del cinema francese: come dimostra anche il fatto che «on chercherait en vain dans les quinze films de Godard un seul plan de baiser sur la bouche»¹⁴. Quella effettuata da Collet risuona però come un'investitura alquanto singolare e atipica, se solo si pensa, ad esempio, alla burrascosa ricezione che gli stessi cattolici francesi avevano precedentemente riservato al godardiano *Le mépris (Il disprezzo, 1963)*¹⁵.

L'ondata contestatrice culminante nel Maggio francese genera però, tra i propri effetti, anche un'inaudita “marea” di pornografia e violenza cinematografiche, che raggiungerà il proprio apogeo tra la metà degli anni '70 e la metà degli anni '80. Il genere pornografico – come ci fa notare Valérie Planchez – si presenta esso stesso come atto di contestazione: «Le cinéma pornographique se revendique contestataire, il rejette la morale bourgeoise qui avait prévalu»¹⁶.

La proliferazione dei film pornografici suscita da subito la reazione dei cattolici e delle associazioni morali francesi, come pure degli stessi organi censori dello Stato. Tale inedito scenario contribuisce, infatti, a bloccare quella politica di apertura intrapresa dai cattolici francesi nell'immediato post-'68, convogliandola in una tradizionale e conservatrice politica di difesa della qualità. Tale stato di cose riporta inoltre alla luce dubbi radicali sull'apostolato cinematografico, conducendo certi autori cattolici – quale lo stesso neopresidente dell'OCFC Georges Rosetti – a un cupo pessimismo:

Qui, si nous disparaissions demain, ressentirait notre absence? [...] S'en apercevrait-il seulement ce public chrétien diffus, apathique, peu motivé, trop souvent incapable [...] d'infléchir le toboggan de notre production de plus en plus inclinée vers le sexe, la violence, le scandale? Car – nous ne cessons de le dire – la seule justification de notre existence, le seul aboutissement de notre action est que les films de valeur, les films “vrais”, puissent trouver une clientèle suffisamment nombreuse pour assurer leur rentabilité.¹⁷

La chiusura e la diffidenza dell'OCFC si acuiscono ulteriormente nel biennio 1974-75, quando, in un clima di agitazione dell'opinione cattolica come pure della sinistra marxista, irrompe nella scena politica francese Valéry Giscard d'Estaing. L'ascesa di quest'ultimo alla presidenza della Repubblica, nel maggio del 1974,

¹³ Collet, 1969: 55.

¹⁴ Collet, 1969: 55.

¹⁵ D'André, 1985: 1.

¹⁶ Planchez, 2012: 557.

¹⁷ Rosetti, 1973: 1-2.

segna una svolta epocale nella storia della censura cinematografica francese. D'Estaing si erge infatti fin da subito quale convinto sostenitore dell'abolizione di ogni forma di interdizione cinematografica. A tal fine egli affida a Michel Guy il compito di approntare una legge indirizzata verso una sostanziale abolizione della censura, in favore di semplici soglie d'età preferenziali per i singoli film¹⁸. La legge proposta da Guy – assai progressista – viene però emendata dai deputati più conservatori, per giungere così, nel dicembre del 1975, al risultato finale costituito dalla cosiddetta “loi X”. Quest'ultima, istituendo la “classificazione X”, confina i film giudicati pornografici in un apposito circuito di sale, le quali si trovano però a non disporre di alcuna sovvenzione statale¹⁹. La legge del dicembre 1975, se da un lato sfavorisce visibilmente le pellicole pornografiche negando loro qualsiasi tipo di sostegno finanziario, dall'altro lato garantisce a queste ultime un'inedita libertà di circolazione.

Soprattutto nei fatidici diciotto mesi che intercorrono tra il primo disegno di legge e la definizione finale di quest'ultima, si assiste in Francia a un allentamento della censura e a una parallela “ondata pornografica” che comportano inevitabilmente puntuali ripercussioni sul mondo cattolico: tra le quali – come messo in luce da Mélisande Leventopoulos – si registra il ritiro della Chiesa francese da ogni possibile forma di compromesso, ponendo in qualche modo fine a ogni utopia di dialogo²⁰.

Attraverso i comunicati ufficiali dell'OCFC²¹ e dell'arcivescovo di Parigi François Marty, il rifiuto della “loi X” fa emergere il malessere della Chiesa francese, e il suo contraddittorio equilibrio tra la condanna del principio censoriale e il rifiuto di un liberalismo a oltranza giudicato deleterio²². Tale scenario affiora in modo prepotente anche dalle pagine della già citata «Télérama». In un articolo apparso sul numero del 17 settembre 1975, Francis Mayor – allora caporedattore della rivista – affronta la questione del cinema erotico e pornografico, proponendone un'inedita chiave di lettura. A tal proposito, Mayor tiene a precisare da subito la fiera libertà di pensiero critico e morale che ispira «Télérama», lontana sia dagli «inquisiteurs», che combattono per partito preso contro ogni più piccola nudità mostrata sullo schermo, sia, dall'altro lato, da quegli ultraliberali che, ancora imbibiti del clima sessantottesco, invocano in modo altrettanto aprioristico la libertà totale di rappresentazione cinematografica²³. Affrontando il primo dei due fronti – quello dei “bigotti inquisitori” – Mayor constata che:

[Ils] ne supportent aucun spectacle de nudité, aucune allusion directe à cette partie de la vie réelle qu'on appelle la sexualité. C'est pour eux la domaine des ténèbres et du laid. Une part de création honteuse et qu'il faut cacher [...]. Comme le firent ces prélats plus mondains que religieux, moins soucieux des désordres de l'Église et des misères de leur temps, plus païens que croyants, qui

¹⁸ Hervé, 2015: 493.

