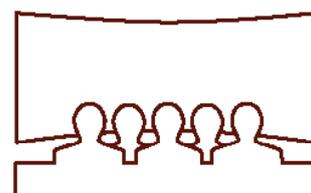


PER UNA STORIA DEL CINEMA
IN RAPPORTO ALLA SESSUALITÀ
NELL'ITALIA DEL SECONDO
DOPOGUERRA

A CURA DI
MAURO GIORI E TOMASO SUBINI

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VI
NUMERO 11
gennaio
giugno 2022



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

**PER UNA STORIA DEL CINEMA IN RAPPORTO ALLA SESSUALITÀ
NELL'ITALIA DEL SECONDO DOPOGUERRA**

A CURA DI
MAURO GIORI E TOMASO SUBINI

ANNATA VI
NUMERO 11
gennaio-giugno 2022
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino)
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa, emerito)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III, emerito)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Laura Busetta (Università degli studi di Messina), caporedattore
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno), caporedattore
Rossella Catanese (Università degli Studi di Udine)
Mattia Cinquegrani (Università degli Studi di Cagliari)
Angelo Desole (Università Telematica eCampus)
Andreas Ehrenreich (Martin Luther University Halle-Wittenberg)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Udine)
Maria Francesca Piredda (Università Cattolica di Milano)
Lucia Tralli (The American University of Rome - AUR)

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 2015*

—
This issue was funded by PRIN 2015

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

—
All articles in this issue were peer-reviewed



In copertina:

fotogramma dal film *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)

Publicato da Università degli Studi di Milano

Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

PER UNA STORIA DEL CINEMA IN RAPPORTO ALLA SESSUALITÀ NELL'ITALIA DEL SECONDO DOPOGUERRA

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
Mauro Giori e Tomaso Subini
- 13 EDUCARE ALLA PUREZZA: MODELLI PEDAGOGICI E POLITICA
CINEMATOGRAFICA NEL CATTOLICESIMO ITALIANO
Gianluca della Maggiore
- 35 «TUTTO PARLA IN TERMINI SESSUALI»: EDUCAZIONE SESSUALE,
ADOLESCENZA E VERGINITÀ IN *DOMANI È TROPPO TARDI* (1950)
Laura Busetta
- 55 DA VEDERSI «ANCHE A COSTO DI GRAVE SACRIFICIO».
I CATTOLICI E LO SPOGLIARELLO NELL'ITALIA
DEGLI ANNI CINQUANTA
Angelo Pietro Desole
- 71 LO SCANDALOSO RIFIUTO DELLA SPOSA.
L'OMBRA DEL MATRIMONIO RIPARATORE NEL CINEMA
ITALIANO PRIMA E DOPO IL CASO FRANCA VIOLA
Diletta Pavesi
- 93 VISTO, SI STUPRI. SESSO E TERRORE NELLE IMMAGINI
DI VIOLENZA SULLE DONNE NEL CINEMA ITALIANO
DEGLI ANNI SETTANTA, TRA FINZIONE E REALTÀ
Giovanni Memola
- 117 LA CENSURA CINEMATOGRAFICA NEL CINEMA DOCUMENTARIO.
I *MONDO MOVIE* E IL FILONE AFRICANO, ALCUNI CASI DI STUDIO
Cosimo Tassinari
- 135 NORBERTO BOBBIO: LIBERTÀ DELL'ARTE, CENSURA ED EROTISMO
Rinaldo Vignati



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



INTRODUZIONE

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)

Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)

Questo numero di «Schermi» porta a termine la pubblicazione degli esiti prodotti dal progetto PRIN 2015 *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)*, che ha coinvolto anche i precedenti tre numeri della rivista, a partire dal convegno omonimo tenutosi presso l'Università degli Studi di Milano nel 2018. Ci sembra l'occasione propizia per tratteggiare sinteticamente il percorso che ha condotto a porre come centrale la questione sessuale nelle ricerche sulla storia del cinema italiano del dopoguerra.

Il contesto italiano ha accusato un forte ritardo nello sviluppare con convinzione le tematiche inerenti la sessualità e nell'aggiornare repertori e strumenti rispetto a tradizioni ormai consolidate in altri contesti, particolarmente quello anglofono. Mentre la stagione militante dei movimenti ha contribuito a smuovere in modo considerevole le acque stagnanti dell'accademia inglese e statunitense a partire almeno dagli anni Settanta, grazie a una virtuosa sinergia con gli studi culturali (seppure assai problematica e non priva di derive discutibili), nel contesto italiano al contrario la critica militante non ha trovato una sponda accogliente in ambito universitario. Solo una volta esaurito questo momento aureo, nell'università italiana hanno iniziato a penetrare gli studi culturali, con forte ritardo e tra molte avversità. Salvo eccezioni, si era già negli anni Novanta: e perché iniziassero ad affacciarsi le questioni relative alla sessualità si è dovuto aspettare ancora, fino al decennio successivo. Bisogna tuttavia riconoscere che, nonostante le forti resistenze patite, la produzione italiana si è talora distinta per consistenza, rilievo e originalità, mostrandosi capace di interagire su un piano tutt'altro che ancillare con la letteratura internazionale, aprendo spazi divenuti in breve tempo molto rilevanti (a differenza di quanto è accaduto ad esempio in Francia, dove studi di questo tipo sono rimasti marginali nonostante gli sforzi di intellettuali di prestigio come Noël Burch).

Si è quindi rapidamente recuperato il terreno perso rispetto all'estero, a partire almeno dai primi tentativi di riannodare i fili delle riflessioni su *gender* e sessualità elaborate nell'ambito della *feminist film theory*¹, mentre in parallelo l'apertura degli archivi ministeriali della censura² metteva a disposizione una documentazione nuova che ha contribuito a stimolare e innovare le ricerche.

¹ Si veda ad esempio Pravadelli, 2006.

² Cfr. Sanguineti, 1999.

Da allora, per limitarci ai volumi relativi al cinema italiano, è stato progressivamente aperto il campo a ricerche molteplici per interessi, metodologie, obiettivi e oggetti, che spaziano dalla pornografia³ alla maschilità⁴ ai prodotti paratestuali⁵, da singole figure autoriali⁶ al cinema popolare⁷ al ruolo giocato dall'omosessualità nei processi di sessualizzazione del cinema italiano⁸. Nel giro di pochi anni si era riusciti, insomma, a dimostrare che la sessualità era una pietra d'angolo nella storia del cinema italiano, soprattutto in quello del secondo dopoguerra (e più in generale nel complesso dell'industria culturale di quegli anni). Le ricerche dei singoli, condotte spesso in contesti non propriamente favorevoli, hanno portato a una progressiva istituzionalizzazione, segnata dal succedersi di convegni (per limitarci a quelli interni alla disciplina, ricordiamo almeno "I piaceri del testo. Identità di genere, storia e teoria del cinema" a Torino nel 2006; "Non solo dive" a Bologna nel 2007⁹; "La censura dell'osceno in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" a Milano nel 2015; "Body Politics" a Torino nel 2017; "Oltre l'inetto" a Bari nel 2018); da numeri collettivi di riviste¹⁰; dall'apertura di laboratori, seminari e corsi dedicati in vari atenei.

Si è così arrivati a creare occasioni di lavoro comunitario, che di questa ampiezza di interessi hanno fatto tesoro, come la sezione sulla pornografia organizzata all'interno della MAGIS - International Film Studies Spring School di Gorizia a partire dal 2010, le conferenze organizzate da FAScInA dal 2011, e appunto la ricerca *Comizi d'amore*, che ha spaziato dalla prospettiva istituzionale (nella gestione dei processi di sessualizzazione del cinema da parte dello Stato¹¹) alle logiche degli interessi economici¹², dal divismo¹³ alle riviste¹⁴ alla fotografia¹⁵. Non è questo il luogo per discutere metodi e meriti dei singoli lavori e delle diverse iniziative sin qui ricordate; si vogliono solo riannodare i fili di un percorso di ricerca complessivo che ha seguito strade molto diverse e non sempre conciliabili, tra le quali *Comizi d'amore* ha privilegiato quella in chiave storica.

La scelta non è affatto scontata e richiede una spiegazione. Non è scontato che un tema così implicato nel dibattito culturalista (e tradizionalmente in carico agli studi culturali) sia stato programmaticamente inquadrato da una prospettiva storicista, tesa a indagare i processi ancorandoli ai fatti. Per fare ciò si è dovuto elaborare una periodizzazione condivisa, calando il fenomeno cinematografico (comprensivo della sua dimensione immaginifica e proiettiva) nel più ampio contesto sociale e culturale del dopoguerra. Le rappresentazioni cinematografiche della sessualità, pur con le loro cariche simboliche e mitopoietiche, hanno trovato una spiegazione nel viluppo determinato dal concatenarsi e sovrapporsi

³ Adamo, 2004; Ortoleva, 2009; Grattarola; Napoli, 2014.

⁴ Rigoletto, 2014; Albert et al., 2019; Saponari; Zecca, 2021.

⁵ Maina, 2018 e 2019.

⁶ Per limitarci alle due figure più importanti del contesto italiano, Luchino Visconti e Pier Paolo Pasolini, si vedano Giori, 2011, 2012 e 2021; Bazzocchi, 2018; Humphrey, 2020.

⁷ Manzoli, 2012.

⁸ Giori, 2017. In prospettiva diversa si vedano poi Rigoletto, 2020; Dall'Asta et. al., 2020.

⁹ Cfr. Dall'Asta, 2008.

¹⁰ Cfr. Maina; Zecca, 2014; Giori; Subini, 2017.

¹¹ Subini, 2021.

¹² Di Chiara, 2021.

¹³ Busetta; Vitella, 2020.

¹⁴ Mandelli; Re, 2021; Rigola, 2021.

¹⁵ Desole, 2020.

di fenomeni concreti quali: la ricostruzione del Paese e i processi industriali nel quadro delle alleanze internazionali (cui il cinema italiano ha fornito un indubbio contributo); la complessa e accesa dialettica politica (all'interno della quale il cinema è stato a lungo oggetto conteso); l'evoluzione dei costumi sessuali sotto la spinta della nuova società edonista, consumista e individualista (cui il cinema partecipa da protagonista, anche attraverso il fenomeno del divismo); il tentativo dello Stato di guidare i processi di modernizzazione attraverso la leva amministrativa e quello della Chiesa di opporvisi a tutela della morale tradizionale, ecc. Sulla scorta di modelli teorizzati negli anni Ottanta, ma il cui consolidamento tra gli storici contemporaneisti italiani è tutto sommato recente¹⁶, si è provato a far dialogare storia culturale e storia istituzionale, facendo interagire, ad esempio, le teorie foucaultiane con gli archivi della censura (amministrativa ed ecclesiastica). Sarà il tempo a dire se e quanto i quadri di sintesi elaborati nell'ambito del progetto avranno contribuito al rinnovamento della storiografia. Ma un risultato ci pare che il progetto lo abbia fin da ora conseguito: l'aver portato a compimento quel processo di istituzionalizzazione di un tema che, da Cosulich¹⁷ a Ortoleva, ha faticato per aprirsi un varco nelle storie del cinema italiano. Perché *Comizi d'amore* è stato un progetto collaborativo nel quale la comunità dei *film studies* italiani si è riconosciuta: finanziandolo (in virtù dei processi valutativi che l'hanno vista coinvolta) e contribuendo concretamente al suo sviluppo, in modo diretto (con quattro unità operative e una quindicina di ricercatori impegnati nella raccolta e nell'analisi dei dati) e indiretto (partecipando ai suoi convegni e alle sue pubblicazioni). Ciò è avvenuto perché il terreno su cui il progetto si è impiantato era, come visto, pronto ad accoglierlo, ma anche perché il progetto ha saputo contribuire alla ricerca di una risposta metodologicamente convincente per accostare quanto Manzoli constatava fin dal 2012: «Quello sessuale è probabilmente il tema attorno al quale ruota la maggior parte della produzione culturale dall'inizio del boom economico alla nascita del circuito a luci rosse»¹⁸.

¹⁶ Cfr. Sorba, 2018 e Sorba; Mazzini, 2021.

¹⁷ Cosulich, 1969.

¹⁸ Manzoli, 2012: 172.

Tavola
delle sigle

FAScinA: Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi
PRIN: Progetto di Rilevante Interesse Nazionale

Riferimenti
bibliografici

Adamo, Pietro

2004, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Cortina, Milano.

Albert Giacomo et al. (a cura di)

2019, *Ciao Maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino.

Bazzocchi, Marco Antonio

2018, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, ETS, Pisa.

Busetta Laura; Vitella, Federico (a cura di)

2020, *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, «Schermi», a. IV, n. 8, luglio-dicembre.

Cosulich, Callisto

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

Dall'Asta, Monica

2008, *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna.

Dall'Asta, Monica, et al. (a cura di)

2020, *Cosa è "queer" nella storia del cinema italiano? Rappresentazioni non normative dal muto agli anni Sessanta*, «Immagine», IV serie, n. 22, luglio-dicembre.

Desole, Angelo

2020, *L'immagine oscena. Giurisprudenza della fotografia erotica nell'Italia dopoguerra*, Quinlan, San Severino Marche.

Di Chiara, Francesco

2021, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Giori, Mauro

2011, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti: 1935-1962*, Libraccio, Milano.

2012, *Scandalo e banalità:*

Rappresentazioni dell'eros nel cinema di Luchino Visconti. 1963-1976, LED, Milano.

2017, *Homosexuality and Italian Cinema: From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, Palgrave MacMillan, London.

2021, *Intorno a Luchino Visconti.*

Dieci sguardi eccentrici, UTET, Torino.

Giori, Mauro; Subini, Tomaso

2017, *I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, «Schermi», a. I, n. 1, gennaio-giugno.

Grattarola, Franco; Napoli, Andrea

2014, *Lucerosa. La nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia*, Iacobelli, Guidonia.

Humphrey, Daniel

2020, *Archaic Modernism: Queer Poetics in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, Wayne State University Press, Detroit.

Maina, Giovanna

2018, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, ETS, Pisa.

2019, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano/Udine.

Maina, Giovanna; Zecca, Federico

2014, *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, «Cinergie», a. III, n. 5.

Mandelli, Elisa; Re, Valentina

2021, *Le belle donne ci piacciono, e come! Cinema Nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)*, Diabasis, Parma.

Manzoli, Giacomo

2012, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.

Ortoleva, Peppino

2009, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.

Pravadelli, Veronica

2006, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma/Bari 2006.

Rigola, Gabriele

2021, *Homo eroticus. Cinema, identità maschile e società italiana nella rivista «Playmen» (1967-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Rigoletto, Sergio

2014, *Masculinity and Italian Cinema: Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

2020, *Le norme traviate. Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Meltemi, Milano.

Sanguineti, Tatti (a cura di)

1999, *Italia taglia*, Transeuropa, Ancona.

Saponari, Angela Bianca; Zecca, Federico (a cura di)

2021, *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano.

Sorba, Carlotta

2018, *A chi giova la storia culturale? Diverse definizioni di un campo di studi in Francia e in Italia*, «Il mestiere dello storico», a. X, n. 1.

Sorba, Carlotta; Mazzini, Federico

2021, *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica*, Laterza, Roma/Bari.

Subini, Tomaso

2021, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Milano.

EDUCARE ALLA PUREZZA: MODELLI PEDAGOGICI E POLITICA CINEMATOGRAFICA NEL CATTOLICESIMO ITALIANO

Gianluca della Maggiore

(Università Telematica Internazionale UniNettuno)

Between the late nineteenth century and the World War I, several factors pushed secular and Catholic educational agencies to theorize pedagogical lines specifically aimed at governing individual sexuality. In the Catholic sphere, the pedagogical proposal hinged on an almost complete, even terminological, removal of sex and sexuality: that dimension of human life was veiled and compressed within a bipolar linguistic horizon: at one extreme “purity”, at the other “instincts”, “passions” and “senses”. The construction phase of this pedagogical model – which in its various transformations was central at least until the 1960s – coincided in practice with the first diffusion of cinema, going on to profoundly influence the Catholic approach to the new medium: in the atlas of Catholic pedagogy, cinema was immediately catalogued among the most resolute opponents of the “angelic virtue” of “purity”. This contribution intends to propose a long-term analysis aimed at highlighting the evolution of the relationship between this pedagogical model and film policy in Catholicism, identifying the links between this relationship and the progressive sexualization of Italian cinema.

KEYWORDS

Catholicism; Moralism; Pedagogical models; Sexuality

DOI

10.54103/2532-2486/17414

I. UN NUOVO PARADIGMA D’INDAGINE¹

Le domande alla base di questo contributo possono essere formulate in questi termini: come si è sviluppata nel lungo periodo la relazione tra la proposta pedagogica cattolica sulla sessualità in Italia e il generale atteggiamento dei cattolici verso il cinema? Si possono individuare dei nessi tra le forme di questa relazione e i processi di caduta dei tabù dell’osceno degli anni Sessanta? Si tratta di interrogativi di amplissima portata che toccano questioni e ambiti

¹ Questo contributo è stato redatto apportando modifiche non sostanziali alla relazione, che recava lo stesso titolo, tenuta al convegno *Comizi d’amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)*, nell’ambito dell’omonimo PRIN 2015, DIBAC, Università degli Studi di Milano, 27-28 novembre 2019.

disciplinari complessi e trasversali². Risulta opportuno dunque chiarire in premessa l'impostazione metodologica su cui poggia l'ipotesi interpretativa alla base di questo lavoro. Il costante confronto interdisciplinare su cui ho fondato il mio percorso di ricerca su questi temi³ mi ha portato a constatare la necessità di incoraggiare, esplicitandone con chiarezza i contorni, l'introduzione di un paradigma storiografico che possa valorizzare gli apporti conoscitivi maturati in ambiti disciplinari diversi. Se nel campo degli studi storico-religiosi le ricerche che fino a oggi hanno trattato o lambito, con accenti e sfumature diverse, il tema del rapporto tra i cattolici e la cultura di massa sono state essenziali per fornirci strumenti d'indagine e categorie storiografiche in grado di esaminare il giudizio della Chiesa sulla cultura di massa e le conseguenti risposte da essa elaborate⁴, le prospettive d'analisi maturate nel campo delle discipline dello spettacolo ci consentono di affinare attrezzi metodologici attraverso i quali rovesciare il quadro, provando cioè a porre in esame il modo in cui la cultura di massa ha contribuito a mutare il volto stesso del cattolicesimo. Tale proposta metodologica trova fondamento anche negli esiti a cui sono giunti, specie a partire dall'ultimo quindicennio, i dinamici cantieri di ricerca attivatisi nello specifico ambito dei *Film and Media Studies*, nei quali, in Italia come all'estero, è maturata una peculiare messa a fuoco della relazione tra cattolicesimo e cinema⁵. Sono studi che, proponendo strumenti d'analisi adeguati a comprendere lo specifico del cinema⁶, hanno riletto il rapporto tra il cattolicesimo e il cinema focalizzandosi, in primo luogo, sulle dinamiche proprie di questa nuova dimensione culturale: i linguaggi specifici del medium e i suoi effetti sul pubblico, gli interessi delle industrie culturali e dei gruppi commerciali, il ruolo degli spettatori e dei consumatori stessi nell'orientare il mercato e il gusto popolare.

Un nuovo sguardo su questi temi può dunque emergere provando a tenere in conto le due facce della medaglia. Si tratta, in sostanza, di proporre una sintesi tra i due approcci superando un punto di vista concentrato prevalentemente sulle reazioni del cattolicesimo alle trasformazioni generate dalla nuova cultura di massa e sulle strategie per governarle (vanno in questa direzione, mi sembra, le interpretazioni, pur ancora efficaci, che hanno inserito il tema

² Se ne avverte tutta la valenza nella profondità di analisi del recentissimo lavoro di Subini, 2021.

³ Per i cui esiti recenti mi permetto di rimandare a Della Maggiore, Subini, 2018 e Della Maggiore, 2021: 129-152.

⁴ Senza pretesa di esaustività riguardo a una vicenda storiografica complessa rimando a Pivato, 1980; Moro, 1988: 625-716; Verucci, 1988; Agostino, 1991; Lagrée, 1996: 839-853; Traniello, 2007; Menozzi, 2008: XXVII-XLVIII. Risentono già del nuovo clima storiografico più attento al dialogo interdisciplinare i recenti lavori dedicati alla televisione e alla radio: Ruozi, 2012; Perin, 2017.

⁵ Per il quadro italiano il riferimento va al laboratorio di ricerca che ha condotto ai tre volumi raccolti in Eugeni; Viganò, 2006 e, da ultimo, Viganò, 2019. Più di recente si veda il lavoro del gruppo di studiosi organizzato nell'ambito del PRIN 2012 *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, alcuni dei cui frutti più importanti sono confluiti in questa rivista (De Berti, 2017; Mosconi, 2018a), ma anche in Subini, 2021. Di Mosconi si veda anche la recente ricognizione: Mosconi, 2018b.

⁶ Per un efficace quadro generale rimando all'ormai classico Casetti, 2005.

nell'ambito della «modernizzazione cattolica»⁷), per tentare di comprendere anche le modalità attraverso le quali il cinema e la nuova cultura di massa funzionarono, nel breve e nel lungo periodo, quali agenti di cambiamento sulla morfologia del cattolicesimo italiano secondo dinamiche e forme poco o per nulla strumentalmente controllabili.

Alla luce di questo quadro metodologico, il confronto con i temi e i materiali del progetto di ricerca PRIN 2015 *Comizi d'amore* costringe a rivalutare la valenza della tematica anche in rapporto al più specifico ambito del rapporto tra la Chiesa cattolica e il cinema. Per farlo ho scelto di adottare uno sguardo di lungo periodo, il più capace di far emergere – al netto delle inevitabili semplificazioni – le permanenze e le trasformazioni di certe dinamiche culturali profonde. Punto di partenza di questa analisi è stata la rivalutazione della centralità della cosiddetta «pedagogia della purezza» in tutto il discorso cattolico sul cinema. Quella dell'educazione alla purezza è una tematica già ben delineata da una corposa storiografia, entro cui si inseriscono le prassi pedagogiche cattoliche sul sesso. Ed è un tema che fino a oggi è stato solo sfiorato negli studi di cinema e il cui approfondimento obbliga, a mio parere, ad allargare molto lo spettro delle fonti e degli argomenti da tenere in considerazione. Al termine della ricognizione la questione mi è parsa così importante da portarmi a riparametrare le coordinate entro cui comprendere l'atteggiamento prevalente del cattolicesimo italiano verso il cinema. Esplicito qui in modo *tranchant* quella che è la tesi principale che proverò ad argomentare in questo contributo: il progetto educativo cattolico sulla purezza è stato l'ingranaggio culturale centrale che ha dato tono e movimento, in modo attivo e passivo, all'attrezzatura mentale prevalente dei cattolici verso il cinema ben oltre la metà del Novecento.