¹⁹ Planchez, 2012: 558.

²⁰ Leventopoulos, 2015: 111.

²¹ Berthier, 1975: 3.

²² Marty, 1975: 3.

²³ Mayor, 1975: 10.

firent ordonner à ce peintre qu'on a surnommé «le braghettonne» de recouvrir de slips et de pagnes ces héros superbes, saints, prophètes ou damnés que Michel-Ange avait peints dans l'innocence de leur nudité primordiale.²⁴

Mayor puntualizza dunque come la fonte di “scandalo” sia da ricercarsi – ai tempi di Michelangelo come ai tempi del cinema erotico – non già nelle opere artistiche bensì negli occhi dei censori bigotti e ossessionati dalla morale²⁵.

Proseguendo nella sua analisi, Mayor sostiene che l'aspetto erotico e sessuale – in quanto componente della vita umana alla pari di tanti altri – non dovrebbe essere bandito a priori, poiché si tratterebbe di un'operazione scorretta, nonché arbitraria e ipocrita: «le cinéma, s'il est un art, c'est-à-dire une réponse à la mort, doit interroger toute la vie. Comment accepter qu'il témoigne de tout le réel, sauf de la sexualité?»²⁶.

Le obiezioni sollevate da Mayor ricordano quelle già espresse quasi vent'anni prima da André Bazin, che dalle pagine dei «Cahiers du Cinéma» aveva attaccato l'arbitrarietà e la contraddittorietà del sistema censorio vigente nel panorama cinematografico. Bazin aveva fatto inoltre notare come la stessa censura – paradossalmente – fosse proprio la maggiore responsabile della “sopravvivenza della specie” identificabile nel film erotico. A tal proposito, egli aveva assunto quale esempio la celeberrima sequenza di *The Seven Year Itch* (*Quando la moglie è in vacanza*, 1955) di Billy Wilder in cui la gonna di Marilyn Monroe viene sollevata dal soffio d'aria proveniente dalla grata della metropolitana (fig. 2): «Cette idée géniale ne pouvait naître que dans le cadre d'un cinéma possédant une longue, une riche, une byzantine culture de la censure. De telles trouvailles supposent un raffinement extraordinaire de l'imagination acquis à lutter contre la rigoureuse bêtise d'un code puritain»²⁷. L'erotismo cinematografico degli anni '50, come messo in luce da Bazin, si sarebbe quindi fatto strada attraverso nuovi e sempre più raffinati canali, sopravvivendo alla censura imperante attraverso un'evoluzione che potremmo quasi definire “darwiniana”.

Tornando ora all'analisi di Mayor, quest'ultimo considera però altrettanto pericolosa e infida la deriva opposta, ovvero quella degli ultraliberali, sempre pronti a tacciare di moralismo ogni più piccola critica rivolta a un film erotico:

Voici cette dictature nouvelle tout aussi oppressive que l'autre. On vous accorde le droit d'être réservé devant le dernier Truffaut ou Antonioni, de juger raté un film d'aventure ou de western, de contester la vision politique de John Ford. Mais que la caméra s'arrête à un sexe ou à deux seins, gare à vous si boudez le film. «C'est ça qui vous gêne, hein?». Vous n'êtes qu'un refoulé, un ignare, un curailon, un rétrograde dangereux. Pour tout dire, vous entravez la révolution sexuelle en marche, vous serrez les freins de la libération. Attitude dogmatique et confuse. Ce n'est plus de cinéma qu'on se préoccupe, mais du sujet qu'il traite et de ce qu'il montre: les débats et les ébats sexuels. Un travelling est affaire de morale, disait-on. Et c'est évident: entre les nus de Michel-Ange et

²⁴ Mayor, 1975: 10.

²⁵ Mayor, 1975: 10.

²⁶ Mayor, 1975: 10-11.

²⁷ Bazin, 1957: 71.



Fig. 2 – Fotogramma da
“The Seven Year Itch”
 (“Quando la moglie
 è in vacanza”, 1955)
 di Billy Wilder.

les photos cochon qu’on fourgue à la sauvette autour des Folies-Bergères, il n’y a pas que la distance entre le culturel reconnu et l’œuvre d’amateur, il y a une différence du regard et de ce qu’on en fait.²⁸

La stortura critica in cui incappa il fronte degli ultraliberali risulta allora quanto mai evidente, giungendo a ubbidire a un mero e acritico contenutismo dell’immagine: «Les laudateurs de tout bord du cinéma érotique nous imposent de ne plus y voir que ce dénominateur commun, très commun: les images du sexe. Elles y sont, donc le film est libérateur»²⁹.

Sillogismo contenutistico, questo, non molto dissimile da quell’altro sillogismo – seppure situato al polo critico opposto – portato avanti da diversi cattolici francesi, sempre pronti a esaltare e incensare qualsiasi pellicola sulla vita di Gesù o dei santi, solo per il fatto che tratti simili argomenti:

Ainsi – c’est exactement la même attitude étrangère à l’œuvre cinématographique – certains dévots gobaient-ils, et voulaient-ils qu’on encense, “*parce que ça fait du bien*”, n’importe quelle vie filmée de sainte Thérèse de Lisieux ou du curé d’Ars, comme une œuvre “religieuse” sous prétexte que leur histoire l’était.³⁰

Mayor focalizza infine la propria attenzione attorno a quello che egli reputa il vero punto nodale della questione dell’erotismo cinematografico: ovvero lo spettatore che accorre in sala per assistere appunto a un film erotico o pornografico. Sulla particolare tipologia di spettatore di cinema erotico era già intervenuto Bazin nel citato articolo del 1957, proponendo un’illuminante distinzione tra l’erotismo percepito da uno spettatore di fronte a uno spettacolo teatrale, a un’esibizione di spogliarello o, infine, a una proiezione cinematografica. Per quanto

²⁸ Mayor, 1975: 11.

²⁹ Mayor, 1975: 11.

³⁰ Mayor, 1975: 11.

riguarda il teatro, secondo Bazin «tout ce qui, en scène, touche à la physique de l'amour, relève également du paradoxe du comédien. Personne ne s'est jamais excité au Palais-Royal, ni sur la scène, ni dans la salle»³¹. Passando, invece, all'esibizione "spogliarellistica", «le strip-tease est fondé sur la polarisation et l'excitation du désir des spectateurs, chacun possédant virtuellement la femme feignant de s'offrir, mais si quelqu'un se précipitait sur la scène, il se ferait lyncher, car son désir viendrait en concurrence et en opposition»³². Un caso ulteriore e a sé stante è costituito infine dalla fruizione dell'erotismo cinematografico:

Au cinéma, au contraire, la femme, même nue, peut être approchée par un partenaire, expressément désirée et réellement caressée, parce qu'à la différence du théâtre – lieu concret d'un jeu fondé sur la conscience et l'opposition – le cinéma se déroule dans un espace imaginaire qui appelle la participation et l'identification. L'acteur triomphant de la femme me comble par procuration. Sa séduction, sa beauté, son audace, n'entrent pas en concurrence avec mes désirs, elles les réalisent.³³

L'appagamento erotico dello spettatore cinematografico – secondo Bazin – si compirebbe dunque non in modo diretto, bensì "per procura".

Dal canto suo, Collet aveva constatato una preoccupante deriva spettatoriale e sociale della Francia del post-'68: «Le voyeurisme dans lequel baigne tout le cinéma n'est qu'un symptôme. Il indique sans doute que pour la masse du public, comme pour Clouzot, la sexualité tend à être vécue désormais comme spectacle, par les yeux»³⁴. Su una posizione analoga troviamo attestato anche Mayor, secondo cui l'unico vero scandalo risiederebbe proprio nel grande successo di pubblico ottenuto dalle pellicole erotico-pornografiche, in quanto indice di un più profondo disagio sociale, affettivo ed esistenziale:

Ce que révèle le vaste public qui court au cinéma, non pas pour voir un film mais le spectacle sexuel, de plus en plus "vrai", c'est-à-dire de plus en plus réduit aux démonstrations biologiques, c'est sa misère sexuelle. C'est là que réside le scandale [...] Abrutis par l'existence journalière, ils vont chercher ce que la vie ne leur donne pas, et ce que la télévision leur cache: un gavage visuel, un trompe-la-faim comme on montrerait aux Africains affamés du Sahel les photos d'une table chargée de victuailles. [...] C'est, au mieux, une excitation épidermique, qui joue sur leur frustration et l'accroît. [...] L'existence coincée dans le réel, l'amour étriqué dans les fonctions biologiques et, au fond de cela, la culpabilité. La tristesse.³⁵

Il dibattito sull'"osceno" e sulla "pornografia" portato avanti nel corso di tutti gli anni '60 e '70 da «Télérama» investe anche, inevitabilmente, l'altrettanto cruciale aspetto relativo alla rappresentazione (o, meglio, rappresentabilità) cinematografica del male, o di tematiche alquanto delicate quali la prostituzione, l'aborto

³¹ Bazin, 1957: 73.

³² Bazin, 1957: 73.

³³ Bazin, 1957: 73.

³⁴ Collet, 1969: 54.