Per certi versi quella che ho appena enunciato può apparire una constatazione ovvia e banale: storicamente la questione pedagogica – intesa in senso lato come tensione verso la moralizzazione del cinema – è stata riconosciuta il motore per antonomasia dell'approccio cattolico al cinema. Ma guardare al cinema attraverso il prisma del progetto pedagogico sulla purezza significa fare un passaggio in più: implica l'inserimento della questione del cinema entro coordinate che permettono di affinare enormemente lo sguardo sul contesto di sviluppo di certi processi, e di farlo entro uno spettro tematico che è al contempo in grado di spiegare, molto più efficacemente di altri punti d'osservazione, le ragioni specifiche degli esiti sostanzialmente fallimentari di questi stessi processi. Da un lato, i contenuti della proposta pedagogica sulla purezza ci rivelano l'humus culturale, il terreno di coltura psicologico, le dinamiche profonde entro cui si modellano scelte, prassi, strategie, ma anche le riserve mentali, i “non detti”, i ragionamenti impliciti prodotti da un atteggiamento culturale prevalente; dall'altro, questi stessi contenuti ci rivelano con precisione i deficit e le carenze di un approccio che ha visto nella caduta repentina dei tabù dell'osceno il suo fragoroso punto d'arresto. In un'ottica di lungo periodo, si è assistito cioè al macroscopico e repentino dilatarsi di quelle tendenze che avevano costituito proprio la spinta oppositiva centrale di tutto il sistema pedagogico fondato sulla preservazione della purezza.

⁷ Cfr. Moro, 1988; Menozzi, 2008.

II. IL PROGETTO PEDAGOGICO CATTOLICO FONDATO SULLA PUREZZA

È opportuno, in primo luogo, specificare quali sono i contenuti della proposta pedagogica cattolica fondata sulla purezza. È possibile farlo qui solo in modo schematico – sacrificando passaggi evolutivi, sfumature e distinguo pure non trascurabili – fidando sulla già abbondante storiografia in merito che ha condotto a esiti conoscitivi fecondi⁸. Dai classici studi di George Mosse è ben noto il confronto di analisi e teorie che si sviluppò in Europa nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, che condusse a rompere il pudore puritano della «rispettabilità borghese» dando parola ad argomenti reputati sconvenienti, fino ad allora rimossi o lambiti con allusioni. La questione sessuale si impose così in modo definitivo, dilatandosi poi agli inizi del nuovo secolo e diventando tema esplicito e divulgato, che alimentò al suo interno disamine e proposte educative diversificate⁹. Riguardo a questo scenario, per il caso italiano è stato Francesco Piva, nell'ambito della sua indagine sulla pedagogia di guerra nella Gioventù cattolica italiana, a fornire l'analisi più accurata su quella che potremmo definire l'istituzionalizzazione del modello pedagogico cattolico fondato sulla purezza¹⁰. Sebbene sia nota l'incidenza plurisecolare della morale sessuale cattolica¹¹, tanto da esser divenuta a un certo punto «luogo proprio per la definizione dell'identità cristiana»¹², legata anche a efficaci modelli di santità come la secentesca devozione a san Luigi Gonzaga¹³, è nel corso dell'Ottocento¹⁴ e, soprattutto, tra la fine di quel secolo e la Prima guerra mondiale che si assiste a una svolta significativa. Diversi fattori (la mobilità sociale e geografica, la maggiore promiscuità nelle relazioni sociali, la secolarizzazione delle convinzioni morali) spinsero le agenzie educative alla teorizzazione e sistematizzazione «di linee pedagogiche e di tecniche specificamente rivolte al governo della “moralità intima”, perifrasi usata per indicare la sessualità individuale»¹⁵. La proposta pedagogica cattolica si incardinò su una rimozione pressoché completa, anche terminologica, del sesso e della sessualità. Quella dimensione della vita umana fu velata e compressa entro un orizzonte linguistico bipolare: a un estremo la «purezza», dall'altro gli «istinti», le «pulsioni», le «passioni», i «sensi»¹⁶. In questa cornice anche il tema dell'istruzione sessuale venne accantonato: a prevalere fu la persuasione che «nell'infanzia e nell'adolescenza non fosse opportuno conoscere il sesso, il suo funzionamento e gli scopi a cui era destinato; anzi, era un fatto dannoso perché

⁸ Mi riferisco soprattutto, per il caso italiano, ai lavori di Francesco Piva, Bruno P. F. Wanrooij, Anna Tonelli. È in particolare Piva ad aver compiuto le disamine più circostanziate sul caso cattolico: rimando in particolare a Piva, 2003; 2005: 383-398; 2015. Wanrooij ha inserito la tematica in analisi più complessive: Wanrooij, 1990; 1991: 199-216. Tonelli ha avuto il merito di inquadrarla nel contesto del confronto tra diverse istanze culturali e politiche: Tonelli, 1998; 2003; 2011: 563-574.

⁹ Mosse, 1984: *passim*.

¹⁰ Piva, 2015.

¹¹ Cfr. Prodi, 1994; Knox, 1992: 335-370; Zarri, 1996.

¹² Prospero, 1994: 222.

¹³ Pozzi, 1986: 161-211, ora in: 1996: 93-142. Cfr. anche Prospero, 2016: 214-219. Ma è nota anche l'incidenza dei modelli comportamentali contrari al «porsi le mani addosso» proposti da san Filippo Neri (1515-1595), rifluiti fino all'Ottocento soprattutto nella diffusa proposta educativa dei salesiani di don Giovanni Bosco: Stella, 1969: 240-274.

¹⁴ Cfr. Langlois, 2005; 2010: 110-121.

¹⁵ Piva, 2015: 36.

¹⁶ Piva, 2015: 48.

a quell'apprendimento si attribuiva il rischio di eccitare precocemente l'immaginazione dei ragazzi»¹⁷. Sospinti dalle posizioni della componente più conservatrice delle autorità ecclesiastiche il silenzio e la «fortunata ignoranza» (che costituiva la «sicurezza maggiore contro i vizi sensuali» come suggeriva l'ascoltato religioso spagnolo Ramón Ruiz Amado)¹⁸ vennero considerati la scelta più opportuna nei confronti del «pudore innocente» degli adolescenti, un'azione di fiducia nel perfezionamento naturale del loro sviluppo interiore¹⁹.

A fianco di questa strategia passiva fondata sulla rimozione e sul silenzio, l'altra componente imprescindibile del sistema pedagogico fu lo sviluppo di «armi» attive per combattere la battaglia della purezza: qui fu fondamentale – lo ha ben ricostruito Piva – la rielaborazione della proposta educativa del filosofo e pedagogista tedesco Friedrich Wilhelm Foerster (1869-1966) basata sull'«eroismo della volontà»²⁰. L'obiettivo di questa pedagogia era la formazione di un carattere capace di garantire la padronanza dell'«io superiore» sugli istinti e sulle inclinazioni naturali. Due i percorsi indicati: da un lato l'esercizio costante «nell'energia d'azione», vale a dire la tenace e inflessibile esecuzione di un proposito, sconfiggendo «qualsiasi causa perturbatrice interna ed esterna»; dall'altro, l'esercizio «nell'energia d'inibizione», vale a dire l'astinenza e la resistenza agli stimoli, interni ed esterni²¹. Più in generale nel differimento del piacere si addestrava al controllo delle pulsioni e all'ardimento individuali come forme di una «spiritualità militante» funzionale alla riconquista cattolica della società, e nel contempo, risposta alla secolarizzazione dei costumi²².

Piva e Wanrooij hanno poi mostrato come questi contenuti pedagogici abbiano costituito – sebbene sovente con non trascurabili liberalizzazioni in tema di educazione sessuale²³ – l'architrave della diffusione di massa del modello educativo cattolico in relazione alla sessualità ben oltre la metà del secolo scorso²⁴. A partire dall'ultimo scorcio dell'Ottocento, infatti, educatori e pedagogisti cattolici finirono per «elevare la purezza a questione pressoché esclusiva dell'intera crescita morale della singola personalità»²⁵. Su questa traccia si sedimentò un sempre più consistente «deposito di analisi, approfondimenti, interpretazioni e direttive; un accumularsi di scritti teologico-morali e didattici che proseguì oltre la metà del Novecento dando luogo a una esorbitante trama discorsiva, fittamente intessuta di descrizioni e catalogazioni prototipiche, quadri normativi, tecniche comportamentali»²⁶. Certo, sappiamo che questa tensione rigorista non fu solo prerogativa cattolica: significativamente, guardando all'altra grande pedagogia di massa del Novecento, anche l'etica social-comunista

¹⁷ Piva, 2015: 42.

¹⁸ Amado, 1909. Ai primi del Novecento il religioso spagnolo fu autore di fortunati manuali di educazione alla castità che ebbero larga diffusione anche in Italia: cfr. Wanrooij, 1990: 159-160.

¹⁹ Piva, 2015: 42-43; Wanrooij, 1990: 135-170.

²⁰ Foerster, 1908.

²¹ Piva, 2015: 31-58.

²² Cfr. anche Ponzio, 2005: 51-104; Pivato, 1996: 28-41. Sulla modulazione delle strategie educative cattoliche e della «spiritualità militante»: De Giorgi, 2003: 55-104; Caimi, 2003: 217-286.

²³ Wanrooij 1990: 161-162.

²⁴ Per gli anni successivi alla Seconda guerra mondiale: Piva, 2003: 201-221.

²⁵ Piva, 2015: 47.

²⁶ Piva, 2015: 47.

si mostrò tutt'altro che favorevole all'educazione sessuale e molto rigida nel disciplinamento delle pulsioni e degli istinti naturali²⁷.

Ma occorre rimarcare il connotato specifico della pedagogia cattolica che va misurato sui tempi lunghi della Chiesa: per l'autorità ecclesiastica i sempre più vigorosi attacchi alla «virtù angelica» della «purezza», per usare una terminologia già cara alla pedagogia salesiana ottocentesca, erano il portato ultimo dei plurisecolari processi di laicizzazione²⁸. Certificavano l'avanzata dell'apostasia, l'allontanamento progressivo degli uomini dalle leggi di Dio, l'allentamento della subordinazione del consorzio umano alla regalità di Cristo e della Chiesa²⁹. E lo facevano insidiando alla radice uno dei nuclei centrali del mandato ecclesiastico e residuo essenziale della sua forza coattiva nella società: l'esclusiva idoneità della Chiesa, per delega divina, a penetrare «il santuario delle coscienze» per modellare alla base azioni e comportamenti individuali «tanto dei cittadini quanto di coloro che comandano», come scrisse papa Pio XI (1922-1939) nella sua enciclica programmatica *Ubi arcano Dei consilio* alla fine del 1922. Era la Chiesa cattolica la sola istituzione a possedere la capacità di «correggere veramente ed efficacemente i costumi pubblici e privati, tutto e tutti assoggettando a Dio, che vede i cuori, alle sue ordinazioni, alle sue leggi, alle sue sanzioni»³⁰. L'asse del *corpus* dottrinale e magisteriale della prospettiva intransigente, alla base anche del pontificato di Pio XII (1939-1958), era dato dall'intima correlazione istituita tra il proclamato Regno di Cristo, coinvolgente ogni realtà umana, con il ruolo della Chiesa «maestra e guida» della società e delle nazioni, tesa alla realizzazione di un nuovo ordine cristiano definito in tutte le sue giunture sociali, familiari e culturali³¹.

Ne deriva che occorre tenere ben presente una delle componenti fondamentali di tutto il sistema pedagogico cattolico: il cedimento della volontà, la trasgressione del regime di purezza avevano come prospettiva finale la dimensione del peccato. Tutta l'impalcatura del sistema pedagogico sulla purezza si fondava, dunque, sul tentativo della Chiesa di contrastare il progredire del laicismo nella «moralità intima» mantenendo il controllo sociale sul foro della coscienza attraverso la dialettica tra ignoranza-astinenza-resistenza, come prevenzione dalla colpa del peccato, e penitenza-confessione, come eventuale pena-espiazione della colpa commessa³².

III. MORALE SESSUALE CATTOLICA E CINEMA

Alla luce di queste considerazioni si pone dunque un quesito di non facile risposta: quali sono stati l'impatto e l'influenza di questo modello pedagogico nella complessiva relazione tra cattolici e cinema? E come valutare l'incidenza di questo impatto? Per provare a fornire un primo quadro interpretativo, certamente ancora perfettibile e bisognoso di approfondimenti, la mia attenzione si è rivolta

²⁷ Per il caso italiano: Tonelli, 2003; per il caso specificamente sovietico: Mosse, 1984: 212.

²⁸ Testi significativi su questi aspetti della pedagogia salesiana sono raccolti e sistematicamente presentati in Braido, 1964: 289-312.

²⁹ In una storiografia sconfinata, si veda almeno: Menozzi, 1993.

³⁰ Pio XI, *Ubi arcano Dei consilio*, 23 dicembre 1922 (testo in Lora; Simionati, 1999: 10-61).

³¹ Tra gli altri: Traniello, 2007: 232; Chenaux, 2003.

³² Per l'articolato percorso storico che condusse alla «giuridicizzazione della coscienza» nella storia del pensiero occidentale: Prodi, 2000.

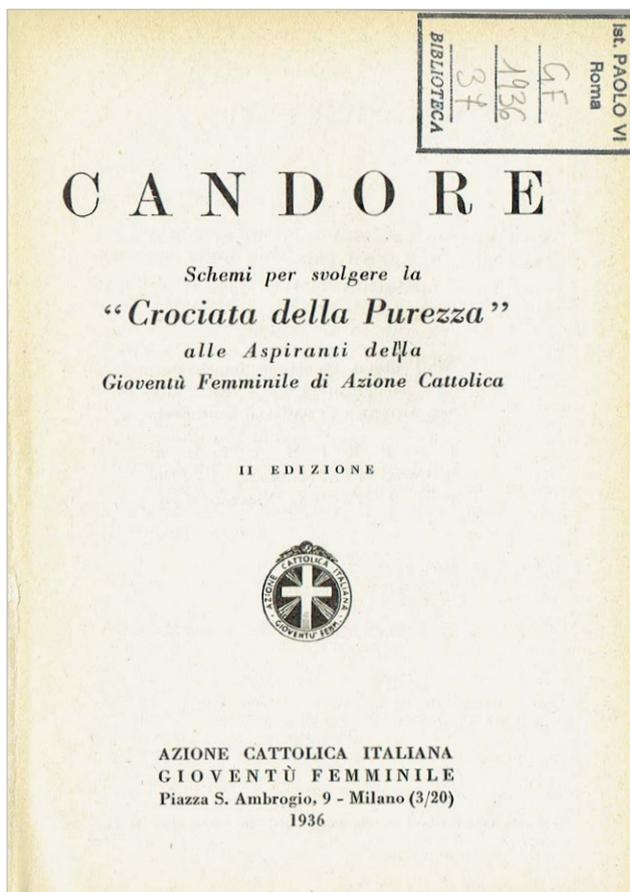
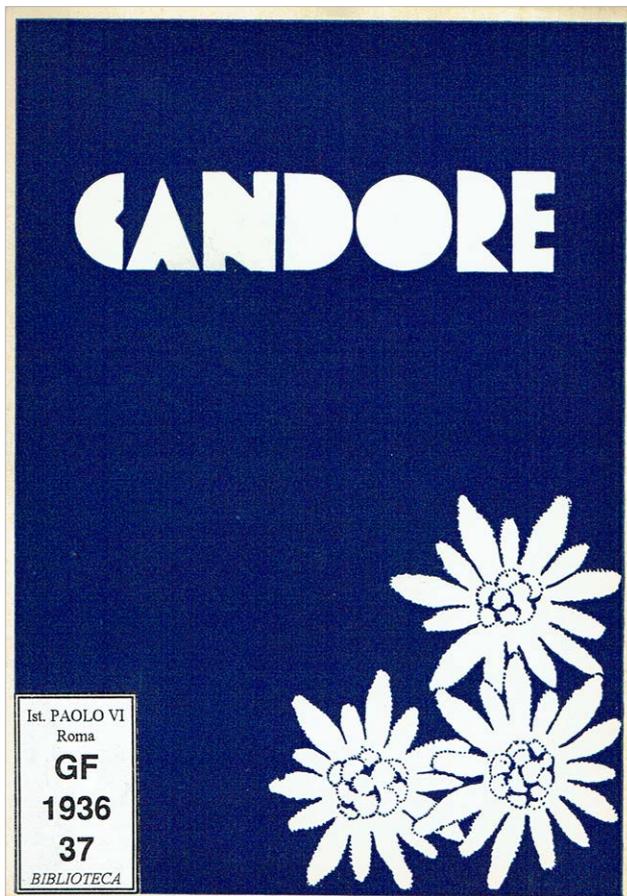
in primo luogo sia alle carte del Segretariato centrale per la Moralità dell’Azione cattolica italiana (direttive, circolari, relazioni) sia alla sconfinata produzione editoriale a sostegno del sistema pedagogico (operette teologico-morali, guide organizzative per dirigenti delle associazioni, sussidi didattici e catechistici, schemi di lezione e conferenze, manuali del confessore, manuali di pietà, produzione agiografica). Analizzando nel dettaglio molte carte e i contenuti di circa un centinaio di opuscoli e volumetti relativi a un arco temporale che va dagli anni Dieci agli anni Sessanta si è posto in tutta la sua portata il problema metodologico: è risultata ben presto chiara l’esistenza di uno scollamento, di una sfasatura tra il modo in cui il problema del cinema venne a inserirsi nell’ambito di questo sistema pedagogico egemonico e la più specifica politica cinematografica contestualmente messa in atto negli ambiti e nei circuiti cattolici specializzati. Si palesa, in sostanza, uno scarto tra i fondamenti ultimi delle prassi educative verso il cinema proposte dal sistema pedagogico prevalente nel cattolicesimo italiano e gli obiettivi concretamente perseguiti nelle strategie politiche, istituzionali, infrastrutturali e persino pastorali dei vertici ecclesiastici. Alla luce dei contenuti di questa prassi pedagogica viene cioè a essere molto relativizzato il peso effettivo delle specifiche disposizioni magisteriali in materia di cinema, delle evoluzioni istituzionali, dell’impegno per l’espansione infrastrutturale delle sale cattoliche, degli sforzi per un’incidenza cattolica sui sistemi di censura, delle dirette avventure produttive dei cattolici. Il messaggio centrale che si evince dalla lettura di questa massa di produzione pedagogica è molto semplice nella sua logicità e può essere così sintetizzato: tra i nuovi strumenti della modernità il cinema era da considerarsi il più insidioso nemico della purezza; dunque, al cinema era sempre preferibile non andare. Le perifrasi, i distinguo, le costruzioni sintattiche arzigogolate che si utilizzavano per giustificare il permesso di partecipare alla visione di film cosiddetti «sani» non erano mai davvero convincenti e contenevano sempre sottotraccia l’indicazione che il “digiuno cinematografico” era, in ogni caso, la soluzione consigliabile. Nel 1937 così, ad esempio, si scriveva nel *Catechismo della morale familiare* edito dall’Unione Uomini di ACI:

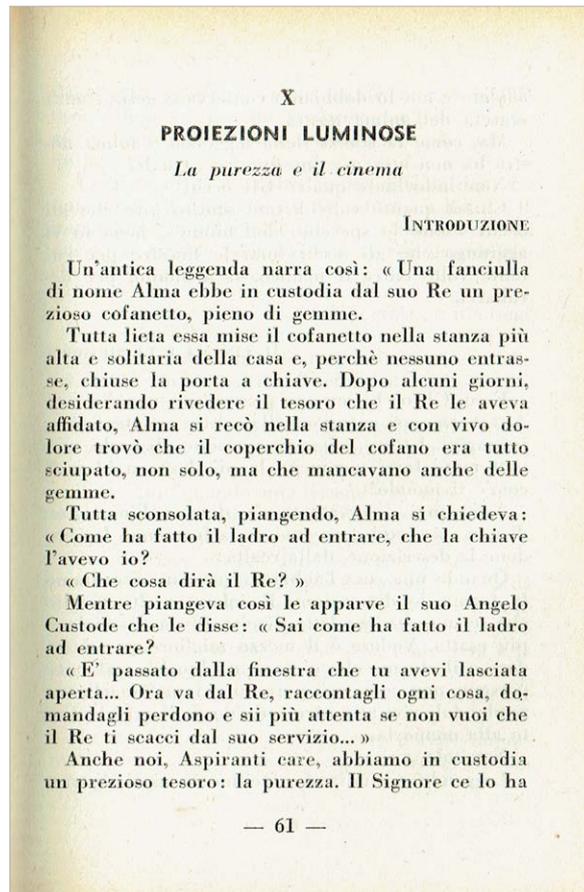
[Riguardo al cinema] i genitori devono aver idee chiare in merito. Il cinema pubblico, non controllato si deve *assolutamente proibire* ai giovani. Son troppi ancora i germi di corruzione che si respirano nelle sale di visione. Il *cinema* controllato non è proibito, ma si ricordi bene ch’esso è fatto per presentare un argine ai disastri del cinema immorale e quindi è aperto e favorito come un male minore. Attualmente non è ancora *l’ideale*, per quanto progressi in senso buono se ne siano fatti: e perciò in linea educativa ci permettiamo di dare questo consiglio. Si permetta ai figliuoli, ma con misura e con discrezione. L’esperienza ha mostrato ch’esso fa perdere l’abitudine allo sforzo mentale e tende a sostituire il facile quadro al virile ragionamento, l’occhio allo spirito.³³

Forse ancor più chiaro risulta questo passo tratto da un opuscolo preparato a inizio anni Trenta per la «crociata della purezza» della Gioventù femminile di ACI dal titolo eloquente di *Candore (figg. 1a-c)* nel quale l’autrice dapprima suggerisce che il digiuno dal cinema rappresenta la soluzione migliore, per poi

³³ Tonolo, 1937: 81-82, corsivo nel testo.

Figg. 1a-1c - "Candore: schemi per svolgere la crociata della purezza alle aspiranti della Gioventù femminile di Azione cattolica", Gioventù femminile di ACI, Milano 1936 (Biblioteca ISACEM).





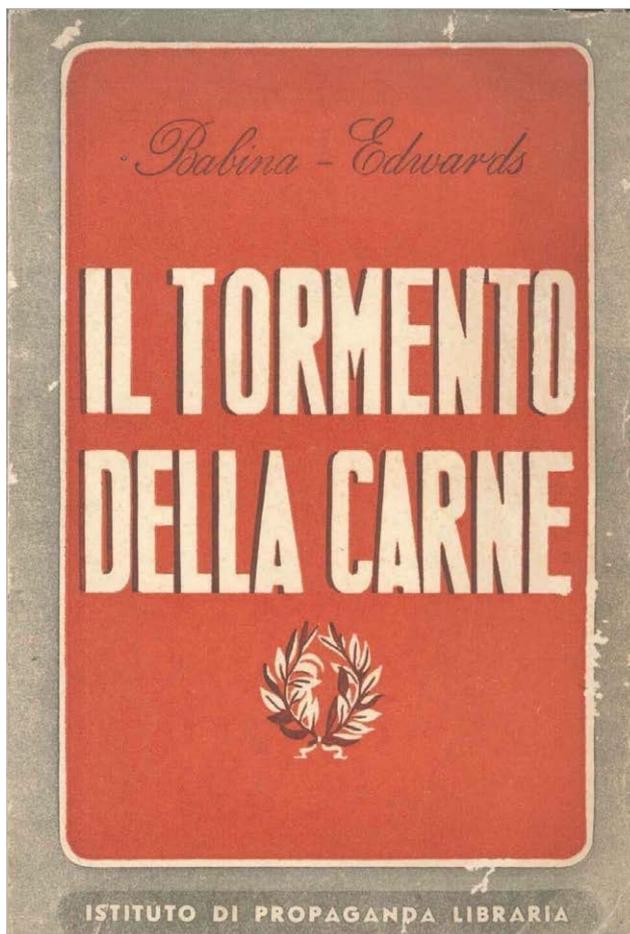
tornare maldestramente sui suoi passi. Nel paragrafo su «il veleno del cinematografo» dedicato al rapporto tra «il cinema e la purezza», dopo aver elencato diffusamente i caratteri distintivi del cinema-veleno («irrealità», «passioni immorali», «peccati ammessi, scusati, esaltati», «scene passionali e indecenti»), l'autrice scrive:

Ma allora non si dovrà *più* andare al cinema? Certo non andare al cinema non è davvero un gran male, tant'è vero che si vive lo stesso, anzi si vive di più. Ce lo provano luminosamente i nostri buoni antenati che, pur senza cinema, vivevano felici e contenti anche cento anni; ma non si condanna il cinema per sé. Dio mi guardi da simile giudizio che d'altra parte sarebbe errato. Ci sono delle pellicole belle, sane, istruttive, educative, utili e salutari, anziché nocive all'anima.³⁴

Almeno fino agli Sessanta questo è il tenore dominante delle opere didattiche di ACI dedicate alla gioventù maschile e femminile, a uomini, donne e famiglie, con minime variazioni che non paiono significative. Coerentemente con i capisaldi del modello pedagogico sulla purezza a prevalere nella prassi educativa dominante verso il cinema era dunque il nesso ignoranza-astinenza-resistenza, di fronte a uno strumento che era considerato l'amplificatore per eccellenza del malcostume in materia di «moralità intima». Nel divulgatissimo saggio

³⁴ [s.n.], 1936a: 61-71, corsivo nel testo.