³⁵ Mayor, 1975: 12.

e la violenza sessuale. In un articolo del 19 aprile 1978, uno sconfortato quanto lucido Jean-Luc Douin non può che ammettere che «dans un cinéma qui n'a jamais cessé de cacher sa misogynie sous des arabesques plus ou moins subtiles, les scènes de viol ont tout naturellement été utilisées comme éléments destinés à pimenter le spectacle: pour le faire progresser ou provoquer un orgasme visuel chez le spectateur»³⁶.

Entrato nella redazione di «Télérama» nel 1970, Jean-Luc Douin si era distinto da subito per una scrittura critica erudita e talvolta lirica (derivante dalla sua formazione letteraria), oltre che per la fermezza delle proprie posizioni morali³⁷. Nello stesso articolo, Douin rivolge innanzitutto la sua attenzione a un film allora appena uscito nelle sale francesi, *Ansikte mot ansikte* (*L'immagine allo specchio*, 1976) di Ingmar Bergman. La protagonista del film, la dottoressa Jenny Isaksson (Liv Ullmann), è appunto vittima di un tentativo di stupro.

Sul film di Bergman era già intervenuta pochi mesi prima la femminista Michèle Perrein, con un giudizio quantomai severo, che andava a colpire le stesse intenzioni del regista svedese³⁸. Dal canto suo, Douin osserva come una tematica estremamente delicata quale appunto lo stupro, se rappresentata cinematograficamente, non possa che aprire ad ambigue ed equivoche interpretazioni e a derive incontrollate:

Bergman, sans nul doute, n'a voulu humilier ni son héroïne en proie à la névrose, ni les représentants du sexe féminin que cette dernière symbolise. Il l'a fait, pourtant. Éternel problème de l'ambiguïté. Même lorsqu'un réalisateur est sincère, même lorsqu'il croit défendre une cause juste, il ne peut éviter que les spectateurs se projettent dans son film d'une façon qu'il n'avait pas prévue.³⁹

Il film su cui Douin concentra in particolare la sua attenzione è però *L'Amour violé* (t.l.: *L'amore violato*, 1978) di Yannick Bellon. Pur riconoscendo alla regista l'indubbia buona fede e il lodevole intento di denuncia sociale, Douin ravvisa nel film le stesse ambiguità e insidie già riscontrate nel film di Bergman. Il maggior rischio deriverebbe dallo stesso particolare meccanismo di visione spettatoriale cinematografica, che nel caso specifico della rappresentazione realistica di uno stupro – quale appunto quello messo in scena da *L'Amour violé* – può ingenerare un perverso processo di immedesimazione e complicità:

Dans sa sympathique fougue dénonciatrice [...], Yannick Bellon a oublié qu'avant d'être un discours, le cinéma était un spectacle, que la caméra pouvait elle-même être un outil de viol. Yannick Bellon semble enregistrer le viol à l'insu de la victime. Et le spectateur, observateur muet bien calé dans son fauteil, devient un complice voyeur du viol, pour ne pas dire qu'il risque de s'identifier au violeur.⁴⁰

³⁶ Douin, 1978: 99.

³⁷ Lenne, 1997b: 320.

³⁸ Perrein, 1978: 43.

³⁹ Douin, 1978: 100.

⁴⁰ Douin, 1978: 100.

Ciò spiegherebbe anche il monito lanciato dal titolo dello stesso intervento di Douin: «Qui filme un viol viole deux fois»⁴¹.

L'iperrealismo dello "stupro" messo in scena ne *L'Amour violé* costituisce il principale capo d'accusa rivolto a Yannick Bellon da Douin:

Un viol, vu de l'intérieur, ne peut plus être réaliste mais fantastique. Il est déchirure de la chair, du cœur et de l'esprit. Le viol, c'est la mort. Nous savons bien que toutes les femmes violées veulent d'abord mourir. Et pour tragique que soit cette scène de *L'Amour violé*, elle est trop pleine de vie.⁴²

Più di vent'anni prima già Bazin aveva avuto modo di puntualizzare come – affinché una pellicola cinematografica non scadesse nella pornografia – la componente sessuale dovesse mantenersi nell'immaginario, nell'evocato e nel non-rappresentato:

Le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer. Il n'est pas de situations sexuelles, morales ou non, scandaleuses ou banales, normales ou pathologiques, dont l'expression soit interdite à priori à l'écran, mais à condition de recourir aux possibilités d'abstraction du langage cinématographique de telle sorte que l'image ne puisse jamais prendre valeur documentaire.⁴³

In quella stessa occasione, Bazin aveva poi individuato talune analogie tra pornografia e morte. A proposito di una sequenza d'attualità tratta da un cinegiornale – in cui si assisteva all'esecuzione, in una strada di Shanghai, di alcune spie comuniste da parte degli ufficiali di Chiang Kai-shek – egli aveva osservato come «l'obscurité de l'image était du même ordre que celui d'une bande pornographique. Une pornographie ontologique. La mort est ici l'équivalent négatif de la jouissance sexuelle, laquelle n'est pas pour rien qualifiée de "petite mort"»⁴⁴. Gli ultimi anni '70 e gli inizi degli anni '80 in Francia, se da un lato assisteranno all'insorgere di un'ondata di oscurantismo cinefobico in gran parte del fronte cattolico, d'altro lato vedranno crescere ulteriormente l'interesse degli studiosi di cinema (non ultimi quelli cattolici) verso il fenomeno del cinema erotico e pornografico: come stanno appunto a testimoniare gli studi condotti da Gérard Lenne⁴⁵, Jean-Pierre Bouyxou⁴⁶, Daniel Sauvaget⁴⁷ e Jacques Zimmer⁴⁸.