Fig. 2 - P. Babina Pietro;
R. Edwards Raphael,
"Il tormento della carne",
Istituto di Propaganda
libraria, Milano 1940.



Purezza! per i «giovani cristiani» scritto dal noto conferenziere Rodolfo Bettazzi il cinema finiva perentoriamente nel catalogo dei «nemici della purezza», espressione tra le più evidenti delle insidie di un ambiente «paganeggiante e lussureggiante»³⁵. Un'equazione cinema-perversione che emerge con chiarezza da quei testi che più specificamente affrontano il rapporto cinema-sesso: se nel saggio *La castità e la Chiesa* sulla «purezza sessuale» scritto da Giuseppe Ries, rettore del seminario teologico di Friburgo, edito dall'editrice Vita e Pensiero nel 1939, il cinema era annoverato tra le «diaboliche scuole di mal costume»³⁶, nel testo *La famiglia e la legge morale* si inseriva il cinema tra gli elementi della «mentalità mondana» che facilitavano i giovani nella trasgressione del sesto comandamento, portandoli a commettere «atti impuri»³⁷. E nel volume del 1940 *Il tormento della carne* (fig. 2) si indicava negli spettacoli cinematografici «una delle cause più gravi e frequenti di peccato» che allontanavano irrimediabilmente dalla purezza e dalla castità: «Essi producono impressioni

³⁵ Bettazzi, 1915: 79-80. Il libro di Bettazzi, fondatore già nel 1912 di una Lega per la Pubblica moralità a Torino, fu pubblicato per la prima volta nel 1915 e fece parte delle biblioteche di pedagogia cattolica per almeno un trentennio: la società editrice salesiana ne curò numerose ristampe (nel 1917, 1920, 1923, 1930, 1937 e 1946).

³⁶ Ries, 1939: 53-55.

³⁷ [s.n.], 1936b: 60-61.

profonde e durature di grande efficacia non solo perché stimolano la sensualità attraverso gli occhi che sono i sensi più delicati e recettivi, ma anche perché abitano il giovane al concetto freudiano di una vita tutta determinata e dominata dal sesso contro il quale è vano lottare»³⁸.

Queste tendenze pedagogiche possono poi spiegare perché nei manuali generali di ACI il cinema venisse consigliato mal volentieri tra i mezzi ricreativi per l'organizzazione del tempo libero. Nel *Manuale di Azione Cattolica* redatto nel 1924 (ma ristampato, con minime variazioni, fino al 1961) il cinema non figurava tra «i mezzi di cultura religiosa» a uso dei circoli cattolici ampiamente descritti e suggeriti (istruzioni religiose, gare catechistiche, giornali giovanili, bibliotechine circolanti), ma tra i «mezzi di cultura profana» che potevano, in casi particolari, essere utilizzati come «sussidi di vita e di coesione per un Circolo» (insieme a scuole serali, scuole professionali o di disegno, gite d'istruzione e lezioni d'igiene popolare). Tra le attività ricreative esso compariva invece come sottocategoria del teatro, accompagnato dalle consuete riserve: «Anche il cinematografo – si legge – può essere utile a questi scopi [ricreativi]: ma bisogna andar ben cauti nella scelta delle films. Di veramente morali ce ne sono poche ancora, purtroppo»³⁹.

Agli occhi degli educatori cattolici, dunque, bambini e adolescenti erano i più esposti agli «attentati alla purezza» intentati dal cinema. Non stupisce così che nel 1937 la Segreteria di Stato vaticana effettuasse una piccola indagine internazionale per capire se fosse conveniente anche in Italia proporre una limitazione all'«ingresso dei fanciulli nelle sale cinematografiche». In particolare, furono analizzati il sistema belga (che prevedeva l'ingresso con un accompagnatore fino ai tredici anni) e quello irlandese che invece vietava in assoluto l'ammissione al cinema dei bambini al di sotto dei tredici anni. Entrambe le ipotesi furono però scartate: la prima avrebbe provocato «una vera e propria organizzazione di falsi "accompagnatori"» e per la seconda gli effetti collaterali negativi sarebbero stati maggiori dei benefici.

Questo sistema [irlandese] se prospetta apparentemente una conquista (nel fatto di salvare i ragazzi dalla perniciosa influenza del cinematografo) si risolve in effetti in un danno morale. A prescindere dalla considerazione che l'età più delicata è propria quella che comincia dai tredici anni, va tenuta presente una inevitabile conseguenza del provvedimento. La censura, sapendo che non c'è più da preoccuparsi delle gioventù in quanto è esclusa dalle sale cinematografiche, adotterà sistemi più larghi nei confronti delle proprie valutazioni morali. I proprietari di sale, danneggiati nei propri interessi vedendosi allontanare una discreta affluenza di pubblico familiare, spingerà [sic] verso tale larghezza di giudizio per ricercare in richiami meno onesti il recupero commerciale di quanto ha perduto.⁴⁰

³⁸ Babina; Edwards, 1940: 64.

³⁹ Civardi, 1924: 143-154.

⁴⁰ *Pro Memoria (1937)*, SRRSS, AAEESS, Stati Ecclesiastici, IV, pos. 445, f. 427, f. 47r.

Nella valutazione dell'autorità ecclesiastica la proibizione assoluta del cinema ai ragazzi (ritenuta in sé la soluzione migliore), escludendo completamente dal mercato cinematografico questa fetta importante di pubblico, avrebbe comportato un allargamento incontrollato dell'immoralità nella produzione complessiva.

IV. UN'ATTREZZATURA MENTALE PREVALENTE: ALCUNI INDIZI

Vorrei qui introdurre un'ulteriore riflessione per meglio specificare il riferimento all'«attrezzatura mentale prevalente» che ho utilizzato in apertura. Gli esiti di questa ricerca mi hanno infatti portato a compiere un ulteriore passaggio metodologico teso a ricalibrare il punto d'osservazione su documenti d'archivio già studiati e passaggi già meditati con l'intento di rileggerli alla luce delle nuove domande conoscitive. È possibile cioè che il tema dominante del modello pedagogico sulla purezza (“in ultima istanza al cinema è preferibile non andare”) possa risultare visibile anche analizzando i vari passaggi evolutivi della politica cinematografica cattolica, ponendo in filigrana questa nuova lente interpretativa? In effetti sotto questa luce appaiono più evidenti le ragioni profonde di certe contraddizioni e aporie nelle azioni e nelle scelte fatte dalle gerarchie ecclesiastiche in diversi frangenti: si potrebbe sinteticamente concludere che il costruito pedagogico fondato sulla triade ignoranza-astinenza-resistenza agì come potente riserva mentale e frontiera polarizzatrice di pulsioni intellettuali e psicologiche, e contribuì così a minare l'efficacia delle strategie tese al raggiungimento dell'obiettivo sempre pubblicamente sbandierato: vale a dire l'integrale assoggettamento del fenomeno cinematografico all'«etica naturale e cristiana» (per usare l'orizzonte teologico-semanticamente alla base dell'enciclica *Vigilanti cura* sul cinema del 1936), col suo corollario implicito di netto contrasto a una sessualizzazione del cinema.

Di questa rilettura interpretativa posso evidenziare qui schematicamente solo tre indizi, tra quelli più emblematici, per segnalare l'esistenza di piste di ricerca tutte da approfondire. Il primo è la schizofrenia tra obiettivi pubblici e comportamenti privati che contraddistinse l'atteggiamento di molte delle personalità che governarono, da posizioni di primissimo piano, la politica cinematografica cattolica. Il più macroscopico mi sembra l'esempio del cardinale Amleto Cicognani, che nel suo ruolo di delegato apostolico a Washington – incarico che ricoprì per ben 25 anni tra il 1933 e il 1958 – fu il vero *deus ex machina* vaticano delle politiche della *Legion of Decency* e *trait d'union* con il governo centrale romano⁴¹. Ebbene, in un carteggio con la Curia vaticana emerge un dato apparentemente di scarso o nullo rilievo, ma invece rivelatore di dinamiche culturali profonde: il dato è l'assoluta naturalezza con la quale *en passant*, proprio al culmine della campagna moralizzatrice, egli confessava candidamente di non poter «attestare per esperienza personale» i risultati ottenuti dall'azione dell'episcopato «non avendo mai visitato un cinema»⁴².

⁴¹ Per un approfondimento rimando a Della Maggiore; Subini, 2018: 21-134.

⁴² Lettera di Amleto Cicognani a Giuseppe Pizzardo, 7 giugno 1935, SRRSS, AAEESS, Stati Ecclesiastici, IV, pos. 445, f. 416, ff. 5rv-6r.

Il secondo indizio è la periodica comparsa, in posizioni apicali o strategiche per il governo cattolico della questione cinematografica, di personalità poco o per nulla specializzate in materia di cinema, ma molto competenti in campo teologico-moralistico e note per la loro intransigenza in materia di morale sessuale. Cito due esempi eclatanti: uno è quello del gesuita padre Pietro Tacchi Venturi, che negli anni del fascismo fu molto vicino a Mussolini e cinghia sotterranea di trasmissione tra il regime e le stanze dei bottoni vaticane in molte partite politiche. Le carte degli archivi vaticani e dell'archivio della Compagnia di Gesù restituiscono il suo ruolo di assoluta centralità nella definizione dei rapporti tra Vaticano e regime in materia di cinema, con un potere diplomatico-contrattuale che andava ben oltre i risultati che poterono ottenere le personalità cattoliche impegnate nei comparti specializzati per il cinema. Si conosce il giudizio *tranchant* del gesuita sui film di Hollywood che definiva sommariamente «una cloaca di peccati e oscenità»⁴³, così come la sua azione diretta con Mussolini per inserire la «crociata per la purezza» tra le basi del “concordato” cinematografico col fascismo⁴⁴. Emblematica in tal senso questa minuta che il 14 dicembre 1928 Tacchi Venturi indirizzava al duce del fascismo:

Da non poche Diocesi d'Italia sono giunte in questi ultimi tempi vive istanze alla Santa Sede, affinché essa, valendosi dell'alta sua autorità e della somma deferenza con la quale Vostra Eccellenza suole accoglierne i postulati, procuri che si migliori finalmente quella tanto necessaria e benefica istituzione che è la Censura cinematografica. I lamenti, infatti, che gli onesti e zelanti della purezza dei costumi muovono intorno al modo col quale si fa la Censura e ai criteri troppo larghi seguiti in essa, sono universalmente noti, come sono notissimi e deplorati i pessimi effetti che ne scaturiscono con immenso danno della pubblica e privata moralità. Ciò posto si nutre viva fiducia che una grave parola di V.E. per richiamare la Censura a scrupolosa osservanza del suo dovere riuscirebbe opportuna e feconda di ottimi frutti, specie quando Le piacesse accompagnarla col saggio provvedimento che qui passo ad esporre. La ragione dell'imperfetto funzionamento della Censura va ricercata negli uomini che compongono la Commissione cinematografica. A rimuovere pertanto l'inconveniente si dia la preferenza a specchiati educatori, laici e sacerdoti e ad esemplari padri di famiglia, come coloro che più trovansi in grado di giudicare e sentire il rispetto e la cura delicata dovuta all'adolescenza e alla gioventù dell'uno e dell'altro sesso. La Federazione Italiana Uomini Cattolici, che è uno dei rami dell'Azione Cattolica, offre di padri di famiglia copia non mediocre, tra i quali si potrebbe fare ottima scelta di coloro maggiormente a proposito per rappresentare la classe dei padri di famiglia nelle Commissioni predette.

Alla Presidenza poi della stessa Federazione non sarà difficile segnalare quelli dei soci che pare siano più adatti a sostenere la grave responsabilità dell'ufficio e a compierlo degnamente.

⁴³ Kertzer, 2014: 170.

⁴⁴ Sul “concordato” cinematografico tra Santa Sede e fascismo si veda: Della Maggiore; Subini, 2018: 69-85.

Se, come spero, V.E. vorrà accogliere questa duplice preghiera; preghiera non mia soltanto, ma di Colei che, come pia madre, tanto è sollecita e trepida per l'educazione pura e forte delle crescenti generazioni italiane, non dubito punto che ne avrà universale e cordialissimo il plauso di tutti i sinceri amanti della Religione e della Patria, e (ciò che avanza immensamente il plauso umano) più copiose scenderanno sul suo capo le benedizioni di Dio.⁴⁵

Il secondo esempio è quello di un laico, il professor Carlo Costantini, figura che non comparirà mai nei libri di storia del cinema, ma del cui lavoro si trovano tracce straordinariamente copiose sia negli archivi vaticani (Archivio Apostolico e Archivio Congregazione per la Dottrina della Fede, ex Sant'Ufficio) sia nell'archivio ACI⁴⁶. Il motivo è semplice: dagli anni Trenta a tutti gli anni Cinquanta questo anonimo professore di educazione fisica al Seminario Romano, come semplice attivista del Segretariato per la Moralità di Roma, fu in pratica il principale informatore in materia di buon costume di Eugenio Pacelli, prima nel suo ruolo di Segretario di Stato (1930-1939), poi di pontefice (1939-1958). Di lui Pacelli già nel 1931 nei taccuini in cui registrava i contenuti delle udienze in Segreteria di Stato parlava con favore come dell'«ottimo Costantini»⁴⁷.

Il terzo indizio è l'evidente resistenza culturale verso una piena promozione in positivo del cinema, anche da parte di quelle realtà che apparentemente si posizionavano negli avamposti di una cultura cattolica capace di pensare il cinema come «dono di Dio» realmente idoneo a farsi strumento di propagazione dell'etica cristiana. Propongo un solo esempio ben visibile che riguarda la congregazione salesiana. Com'è noto i salesiani sono stati tra i pionieri dell'impegno produttivo dei cattolici nel cinema, sia con le numerose esperienze nel cinema missionario sia negli azzardati connubi commerciali con società laiche (è il caso del *Don Bosco* del 1935 prodotto dalla Lux), e sono stati anche tra le congregazioni religiose più impegnate nella diffusione infrastrutturale delle sale, nell'esperienza cineforiale, nella riflessione intellettuale attorno al cinema. Ebbene è ora noto che i vertici della congregazione nel 1949 opposero un drastico e preoccupato rifiuto a Pio XII che, con un Breve apostolico, aveva deciso di proclamare san Giovanni Bosco patrono del cinema. E rigettarono il documento papale già firmato, addirittura chiedendo espressamente che la cosa fosse fatta «morire nel silenzio», come poi è effettivamente accaduto⁴⁸.

⁴⁵ Lettera di Pietro Tacchi Venturi a Benito Mussolini, 14 dicembre 1928, ARSI, Fondo Tacchi Venturi, b. 39, fasc. 1079, ff. 4-5.

⁴⁶ Sul ruolo di Costantini rimando a: Della Maggiore; Subini, 2018: 21-134.

⁴⁷ Cfr. Udienza di Pacelli con l'ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon, 9 gennaio 1931: cit. in Coco, Dieguez: 19.

⁴⁸ Cfr. Della Maggiore, 2014: 126-154.

V. CONCLUSIONI. UNA MODERNIZZAZIONE DISINTEGRATIVA?

Sulla base di questa disamina come leggere, dunque, il rapporto tra la persistenza di questo modello pedagogico e la caduta dei tabù dell'osceno degli anni Sessanta? Posso qui proporre un abbozzo di interpretazione che, data la trasversalità dei fattori che entrano in gioco, richiederà più approfondite verifiche. Una delle chiavi di comprensione credo possa emergere dal puntare l'attenzione sull'evoluzione del ruolo del modello penitenziale alla base della proposta pedagogica. In fondo tutta l'impalcatura teologico-concettuale del sistema pedagogico della purezza si reggeva sulla tenuta del modello penitenziale – nella sua duplice dinamica preventiva (attraverso il nesso ignoranza-astinenza-resistenza) e riparativa (nel sacramento penitenza-confessione) – quale fattore di contrasto alla laicizzazione alle coscienze. Ma se questa componente teologico morale mantenne un peso determinante nel forgiare «l'attrezzatura mentale prevalente» degli educatori cattolici, dei moralisti cattolici e del clero (che conservò ben oltre la metà del Novecento una posizione dominante nella gestione della politica cinematografica) agendo come forza frenante a un qualsiasi approccio al cinema che non fosse meno che oppositivo-repressivo, molto minore fu probabilmente la sua efficacia sui soggetti destinatari del modello pedagogico: ovvero la gran massa dei cattolici.

Anzi, proprio questa eccessiva rigidità del richiamo al senso del peccato, fondato sulla sopravvalutazione della Chiesa cattolica nel proporsi ancora come istituzione generatrice di norme morali realmente coercitive per la coscienza, anziché attivare una dinamica centripeta innesco una dinamica centrifuga che – come effetto esattamente contrario a quello voluto – finì per alimentare i processi di laicizzazione e dunque l'erosione del patto penitenziale. In altre parole, la prolungata persistenza di una pedagogia esageratamente sbilanciata sull'equazione cinema-perversione contribuì probabilmente a sostenere un desiderio maggiore di trasgressione normativa in tema di sessualità: guardando all'esperienza spettatoriale – entro un campo di studi in cui ancora si confrontano posizioni tra loro molto diverse – tra le ipotesi che si possono avanzare vi è cioè l'idea che lo spettatore cattolico si sia trovato paradossalmente più disponibile ad abbandonarsi a quei meccanismi automatici e preriflessivi attivati dal cinema (i cui caratteri le neuroscienze contemporanee stanno cominciando a delineare)⁴⁹ in grado di porsi come fattori di combustione per i processi di trasformazione degli immaginari e delle coscienze e, dunque, di laicizzazione della morale sessuale. In tal senso non mi pare secondario notare – come autorevoli studi hanno evidenziato – che, proprio in prossimità dell'attivarsi dei processi di caduta dei tabù dell'osceno negli anni Sessanta, si collochi il crollo inarrestabile del sacramento della penitenza-confessione, almeno nella sua formula tridentina, e dunque l'evidenza della perdita del controllo sociale sul foro della coscienza da parte della Chiesa⁵⁰.

Queste riflessioni fanno risaltare ancor di più il contrasto con quanto viene in evidenza analizzando secondo altri punti di vista l'impegno cattolico nel campo della battaglia per la moralità e i suoi concreti effetti. L'enorme mole di documentazione sui costumi della società italiana prodotta dal Segretariato centrale per la Moralità di ACI rappresenta infatti un fondamentale bacino di dati per

⁴⁹ Cfr. per un primo approccio al tema, almeno: Gallese; Guerra, 2015.

⁵⁰ Prodi, 2000: 470-485 e, nello specifico: 471-473.

analizzare e comprendere le dinamiche di cambiamento innescate dal cinema e dalla cultura di massa. A partire dagli anni Trenta il Segretariato, fidando sulla sua capillare rete di ispettori diffusa in tutta Italia, stilò settimanalmente i suoi «rapporti sulla moralità» registrando le minime variazioni del gusto popolare e dei modelli quotidiani di consumo. Qui, quando già era in essere il “concordato” cinematografico tra Chiesa e fascismo, emergono, ad esempio, chiare evidenze di come nel composito panorama che vedeva la contesa educativa tra il modello cattolico e quello fascista, riuscissero a inserirsi, con subdola prepotenza e impermeabilità ad ogni tentativo di censura, i modelli secolarizzati veicolati dall’area in espansione della cultura commerciale plasmata sul “sogno americano”. A segnalarlo con particolare evidenza era la relazione su *Lo stato attuale del problema della moralità* redatta da Carlo Costantini in occasione del Convegno nazionale per la Moralità di ACI del gennaio 1937. Nel rapporto statistico frutto del suo lavoro maniacale (4405 tra ispezioni e controlli) condotto nel «sessennio 1931-1936», egli sottolineava con accenti apocalittici l’urgenza di «arginare efficacemente la spaventevole corruzione che in maniera impressionante minaccia la fede e la stessa stirpe». La Roma descritta da Costantini, nelle più di duecento cartelle dattiloscritte della sua relazione, era una Roma irriconoscibile ai suoi occhi: una città nel pieno di un terremoto di immoralità impossibile da contrastare. Una conseguenza, su tutte, emergeva «incontestabilmente»: il veloce e inesorabile allontanamento degli italiani da Dio. «Nella stessa Roma, centro della Cattolicità – spiegava Costantini – su 1.200.000 abitanti, più della metà nei giorni festivi non vanno a Messa e su mille uomini, tre quarti non prendono Pasque. Cifre sbalorditive!»⁵¹. Ed è una relazione dell’aprile 1940, nella quale si stilava l’elenco dei disvalori veicolati dai rotocalchi cinematografici, a palesare tutta l’impotenza degli educatori cattolici di fronte a uno smottamento sociale, culturale e antropologico difficilmente controllabile:

Un allarmante peggioramento nella concezione e valutazione dei rapporti fra uomo e donna, marito e moglie, fidanzato e fidanzata, figlioli e parenti; una voluta ignoranza dei principi etici fondamentali e tradizionali; una sistematica denigrazione di tali principi, della forma mentale e delle consuetudini da essi derivanti, e dei doveri e diritti etici; [...] esaltazione della libertà sentimentale e sue conseguenze: mutevolezza, infedeltà, ecc.; esaltazione della maternità libera; voluta priorità degli elementi fisiologici, sportivi, pecuniari, sugli elementi spirituali nei rapporti sentimentali fra uomo e donna; [...] assenza di ogni ricordo o valutazione religiosa, di ogni espressione di vita religiosa; [...] crescente senso di facilità nel provocare e accettare e sfruttare situazioni scabrose frivole, avventure a vuoto, trucchi o ripieghi deplorabili, combinazioni amorali ed immorali, inganni, sfruttamento pecuniario, venalità; ignoranza di ogni problema sociale; insistente descrizione di vita ricca e facile.⁵²

⁵¹ Relazione sulla moralità compilata dal prof. Carlo Costantini, sessennio 1931-1936, in ISACEM, ACI-PG, Serie XII Segretariato per la Moralità, serie 7, b. 99.