⁴¹ Douin, 1978: 99.

⁴² Douin, 1978: 101.

⁴³ Bazin, 1957: 74.

⁴⁴ Bazin, 1957: 73.

⁴⁵ Lenne, 1978.

⁴⁶ Bouyxou, 1981.

⁴⁷ Sauvaget, 1982.

⁴⁸ Zimmer, 1988.

II. IL CONFRONTO CON L'ITALIA

A inizio anni '60 le vittime preferenziali della censura cinematografica italiana risultavano ancora quelle enumerateci da Franco Vigni: «seni generosi e scollature audaci, ragazze in mutandine e reggiseno e danzatrici che ballano seminude, mani che si insinuano maliziose sotto le camicette e corpi femminili sotto la doccia o che escono dall'acqua, bocche che si incontrano, natiche, prostitute e omosessuali»⁴⁹. Già pochi anni dopo, però, la soglia del pudore cinematografico nazionale subisce un notevole mutamento. Come fa notare Peppino Ortoleva, infatti:

Nell'arco di pochissimi anni, tra il 1965-66 e l'inizio del decennio successivo, la concezione nazionale della decenza, se così si può dire, subì uno smottamento clamoroso: fino alla metà degli anni Sessanta il nostro era rimasto in termini di morale sessuale e di perseguimento dell'osceno uno dei più restrittivi dei paesi industrializzati; cinque anni dopo era diventato uno dei più permissivi dell'intero pianeta, almeno dal punto di vista della circolazione di stampa e di film esplicitamente erotici.⁵⁰

Tra le maglie allargate del controllo censorio italiano inizia quindi a farsi strada il motivo del sesso, con la diffusione del *sexy movie*. L'industria cinematografica si fa insomma più spregiudicata, e la sessualità irrompe e dilaga sugli schermi italiani proponendo «le sinuose nudità di provocanti *femmes* le quali [...] sembrano condurre per mano lo spettatore, mosso da un istinto voyeuristico e da un desiderio morboso, quanto vergognato di peccato, in un universo “proibito”, [...] attraverso una lunghissima serie di sottoprodotti privi di qualsiasi requisito estetico»⁵¹. Inoltre, anche il panorama cinematografico italiano è investito, inevitabilmente, dagli effetti della ventata sessantottesca. Nella compagine cattolica italiana, tuttavia, il riassetto cinematografico post-'68 sembra tradursi inizialmente in un ulteriore inasprimento della “battaglia morale”. Emblematiche, in tal senso, le parole che all'inizio del 1969 Claudio Sorgi affida alle pagine della «Rivista del Cinematografo»:

Per noi “contestazione” è una parola astratta; né buona né cattiva. [...] Voglio dire che la contestazione non assume un significato positivo o negativo per il semplice fatto di essere contestazione. Se c'è un settore, però, che sicuramente deve essere contestato e non solo con cartelli e slogan, ma con i fatti e le proposte, è proprio quello del cinema. [...] Nel cinema tutto va male; il sistema di mercato: produzione, distribuzione, esercizio, industria pubblica e privata. Va male la qualità [...]. Va malissimo il livello morale. Anzi, sembra che i cineasti italiani (si fa per dire) non abbiano trovato strada migliore per contestare che quella di far vedere violenze, perversioni sessuali, squallore e monotonia di letti, di stanze da bagno, di indumenti, di anatomia circoscritta ai sistemi escretori o riproduttivi.

⁴⁹ Vigni, 2001: 522.

⁵⁰ Ortoleva, 1995: 136.

⁵¹ Vigni, 2001: 525.

[...] È chiaro allora che per noi contestare nel cinema e con il cinema significa trovare la via per distruggere un sistema (quello del cinema così come è adesso) che è ingiusto, mistificante, degradante e immorale, sotto tutti gli aspetti.⁵²

Benché da sempre centrale nella politica cinematografica dei cattolici italiani, la problematica dell'“osceno” trova quindi assai tardivamente cittadinanza nel dibattito pubblico del nostro Paese, con un ritardo di quasi trent'anni rispetto alla Francia. Se la discussione d'Oltralpe intorno all'erotismo e alla pornografia cinematografici aveva infatti da subito visto protagonisti appunto i cattolici francesi, viceversa in Italia proprio il fronte cattolico risulta il principale responsabile del mancato sdoganamento teorico e critico della suddetta questione. Come già anticipato, solamente a partire dall'inizio degli anni '70 il versante cattolico italiano inizia a discutere pubblicamente tale problematica. Uno degli interventi maggiormente significativi è firmato nel 1976 da Enrico Baragli sulle pagine de «La Civiltà Cattolica». Nella presente occasione, il padre gesuita offre il rendiconto di un dibattito promosso dal settimanale degli esercenti cinematografici italiani «Cinema d'oggi», in cui giuristi, magistrati, docenti universitari, avvocati e personalità della cinematografia si erano espressi riguardo alla censura dei film pornografici e di violenza.