⁵² *Rilievi sulla situazione attuale*, 1 aprile 1940, ISACEM, Serie XII, Segretariato per la Moralità, b. 27. Sull’influenza dei rotocalchi cinematografici nel veicolare i modelli di vita hollywoodiani nell’Italia fascista: De Berti, 2000; 2004: 75-104.

Del resto, con un lampo estremo di lucidità già nel 1933 l'internunzio nei Paesi Bassi, monsignor Lorenzo Schioppa, opponendosi strenuamente all'ipotesi che la Santa Sede investisse i fondi dell'Obolo di San Pietro nell'Eidophon International scriveva a Pio XI: «Noi lo si può deplorare, stigmatizzare, rimpiangere, ma la realtà, per chi la guarda in faccia, è che la massa del pubblico, anche cattolico, non ama che films passionali e, ciò che è peggio, di cattivo gusto morale»⁵³. È a questo livello che le autonome dinamiche del cinema e della cultura di massa hanno evidenziato, sotto certi aspetti, le carenze e le contraddizioni delle strategie messe in atto dai vertici ecclesiastici e dalle agenzie educative cattoliche: nonostante i tentativi di correggere i paradigmi commerciali dell'industria dell'intrattenimento di massa entro le coordinate dell'etica naturale cristiana e una proposta educativa prevalente fondata su una "pedagogia dell'astinenza" dagli spettacoli cinematografici, i linguaggi del cinema e i modelli culturali da esso innescati, agendo sul piano interno degli immaginari e delle coscienze, hanno contribuito a costruire e modellare nel tempo uno spettatore-consumatore antitetico a quello tenacemente difeso dal cattolicesimo. Sia negli anni della competizione con il regime per la formazione di un *ethos* nazionale sia nel dopoguerra del monolitismo pacelliano, a dispetto delle strategie di controllo cattoliche, nel buio delle sale cinematografiche agiva già con forza prepotente una modernizzazione dal basso resistente a qualsiasi tentativo di integrazione culturale in schemi antichi. Una modernizzazione che agiva anzi nel senso di una "innovazione disintegrativa" capace di mettere in circolo parole, suoni e immagini provenienti da altre società che alimentavano nuove aspirazioni e desideri privati, cambiando le percezioni di quelli che erano giudicati comportamenti sessuali e ruoli di genere accettabili⁵⁴. Tali considerazioni certamente non esauriscono la complessa questione dei fattori che aprirono le esperienze di consumo mediale al modello americano (una questione che intreccia fattori culturali, politici, antropologici)⁵⁵, ma la sorpresa con cui tra gli anni Sessanta e Settanta la classe dirigente cattolica e l'episcopato italiano accolsero prima la ritirata, per manifesta impotenza, dell'istituto della censura cinematografica, poi la crisi dei cinema parrocchiali e il parallelo repentino boom di quelli pornografici sono segnali evidenti dell'inadeguatezza delle risposte proposte dal radicato sistema pedagogico cattolico fondato sulla purezza di fronte ai grandi processi di cambiamento dei costumi.

⁵³ Lorenzo Schioppa a Eugenio Pacelli, 16 agosto 1933, AAV, Segr. Stato, 1934, rubr. 357, fasc. 3, ff. 154-157rv. Sulla vicenda dell'Eidophon: Dibbetts, 2015: 225-254.

⁵⁴ Forgacs; Gundle: 2006.

⁵⁵ Cfr. tra gli altri, il recente Di Chio, 2021.

Tavola
delle sigle

AAEES: Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari
 AAV: Archivio Apostolico Vaticano
 ACI: Azione Cattolica Italiana
 ARSI: Archivum Romanum Societatis Iesus
 DIBAC: Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
 ISACEM: Istituto per la storia dell’Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI
 PRIN: Progetto di Rilevante Interesse Nazionale
 SRRSS: Archivio Segreteria di Stato, Sezione per i Rapporti con gli Stati

Riferimenti
bibliografici

- Agostino, Marc**
 1991, *Le pape Pie XI et l’opinion*, École française de Rome, Roma.
- Amado, Ramón Ruiz**
 1909, *Sopra l’educazione della castità. Ai confessori, educatori e padri di famiglia*, Marietti, Torino.
- Babina, Pietro; Edwards, Raphael**
 1940, *Il tormento della carne*, Istituto di propaganda libraria, Milano.
- Bettazzi, Rodolfo**
 1915, *Purezza: ai giovani cristiani, Conferenze tenute in un ritiro spirituale di giovani*, Libreria Editrice Internazionale, Torino; 2ª ed., 1917.
- Braido, Pietro**
 1964, *Il sistema preventivo di don Bosco*, Pas-Verlag, Zürich.
- Caimi, Luciano**
 2003, *Modelli educativi dell’associazionismo giovanile cattolico nel primo dopoguerra (1919-1939)*, in Luciano Pazzaglia (a cura di), *Chiesa, cultura e educazione tra le due guerre*, La Scuola, Brescia 2003.
- Casetti, Francesco**
 2005, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- Chenau, Philippe**
 2003, *Pie XII. Diplomate et pasteur*, Paris, Cerf.
- Civardi, Luigi**
 1924, *Manuale di Azione Cattolica*, vol. I, *La pratica*, Casa editoriale vescovile Artigianelli, Pavia; 4ª ed., 1927.
- Coco, Giovanni;**
Dieguez, Alejandro Mario (a cura di)
 2014, *I «Fogli di udienza» del cardinale Eugenio Pacelli Segretario di Stato*, vol. II, 1931, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano.
- De Berti, Raffaele**
 2004, *Rotocalchi cinematografici e modelli di vita hollywoodiani nell’Italia tra le due guerre*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta: un genere a confronto: la commedia*, CUEM, Catania 2004.
- De Berti, Raffaele (a cura di)**
 2000, *Dallo schermo alla carta: romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano.
 2017, *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, «Schermi», a. I, n. 2, luglio-dicembre.
- De Giorgi, Fulvio**
 2003, *Linguaggi totalitari e retorica dell’intransigenza: Chiesa, metafora militare e strategie educative*, in Luciano Pazzaglia (a cura di), *Chiesa, cultura e educazione tra le due guerre*, La Scuola, Brescia 2003.

Della Maggiore, Gianluca

2014, *Il Don Bosco di Alessandrini tra fascismo e universalismo cristiano*, «Immagine. Note di storia del cinema», IV serie, n. 10, luglio-dicembre.

2021, *L'Azione cattolica, il cinema e la cultura di massa prima dell'era televisiva*, in Simona Ferrantin, Paolo Trionfini (a cura di), *L'Azione cattolica italiana nella storia del Paese e della Chiesa (1868-2018)*, Atti del Convegno, Roma, 6-7 dicembre 2018, Archivio Storico della Presidenza della Repubblica, Ave, Roma 2021.

**Della Maggiore, Gianluca;
Subini, Tomaso**

2018, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milano/Udine.

Di Chio, Federico

2021, *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari*, Vita e Pensiero, Milano.

Dibbetts, Karel

2015, *A Catholic Voice in Talking Pictures: The International Eidophon Company (1930-1934)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (a cura di), *Moralizing cinema: film, Catholicism and power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015.

**Eugeni, Ruggero; Viganò, Dario
Edoardo (a cura di)**

2006, *Attraverso lo schermo: cinema e cultura cattolica in Italia*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 3 voll.

Foerster, Friedrich Wilhelm

1908, *Il problema sessuale nella morale e nella pedagogia. Discussioni con i moderni «riformatori»*, Sten, Torino.

Forgacs, David; Gundle, Steven

2007, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, il Mulino, Bologna.

Gallese, Vittorio; Guerra, Michele

2015, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Cortina, Milano.

Kertzer, David Israel

2014, *Il patto col diavolo. Mussolini e papa Pio XI. Le relazioni segrete tra il Vaticano e l'Italia fascista*, Rizzoli, Milano.

Knox, Dilwyn

1992, *“Disciplina”, Le origini monastiche e clericali della civiltà delle buone maniere in Europa*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento», vol. XVIII.

Lagrée, Marcel

1996, *L'encyclique Vigilanti cura sur le cinéma (1936)*, in Achille Ratti, *pape Pie XI*, École française de Rome, Roma 1996.

Langlois, Claude

2005, *Le Crime d'Onan. Le discours catholique sur la limitation des naissances (1816-1930)*, Belles Lettres, Paris.

2010, *Sexe, modernité et catholicisme. Les origines oubliées*, «Esprit», n. 362, vol. 2, Février.

Lora, Erminio;**Simionati, Rita (a cura di)**

1999, *Enchiridion delle encicliche. Pio XI, 1922-1939*, EDB, Bologna.

Menozi, Daniele

1993, *La Chiesa cattolica e la secolarizzazione*, Einaudi, Torino.

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

Moro, Renato

1988, *Il «modernismo buono». La modernizzazione cattolica tra fascismo e postfascismo come problema storiografico*, «Storia Contemporanea», a. XIX, n. 4, luglio-agosto.

Mosconi, Elena

2018a, *Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970)*, «Schermi», a. II, n. 3, gennaio-giugno.

2018b, *Un cinema "domestico". Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970*, EduCatt, Milano.

Mosse, George Lachmann

1984, *Sessualità e Nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma/Bari; 2ª ed., 2011.

Perin, Raffaella

2017, *La radio del papa. Propaganda e diplomazia nella seconda guerra mondiale*, il Mulino, Bologna.

Piva, Francesco

2003, *"La gioventù cattolica in cammino..." Memoria e storia del gruppo dirigente (1946-1954)*, Franco Angeli, Milano.

2005, *Educare alla "purezza": i dilemmi della Gioventù cattolica nel secondo dopoguerra*, in Lucia Ceci, Laura Demofonti (a cura di), *Chiesa, laicità e vita civile. Studi in onore di Guido Verucci*, Carocci, Roma 2005.

2015, *Uccidere senza odio. Pedagogia di guerra nella storia della Gioventù cattolica italiana (1868-1943)*, Franco Angeli, Milano.

Pivato, Stefano

1980, *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, Franco Angeli, Milano.

1985, *Sia lodato Bartali. Ideologia, cultura e miti dello sport cattolico (1936-1948)*, Edizioni Lavoro, Roma; 2ª ed., 1996.

Ponzio, Alessio

2005, *Corpo e anima: sport e modello virile nella formazione dei giovani fascisti e dei giovani cattolici nell'Italia degli anni Trenta*, «Mondo Contemporaneo», a. I, n. 3, settembre.

Pozzi, Giovanni

1986, *Occhi bassi*, in E. Marsch, G. Pozzi, *Thematologie des Kleinen. Petit thèmes littéraires*, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg.

1996, *Alternatim*, Adelphi, Milano.

Prodi, Paolo (a cura di)

1994, *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Medioevo ed età moderna*, il Mulino, Bologna.

2000, *Una storia della giustizia. Dal pluralismo dei fori al moderno dualismo tra coscienza e diritto*, il Mulino, Bologna.

Prosperi, Adriano

1994, *L'inquisitore come confessore*, in Paolo Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Medioevo ed età moderna*, il Mulino, Bologna.

2016, *La vocazione. Storie di gesuiti tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino.

Ries, Giuseppe

1939, *La castità e la Chiesa: la purezza sessuale e le benemerienze della Chiesa per essa*, Vita e Pensiero, Milano.

Ruozzi, Federico

2012, *Il Concilio in diretta. Il Vaticano II e la televisione tra informazione e partecipazione*, il Mulino, Bologna.

[s.n.]

1936a, *Candore: schemi per svolgere la crociata della purezza alle aspiranti della Gioventù femminile di Azione cattolica*, Gioventù femminile di ACI, Milano.

1936b, *La famiglia e la legge morale, conferenze per la "Settimana della madre"*, Unione Donne di ACI, Roma.

Stella, Pietro

1969, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, II. *Mentalità religiosa e spiritualità*, Pas-Verlag, Zürich.

Subini, Tomaso

2021, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Milano.

Tonelli, Anna

1998, *E ballando ballando: la storia d'Italia a passi di danza (1815-1996): dal valzer borghese alla macarena dei militanti Popolari*, Franco Angeli, Milano.

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

2011, *L'educazione ai sentimenti*, in Alberto Melloni (a cura di), *Cristiani d'Italia. Chiese, società, Stato, 1861-2011*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2011.

Tonolo, Francesco

1937, *La famiglia secondo Dio: catechismo della moralità familiare*, Unione Uomini di A.C., Roma.

Traniello, Francesco

2007, *Religione cattolica e Stato nazionale. Dal Risorgimento al secondo dopoguerra*, il Mulino, Bologna.

Verucci, Guido

1988, *La Chiesa nella società contemporanea*, Laterza, Roma/Bari.

Viganò, Dario Edoardo

2019, *Il cinema dei papi. Documenti inediti dalla Filmoteca Vaticana*, Marietti 1820, Bologna.

Wanrooij, Bruno P. F.

1990, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*, Marsilio, Venezia.

1991, *Pro aris et focis. Moralità cattolica e identità nazionale in Italia 1945-1960*, in Pier Paolo D'Atto (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1991.

Zarri, Gabriella (a cura di)

1996, *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

«TUTTO PARLA IN TERMINI SESSUALI»:
EDUCAZIONE SESSUALE, ADOLESCENZA E
VERGINITÀ IN *DOMANI È TROPPO TARDI* (1950)
Laura Busetta (Università degli Studi di Messina)

This paper analyzes the debate on sexual education emerged in the Italian press following the release of the film “Domani è troppo tardi” (Léonide Moguy, 1950). In Post-War Italy, the theme of sexual knowledge occupies the public discourse, with an emphasis on the control of female sexuality and the affirmation of virginity. Even the iconographic and textual representations of the main character, the sixteen-year-old Anna Maria Pierangeli, trace the stereotypes of virtue and female sacrifice, in line with a traditional morality and the Catholic conception of femininity. The intense debate catalyzed by the film describes adolescence as a hybrid territory: an asphyxiating place characterized by precepts, opinions, clinical observations, and control schemes; but also a transitional stage stimulated by the new sexualization of the cultural industry.

KEYWORDS

Italian cinema; Sexuality; Virginity; Anna Maria Pierangeli; Adolescence

DOI

10.54103/2532-2486/16384

I. *DOMANI È TROPPO TARDI*: ADOLESCENZA E SESSUALITÀ

Nel 1950 *Domani è troppo tardi*, con la regia di Léonide Moguy e ispirato al romanzo *Printemps sexuels* (1927) di Alfred Machard, ottiene alla Mostra del Cinema di Venezia il premio Presidenza del Consiglio per il miglior film italiano. Prodotto da Rizzoli, il film conquista presto anche un grande successo di pubblico, risultando come uno dei maggiori incassi nel periodo 1948-1953¹ e contribuendo contestualmente a lanciare la sua interprete protagonista, la giovanissima Anna Maria Pierangeli.

Accanto all'affermazione commerciale, il film catalizza ben presto una forte attenzione sulla stampa e dà luogo a un dibattito che, dalla sua uscita, irradia trasversalmente i paratesti filmici, occupando a vari livelli i contenuti editoriali e descrivendo un confronto pubblico ampio e capillare che verte soprattutto

¹ Con un incasso nel 1950 di lire 771.000.000, insieme a film come *Catene* (1949) e *Tormento* (1950) di Raffaello Matarazzo e *Totò a colori* (1952) di Steno, come scrive Spinazzola su «Cinema Nuovo» (Spinazzola, 1958). Il film è prodotto da Rizzoli Film con Giuseppe Amato (per approfondimenti sull'attività di Rizzoli cfr. Mazzuca, 1991).

attorno al tema dell'educazione sessuale², e le cui linee principali intendo ricostruire nel presente articolo, attraverso lo studio dei discorsi apparsi su alcuni rotocalchi italiani. In particolare, cercherò di render conto della complessità della discussione alimentata dal film, che a partire dal tema dell'istruzione dei giovani va a toccare alcune delle questioni più sensibili che coinvolgono la società del tempo, come la verginità, la concezione della famiglia, il controllo della sessualità e le dinamiche di genere. Nelle pagine della stampa emergono con chiarezza i termini del discorso pubblico attorno alla sessualità adolescenziale e all'educazione sessuale. Il dibattito rivela una visione della sessualità giovanile – e in particolar modo del corpo femminile – come spazio conflittuale e pericoloso. Una concezione del femminile che appare tanto più evidente dall'analisi della costruzione della figura divistica di Anna Maria Pierangeli, che occupa l'ultima parte di questo contributo.

Al centro della vicenda di *Domani è troppo tardi* troviamo un gruppo di adolescenti alle prese con la propria "primavera sessuale", evocata dal titolo del libro di Machard cui si ispira il film, stretti tra i precetti di genitori severissimi e istitutori intransigenti, e sospesi fra ignoranza, curiosità, terrore e desiderio. È durante una colonia scolastica che due ragazzi del gruppo – i protagonisti Mirella e Franco – si innamorano e, sfuggiti al controllo degli istitutori, finiscono per trovarsi bloccati da soli, di notte, in un rudere, per ripararsi da un temporale improvviso. Scambiatisi un bacio, i due si addormentano stremati dalla corsa notturna; è in queste condizioni che vengono sorpresi dai responsabili scolastici, i quali presumono immediatamente che tra loro si sia consumato un rapporto sessuale. Franco viene interrogato, duramente sgridato e qualificato come degenerato; Mirella, ancora più di lui, è soggetta a giudizi rigidissimi e a severe punizioni, definita disonorata e guardata con disprezzo dagli educatori. Nella totale incomprensione di quanto accaduto e di quale possa essere la colpa commessa, la giovane cade in preda all'angoscia, poi ai malesseri della febbre provocata dalla notte passata in condizioni di fortuna. La sua preoccupazione aumenta ulteriormente quando viene informata dell'imminente arrivo dei suoi genitori, dei quali teme dure reazioni. Al culmine dello sconforto, convinta che il suo onore sia ormai definitivamente intaccato, Mirella tenta il suicidio gettandosi in un lago. Viene infine salvata da Franco, raggiunta dal gruppo di compagni e da un benevolo insegnante, interpretato da Vittorio De Sica, che ne dichiara pubblicamente l'innocenza e la riabilita agli occhi di adulti e ragazzi.

In linea con le convenzioni del melodramma italiano degli anni Cinquanta, ben definite da Cardone³, *Domani è troppo tardi* ci presenta una protagonista femminile in bilico, di cui si esaltano i sentimenti all'interno di un percorso amoroso e passionale irto di ostacoli, mentre affronta un messaggio sociale «in maniera inevitabilmente imbarazzata ed evasiva»⁴.

² Come ricostruito in Pattuzzi, 2017.

³ Cardone, 2012: 10-11.

⁴ Morreale, 2011: 69.

II. DIBATTITO PUBBLICO E STAMPA POPOLARE

La capacità del film di intercettare gli snodi della cultura del tempo è evidente se guardiamo all'estesa mole di materiali che gli vengono dedicati sulla stampa e, in particolare, sulle pagine illustrate dei rotocalchi. In un momento in cui l'editoria popolare assume un ruolo centrale all'interno del mercato culturale nazionale⁵, *Domani è troppo tardi* satura gli spazi riservati al cinema: dagli articoli alle recensioni, dai materiali promozionali alle pubblicità, dalle lettere alle copertine. Se l'editoria popolare mostra complessivamente interesse verso il film, il settimanale «Oggi», di proprietà della stessa Rizzoli che lo produce, si pone come cassa di risonanza del tutto peculiare⁶. Il legame produttivo che salda rivista e testo cinematografico spiega i numerosi interventi promozionali e di critica; a questi si aggiunge una vasta compagine di contributi ospitati all'interno della rubrica riservata ai lettori, che ci raccontano del riscontro spettatoriale. È nel 1949, poco prima dell'uscita nelle sale, che *Domani è troppo tardi* viene presentato per la prima volta sul periodico, in una doppia pagina illustrata. Il contenuto editoriale illustrato, che inaugura le riflessioni sul film, funziona come vero e proprio lancio, sollecitando peraltro i lettori a scrivere le loro opinioni al settimanale e fornendo una consegna di lettura che permeerà profondamente i discorsi successivi. La trama illustrata viene presentata in una doppia pagina, attraverso l'utilizzo di fotografie corredate da didascalie, impiegando la forma della novellizzazione⁷, oggetto paratestuale che convenzionalmente anticipa o prolunga un film. Ai lettori è offerta una precisa chiave di lettura, attraverso le posizioni piuttosto esplicite di un narratore impersonale in terza persona, che assume un tono da «pedagogo un po' moralista»⁸. *Domani è troppo tardi* viene definito il film «che tutte le mamme devono vedere»⁹, per affrontare l'urgente preoccupazione dell'educazione sessuale dei ragazzi che, si scrive, è di primario interesse per genitori, sacerdoti e insegnanti¹⁰. Si interpellano in forma diretta i principali soggetti istituzionali, chiamati a ridefinire i perimetri delle questioni che legano adolescenza e sessualità: la famiglia, la Chiesa, la scuola. Nelle didascalie che sintetizzano la trama, gli adolescenti sono descritti come oggetto di uno sguardo di natura repressiva; si articola un regime di sorveglianza scopica insieme familiare, confessionale e sociale, che agisce attraverso il sospetto, la

⁵ Sull'editoria popolare rimando almeno a De Berti, 2000 e 2009; e Ajello, 1976. Su panorama editoriale e industria culturale a cavallo del dopoguerra si veda anche Forgacs; Gundle, 2007.

⁶ «Oggi» è, negli anni Cinquanta, fra i periodici a tiratura più ampia nel territorio nazionale (insieme a settimanali come «Epoca», «Tempo», «L'Europeo»). Nei primi anni Cinquanta, la tiratura complessiva di periodici in rotocalco supera i 20 milioni di copie settimanali (Ajello, 1976: 208); in particolare, «Oggi» tra il 1950 e il 1955 passa da 500.000 a 760.000 copie. Forgacs; Gundle, 2007: 157.

⁷ De Berti, 2004.

⁸ Come accade spesso sulla rivista negli anni Cinquanta: «Il rotocalco popolare «Oggi» [...] ha l'abitudine di pubblicare su due pagine centrali diverse trame illustrate, soprattutto di film prodotti o distribuiti dalla Rizzoli» (De Berti, 2000: 117).

⁹ [s.n.], 1950c: 32; [s.n.], 1950d: 32.

¹⁰ [s.n.], 1949. E, ancora, in [s.n.], 1950d.

malizia e il castigo¹¹. Si delinea la fisionomia di un controllo dei corpi e del desiderio, mentre aleggia un potere pervasivo che irradia la sua autorità mediante le istituzioni. Una strategia funzionale a suscitare attenzione nei confronti del film, presentato come testo morale, attraverso il coinvolgimento implicito di tutti i soggetti coinvolti nella formazione giovanile. Gli interessi di Rizzoli ben si intuiscono nell'analisi del paratesto appena citato: si costruisce negli spazi editoriali un programma coeso (che si esprime non solo attraverso i materiali più tradizionali, ma anche mediante le testimonianze dei lettori), teso a favorire il successo del film (che, appunto, «tutte le mamme devono vedere»¹²) enfatizzandone l'urgenza tematica e chiamando sistematicamente al confronto e alla presa di posizione le parti in causa.