Baragli si dimostra concorde con la proposta – lanciata da molti degli intervenuti al dibattito – di abolire la censura amministrativa preventiva dei «film per gli adulti», motivando la propria posizione come segue:

La vigente Legge n. 161 del 21 aprile 1962, per come fu congegnata e, peggio, per come in questi dieci anni è stata applicata, ci sembra che, non solo non abbia arginato l'ondata dei film pornografici (e di violenza), ma che – critici cinematografici aiutando – abbia offerto loro una lucrosa pubblicità gratuita, per giunta discreditando i pochi magistrati che hanno tentato di arginarla.⁵³

D'altro canto, lo stesso padre gesuita ha poi modo di concludere il suo intervento augurandosi vivamente che tale dibattito sortisca i propri effetti, smuovendo i legislatori italiani verso una regolamentazione legislativa della pornografia e della violenza cinematografiche:

Concludendo: esclusa, per le ragioni altrove addotte, ogni probabilità di auto-disciplina dei cineasti e dei cinematografari; abolita, per come oggi opera in Italia, ogni censura preventiva; se il contributo di questo dibattito al legislatore italiano si ridurrà a lasciar via libera, di fatto e di diritto, alla pornografia e alla violenza: ebbene, sarebbe proprio un dibattito... all'italiana.⁵⁴

Il discorso di Baragli dà visibilità (quando ormai la situazione non lascia quasi più margine di manovra) a un dibattito che pure si è svolto nel mondo cattolico, ma nelle segrete stanze degli uffici preposti al controllo delle Comunicazioni sociali: fin dal 1964 Francesco Angelicchio (il direttore dell'Ufficio nazionale

⁵² Sorgi, 1969: 7-8.

⁵³ Baragli, 1976: 477-478.

⁵⁴ Baragli, 1976: 478.

delle Comunicazioni sociali) scriveva all'allora presidente della CEI, il cardinale Giuseppe Siri:

Abbiamo purtroppo dovuto constatare l'assoluta inefficacia delle disposizioni vigenti, le quali, come ben ricorderà, risultarono frutto di un compromesso politico nella stessa sede democristiana. [...] Soprattutto la composizione delle Commissioni di revisione, con la presenza massiccia degli interessi dei produttori, [...] rende purtroppo inoperante e contraddittoria l'applicazione della legge, al punto che lo stesso “buon costume” [...] non viene praticamente salvaguardato neppure secondo l'accezione penalistica che restringe il giudizio alla sfera dell'osceno. Al punto in cui siamo c'è veramente da considerare l'opportunità di farci promotori di una revisione legislativa che, salvaguardando la tutela dei minori [...] affidi alla Magistratura [...] la protezione dell'ordine morale in materia di spettacolo, sottraendo così la censura alla competenza del potere esecutivo che si è dimostrato incapace di assicurare questa essenziale difesa, e che più facilmente è suscettibile di influsso politico e morale esterno.⁵⁵

Ci vorranno altri dieci anni perché il cattolicesimo italiano trovi il coraggio di tematizzare questi problemi in un dibattito pubblico. Nel frattempo, gli anni '60 e '70 vedono l'organismo ecclesiastico italiano rendersi protagonista di una disfunzione e inadeguatezza nei confronti del cinema. Alla caduta repentina dei tabù antipornografici, le sale parrocchiali – lungi dall'aggiornarsi e dal ricalibrare la propria funzione all'interno del più generale scenario cinematografico italiano – sembrano infatti rispondere con una recrudescente fobia dell'“osceno”.

Già a partire dal 1953, infatti, alla Commissione nazionale di revisione del CCC erano venute ad affiancarsi le Commissioni di revisione locali. Per poter accedere a una sala parrocchiale ciascun film si trovava quindi sottoposto a un triplice e progressivo vaglio: quello del CCC, quello della Commissione regionale e quello del sacerdote gestore della sala. Come fa notare Tomaso Subini:

Siamo insomma in presenza di una rigida gerarchia di giudizi: il secondo può aggravare il primo, il terzo può aggravare il secondo, ma non è consentito il movimento contrario. La Commissione regionale non può dichiarare lecito il film escluso dal CCC; ugualmente il parroco non può consentire quel che la Commissione regionale ha vietato.⁵⁶

L'unico terreno di negoziazione possibile appare quello della categoria degli «adulti con riserva», la quale – a partire dagli anni '60 – inizia a pretendere una propria cittadinanza all'interno delle sale parrocchiali.

Una data spartiacque è costituita, in tal senso, dal 1° gennaio del 1969, giorno in cui vengono emanate nuove norme che consentono alle commissioni regionali di revisionare i film per «adulti con riserva», con la possibilità di emendarli e di immetterli quindi nel circuito parrocchiale.

⁵⁵ Francesco Angelicchio, lettera a Giuseppe Siri, 18 gennaio 1964, Archivio della CEI (DB: ACEI 73).

⁵⁶ Subini, 2014: 10.

Alquanto significativo ai fini della nostra analisi risulta l'esempio riportato da Subini e riguardante il lavoro svolto in quello stesso 1969 dalla Commissione regionale delle diocesi dell'Emilia-Romagna. In quell'anno, la Commissione emiliano-romagnola revisiona infatti ben 53 film segnalati per «adulti con riserva». Di questi ben 18 sono ritenuti «ammissibili solo per adulti cittadini», previ però taluni emendamenti, tagli o modifiche. Ebbene: alquanto illuminante risulta come per ben 16 di essi l'emendamento contemplato sia inerente alle sfere sessuale, amorosa o erotica⁵⁷.

Quanto detto finora mette quindi in luce come la questione dell'eroticismo e della pornografia cinematografica sia stata soggetta a un'evoluzione e a un trattamento alquanto differenti tra versante francese e quello italiano. Il già citato Ortoleva ha d'altronde avuto modo di sottolineare, per quanto riguarda il panorama italiano:

La rapidità e intensità del processo, che [...] ha dato luogo in un arco ristrettissimo di anni (1966-1972), a un passaggio, quello dalle prime rotture del tabù del nudo all'*hard core*, che altrove, dalla Francia all'Europa settentrionale, agli stessi Usa, aveva richiesto molti più anni [...]. Non un semplice rilassarsi delle norme ma una sorta di inversione: come per il rompersi (con pochi e incerti segnali di preavviso) di una diga che molti avrebbero giudicato inviolabile fino a pochi anni prima.⁵⁸

In questa singolare e sorprendente evoluzione, Ortoleva attribuisce un ruolo di primo piano alla Chiesa, chiedendosi a ragione «se la pornografia in Italia non si sia affermata con quei tempi e in quel modo non solo *scavalcando* le resistenze della Chiesa ma anche, e in parte, *in conseguenza* (certamente non voluta) delle sue scelte»⁵⁹.

Il divario tra panorama italiano e francese è quanto mai lampante anche dal punto di vista del dibattito che ha accompagnato il fenomeno della "pornografia" e dell'"osceno" cinematografici. In Francia, come si è visto, già fin dall'immediato secondo dopoguerra la questione sessuale (in particolare in relazione alla sua rappresentazione cinematografica) è stata ampiamente discussa, con un apporto critico fondamentale fornito proprio dai cattolici francesi, Bazin in testa⁶⁰. In Italia, al contrario, è venuta a mancare del tutto – se non assai tardivamente e comunque senza un approccio sistematico – una qualsiasi forma di discussione, con le conseguenze incontrollate e spesso traumatiche sottolineate da Ortoleva:

La pornografia si impose in Italia senza un dibattito paragonabile a quello che (utile o meno) accompagnò la caduta delle barriere nel mondo anglosassone e in parte nel Nord Europa: un dibattito che la Chiesa non volle e non favorì in alcun modo anche perché era uno dei temi su cui sarebbero potute emergere le sue divisioni interne.⁶¹

⁵⁷ Cfr. della Maggiore, Subini, 2017.

⁵⁸ Ortoleva, 2008: 170-171.

⁵⁹ Ortoleva, 2008: 181.

⁶⁰ Bazin, 1946: 45-50.

⁶¹ Ortoleva, 2008: 181.

Come messo in luce dalle conclusioni dello stesso Ortoleva, infatti, proprio sulla chiusura della Chiesa italiana ricadrebbe in definitiva la responsabilità della caduta improvvisa e non regolata dei tabù tipica del panorama cinematografico italiano degli ultimi anni '60 e dei primi '70: «la presenza incombente della Chiesa nel nostro paese ha costituito per una fase un freno alla liberalizzazione, per un'altra ne ha condizionato il percorso nella direzione – paradossalmente – di una deregolamentazione più selvaggia di quella che si è avuta altrove»⁶².

⁶² Ortoleva, 2008: 182.

Archivi

In alcuni casi il documento citato proviene da un archivio indicizzato, in altri da archivi la cui documentazione non è mai stata ordinata: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento – oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/> – anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene. I documenti studiati sono pertanto indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto. Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati del PRIN.