III. SISTEMA DEI MEDIA E SESSUALIZZAZIONE

All'inizio del film un manifesto cinematografico che mostra una coppia di attori intenta a baciarsi, affisso proprio vicino alla scuola frequentata da Franco e Mirella, suscita gli sguardi increduli di gruppi di studenti e studentesse. In una sequenza successiva vediamo Mirella acquistare una rivista femminile, augurandosi di apprendere così i segreti della seduzione e riuscire finalmente a conquistare Franco (*fig. 1*). La sessualizzazione dell'industria culturale è ancora al centro dell'orazione di una delle insegnanti, che parla di sesso che va di moda al cinema, al teatro, alla radio e nei manifesti pubblicitari, e della preminenza pervasiva di materiali sessualizzati nelle strade¹³. Sono infine manifesti cinematografici quelli che gli studenti nascondono in un casolare diroccato nel quale conducono le proprie compagne di scuola, che ammirate contemplano il *sex appeal* di Rita Hayworth, o le pettinature e gli sguardi ammiccanti di altre celebri dive.

Soggetti al controllo all'interno degli spazi domestici e scolastici, gli adolescenti esercitano una forma di emancipazione scopica nella lettura dei periodici e nella visione di film e manifesti. Se l'inconsapevolezza sessuale della giovinezza è il vero centro del film, quindi, questa è posta continuamente in relazione a un mutato sistema dei media, luogo di fuga, tentazione ed esplorazione del desiderio non tralasciato dal dibattito. «Sorge la responsabilità della letteratura, dei film» nella questione sessuale, si legge su «Oggi» nel 1949, e ancora: «Bisogna provvedere agli errori di un'educazione che mira a nascondere la verità intorno all'origine della vita a quegli stessi ragazzi ai quali, dai manifesti stradali, dagli

¹¹ I genitori di Mirella, si dice, «esercitano sulla ragazza una sospettosa severità, vedendo malizia e peccato in ogni gesto»; al loro sguardo si affianca quello dei precettori:

«La direttrice [...] al cospetto degli insegnanti li tratta come dei criminali, li interroga».

Emerge al contempo lo sguardo della morale e della religione, nella raffigurazione di una Madonna che pare vigilare all'interno del casolare in cui i due giovani si rifugiano: «Lì, sotto lo sguardo di una Madonna, illuminata da una candela, dopo un attimo di tentazione, i due ragazzi si addormentano fraternamente l'uno accanto all'altra». Infine, vi è lo sguardo del gruppo sociale tutto, come quando si commenta il finale: «Arrivano la direttrice, gli insegnanti, gli altri adolescenti. Mirella riapre gli occhi, è salva. Corre allora su tutti i volti una letizia innocente, sulla quale la malizia degli adulti aveva gettato un'ombra», [s.n.], 1949: 6.

¹² A seguito del riconoscimento ottenuto a Venezia si scrive che «tutti devono vedere» il film e che «nessuna mamma se lo lascerà sfuggire», [s.n.], 1950e: 32.

¹³ Sulla sessualizzazione dei materiali promozionali cinematografici si veda Di Chiara, 2021.

Fig. 1 - Mirella (Anna Maria Pierangeli) acquista un periodico femminile in una delle prime sequenze di "Domani è troppo tardi" (1950) di Léonide Moguy.



schermi, dalle pagine di certi giornali, tutto parla in termini sessuali»¹⁴. Il film diventa a più riprese il pretesto per assumere precise posizioni pubbliche in merito ai discorsi sulla sessualità e, sebbene si auspichi un maggiore coinvolgimento degli adolescenti, costoro vengono ben presto lasciati fuori dal dibattito. Il timore nei confronti dell'educazione dei giovani emerge a più riprese nelle opinioni conservatrici espresse dai lettori, che trovano spazio all'interno della stampa generalista come di quella cattolica¹⁵, per certi versi allineate. Su «Oggi», alcuni lettori esprimono ritrosia nell'affrontare un tema che viene definito «poco edificante» e a tratti anche «inutile»¹⁶. Su «Famiglia Cristiana»¹⁷ si incoraggiano i genitori, e in particolare ancora le mamme, ad andare a vedere il film ma se ne sconsiglia la visione, ritenuta del tutto inadatta, alle figlie adolescenti¹⁸. La pellicola che il CCC giudicava «visibile ai soli adulti» aveva infatti il merito di affrontare un tema essenziale ma insieme pericoloso¹⁹, che andava

¹⁴ [s.n.], 1949.

¹⁵ Rimando a Pattuzzi, 2017 e a Subini, 2021: 76 e segg.

¹⁶ Battonella, 1950: 2.

¹⁷ Sono ancora le mamme le protagoniste su «Famiglia Cristiana», cui si fa cenno all'interno della corrispondenza con padre Atanasio Lamera, nell'ambito della rubrica dedicata ai lettori «Il padre risponde». Anna e socie, 1951: 163.

¹⁸ Maria Battonella, una donna di Napoli che ha visto il film, reputa il tema dell'educazione sessuale poco edificante oltre che inutile, e in ultima istanza il film di scarso valore morale oltre che artistico. Battonella, 1950: 2. Di grande lezione morale altamente umana scrive invece il vicepresidente del CIDALC, mentre l'arcivescovo di Bari richiama gli indiscussi pregi artistici del film, che fa onore alla cinematografia italiana. Rizzoli, 1950.

¹⁹ Sui rapporti tra cinema e cultura cattolica rimando a De Berti, 2017; Mosconi, 2018; Della Maggiore; Subini, 2018; Subini, 2021.

trattato con cautela²⁰. Nel 1951 padre Atanasio Lamera, incaricato di rispondere alle lettere nella rubrica “Il padre risponde” su «Famiglia Cristiana», ammoniva così alcune giovani²¹: «Quanto a voi, gentili “fanciulle” lodo le vostre mamme che vi hanno proibito di andare a vedere il cinema. A quindici anni non potete pretendere di considerarvi “adulte”»²². Nella visione cattolica, il cinema e l’editoria popolare potevano configurarsi come occasioni di peccato, in contrasto con l’esercizio di una vita virtuosa²³. Dunque, se il film aveva il merito di affrontare un tema urgente, questo appariva comunque sconveniente e pericoloso per i giovani, per il solo fatto di illuminare l’insidioso terreno della sessualità²⁴. Il sesso si affermava da più parti come preoccupazione e come tabù, mentre la polemica sul film, lasciando del tutto senza voce i giovani, prendeva sempre più le forme di un dibattito sulla concezione coeva del femminile.

IV. VERGINITÀ E CORPO FEMMINILE

In una lettera del gennaio 1950 indirizzata a Edilio Rusconi, direttore di «Oggi», un lettore mette in guardia dall’adeguarsi ai cosiddetti «Paesi civili» in cui si parla apertamente dei problemi sessuali perché, dichiara: «In quegli stessi Paesi non si dà nessuno o quasi nessun peso all’integrità fisica prematrimoniale»²⁵. L’intenso dibattito offre ben presto l’occasione per schierarsi con tenacia

²⁰ Si tratta infatti di «un film che tutte le mamme devono vedere» per comprendere meglio le problematiche giovanili, acquisire consapevolezza sui rischi della mancanza di dialogo con i figli e scongiurare, in ultima istanza, la morbosa esaltazione della fantasia giovanile, connessa all’ignoranza dei temi sessuali. A seguito del riconoscimento ottenuto dal film al Festival di Venezia il titolo del film è interpretato come vero e proprio monito: «Domani», si dice, «quando per ignoranza saranno stati commessi degli errori irreparabili, è troppo tardi». [s.n.], 1950d: 32 e [s.n.], 1950c: 32.

²¹ Scrivono a «Famiglia Cristiana» due lettrici di 15 anni: «Nel nostro paese si sta proiettando il film: *Domani è troppo tardi*; fra noi non si fa altro che parlare di questo, dalle nostre amiche che sono andate a vederlo col consenso dei genitori, abbiamo appreso che non c’è niente d’immorale, anzi è un film che bisogna vedere per trovarsi bene un domani. Ma dalle nostre mamme non è stato possibile avere il consenso». Anna e socie, 1951: 163.

²² Si legge anche, nella risposta di padre Atanasio: «Dalle lettere che mi sono pervenute [...] devo concludere che il film ha suscitato vivo interesse e molte discussioni. Mi hanno scritto chiedendomi spiegazioni e giudizi a riguardo di questo film: genitori e figli, mamme e fidanzati, e perfino ragazzi e ragazze tredicenni!», Anna e socie, 1951: 163. Il film, in forza dell’ampio dibattito scaturito, attira l’interesse dei giovani, come si osserva su «Cinema», in un articolo intitolato proprio *I ragazzi votano per Domani è troppo tardi*, che riporta un’inchiesta condotta sui gusti cinematografici del pubblico giovanile: «Va tuttavia notata l’enorme attenzione con cui ragazze e ragazzi, di ogni età e di ogni ceto sociale, hanno seguito la proiezione di *Domani è troppo tardi* [...] che ha avuto ben 163 voti. Il film, anche se la critica più avveduta lo ha accusato di ipocrisia e conformismo, ha il merito indiscutibile di aver prospettato un problema, quello dell’educazione sessuale, profondamente sentito dalla grande maggioranza dei giovanissimi». Pitta; Capriolo, 1951: 198-201.

²³ Pattuzzi, 2017.

²⁴ Come osserva Subini, ricostruendo le posizioni sul film riconducibili all’area cattolica (chiamata a esprimersi all’interno del dibattito in quanto depositaria di quella stessa «tradizione del silenzio messa sotto accusa dal film», Subini, 2021: 76), l’impianto ideologico appariva coerente ai principi della corretta educazione cattolica, non fosse per il fatto che questo parlava di sesso. Veniva comunque apprezzato «da alcuni recensori cattolici, il ruolo di stimolo che il film stava avendo per il dibattito» (Pattuzzi, 2017: 20).

²⁵ Limongelli, 1950.

attorno a un tema ancora più sensibile, quello della verginità e del corpo femminile, articolato sostanzialmente, in linea con una concezione tradizionale dei generi e con la morale cattolica del tempo, attorno ai principi dell'illibatezza e della fedeltà.

Dal momento in cui presume che Mirella abbia perso la verginità durante la fuga notturna attuata insieme a Franco, l'istitutrice più severa pretende che la ragazza venga sorvegliata continuamente, e isolata finché i suoi genitori non la allontanino in modo definitivo dalla colonia. Rea di aver portato il disonore nel terreno scolastico, Mirella viene sgridata dalla direttrice e poi schiaffeggiata e spintonata, subendo complessivamente un trattamento e un giudizio molto più severi di quelli inflitti a Franco. Si afferma così, nel film con intenti di denuncia, nei discorsi in termini impliciti, quel rapporto tra purezza, onore e violenza che nella società del tempo ritiene la donna un bene sorvegliabile e sostanzialmente ascrivibile al codice del possesso, a tutela dell'intera famiglia²⁶. L'astinenza prematrimoniale, uno dei valori cattolici fondamentali, non doveva agire solo come protezione del corpo femminile contro il peccato carnale, ma anche come preparazione al matrimonio eterosessuale e al suo compimento ultimo, la procreazione, come osserva Ryan Kelly²⁷. L'obiettivo era quello di allinearsi del tutto alla funzione familiare, radicata nei principi fondamentali della tradizione cattolica, e rafforzata d'altra parte attraverso le posizioni politiche dominanti negli stessi anni. Il sistema doveva quindi preservare con ogni mezzo – non ultimo la violenza – l'integrità femminile, e con questa la famiglia eterosessuale, micro-cellula societaria. Si legittimava così il legame matrimoniale quale unico esercizio sessuale deputato alla procreazione, capace di arginare l'eros come pulsione senza vincoli, leggi e limitazioni e tramutarlo in sessualità produttiva, come osserva Maurizio Grande²⁸ a proposito della rilevanza dei riti di passaggio nel cinema dell'Italia degli anni Cinquanta²⁹. Negli stessi anni, l'insistenza sul ruolo del matrimonio e del controllo sulla famiglia riempie le pagine dei periodici, proponendo modelli di spose tanto più felici quanto capaci di sacrificio e abnegazione³⁰.

²⁶ Si pensi in questo senso al delitto d'onore, indicato nell'art. 587 del Codice penale (abrogato con la legge n. 442 del 10 agosto 1981), che tutelava l'uomo nello stato d'ira determinato dall'offesa «recata all'onore suo o della famiglia».

²⁷ Ryan Kelly, 2016: 7.

²⁸ Grande, 2003: 59.

²⁹ Come osserva Morris a proposito dell'Italia degli anni Cinquanta, la concezione del femminile coincideva in quel contesto con la centralità del ruolo sociale, assunto in virtù della capacità generativa e formativa, a tratti assunta anche a componente ideologica di rinascita nazionale. Scrive Morris: «Pius XII saw women as playing a vital role in the preservation of the traditional. Catholic family; a bulwark against the various threats of Communism, modernism, and individualism. This meant promoting a very traditional, idealized image of self-sacrificing, devoted womanhood – or rather motherhood – seen at its most perfect in the Virgin Mary. [...] The leader of the DC, De Gasperi, put a similar emphasis on the role of Italian women in a democratic society, and also stressed the value of traditional family roles, setting them in opposition – particularly until the mid 1950s – to the godless immorality of the Communists». Morris, 2006: 5.

³⁰ Sulla rappresentazione del matrimonio e della maternità divistica sulla stampa popolare rimando a una mia precedente analisi (Busetta, 2018).

L'integrità fisica femminile preconiugale, e successivamente la fedeltà all'interno del matrimonio, erano non solo una questione morale ma anche un fatto di pubblica utilità, funzionale a scongiurare il pericolo di gravidanze illegittime. A quest'altezza cronologica, dunque, la questione dell'integrità prematrimoniale ben ci descrive il conflitto fra i sessi, nella misura in cui la sua conservazione si pone al contempo come auspicabile per la donna e deprecabile per l'uomo.

V. LA «PICCOLA DIVA» E LA RAPPRESENTAZIONE DELL'ILLIBATEZZA

La medesima visione del femminile si rileva anche nelle rappresentazioni della figura divistica di Anna Maria Pierangeli. Benché la sua interpretazione composita all'interno del film appaia resistente alla codifica di una forma della sessualità univoca, nell'Italia del secondo dopoguerra l'immagine divistica³¹ di Pierangeli diviene funzionale a veicolare un prototipo di figura virtuosa, icona della difesa dei valori dominanti.

«Con il film *Domani è troppo tardi* è nata un'attrice»³²: il titolo della copertina di «Oggi» del 14 settembre 1950 asserisce quanto la maggioranza della critica pare condividere. Se il film stenta ad affermarsi per valore artistico, infatti, lo stesso non si può dire della sua protagonista: paragonata a Ingrid Bergman³³, definita la «little Garbo»³⁴, la «piccola diva»³⁵ Pierangeli ha solo 16 anni quando, scoperta per caso da Vittorio De Sica, si trova a interpretare il ruolo di Mirella. La sua «splendida recitazione»³⁶ è encomiata a più riprese³⁷. Su «Oggi» Angelo Solmi³⁸, critico nelle rubriche dedicate al cinema, le pronostica un sicuro avvenire artistico; il personaggio della giovinetta, si osserva ancora sulla stampa specializzata, «grazie anche alla dolce malinconia della sorprendente Anna Maria Pierangeli, risulta illuminato con acutezza»³⁹. E perfino Guido Aristarco, su «Cinema», nello svilire il film («ambizioso negli assunti e ugualmente sballato»)

³¹ Lo «star-text», Dyer, 1979.

³² [s.n.], 1950b.

³³ Allen, 2002: 34.

³⁴ «[Her] unvarnished beauty and instinctive talent have already caused her to be called 'Little Garbo'», cit. in Allen, 2002: 38.

³⁵ [s.n.], 1950b.

³⁶ [s.n.], 1950e: 32.

³⁷ Numerosi sono i riferimenti alle capacità attoriali di Pierangeli, «un'attrice compiuta, d'una delicatezza, d'una trasparenza e d'una fragranza che trasfigurano il suo personaggio, donandogli così una rara efficacia. È una vera e propria rivelazione» (Gromo, 1950). Le doti recitative della giovane attrice, emerse nel film d'esordio, continueranno a essere ricordate anche negli anni a venire: «La dolente e accorata interpretazione di Anna Maria Pierangeli fu un notevole esempio di sincerità e di aderenza al personaggio. Furono molti a ricordarla in quella parte, sia fra il pubblico che fra la critica» ([s.n.], 1958: 26). L'attenzione che le riserva la stampa perdura, mentre ne vengono riportati i seguenti successi cinematografici: «Con «Teresa», «Domani è troppo tardi» e «Domani è un altro giorno» Anna Maria Pierangeli si trovò in mano, senza rendersene neppure conto, il lasciapassare per Hollywood, dove continua a mantenere una posizione dominante, sempre nell'ambito delle ingenue» (Trionfera, 1952: 24-27). E, ancora: «ANNA MARIA PIERANGELI è giunta al nono film della sua carriera, un traguardo brillante per una ragazza che compirà quest'anno ventanni, e tale da far invidia a qualsiasi attrice». Agatoni, 1954:38-39.

³⁸ Nell'articolo in cui recensisce il successivo *Teresa* (1951) di Fred Zinneman (Solmi, 1951: 36).

³⁹ Castello, 1950: 21.

loda l'interpretazione dell'attrice «dai lineamenti acerbi e dolorosamente dolci»⁴⁰. Nel 1951 per il film le viene attribuito il Nastro d'argento alla migliore attrice protagonista. Secondo le parole del regista del film, Léonide Moguy, l'attrice rappresentava il prototipo ideale della femminilità italiana, che emerge silenziosamente dalle rovine della guerra; era «la gioventù su cui sarebbe stato possibile costruire una nuova società. Al di là della sua bellezza, aveva un talento unico nel rappresentare l'innocenza»⁴¹. La sua rappresentazione dell'illibatezza doveva in questo senso rimandare una dimensione invisibile, rintracciabile complessivamente in un insieme di comportamenti, caratteristiche fisiche e connotazioni psicologiche. Queste, tuttavia, riguardavano più la concezione culturale della verginità che la verginità stessa, che è fatto, come afferma Jeffers MacDonald, non «personale ma sociale, non privato ma pubblico, non naturale ma costruito, e non ovvio ma invisibile»⁴². Fin dai primi contenuti iconografici che appaiono sulla stampa all'inizio degli anni Cinquanta, la rappresentazione di Pierangeli sembra configurarsi in continuità con le strategie retoriche che raccontano il mito dell'illibatezza femminile. Su una copertina di «Cinema» pubblicata nel 1950⁴³, Pierangeli è mostrata di profilo, sostanzialmente indifferente alle effusioni di Franco. In uno dei materiali promozionali apparsi su «Oggi» nello stesso anno, l'immagine che ritrae il momento del salvataggio di Mirella a opera di Franco sembra riprendere la forma iconografica della Pietà⁴⁴ (fig. 2). Nella pubblicità del sapone Lux del 1952⁴⁵, uno dei contenuti commerciali che con più frequenza appaiono sui rotocalchi, saldando corpo divistico femminile, sessualità e consumo, la troviamo raffigurata in una posa angelica, mentre rivolge lo sguardo al cielo in un atteggiamento di devozione (fig. 3). Una configurazione ben diversa da quella convenzionale delle altre pubblicità Lux presenti nello stesso periodo, orientate sul sistema delle *réclame* di cosmetici americani, in cui corpi femminili solitamente sbilanciati in avanti, con occhi abbassati e labbra dischiuse, riprendevano la posa tradizionale della *pin-up*⁴⁶. Nel caso di Pierangeli testimonial di Lux, lo slogan commerciale che fa riferimento al candore (fisico) che si fa garanzia di purezza (sessuale) non può che dialogare, a mio avviso, con il più ampio apparato discorsivo costruito attorno al film. Tali immagini paiono complessivamente aderire all'ideale di virtù che negli stessi anni la Chiesa di Pio XII rafforza non solo nei documenti pastorali (come l'enciclica *Sacra Virginitas* del 1954), ma anche a livello popolare, ad esempio attraverso la diffusione di modelli di santità e di promozione di purezza⁴⁷; basti pensare alla figura di Maria Goretti vergine e martire, canonizzata proprio nel 1950⁴⁸.

⁴⁰ « [S]oltanto Anna Maria Pierangeli si impone», Aristarco, 1950: 138.

⁴¹ Allen, 2002: 20-21.

⁴² Jeffers MacDonald, 2010: 2.

⁴³ [s.n.], 1950a.

⁴⁴ [s.n.], 1950c.

⁴⁵ [s.n.], 1952: 33.

⁴⁶ Gundle, 2007: 31.

⁴⁷ Subini, 2017.

⁴⁸ Cfr. Vitella, 2020. Si veda anche l'analisi di Pavesi, 2017, che sottolinea la «somiglianza fra le immagini che precedono il suo tentativo di suicidio, nel quale la ragazzina langue a letto febbricitante, e quelle che raccontano l'agonia ospedaliera della piccola santa marchigiana in *Cielo sulla palude*, film diretto appena l'anno precedente da Augusto Genina».

DOMANI È TROPPO TARDI

Un film che tutte le Mamme devono vedere

REGIA DI
LÉONIDE MOGUY

Ciò che più di tutto è apparso ammirevole nella presentazione a Venezia di questo film è il coraggio, e quasi la foga con cui viene affrontata e risolta la delicata tesi: la necessità di non lasciare la gioventù nell'ignoranza dei problemi sessuali, ignoranza due volte pericolosa, perché crea incomprendimento tra i ragazzi e può condurre - talvolta è accaduto - a una morbosa esaltazione della fantasia giovanile.

Uno dei problemi morali più delicati e difficili diventa in quest'opera una storia di profonda umanità e poesia.

« Comité International du Cinéma d'Enseignement et de la Culture
ha ricordato di "essere ben fiero di associare il suo nome a quest'opera, la quale avrà fatto sapere del mondo il rispetto per l' "Arte" e l' "Moralità". »

A VENEZIA HA AVUTO IL PREMIO PER IL MIGLIOR FILM ITALIANO

Fig. 2 - "Domani è troppo tardi", «Oggi», a. VI, n. 41, 12 ottobre 1950, p. 32.

OGGI - 33



Interprete del film MGM "L'immagine meravigliosa"

COME *Pier Angeli*
SIATE UNA *bellezza LUX*

"Uso sempre il Sapone profumato Lux", ella dice.
Accrescete il Vostro fascino usando anche Voi il Sapone profumato Lux. Il suo candore è garanzia di purezza, la sua ricca schiuma dona splendore alla carnagione. Con Lux la Vostra pelle sarà tutta permeata di bellezza !

9 "stelle" su 10 sono dello stesso parere

LUX IL SAPONE
DELLE "STELLE"

IL SAPONE PROFUMATO PIÙ DIFFUSO NEL MONDO

52-XLT-14-512

Fig. 3 - "Come Pier Angeli siate una bellezza Lux",
«Oggi», a. VIII, n. 24, 12 giugno 1952, p. 33.

Si assiste, in generale, a uno spostamento dell'attenzione della dottrina cattolica verso la gestione dei corpi e della vita biologica⁴⁹. In questa direzione si può leggere anche la costruzione divistica di Pierangeli, la cui logica strumentale è ancora più evidente se osserviamo alcuni materiali che raccontano della sua ricezione al di fuori del contesto nazionale.

VI. L'ADOLESCENTE TRA INCONSAPEVOLEZZA E INIZIAZIONE EROTICA

La circolazione dell'immagine divistica di Pierangeli avviene all'estero piuttosto rapidamente, già a partire dai primi anni Cinquanta. Da *Domani è troppo tardi* l'attrice passa alla realizzazione di *Domani è un altro giorno* (1951), girato dallo stesso regista Léonide Moguy sulla scia del successo precedente intorno a temi nuovamente sociali, e al successivo trasferimento in America per lavorare con la Metro Goldwyn Mayer, che la ribattezzerà "Pier Angeli" e con cui realizzerà film come *Teresa* (1951) di Fred Zinneman o *L'immagine meravigliosa* (1951) di Richard Brooks.

Dal confronto tra i documenti provenienti dall'editoria nazionale e straniera emerge chiaro uno scarto fra due culture, disallineate sulla visione del corpo femminile e della sessualità. Peculiare appare in questo senso l'articolo che «Life» dedica all'attrice nel marzo 1951, dal titolo *A new star from Italy*⁵⁰. Anna Maria è rappresentata di profilo, con un velo sulla testa e un fiore tra le mani. Se la testa coperta evoca già esplicitamente, ancora una volta, il richiamo alla Vergine Maria, il giglio si impone come simbolo di purezza e di verginità. Il testo di accompagnamento che descrive l'attrice pare prendere tuttavia una direzione per certi versi contraria, asserendo che «gli occhi abbassati e la posa serena celano solo parzialmente la [sua] birichina vitalità». Sulla copertina di un numero successivo, del 30 luglio 1956, l'attrice è rappresentata come una creatura soprannaturale, descritta quale «elfo angelico con tracce di fuoco italiano fumante al di sotto della malinconica innocenza»⁵¹. Una configurazione sostanzialmente confermata anche dalla copertina del 1954⁵², in cui Pierangeli appare come una ninfa che, ricalcando la figura dell'ingénue, si dimostra figura instabile e pericolosa, «sospesa tra inconsapevolezza sessuale dell'infanzia e risveglio erotico della giovinezza»⁵³.

Tale dimensione è in realtà presente anche nel film d'esordio, in cui la curiosità e il desiderio di Mirella più volte emergono a livello narrativo. Per suggerire le contraddizioni dell'adolescenza, stretta tra timore, appetito e repressione sessuale, Mirella è spesso inquadrata in disparte, figura silenziosa e a tratti enigmatica. Appare ora sconvolta dalla lettura di riviste che invitano all'esibizione del corpo femminile per stimolare il desiderio maschile; ora pronta a sottrarsi alle proibizioni imposte dai genitori e dagli insegnanti pur di congiungersi a Franco. La vediamo lungamente assorta di fronte alla propria immagine allo specchio, come a cercare i sintomi fisici di una pubertà ancora da perfezionarsi, o intenta

⁴⁹ Turina, 2013.

⁵⁰ [s.n], 1951: 77: «Her specialty on screen is bringing poignance and charm to the awkward time of life between adolescence and maturity».

⁵¹ [s.n], 1956b: 41: «An angelic elf with traces of smoldering Italian fire under wistful innocence».

⁵² [s.n.], 1954b.

⁵³ Pavesi, 2017.

a guardare fuori dalla finestra, come a voler scoprire ciò che accade lontano dai divieti inflitti nelle mura domestiche, o infine rapita nell'immaginazione mentre ascolta canzoni d'amore alla radio (*figg. 4 e 5*). I lunghi primi piani rendono conto di un tormento interiore, esplicito nel frequente gesto di abbassare lo sguardo, salvo poi rialzarlo appena, per fronteggiare il suo interlocutore. Il personaggio sembra celare un desiderio che, ancor prima di manifestarsi, risulta ingabbiato tra le maglie del codice etico, mostrando la frattura che separa l'infanzia, spazio della purezza e dell'innocenza incontaminato dalla corruzione caratteristica del mondo adulto, dall'adolescenza, luogo di formazione di natura sociale, relazionale, sessuale. Anche se di tale dimensione non si fa cenno all'interno dei discorsi che circolano nel contesto nazionale, è probabilmente in questa tensione che risiede il divieto di visione inflitto alle figlie adolescenti da parte dei difensori della morale. In altre parole, ciò che il periodico americano rende manifesto è l'emergere della sessualità latente di una nuova figura femminile, quella dell'adolescente sessualizzata. Si andava propagando un nuovo immaginario erotico, quello del corpo acerbo, che nella cultura italiana sarà destinato a emergere dalla metà degli anni Cinquanta, per imporsi definitivamente nel corso degli anni Sessanta.

VII. CONCLUSIONI

Attraverso la figura divistica di Anna Maria Pierangeli emerge il difficile rapporto fra sessualità e adolescenza, e tra corpo e desiderio; si scontrano due posizioni appartenenti da un lato a un mondo legato alla tradizione e dall'altro a una visione opposta, che il film contribuisce a far emergere con chiarezza. Se l'interpretazione di Pierangeli doveva rendere visibile la mancanza di esperienza della giovane fanciulla, la sua apparizione nel film contribuiva per la verità a mostrare anche l'adolescenza come primo momento in cui nuove esperienze identitarie si verificano al di fuori del regime familiare⁵⁴. La sua inconsapevolezza, dunque, procedeva per certi versi anche come preludio a un'iniziazione sessuale che ha luogo nel transito dall'infanzia alla giovinezza, che è invece ben rilevata nelle pagine di «Life».

La lettura pretestuale di Pierangeli secondo l'affermazione della retorica dell'il-libatezza, che avviene sulla stampa popolare italiana presa in esame, si può leggere quindi come rafforzamento della morale pubblica nel segno di una disciplina politica dei corpi⁵⁵, con l'esplicita assunzione di una posizione conservatrice sostanzialmente allineata alla morale predominante. Si descrive una parabola divistica che procede omogenea nei riti di passaggio – verginità, matrimonio e maternità – fondamentali nella moralità di impronta cattolica⁵⁶. Un placido cambiamento di *status*, dalla pubertà alla femminilità compiuta, che continuerà

⁵⁴ Osserva Marcia Landy (2000: 235-236): «Increasingly, childhood became an area of intense interest touching questions of the psyche, sexuality, and initiation into responsibilities. Moreover, increasingly, a distinction became evident between childhood and adolescence. In particular, education became a major force in the definition of and initiation into patterns of work, sexuality, leisure, and national identity. Foucault writes that "Around the schoolboy and his sex there proliferated a whole literature of precepts, opinions, observations, medical advice, clinical cases, outlines for reform, and plans for ideal institutions"».

⁵⁵ Foucault, 1976: 138-139.

⁵⁶ Pavesi, 2017.



Fig. 4 - Il personaggio di Anna Maria Pierangeli allo specchio.



Fig. 5 - Mirella, assorta nei suoi pensieri, ascolta la musica nel salotto di casa.

a dipingerla come giovane eterea, figlia sorvegliata, sposa felice, madre affettuosa⁵⁷, riconducendo al medesimo modello di virtù e spirito di sacrificio anche vicende biografiche molto meno idilliache (come le relazioni tormentate con i grandi divi americani Kirk Douglas e James Dean⁵⁸, il controllo esercitato dalla figura iperprotettiva della madre, il fallimento del primo matrimonio, il divorzio, le difficoltà nel corso della gravidanza)⁵⁹. In questo senso, il discorso divistico operato dalla stampa generalista procede allineato a un «discorso divistico cattolico» presente nella pubblicistica legata alla Chiesa, che lavora nello stesso periodo verso la «promozione di attori, circostanze e comportamenti presentabili dal punto di vista morale»⁶⁰. *Domani è troppo tardi* riesce dunque a porsi al centro di dinamiche complesse che qualificano i primi anni Cinquanta, in cui il cinema si pone come parte di un più ampio dibattito pubblico che investe la sessualità, la gestione dei corpi, la costruzione dell'immaginario visivo ed erotico. Il dibattito intenso fotografa l'adolescenza come terreno ambivalente: luogo asfissiante sul quale proliferano precetti, opinioni, osservazioni cliniche, schemi di controllo e piani ideali da un lato, spazio di frenesia incontenibile sollecitato anche dalla nuova sessualizzazione dei media, dall'altro. I discorsi presi in esame lasciano quindi trapelare al contempo forze potenzialmente eversive, liberando fantasie di trasgressione alle norme dominanti nell'ambivalenza, caratteristica dell'adolescenza, fra l'aspirazione virtuosa e la tendenza verso una soggettività autodeterminata, affrancata da vincoli esterni. La rappresentazione divistica, infine, porta alla luce la questione sessuale, all'incrocio tra i tabù di un'impostazione religiosa moralizzante e di un sistema educativo di ordine punitivo, mentre spinte modernizzanti affiorano tra le pieghe di una cultura che si trova all'alba di una trasformazione che la condurrà verso la liberazione sessuale dei decenni successivi.

⁵⁷ [s.n.], 1954a; [s.n.], 1955; [s.n.], 1956a; la copertina di «Epoca» del 1954 titola «sposa felice», [s.n.], 1954c. Da più parti, negli anni a venire, Pierangeli sarà spesso citata fra le «ex giovinette prodigio del cinema italiano» (Aldrich, 1961: 58), anche come esempio di raffinatezza e virtù, fra le dive che «sono più orgogliose dei loro bebè che dei loro film», come scrive Bertolini (1958: 7) sul rotocalco femminile «Così». E ancora: «[Anna Maria] non è solo un'attrice applauditissima. È e vuol essere una buona moglie e una brava mamma. Con tanto garbo e molta intelligenza [...]» (Bertolini, 1956: 6).

⁵⁸ Di questi eventi si renderà conto, almeno in parte, in alcuni articoli apparsi nella seconda metà degli anni Cinquanta (Fallaci, 1956: 37-43; Fogliani, 1958: 62).

⁵⁹ Pierangeli scomparirà prematuramente nel 1971, a soli 39 anni.

⁶⁰ Vitella, 2018.

Tavola
delle sigle

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CIDALC: Comitato Internazionale del Cinema di Insegnamento e di Cultura

DC: Democrazia Cristiana

Riferimenti
bibliografici**Agatoni, Mario**

1954, *Anna Maria Pierangeli tra il convento e l'operetta*, «L'Europeo», a. X, n. 451, 6 giugno.

Ajello, Nello

1976, *Il settimanale di attualità*, in Valerio Castronovo, Nicola Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma/Bari 1976.

Aldrich, Robert

1961, *Non mi piacciono le torri d'avorio*, «ABC», a. II, n. 6, 5 febbraio.

Allen, Jane

2002, *Pier Angeli: A Fragile Life*, McFarland, Jefferson (North Carolina).

Anna e socie

1951, *Genitori e fidanzati*, «Famiglia Cristiana», a. XXXI, n. 9, 4 marzo.

Aristarco, Guido

1950, *Alla ricerca di Dio*, «Cinema», a. III, n. 46, 15 settembre.

Battonella, Maria

1950, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 49, 7 dicembre.

Bertolini, Rita

1956, *Pierangeli 1956*, «Così», a. II, n. 45, 2 dicembre.

1958, *L'Oscar o l'arrivo della cicogna?*, «Così», a. IV, n. 33, 17 agosto.

Busetta, Laura

2018, *«Più belle e più popolari le dive che hanno bambini»: maternità e divismo nel rotocalco generalista del secondo dopoguerra*, «Mantichora», n. 8, dicembre.

Cardone, Lucia

2012, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano.

Castello, Giulio Cesare

1950, *L'XI Mostra di Venezia*, «Bianco e Nero», a. XI, n. 11, novembre.

De Berti, Raffaele

2000, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano.

2009, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme, n. 115, Monduzzi, Milano 2009.

De Berti, Raffaele (a cura di)

2004, *La novellizzazione in Italia. Cartoline, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, «Bianco e Nero», a. LXV, n. 2, fasc. 548.

2017, *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, «Schermi», a. I, n. 2, gennaio-giugno.

**Della Maggiore, Gianluca;
Subini, Tomaso**

2018, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milano/Udine.

Di Chiara, Francesco

2021, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, BFI, London.

Fallaci, Oriana

1956, *La madre della Pierangeli non lo volle come genero*, «L'Europeo», a. XII, 21 ottobre 1956, n. 575.

Fogliani, Piera

1958, *È la donna più infelice di Hollywood?*, «Tempo», a. XX, n. 20, 13 maggio.

Forgacs, David; Gundle, Stephen

2007, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, il Mulino, Bologna.

Foucault, Michel

1976, *La volontà de savoir*, Gallimard, Paris; tr. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 2010.

Grande, Maurizio

2003, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma.

Gromo, Mario

1950, *L'ultima serata e la premiazione*, «La Stampa», 12 settembre.

Gundle, Stephen

2007, *Bellissima. Feminine beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven; tr. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari 2007.

Jeffers McDonald, Tamar

2010, *Virgin Territory: Representing Sexual Inexperience in Film*, Wayne State University Press, Detroit (Michigan).

Landy, Marcia

2000, *Italian Film*, Cambridge University Press, Cambridge.

Limongelli, Ariberto

1950, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 3, 19 gennaio.

Mazzuca, Alberto

1991, *La erre verde: ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Milano, Longanesi.

Morreale, Emiliano

2011, *Così piangevano: il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma.

Morris, Penelope (a cura di)

2006, *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Mosconi, Elena (a cura di)

2018, *Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970)*, «Schermi», a. II, n. 3, gennaio-giugno.

Pattuzzi, Anna

2017, *Chiesa, cattolici italiani e sessualità: i film come occasione di dibattito*, «Schermi», a. I, n. 1, gennaio-giugno.

Pavesi, Diletta

2017, *Non solo la ragazza che James Dean amava. Anna Maria Pierangeli tra Italia e Stati Uniti, tra ingenuità ed esperienza*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.

Pitta, Antonio; Capriolo, Ettore

1951, *I ragazzi votano per Domani è troppo tardi*, «Cinema», a. IV, n. 60, 15 aprile.

Rizzoli, Angelo

1950, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 49, 7 dicembre.

Ryan Kelly, Casey

2016, *Abstinence Cinema: Virginity and the Rhetoric of Sexual Purity in Contemporary Film*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey).

[s.n.]

1949, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. V, n. 53, 29 dicembre.

1950a, «Cinema», a. III, n. 45, 30 agosto.

1950b, *Con il film "Domani è troppo tardi" è nata un'attrice*, «Oggi», a. VI, n. 37, 14 settembre.

1950c, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 41, 12 ottobre.

1950d, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 42, 19 ottobre.

1950e, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 44, 2 novembre.

1951, *A new star from Italy*, «Life», vol. 30, n. 12, March 19.

1952, *Come Pier Angeli siate una bellezza* Lux, «Oggi», a. VIII, n. 24, 12 giugno.

1954a, *Hollywood's Pier Angeli escapes to the country*, «Life», vol. 37, n. 2, July 12.

1954b, *Sul Viale del Tramonto Annamaria abita con la madre e le sorelle*, «Oggi», a. X, n. 29, 2 luglio.

1954c, *Sposa felice Anna Maria*, «Epoca», a. V, n. 217, 28 novembre.

1955, *Il bellissimo bambino del miracolo di Anna Maria Pierangeli*, «Oggi», a. XI, n. 50, 15 dicembre.

1956a, *Tornerà in Italia Anna Maria la sposa più felice di Hollywood*, «Oggi», a. XII, n. 24, 14 giugno.

1956b *A fine part for Pier Angeli: the gentle actress helps a rough film*, «Life», vol. 41, n. 5, July 30.

1958, *Annamaria Pierangeli torna a casa*, «Così», a. IV, n. 5, 2 febbraio.

Solmi, Angelo

1951, *Un film antisuocere. Abbiamo nella Pierangeli una nuova grande attrice?*, «Oggi», a. VII, n. 46, 19 novembre.

Spinazzola, Vittorio

1958, *Termometro degli incassi*, «Cinema Nuovo», a. VII, n. 125, 15 febbraio.

Subini, Tomaso

2017, *Il cinema immorale sullo sfondo del modello penitenziario posttridentino*, «Schermi», a. I, n. 1.

2021, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Milano.

Trionfera, Renzo

1952, *Le duecento belle del cinema italiano*, «L'Europeo», a. VIII, n. 351, 7 luglio.

Turina, Isacco

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

Vitella, Federico

2018, *Giusti, convertiti, santi. Il discorso divistico cattolico al tempo di Pio XII*, «Schermi», a. II, n. 3, gennaio-giugno.

2020, *Santa diva. Maria Goretti, Ines Orsini e il discorso divistico cattolico*, in Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, ETS, Pisa 2020.



Fig. 1 - Aiche Nanà si spoglia al "Rugantino", 5 novembre 1958. Foto di Tazio Secchiaroli.

DA VEDERSI «ANCHE A COSTO DI GRAVE SACRIFICIO». I CATTOLICI E LO SPOGLIARELLO NELL'ITALIA DEGLI ANNI CINQUANTA

Angelo Pietro Desole (Università Telematica eCampus)

The article focuses on the representation of striptease in Italy in the late 50s. While the unveiling of the female body became more and more pervasive - in posters, in magazines, in theaters, in cinematography - Italian moralists sought strategies to contain the phenomenon. At the same time, many courts issued acquittal sentences which, in fact, liberalized striptease. At the center of the dispute was not female nudity (which had been showed since at least a decade) but rather the rules of behavior of women, disputed between the will to control and the desire to look. In both cases, considered as an object of the male will.

KEYWORDS

Striptease; Catholicism; Moralism; Male gaze; Female body

DOI

10.54103/2532-2486/16157

Tra le grandi icone che hanno definito la dolce vita romana negli anni del boom la più nota è certamente la foto di Tazio Secchiaroli (*fig. 1*) che ritrae Aiche Nanà col seno nudo, la schiena inarcata, le gambe divaricate, circondata da uno stuolo di uomini e donne (ma soprattutto uomini) elegantemente vestiti. È lo storico spogliarello al Rugantino del 5 novembre 1958 che, proprio grazie alle foto di Secchiaroli, avrebbe dato la spinta all'emersione ufficiale di questo particolare tipo di spettacolo lungo gli anni seguenti¹. L'omaggio fatto da Federico Fellini ne *La dolce vita* (1960) avrebbe poi eternato quella performance come uno dei momenti simbolici di un'intera epoca. Quell'evento non era però solo la manifestazione pubblica di un libertinismo latente, ma era uno spettacolo che si poneva in forte opposizione a un "comune sentimento" che riguardava l'idea pubblica di pudore; era una performance che andava a minare in profondità l'idea di morale che i cattolici italiani stavano faticosamente, e infine vanamente, cercando di imporre alla società italiana sin dal dopoguerra.

La serata al Rugantino fu il culmine del processo di sdoganamento della nudità femminile che era stato avviato circa una decina di anni prima con numerose sentenze di assoluzione nei riguardi di riviste illustrate accusate, a vario titolo,

¹ Per le foto scattate da Tazio Secchiaroli durante la serata si veda Secchiaroli, 1996: 32-33.

di oscenità²; quelle assoluzioni, che il mondo cattolico aveva accolto con la più profonda costernazione, avevano sancito un abbassamento del “pudore medio” che, verso la metà degli anni Cinquanta, permise al cinema di iniziare una lenta rivelazione del corpo femminile, passata attraverso i primi scoprimenti su grande schermo e soprattutto attraverso i manifesti promozionali dei film, che si facevano via via più allusivi.

Una delle prime manifestazioni di insofferenza da parte del mondo cattolico contro il dolce declivio dei manifesti verso la nudità la si ebbe nel 1950, quando il parroco veronese don Mario Gatti andò a processo per avere lacerato il manifesto cinematografico, che era stato affisso con regolare autorizzazione, di *It's a Pleasure!* (*Amore sotto zero*, 1945) di William A. Seiter. Il sacerdote si difese in tribunale sostenendo che alcuni giovani, in confessionale, gli avevano raccontato di essersi turbati alla vista del manifesto, raffigurante una pattinatrice con le gambe scoperte e il petto in avanti³: dunque la sua azione vandalica era giustificata dal dover fermare un pericolo imminente ai danni della gioventù⁴. La tesi fu accolta dal pretore di Verona, che assolse l'imputato⁵.

La vicenda di don Gatti era solo un'avvisaglia di quanto sarebbe accaduto qualche anno dopo con i giganteschi manifesti di *En effeuillant la marguerite* (*Miss spogliarello*, 1956; fig. 2) di Marc Allégret e di *Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi che avrebbero tappezzato Roma. In particolare il film di Allégret, con una Brigitte Bardot felina e ammiccante, sembrava proprio voler dare allo spogliarello una connotazione ironica e svagata del tutto inconciliabile con i principi della morale cattolica. La polemica sulle nudità esposte nei due manifesti divenne presto un caso diplomatico tra Italia e Santa Sede, per via dell'intervento diretto di Pio XII a difesa degli articoli del Concordato del 1929 che riconoscevano Roma come capitale del cristianesimo e quindi come luogo che doveva essere preservato da immoralità. In un discorso tenuto il 5 marzo 1957 il pontefice si scagliò contro gli enormi manifesti pronunciando parole durissime:

² Desole, 2020.

³ Cesari, 1982: 101-102; Di Chiara, 2021: 130; Subini, 2021: 88-89.

⁴ Questo ai sensi dell'art. 54 del Codice penale che stabilisce la non punibilità di chi commette un'azione classificata come reato perché «costretto dalla necessità di salvare sé od altri dal pericolo attuale di un danno grave alla persona».

⁵ Pretura di Verona, sentenza del 25 novembre 1950, ISACEM PG XII, b.11 (DB2: ISACEM 1494). La sentenza venne poi ribaltata dalla Corte di Appello della Procura di Venezia, sentenza del 29 dicembre 1950, che riconobbe il Gatti colpevole del danno cagionato, ISACEM PG XII, b.11 (DB2: ISACEM 1495); decisione avallata dalla Cassazione, Sez. III penale, sentenza 2220 del 9 ottobre 1951, che ordinò un nuovo processo, ISACEM PG XII, b.11 (DB2: ISACEM 1497). Questo nuovo processo però non si svolse mai, perché don Gatti beneficiò dell'amnistia promulgata il 19 dicembre 1953 (cfr. ISACEM, PG XII, b. 85). La bravata di don Gatti non sarebbe stata un fatto isolato: Liliosa Azara ha ricostruito la storia, con molti tratti in comune con quella qui descritta, di don Ivo Lombardi, che a Rovereto strappò il manifesto di *Les Girls* (1957) di George Cukor rimediando una condanna penale (cfr. Azara, 2018: 54).

Fig. 2 -
Manifesto per l'edizione
italiana di "En effeuillant
la marguerite"
("Miss spogliarello", 1956)
di Marc Allégret.