Tavola delle sigle

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

JEC: Jeunesse Étudiante Chrétienne

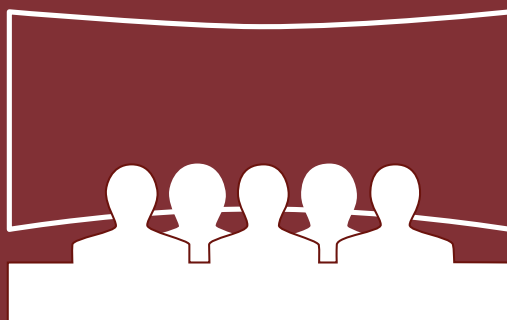
OCFC: Office Catholique Français du Cinéma

Riferimenti bibliografici

- Baragli, Enrico**
1976, *Dibattito sulla censura dei film pornografici e di violenza*, «La Civiltà Cattolica», a. 127, vol. I, n. 3017, 6 marzo.
- Bazin, André**
1946, *Entomologie de la pin-up girl*, «L'Écran Français», 17 décembre, poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. III, *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris 1961.
1957, *En marge de «L'érotisme au cinéma»*, «Cahiers du Cinéma», a. VII, n. 70, avril; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. III, *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris 1961.
- Berthier, René**
1975, *Quel cinéma faut-il sauver?*, «Fiches du cinéma et du télécinéma», 15 février.
- Bouyxou, Jean-Pierre**
1981, *La Grande Encyclopédie de la Sexualité*, Edilec, Paris.
- Collet, Jean**
1969, *Un cinéma des voyeurs*, «Télérama», n. 990, 5 janvier.
- D'André, Pierre**
1985, *Assez! Assez! Assez!*, «ROC», 2 février.
- Della Maggiore, Gianluca;**
Subini, Tomaso
2017 *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*. Mimesis International, Milano (in corso di stampa).
- Douin, Jean-Luc**
1978, *Qui filme un viol viole deux fois*, «Télérama», n. 1475, 19 avril.
- Garcia, Tristan**
2012, *CINÉPHILIE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (éds.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris 2012.
- Gobille, Boris**
2008, *Mai-juin 1968: crise du consentement et ruptures d'allégeance*, in Dominique Damamme et al. (éds.), *Mai-juin 1968*, Éditions de l'Atelier, Paris 2008.
- Hervé, Frédéric**
2015, *Censure et cinéma dans la France des Trentes Glorieuses*, Nouveau Monde, Paris.
- Lenne, Gérard**
1978, *Le Sexe à l'écran*, Henri Veyrier, Paris.
1997a, *COLLET Jean*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (éds.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris 1997.
1997b, *DOUIN Jean-Luc*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (éds.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris 1997.
- Leventopoulos, Mélisande**
2014, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique* (France, 1895-1958), PUR, Rennes.
2015, *An Alternative Way of Moralizing Cinema. Father Flipo's Remedy for the Catholic Church's Propaganda Failure in France (1945-1962)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, and Power*, Routledge, New York 2015.
- Margairaz, Michel,**
Tartakowsky, Danielle (éds.)
2010, *1968 entre libération et libéralisation. La grande bifurcation*, PUR, Rennes.

- Marty, François**
1975, *Cinéma et liberté*, «Présence et dialogue», 18 septembre.
- Mayor, Francis**
1975, *Le cinéma erotique. L'amour triste*, «Télérama», n. 1340, 17 septembre.
- Ortoleva, Peppino**
1995, *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Pratiche, Parma.
2008, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.
- Pelletier, Denis**
2002, *La crise catholique*, Payot, Paris.
- Perrein, Michèle**
1978, *Entre chienne et louve*, Grasset, Paris.
- Planchez, Valérie**
2012, *PORNOGRAPHIE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (éds.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris 2012.
- Raison du Cleuziou, Yann**
2012, *À la fois prêts et surpris: les chrétiens en mai 68*, in Denis Pelletier, Jean-Louis Schlegel (éds.), *À la gauche du Christ. Les chrétiens de gauche en France de 1945 à nos jours*, Seuil, Paris 2012.
- Rocher, Philippe**
2012, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», Numéro spécial [<http://cerri.revues.org/1067>, consultato il 27/10/2016].
- Rosetti, Georges**
1973, *Éditorial*, «Fiches du cinéma et télécinéma», 15 septembre.
- Sauvaget, Daniel**
1982, *Le cinéma erotique*, Edilig, Paris.
- Sirinelli, Jean-François**
2005, *Au coeur des «Trente glorieuses»*, in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (éds.), *Histoire culturelle de la France*, t. 4, Seuil, Paris 2005.
- Sorgi, Claudio**
1969, *Un cinema tutto da rifare*, «Rivista del Cinematografo», a. XLII, n. 1, gennaio.
- Subini, Tomaso**
2014, *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, relazione al workshop di apertura del PRIN 2012 *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, Università degli Studi di Milano, 28 maggio 2014.
- Vigni, Franco**
2001, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960/1964, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Venezia/Roma 2001.
- Zimmer, Jacques**
1988, *Le cinéma erotique*, J'ai lu, Paris.

SCHERMI



STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

ANNATA I - NUMERO 1
gennaio-giugno 2017

ISSN
2532-2486