Una co-produzione **LES FILMS EGE** - HOCHÉ PRODUCTIONS



DANIEL GÉLIN - BRIGITTE BARDOT
MISS SPOGLIARELLO
UN FILM DI MARC ALLEGRET

SCENEGGIATURA E ADATTAMENTO DI
ROGER VADIM E **MARC ALLEGRET**

DA UN'IDEA ORIGINALE DI
WILLIAM BENJAMIN

DIALOGHI DI
ROGER VADIM

CON **ROBERT HIRSCH - DARRY COWL - NADINE TALLIER**

GEORGES CHAMARAT DELLA "COMEDIE FRANÇAISE" - **ANNE COLLETTE - LUCIANA PAOLUZZI** E **JACQUES DUMESNIL**

SCENOGRAFIA DI **ALEXANDER TRAUNER** - DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA **LOUIS PAGE** - DIRETTORE DI PRODUZIONE **CLAUDE GANZ** - MUSICHE DI **PAUL MISRAKI**

Anche di recente un grande quotidiano, non sospetto di “clericalismo”, in una corrispondenza da Roma descriveva a vivi colori due grandi manifesti murali volgarmente pornografici, che in quei giorni tappezzavano le principali vie di Roma; di uno dava anche le misure, largo forse sette metri, alto tre, la cui base toccava i marciapiedi. Chi potrebbe dire quali rovine di anime, specialmente giovanili, simili immagini provocano, quali impuri pensieri e sentimenti possono suscitare, quanto contribuiscano alla corruzione del popolo, con grave pregiudizio della stessa prosperità della Nazione, che ha bisogno di una gioventù sana, forte, educata alle più nobili aspirazioni della virtù!⁶

A Roma l'affissione in formato gigante non era di per sé inusuale, essendo la capitale spesso destinataria dei murali più grandi per via del suo forte valore di città pilota per la diffusione dei film⁷. Ma Roma era anche la sede del Vaticano, tutelata dal Concordato per ciò che riguardava la sua dimensione spirituale⁸. La severa reprimenda papale mise quindi in imbarazzo il governo italiano, costretto a intervenire per bocca del sottosegretario allo Spettacolo Giuseppe Brusasca il quale, pur rimarcando l'impossibilità per la Commissione di Revisione di intervenire sui manifesti, rivendicava di avere mandato «un energico richiamo ai produttori e distributori di films per i loro doveri morali e sociali anche in materia di manifesti cinematografici e di titoli»⁹; la precisazione era ben lungi dal soddisfare l'offesa percepita, tanto che la cattolica Agenzia Italia ribatté seccamente:

Se realmente si fosse voluto evitare che un simile titolo facesse mostra di sé sui muri delle città italiane, e di Roma in particolare, il fatto che erano già stati stampati i relativi manifesti poteva benissimo passare in seconda linea, perché il danno che ne sarebbe derivato alla Società distributrice era senza dubbio inferiore al danno morale che un simile titolo suscita presso la pubblica opinione.¹⁰

Quanto goffa e inadeguata fosse risultata l'uscita di Brusasca agli occhi dei cattolici, ce lo dice anche un intervento di Giulio Andreotti a sostegno del sottosegretario. Con una tipica *excusatio non petita*, Andreotti chiariva di non volersi sostituire «nelle competenze del collega onorevole Brusasca, che con tanta cura ed intelligenza presiede al settore governativo dello Spettacolo» e affermava di parlare invece a nome di tutti gli attivisti cattolici, «come giornalisti e non come deputati e tanto meno come uomini di Governo»¹¹. Dal basso di questo improbabile ruolo extraparlamentare, Andreotti sosteneva la bontà del progetto di legge elaborato da Brusasca mesi prima, nel quale si prevedeva una stretta delle maglie della censura preventiva tramite un articolo che recitava: «Non può essere rilasciato il nulla osta per la proiezione e rappresentazione

⁶ Pacelli, 1958: 6.

⁷ Di Chiara, 2021: 106-110.

⁸ L'art. 1 del *Concordato fra Santa Sede e Italia* del 1929 recitava che: «In considerazione del carattere sacro della Città Eterna, sede vescovile del Sommo Pontefice, centro del mondo cattolico e méta di pellegrinaggi, il Governo italiano avrà cura di impedire in Roma tutto ciò che possa essere in contrasto col detto carattere».

⁹ [s.n.] 1957a.

¹⁰ [s.n.] 1957a.

¹¹ Andreotti, 1957.

in pubblico di film o di lavori teatrali nei quali siano riprodotti soggetti e scene contrari al buon costume e all'ordine pubblico o che offendano la Nazione, il sentimento religioso o le pubbliche istituzioni»¹².

Le parole del papa vennero subite accolte dal Segretariato centrale per la Moralità dell'ACI e dal suo integerrimo direttore Gino Gavuzzo. Nella relazione quindicinale¹³ del 15 marzo 1957 Gavuzzo si rivolse agli «amici che combattono in questa stessa nostra trincea» indicando la via: «servirsi delle leggi per imporre l'applicazione; rispettare la libertà altrui, ma esigere incrollabilmente che non venga calpestata la nostra. Nessuna legge può salvaguardare il diritto di corrompere»¹⁴. Si passò quindi immediatamente alle denunce delle affissioni, aggiungendo a quelle dei film citati anche quelle di *Zarak Khan* (*Zarak*, 1956) di Terence Young, dove una strabordante Anita Ekberg dava mostra di sé turbando, forse, i sogni di più d'un moralista, e dando l'aire alla caricatura che qualche anno dopo ne avrebbe fatto Federico Fellini.

Andarono quindi a processo a Roma Enzo de Bernart (dirigente dell'ufficio stampa Ceiad Columbia), Ercole Rossi (responsabile della filiale romana della Ceiad Columbia), Lionello Dottarelli (dirigente dell'ufficio stampa Titanus) e Guido Vito (gestore della sala Politeama Greco a Lecce). I primi due erano accusati di aver fatto affiggere i manifesti di *Miss spogliarello* e *Zarak*, nei quali si poteva vedere Brigitte Bardot «in costume succinto e parzialmente coperta da una mano bianca nell'atto di gettare il reggiseno»; *Zarak* mostrava Anita Ekberg «distesa su un letto in atteggiamento di lascivia, ampiamente scoperta nel seno e nelle parti addominali fin'oltre la regione ombelicale»; peggio ancora, un secondo manifesto (*fig. 3*) la presentava «ampiamente scoperta nel seno, torace, coscie, gambe, ombellicolo ove è incastonato uno smeraldo». Dottarelli era invece accusato di aver diffuso i manifesti di *Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi, nei quali si potevano vedere sia «un uomo ed una donna ritratti in costumi succinti ed in pose offensive del pudore», sia «tre donne ritratte in abbigliamento succinto ed in pose offensive del pudore». Guido Vito, il malcapitato esercente leccese, oltre ad avere esposto i manifesti di *Zarak* già descritti ne aveva affisso un altro in cui la protagonista era raffigurata «in costume succinto mentre è accarezzata da un uomo sdraiato accanto»¹⁵.

La formulazione dei capi d'accusa rivela già, nel linguaggio usato, la presenza di un giudizio di tipo morale pronto a tramutarsi rapidamente in giudizio penale. L'argomentazione dei magistrati¹⁶ si basa su una lunga disquisizione circa i corretti atteggiamenti che una donna deve tenere per non offendere il pudore, quali le pose e gli indumenti e quali, anche, le corrette raffigurazioni. Al

¹² Atti parlamentari- Camera dei Deputati- Legislatura II- Documenti- Disegni di legge e relazioni, *Disegno di legge 2306, Revisione dei film e lavori teatrali*, seduta del 14 giugno 1956, p. 4. Il disegno di legge era stato presentato dal presidente del Consiglio Antonio Segni di concerto con il ministro dell'Interno Fernando Tambroni e con il ministro di Grazia e Giustizia Aldo Moro, ma l'elaborazione del testo era opera di Brusasca, cfr. Subini 2021: 153-155.

¹³ Si tratta delle relazioni che Gavuzzo inviava, con cadenza quindicinale, a tutti i segretariati diocesani e alle massime autorità ecclesiastiche fin dal dicembre 1944.

¹⁴ Segretariato centrale per la Moralità, relazione n. 294 del 15 marzo 1957, pp. 3-4, ISACEM PG XII, b.19 (DB2: ISACEM 1405).

¹⁵ Tribunale penale di Roma, Sez. IV, udienza del 26 giugno 1958, ISACEM PG XII, b.12 (DB2: ISACEM 1530).

¹⁶ Luigi Grigoli: presidente; Alberto Bernardi: giudice; Lamberto Gennari: giudice; Pasquale Pedote: procuratore.



Fig. 3 - Manifesto per l'edizione italiana di "Zarak Khan" ("Zarak", 1956) di Terence Young.

termine dell'analisi arriva la sentenza di condanna per de Bernart, Rossi e Vito per violazione della pubblica decenza; assolto invece Dottarelli perché i manifesti di *Poveri ma belli* vengono ritenuti non indecenti. I tre condannati si trovano anche a dover risarcire in solido Guglielmo De Santis, il querelante che aveva denunciato il danno causato «dalle possibilità di rovina psichica dei suoi figli, insidiati dagli abusi di certe pubblicazioni invereconde, che possono arrecare conseguenze funeste per la vacillante loro psiche e per la loro educazione»¹⁷. Della sentenza gioì naturalmente Gavuzzo, in particolare del fatto che fosse stato riconosciuto un risarcimento alla parte civile, confermando la necessità che i padri di famiglia si schierassero attivamente contro ogni immoralità¹⁸. Altrettanto naturalmente non gioì il de Bernart, che scrisse una lunga e polemicissima lettera al quotidiano del PRI lamentando nella sentenza «paternalismi di marca dittatoriale che in un modo o nell'altro hanno sempre consentito ai gerarchi italiani di tenere in stato di schiavitù materiale o morale i cittadini per bene come me»¹⁹. De Bernart nella sua lettera si scagliò anche contro Giuseppe Della Torre, il direttore de «L'Osservatore Romano» che in un editoriale del 28 giugno aveva plauso alla sentenza:

Vuole il Conte Della Torre il racconto dettagliato e a puntate di quando le strade di questo Paese cristiano e gentile erano imbrattate dai manifesti di Fabiola e di Gli ultimi giorni di Pompei, film prodotti dalla Universalia, società di cui egli era presidente e consigliere delegato Andrea Lazzarini, allora e oggi redattore capo dell'Osservatore Romano? Vuole il resoconto delle scene dell'orgia con le donne nude e i ragazzetti pravi e la documentazione fotografica di queste sequenze che furono visionate dall'on. Andreotti e poi tagliate per l'edizione italiana mentre apparirono in quella francese? Io esercitavo lo stesso mestiere: ero il capo dell'ufficio stampa della Universalia, ma allora non occorre affermare alcun principio secondo le autorità paternalistiche, perché era in vigore il visto preventivo per le affissioni da parte della Questura. Il cittadino cioè che esercitasse il mio mestiere era sorvegliato dalla Questura.

La rabbia di de Bernart era comprensibile, anche in virtù del fatto che vari processi svoltisi altrove nei mesi precedenti, per lo più contro esercenti, avevano stabilito che i manifesti condannati a Roma non offendevano il pudore²⁰. La questione delle immagini sui manifesti (disegni che i giudici spesso scambiano per fotografie) è stata così ampiamente richiamata perché introduce il tema dello svelamento del corpo femminile. I giudici romani avevano le idee ben chiare su quali fossero i comportamenti passibili di sanzione, quelli cioè che chiamavano «atteggiamenti scomposti»: «Donne sedute sulle gambe di un uomo, anche se vestite, [...] donne in atteggiamento di rilassatezza amorosa, donne in atteggiamento di spogliarsi, donne che ad arte si alzino le gonne per

¹⁷ DB2: ISACEM 1530.

¹⁸ Segretariato centrale per la Moralità, relazione n. 325 del 30 giugno 1958, p. 4, ISACEM PG XII, b.19 (DB2: ISACEM 1430).

¹⁹ de Bernart, 1958.

²⁰ Lo stesso de Bernart era andato assolto a Bologna, a inizio anno, per i manifesti di *Zarak*, cfr. [s.n.], 1958a e Conte, 1958; assolti i gestori che avevano esposto i manifesti a Catania (ma condannati a Napoli) sempre per *Zarak*, cfr. [s.n.], 1957b; assolti a Napoli i gestori che avevano esposto i manifesti di *Poveri ma belli*, cfr. [s.n.], 1958b.

mostrare tutte le gambe»²¹. Dunque non era tanto la nudità, e quindi la sua rappresentazione, a essere condannabile; quella era già stata sdoganata nel campo del pudore medio sin dalla fine degli anni Quaranta. Era piuttosto l'atteggiamento ammiccante del denudarsi che generava, secondo i giudici, il sentimento dell'osceno. Nel caso di *Miss spogliarello* sono le pose di Brigitte Bardot a suscitare la ferma condanna dei giudici: «L'attrice [...] assume atteggiamenti non naturali e scomposti, quali quelli di alzarsi la gonna per togliersi il vestito, di slacciarsi il pagliaccetto, di gettare il reggiseno, ossia di spogliarsi in pubblico»²². Parole molto simili furono usate anche dai magistrati²³ che condannarono Aiche Nanà per il famoso spogliarello romano, a conferma di un sentire giuridico che rifuggiva non tanto la nudità in sé quanto il suo svelamento. Di Nanà furono condannate «le varie posizioni assunte dal corpo, le diverse flessioni degli arti, gli spostamenti dei capelli e delle mani volti a coprire e a scoprire i seni, gli abbandoni» perché ritenute «un richiamo all'atto sessuale, sono movenze che suscitano la concupiscenza»; a meglio chiarire che il metro di giudizio era sempre e solo lo sguardo maschile si precisava che l'accendersi del desiderio era palesemente desumibile «dagli sguardi compiacenti ed estatici degli uomini presenti e vicini»²⁴. A prova di ciò venivano portate proprio le foto scattate dai tanti paparazzi presenti e sequestrate dalla polizia, che ritraevano gli uomini astanti «con espressione beata», immagine sufficiente a dare valore probatorio all'oscenità. Nanà viene descritta nelle sue pose come una donna «che parrebbe volersi concedere a qualcuno», indicando con ciò una fallacia morale che diventa, ancora una volta, prova di un reato.

In appello la condanna di Nanà sarebbe stata ribadita, precisando che «è ben vero che al presente la moda e i costumi correnti consentono (o tollerano) sulle spiagge e sui palcoscenici l'esibizione del corpo femminile quasi completamente nudo» ma non l'esibizione del seno nudo specialmente «se una tale esibizione sia accompagnata da movenze lascive di tutto il corpo, quali sono quelle che usualmente sono compiute nell'eseguire il cosiddetto "spogliarello" o la cosiddetta "danza del ventre"»²⁵. I giudici dunque chiarivano che uno spettacolo del genere, fatto da una ballerina «coperta solo da uno slip (che sembrava anch'esso destinato a cadere da un momento all'altro)» era «un tale spettacolo di nudità e movenze lascive» più che sufficiente a offendere il comune sentimento del pudore²⁶.

Eppure gli spogliarelli erano ormai da anni merce corrente nei teatri di varietà, introdotti da un uso sempre più diffuso di costumi discinti da parte delle ballerine si erano tramutati presto in palesi ammiccamenti e svelamenti. La cosa non era certo passata inosservata nelle stanze del Segretariato centrale per la Moralità: il direttore Gavuzzo in persona si era impegnato tenacemente in questa ennesima battaglia, dopo le rovinose sconfitte patite negli anni precedenti sul fronte editoriale e cinematografico.

²¹ DB2: ISACEM 1530.

²² DB2: ISACEM 1530.

²³ Antonio Napolitano: presidente; Amedeo Fonti: giudice; Filippo Calabria: giudice; Antonio Corrias: sostituto procuratore.

²⁴ Tribunale di Roma, Sez. III, sentenza del 24 luglio 1961, (DB2: ISACEM 1534).

²⁵ Corte di Appello di Roma, Sez. I penale, sentenza n. 495 del 20 marzo 1962 (DB2: ISACEM 1533).

²⁶ DB2: ISACEM 1533.

Proprio sul finire degli anni Cinquanta, Gino Gavuzzo aveva iniziato a presidiare personalmente i locali notturni al fine di documentare in modo puntuale quanto avveniva, raccogliere prove, sporgere denunce, porre fine alla diffusa indecenza. Il 30 aprile 1959, dopo alcuni colloqui avvenuti di persona, Gavuzzo scrisse una lettera a Oscar Luigi Scalfaro (allora sottosegretario agli Interni) nella quale dichiarava di avere «personalmente constatato la pratica dello strip-tease» in tre diversi locali romani nel mese di febbraio e poi ancora a marzo e ad aprile²⁷. Ad aprile a Roma, dopo aver visto «Miss Tamara» esibirsi in un locale, aveva addirittura notato in un bar limitrofo una foto dell'artista «nella quale essa ha i seni nudi», dettaglio notato grazie a un rimarchevole zelo dello sguardo: «questa parte del corpo, in vero, è coperta da una striscia di cartoncino la quale però non aderisce alla foto tanto da impedire la visione delle nudità». Meno di un mese dopo Gavuzzo scrive a Scalfaro di avere nuovamente e «personalmente constatato» l'esistenza di simili spettacoli a Bologna, a Torino, a Genova, a Milano. In quest'ultima città, sempre all'avanguardia, «si pratica lo strip-tease con raffinata oscenità di movenze, atteggiamenti e di gesti, ancora sconosciuta a Roma»²⁸. È probabile che Scalfaro non apprezzasse la particolare competenza del settore che Gavuzzo mostrava di aver affinato grazie all'esperienza diretta; questo spiegherebbe la freddezza della lettera di risposta, tutta affidata a tecnicismi burocratici e generici rimandi a «l'opportuna vigilanza per tutelare la moralità degli spettacoli di riviste o di varietà e prevenire o reprimere in essi ogni forma di oscenità»²⁹. In merito alle puntuali segnalazioni di Gavuzzo, Scalfaro informava che «nulla di specifico risultando in ordine agli episodi indicati, sono state chieste le opportune notizie ai Prefetti di Bologna e Milano». La risposta pareva quasi una resa: non piacque a Gavuzzo, che la girò al vescovo Angelo Dall'Acqua³⁰ esprimendo tutta la propria apprensione³¹. Per tornare subito a incalzare il sottosegretario Scalfaro: «Ti debbo con tutta schiettezza dire che l'appunto mi ha lasciato quanto mai perplesso, addolorato e mi ha molto preoccupato perché sostanzialmente suona come l'impossibilità di intervenire»³². Gavuzzo aggiunge: «Mi si potrebbe forse opporre che soltanto la mia sensibilità esagerata fa giudicare assolutamente intollerabili certi spettacoli; ma da quando in Italia sono sorti dubbi, ad esempio, sulla illiceità di denudarsi quasi integralmente in pubblico?». Il suo timore era che Scalfaro, difettando di specifiche conoscenze in materia di spogliarelli, sottovalutasse il pericolo: «Sono certo che né tu né l'estensore della nota avete personalmente assistito agli spettacoli segnalati e sarebbe quanto mai opportuno che ciò, anche a costo di grave sacrificio, avvenisse». Si arriva quindi al punto che l'inflessibile direttore del Segretariato per la Moralità, edotto da decine di serate passate lontano da casa in locali equivoci, inviti l'altrettanto inflessibile uomo dello scandalo di Chiarina³³ ad andare a vedere uno spogliarello notturno. Sembra quasi una

²⁷ Lettera di Gino Gavuzzo a Oscar Luigi Scalfaro del 30 aprile 1959, ISACEM PG XII, b. 26.

²⁸ Lettera di Gino Gavuzzo a Oscar Luigi Scalfaro del 21 maggio 1959, ISACEM PG XII, b. 26.

²⁹ Lettera di Oscar Luigi Scalfaro a Gino Gavuzzo del 6 giugno 1959, ISACEM PG XII, b. 26.

³⁰ All'epoca sostituto per gli Affari generali della Segreteria di Stato vaticana.

³¹ Lettera di Gino Gavuzzo ad Angelo Dall'Acqua del 10 giugno 1959, ISACEM PG XII, b. 26.

³² Lettera di Gino Gavuzzo a Oscar Luigi Scalfaro del 10 giugno 1959, ISACEM PG XII, b. 26.

³³ Il riferimento è al famoso episodio della "scenata" fatta da Scalfaro a Edith Mingoni Toussan nel 1950 nel ristorante romano "Da Chiarina", per via dell'abbigliamento della signora, giudicato da Scalfaro poco consono.

scena uscita da un film di Totò e Peppino ed è invece il segno di come il mondo cattolico annaspasse di fronte all'inesorabile avanzare della modernità, del *boom* economico, dei nuovi costumi, dello sgretolarsi della morale tradizionale. La dolce vita era già nell'aria. Quello che però Gavuzzo intuisce lucidamente, grazie al suo indubbio acume giuridico, è che gli spogliarelli rischiano di trascinare dal buio dei locali fumosi alla pubblica notorietà, cosa che provocherebbe un irrimediabile mutamento nel concetto di pudore: e ciò varrebbe come legalizzazione di fatto di questo tipo di trattenimento. Ecco dunque che segnala come numerose riviste stiano già pubblicando fotografie di questi spettacoli, perfino un giornale come «L'Espresso» «aveva creduto di poter pubblicare fotografie»³⁴ dell'ormai famoso spettacolo di Nanà. E poi ancora i manifesti nei muri delle città, che ormai non pubblicizzavano più film ma locali con spettacoli di varietà, nei quali si leggeva «chiaramente che tra i vari numeri di attrazione v'è anche lo strip-tease».

La questione era ormai arrivata a interessare direttamente le più alte sfere del governo e della Chiesa; nel gennaio 1960 l'arcivescovo di Milano, cardinale Giovanni Battista Montini, scrive una lettera al ministro del Turismo e dello Spettacolo Umberto Tupini per lamentare il dilagare degli spettacoli di spogliarello nel capoluogo lombardo; Tupini inoltra la lettera al presidente del Consiglio Antonio Segni (che reggeva anche la carica di ministro degli Interni *ad interim*); questi a sua volta gira la comunicazione al capo della polizia Giovanni Carcaterra. È un continuo rimpallo di responsabilità in cui ciascuno afferma il proprio impegno personale contro questi spettacoli giudicati immorali, ma contemporaneamente lamenta l'inadeguatezza degli strumenti repressivi a sua disposizione³⁵. Viene da pensare che, se davvero lo scopo di tale spiegamento di forze era impedire che questi spettacoli perdessero la loro identità semiclandestina e la loro aura trasgressiva per divenire di dominio pubblico, era ormai troppo tardi. Già da qualche mese, a febbraio, era uscito sugli schermi *Europa di notte* (1959) di Alessandro Blasetti che, pur tra furibonde polemiche da parte dei moralisti, aveva reso palese a tutti l'esistenza di un mondo notturno fatto di locali, spettacoli e spogliarelli³⁶, portando alle vaste platee cinematografiche italiane il gusto sottile del voyeurismo³⁷ e mettendo in scena anche "pericolosi" numeri di travestitismo, tramite la figura di Coccinelle, che rischiavano di portare questo peculiare tipo di spettacolo sul piano del discorso pubblico aprendo così la via a una potenziale normalizzazione dell'omosessualità³⁸. E di questo Gavuzzo aveva piena coscienza: già a marzo aveva rilevato in una delle sue relazioni quindicinali che la proiezione di *Europa di notte* in una sala di Taranto aveva «dato luogo in città da parte degli spettatori a scene disgustosissime e

³⁴ Lettera di Gino Gavuzzo a Oscar Luigi Scalfaro del 10 giugno 1959, ISACEM PG XII, b. 26.

³⁵ Il carteggio si trova in ACS, Fondo Ministero dell'Interno, Gabinetto 1957-1960, b. 372 bis, fasc. 17083. Cfr anche Giori, 2019: 78.

³⁶ Cfr. De Berti, 2016.

³⁷ Previtali, 2017.

³⁸ Giori, 2019: 75-88. L'autore mostra come omosessualità, travestitismo e transessualità fossero all'epoca considerati come un'unica realtà, genericamente ascrivibile all'omosessualità maschile.

perfino di esaltazione collettiva»³⁹, tali da cercare di far impedire la visione del film adducendo improbabili ragioni di ordine pubblico; e poi a Torino dove la gente in sala aveva «sottolineato con frasi volgari e grida incomposte la scena ripresa a Parigi»⁴⁰. Si trattava di reazioni belluine che attiravano per lo più strali paternalisticamente ironici, come quelli di Luigi Compagnone sulle pagine de «Il Borghese»: «Colpa delle nostre ataviche privazioni, ripeto. Immersi nelle tenebre delle nostre provincie, noi aneliamo ai folli notturni europei irti di cosce e di poppe allo stato brado, macerandoci come personaggi di Brancati e di De Queiroz»⁴¹. E nemmeno questa caratteristica era sfuggita a Gavuzzo, che identificava con molta chiarezza il crearsi di una frattura morale, ma anche giuridica, tra grandi città e piccoli centri; sembrava quasi che i tribunali dei grandi conglomerati urbani, quelli dove la modernità avanzava più impetuosa, stessero rendendo lecito ciò che nella provincia poteva invece ancora destare scandalo. Si trattava di un argomento di primaria importanza per Gavuzzo, il quale già da tempo aveva osservato che «la delicatezza del senso morale varia non soltanto tra un nord ed un sud; ma da un popoloso centro cittadino ad un centro rurale e che molto diversa è la reazione allo stesso spettacolo del pubblico della varie provincie e della varie città»⁴². In una torrenziale e documentatissima relazione del febbraio 1960 Gavuzzo ritornava sul punto, rilevando «una preoccupante e dolorosa iposensibilità» dei magistrati; e soprattutto l'errore «di giudicare secondo il senso morale medio della città ove risiedono, trascurando quello, pur altissimo, di numeroso pubblico di altre città e regioni»⁴³. In questa relazione emerge quanto fosse difficile arginare l'emersione dello spogliarello sulla pubblica ribalta: «la satanica "attrazione" dello "spogliarello", uscita dal night-club ove sembrava costretta per soddisfare gli istinti di lussuria di un ristretto numero di viziosi, sta dilagando anche sul palcoscenico dei cine-varietà, oltre che su quello di "rivista"»⁴⁴; e sebbene le segnalazioni alle autorità siano costanti, come dimostrano le lettere a Scalfaro e il carteggio Montini-Tupini-Segni, «le risposte (quando date) hanno un contenuto sostanzialmente evasivo». A conferma del timore che l'istituzionalizzazione dello spogliarello potesse essere l'ultimo chiodo nella bara del buon costume, Gavuzzo spiegava che esso non era pericoloso solo in quanto espressione «di una grave immoralità in atto ma in quanto sicura premessa di un gravissimo ulteriore decadimento del costume in Italia». E svelava anche quali erano i «gravi sacrifici» cui dovevano sottoporsi i delegati preposti alla vigilanza e che, pochi mesi prima, erano stati ventilati a Scalfaro:

³⁹ Segretariato centrale per la Moralità, relazione nn. 342-343 del 15-31 marzo 1959, p. 4, ISACEM PG XII, b. 20 (DB2: ISACEM 1446).

⁴⁰ Segretariato centrale per la Moralità, relazione n. 346 del 15 maggio 1959, p. 2, ISACEM PG XII, b. 20 (DB2: ISACEM 1449).

⁴¹ Compagnone, 1959.

⁴² Gavuzzo, 1949: 265.

⁴³ Compagnone, 1959. Gino Gavuzzo, *Risposta al questionario 20 gennaio 1960*. Moralità pubblica in Italia, 2/2/1960. ISACEM PG XII, b. 38, p. 7 (DB1: ISACEM 1509).

⁴⁴ DB1: ISACEM 1509, p. 16.

Ore molto tarde della notte, rilevante spesa economica, ambiente oltre che ingrattissimo estremamente pericoloso e difficile per uomini che non siano accompagnati da una donna, gravi licenze delle “attrici” nei confronti del pubblico specie maschile, chiamato a “collaborare” a delle turpitudini, ovvero soggetto passivo di trovate lascive delle protagoniste, ecc.⁴⁵

Insomma, una vita più che grama. Ma le cose ormai precipitavano: «Lo Specchio» del 9 ottobre 1960 pubblicò in copertina le foto della serata al Rugantino. Erano le foto che due anni prima Tazio Secchiaroli era riuscito rocambolescamente a portare fuori dal locale, evitando il sequestro dei rullini da parte della polizia.

Un paio di mesi prima aveva anche iniziato le pubblicazioni una rivista illustrata chiamata «Strip-tease»⁴⁶ – prontamente denunciata dal Segretariato centrale per la Moralità – che di per sé non presentava niente che non si fosse già visto nelle edicole italiane, ma che già nel titolo dava conto dell'emersione ufficiale del fenomeno: lo spogliarello stava diventando davvero merce comune. Ed è sorprendente la velocità con cui questo avvenne. Nella *Guida in difesa della moralità* che Gavuzzo pubblicò nel 1949 e in edizione ampliata nel 1952, lo spogliarello era ancora del tutto assente pur tra le centinaia di voci dedicate all'immoralità. Si parlava solo di «invereconde esibizioni di nudità» a proposito dei concorsi di bellezza⁴⁷ mentre, riguardo al teatro di varietà, si spiegava come «l'esibizione di nudità femminili – talora audacissima – è considerata come ingrediente necessario per un minimo di successo»⁴⁸ rimarcando la necessità di prestare attenzione, al fine di poter denunciare tutto alle autorità, a «gesti, atteggiamenti, mimiche, movenze, allusioni, scene, abbigliamento, ecc.»⁴⁹. Questo controllo in effetti sarà costante lungo tutti gli anni Cinquanta, con un capillare presidio dei teatri di varietà svolto dai delegati diocesani del Segretariato, nelle grandi città come nei piccoli centri. Dalle relazioni di Gavuzzo si vede come il fenomeno dello spogliarello inizi a diventare pressante dalla seconda metà del decennio, quando nei teatri le ballerine iniziano ad apparire sempre meno vestite, a praticare danze sempre più sinuose, per poi dare il via a veri e propri numeri di svestizione. Così in una rivista di Totò, tenutasi a Livorno nel 1957, si può vedere «una ballerina [che] fa lo spogliarello sulla passerella; si ferma quando le resta indosso il minimo indispensabile (reggiseno ridottissimo e mutandine di formato altrettanto ridotto)»; non ancora paga, la danzatrice si rivolge al pubblico affermando che «nello spogliarsi non c'è niente di male, perché la donna non è opera umana»⁵⁰. Questi spettacoli ormai si susseguivano l'un l'altro facendosi agevolmente strada tra le slabbrate maglie del buon costume. A Voghera, sul finire del 1957, due ballerine, denunciate assieme al

⁴⁵ DB1: ISACEM 1509, p. 17.

⁴⁶ A cadenza mensile, il primo numero uscì nell'agosto del 1960.

⁴⁷ Gavuzzo, 1949: 175.

⁴⁸ Gavuzzo, 1949: 254.

⁴⁹ Gavuzzo, 1949: 255.

⁵⁰ Segretariato centrale per la Moralità, relazione n. 291 del 31 gennaio 1957, p. 5, ISACEM PG XII, b. 19 (DB2: ISACEM 1402).

gestore del teatro per avere fatto uno spogliarello, vennero assolte in istruttoria perché il giudice affermò che «non vi è offesa al pudore nell'esibizione di una donna giovane e prosperosa anche se succintamente coperta»⁵¹. Una sentenza che riaffermava ancora una volta il privilegio dello sguardo maschile sul corpo femminile, ma che smentiva anche, almeno in parte, l'assunto di Gavuzzo sul fatto che fossero solo i tribunali di città a essere permissivi, in opposizione a un presunto sentimento morale più accentuato nella provincia italiana. Laddove, casomai, si può desumere che i tribunali di città fossero più permeabili alle pressioni politiche rispetto a quelli di provincia.

L'emersione dello spogliarello, con la sua rappresentazione, la sua resa pubblica, fu dunque uno dei tasselli che causarono la fine del tabù dell'osceno⁵² e che condussero, negli anni Sessanta, alla marcata sessualizzazione della cultura visiva del decennio. E fu anche l'ennesima sconfitta del fronte moralista guidato dai cattolici, "tradito" da una magistratura spesso ansiosa di liberalizzare la visione del corpo femminile a uso e consumo di una platea maschile ormai definitivamente sganciata dalle ferree regole del buon costume.

⁵¹ Segretariato centrale per la Moralità, relazione n. 311 del 30 novembre 1957, p. 5, ISACEM PG XII, b. 19 (DB2: ISACEM 1418).

⁵² Ortoleva, 2009.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nelle banche dati dei progetti PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" (DB1, accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema>) e "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)" (DB2, accessibile all'indirizzo <https://sites.unimi.it/comizidamore>).

I documenti studiati possono essere 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 DB1 o DB2) che essi hanno assunto nelle banche dati dei progetti PRIN. 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

ACS: Archivio Centrale dello Stato

DB1: banca dati del progetto PRIN *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70* (<http://users.unimi.it/cattoliciecinema>)

DB2: banca dati del progetto PRIN *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)* (<https://sites.unimi.it/comizidamore>)

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

PRI: Partito Repubblicano Italiano

PRIN: Progetto di Rilevante Interesse Nazionale

Riferimenti
bibliografici**Andreotti, Giulio**

1957, *Bolli e pupe*, «Concretezza», a. III, n. 7, 1 aprile.

Azara, Liliosa

2018, *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-1968)*, Donzelli, Roma.

Cesari, Maurizio

1982, *La censura in Italia oggi (1944-1982)*, Liguori, Napoli.

Compagnone, Luigi

1959, *Europa di notte*, «Il Borghese», a. X, n. 11, 12 marzo.

Conte, Luigi

1958, *Dalla legge al costume*, «La famiglia italiana», a. XIII, n. 13, luglio.

de Bernart, Enzo

1958, *Il processo dei manifesti e il principio costituzionale*, «La voce repubblicana», 1 luglio.

De Berti, Raffaele

2016, «Europa di notte» (1959). *Lo spettacolo di rivista nell'Italia del boom economico*, «L'avventura», a. II, n. 2, luglio-dicembre.

Desole, Angelo Pietro

2020, *L'immagine oscena. Giurisprudenza della fotografia erotica nell'Italia del dopoguerra*, Quinlan, San Severino Marche.

Di Chiara, Francesco

2021, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Gavuzzo, Gino

1949, *Guida per la difesa della moralità. Indicazioni, legislazione, giurisprudenza*, Roma, ACI; 2ª ed. ampliata e aggiornata, 1952.

Giori, Mauro

2019, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, Utet.

Ortoleva, Peppino

2009, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore.

Pacelli, Eugenio (Pio XII)

1958, *Discorso di Sua Santità Pio XII ai parroci ed ai predicatori quaresimalisti di Roma, 5 marzo 1957*, in *Discorsi e Radiomessaggi di Sua Santità Pio XII, XIX, diciannovesimo anno di Pontificato, 2 marzo 1957 - 1 marzo 1958*, Tipografia Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano.

Previtali, Giuseppe

2017, *Uno spettacolo osceno. La critica cattolica di fronte al fenomeno Mondo Movies*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. I, n. 1, gennaio-giugno.

[s.n.]

1957a, *La magistratura valuterà se sussistono gli estremi di reato*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 10, 16 marzo.

1957b, *Sentenze della magistratura in materia di esposizione dei manifesti*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 27, 20 luglio.

1958a, *Non costituisce reato!*, «la famiglia italiana», a. XIII, n. 4, 15 febbraio.

1958b, *Manifesti assolti*, «Cinema Nuovo», a. VII, n. 128, 1 aprile.

Secchiaroli, Tazio

1996, *The original paparazzo*, Milano, Photology.

Subini, Tomaso

2021, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Milano.

LO SCANDALOSO RIFIUTO DELLA SPOSA. L'OMBRA DEL MATRIMONIO RIPARATORE NEL CINEMA ITALIANO PRIMA E DOPO IL CASO FRANCA VIOLA

Diletta Pavesi (Università degli Studi di Ferrara)

In 1965 Franca Viola, an unknown teenager from the small Sicilian village of Alcamo, declined to marry the man who had kidnapped and raped her. By ignoring a law that still cleared rapists if they accepted to marry their victims, Viola's impressive behaviour made a mediatic and judicial fuss that spread all over Italy.

The unease raised by the old tradition of the "shotgun wedding" was testified not only by the newspapers reports from that time but also by the post-war cinematic production. Between the 1950s and the 1960s the topic is widely explored in the film industry, both in melodramatic productions and in comedies and even in bitterly farcical movies.

By analysing the mediatic output of the Viola case and the legal debate it issued, this contribution will focus on the representations of the "shotgun wedding" in the films produced before and after the shocking case of the young Sicilian woman.

KEYWORDS

Franca Viola; Shotgun wedding; Honour code; Elopement; Italian press

DOI

10.54103/2532-2486/16158

I. FRANCA VIOLA E IL MATRIMONIO RIPARATORE, TRA CRONACA STORICA E FASCINAZIONE CINEMATOGRAFICA

Lei era alta, sottile, aristocratica. Lui robusto e spavaldo. Lei povera, perché figlia di contadini. Ma aveva mani morbide e curate, gonne senza una sguacitura, capelli sempre soffici e odorosi. Lui, di famiglia ricca, si compiaceva di girare spettinato e con la camicia aperta sul petto anche d'inverno. Di lei dicevano: «quegli occhi e quelle caviglie faranno la fortuna dei Viola». Di lui dicevano: «Se non smette di delirare per quella ragazza sarà la disgrazia dei Melodia»¹.

¹ Zullino, 1966a: 80.

Con queste vivide pennellate Pietro Zullino tratteggia le figure di Franca Viola e di Filippo Melodia nelle prime righe di un reportage apparso su «Epoca» nel febbraio 1966. Ricalcata sui cliché del melodramma, la descrizione gioca evidentemente a confondere il lettore suggerendogli le premesse di una tipica tragedia amorosa. Abbandonati i toni un po' leziosi da mélo, il prosieguito dell'articolo giunge però a inserirsi fra le pieghe di uno degli episodi più eclatanti della cronaca italiana del secondo dopoguerra. Un episodio che contribuirà alla progressiva, seppur lenta, erosione di un costume sessuale – il matrimonio riparatore – lungamente avallato dal diritto. Ma anche un episodio che offre un filtro peculiare attraverso cui considerare la ricettività della cinematografia nazionale dinanzi alla questione stessa delle nozze accomodatrici e, soprattutto, alle spinte eversive che ne decreteranno la fine.

È il 26 dicembre 1965 quando Franca Viola, diciassettenne di Alcamo di umili natali, viene rapita e violentata dall'ex fidanzato Filippo Melodia, danaroso nipote di un noto boss locale. Una volta liberata dalla polizia, la sventurata adolescente non solo rifiuta di sposare il pretendente respinto, come di norma sarebbe avvenuto in analoghe circostanze di ratto e stupro, ma col sostegno dei propri genitori decide di sporgere denuncia contro di lui. Celebrato nell'inverno dell'anno successivo e seguito con spasmodica attenzione dall'opinione pubblica e dalla stampa nazionale, il processo di fronte al tribunale di Trapani si concluderà con la clamorosa condanna di Melodia a undici anni di reclusione e con l'assegnazione di pesanti pene ai suoi complici nell'organizzazione del sequestro².

Giustamente, politici, magistrati e cronisti non mancano di sottolineare la temerarietà di Bernardo Viola, padre di Franca, che mai piegato dalle intimidazioni mafiose di Filippo, preferisce affidarsi alla giustizia piuttosto che a una vendetta privata, come invece il secolare costume meridionale imporrebbe³. Tuttavia, è nel rifiuto da parte della figlia della prassi non meno antica del matrimonio riparatore che la vicenda si dimostra sintomo inequivocabile di un femminile nuovo. Un femminile che impone in primo luogo di rivedere una mentalità e una legislazione ancora disposte ad assolvere lo stupratore con la sola ammenda delle nozze. Preme infatti ricordare che l'articolo 544 del Codice Rocco stabiliva che un individuo accusato di violenza carnale potesse estinguere il reato semplicemente sposando la vittima⁴. A sua volta, la legge sulla riparazione coniugale si nutrive di un tessuto valoriale arcaico, ampiamente diffuso nelle società mediterranee, che considerava l'illibatezza della donna unico vessillo del suo onore e costringeva tutte coloro che, volontariamente o involontariamente, l'avessero persa prima delle nozze a una severissima emarginazione⁵.

L'articolo 544 si traduceva quindi in una situazione dagli esiti paradossali. «La donna», scrive Ernesto De Cristofaro, «aveva più ragioni e più interessi a non

² Per una dettagliata ricostruzione del caso si rimanda a Di Bella, 2011; Monroy, 2012; Cullen, 2016: 97-115; Cullen, 2019: 92-128; Boneschi, 2002: 275-296.

³ Sulle implicazioni mafiose nella vicenda di Franca Viola – implicazioni che il grande interesse del femminismo sul caso ha inevitabilmente finito per adombrare – risulta utilissima l'analisi di Di Bella, 2011.

⁴ L'articolo 544 è sempre stato associato all'articolo 587, che regolamentava invece il cosiddetto "delitto d'onore". Entrambi i provvedimenti legislativi si strutturano infatti attorno a quella sfuggibile nozione, sospesa fra antropologia e diritto, che è l'onore. Sulla complementarietà dei due articoli si veda in particolare De Cristofaro, 2013.

⁵ Contributi fondamentali sul tema risultano Schneider, 1987; Fiume, 1989.

agire in sede penale di quanti ne avesse l'aggressore; poiché quello rischiava una condanna [...] ma lei rischiava di restare a vita marchiata dal disonore»⁶. Schiacciati e manipolati da un orizzonte ideologico e giuridico così sbilanciato, la vittima e i suoi familiari finivano evidentemente per trovare nel matrimonio riparatore l'unica soluzione auspicabile. L'alternativa sarebbe stata, del resto, quella di lavare nel sangue l'offesa subita. Operazione, quest'ultima, di cui si potevano prevedibilmente incaricare i maschi della famiglia – il padre innanzitutto – ma anche la ragazza stessa. Inoltre, l'ipotesi che un altro uomo volesse sposare una giovane tanto "compromessa" agli occhi della comunità era ritenuta pressoché impossibile. Sottraendosi alle nozze col proprio rapitore, Franca Viola osa dunque spezzare questo distorto meccanismo compensativo. E tale rifiuto, come sintetizza Maria Pia Di Bella, coincide, prima di qualsiasi altra rivendicazione, con un rifiuto del secolare «imperativo della verginità»⁷. La forza dirompente del gesto si coglie ancor più se raffrontata al tragico spaccato della vita femminile che inchieste come *Le italiane si confessano* (1959) di Gabriella Parca o *Le svergognate* (1963) di Lieta Harrison denunciano alcuni anni prima dei fatti di Alcamo. Costruiti sulla dinamica confessionale della lettera e dell'intervista, i due volumi individuano un nesso stringente tra il mito dell'illibatezza e lo stato di subordinazione che, ancora all'alba del miracolo economico, affligge la donna in Italia. In entrambi i casi, le numerose testimonianze raccolte consegnano implacabili il ritratto di un Paese dove l'espressione della sessualità femminile fuori dalla sfera coniugale resta un'infrazione gravissima, da stigmatizzare perfino in quei casi in cui non abbia agito la libera volontà bensì il sopruso.

Nelle pagine introduttive alla terza edizione del suo controverso libro, Parca non esita a identificare nella verginità «la chiave di volta di tutto il sistema patriarcale»⁸. Pur trattandosi di un'ossessione culturale su cui senza dubbio grava il peso millenario dell'educazione cattolica e, in particolare, del culto della Madonna, la purezza della fanciulla nubile è stata più cinicamente assimilata a un prodotto, a una merce di scambio, che non a un intangibile valore morale:

È come se [la ragazza] portasse in sé, dentro di sé, qualcosa che non le appartiene e che deve custodire gelosamente per restituirlo al suo legittimo proprietario, l'uomo. D'altra parte, questi tiene molto ad avere la garanzia che la donna-oggetto scelta per il matrimonio, non sia stata usata da altri: la vuole nuova di zecca, perciò pretende il suggello apposto dalla fabbrica, che è appunto la verginità.⁹

Il disturbante parallelismo con la produzione industriale ben comunica l'impressione di un tabù che, sostanzialmente immutabile, si mantiene anche in un mondo ormai scosso dalle energie telluriche della modernità e dello sviluppo. La lunga sopravvivenza dell'articolo 544 – che non sarà cancellato dalla legislazione italiana fino al 1981¹⁰ – trae certamente giustificazione da questa granitica mitologia.

⁶ De Cristofaro, 2013: 405.

⁷ Di Bella, 2011: 167.

⁸ Parca, 1959: 5.

⁹ Parca, 1959: 6.

¹⁰ Sul complesso percorso che condusse all'abrogazione delle leggi relative al matrimonio riparatore e al delitto d'onore si veda almeno Calabrò, 2014: 275-232.

Inoltre, la giornalista mette in guardia dal minimizzare il codice dell'onore sessuale e il ricorso all'accomodazione matrimoniale come fenomeni caratteristici unicamente del Mezzogiorno. Questo non soltanto perché «il Sud rappresenta una porzione non trascurabile del paese» o perché i grandi flussi migratori del dopoguerra «[hanno trasferito] famiglie meridionali un po' dappertutto», ma perché il valore della verginità femminile è oggettivamente radicato anche nelle zone settentrionali e centrali. Casomai, ammette ironicamente Parca, ciò che cambia fra Settentrione e Meridione è il grado di importanza, di intensità, con cui si percepisce tale valore. Ma, fatte salve queste oscillazioni sedimentate nel pensiero comune, «il sogno dell'uomo medio rimane quello di una donna che non ha avuto altre esperienze»¹¹.

Alla luce di una così perigliosa interdipendenza di legge e pregiudizio e della sua generalizzata accettazione, non sorprende che, alla metà degli anni Sessanta, il caso di Franca Viola superi la contingenza della cronaca per acquistare l'esemplarità del mito. Immortalata nella memoria collettiva come «la ragazza che disse no», Viola diventerà progressivamente incrocio di più costruzioni mediatiche: emblema dell'agognata emancipazione siciliana, nome imprescindibile per le imminenti rivendicazioni del movimento femminista, ma anche eroina capace di suggestionare la stampa rosa e di costume per la sua tumultuosa vicenda.

La stessa descrizione di Zullino riportata in apertura pare riferirsi non tanto a due personalità specifiche, quanto piuttosto a uno scontro archetipico tra femminilità aggraziata e mascolinità brutale, potenzialmente trasferibile a contesti diversi, dalla divagazione sentimentale alla discussione impegnata. A questa presentazione verrebbe da contrapporre come epilogo ideale il resoconto che «La Stampa» farà della visita di Franca a Paolo VI all'indomani della sue nozze col ragioniere Giuseppe Ruisi. Accompagnata dal marito, ora Viola non è più la disonorata costretta a una vita da reclusa e neppure la coraggiosa giovinetta trascinata in un processo delicato e scabroso. Al contrario, l'articolo si compiace di chiamarla «la sposa di Alcamo» e teneramente si sofferma sul suo abbigliamento, in particolare sul «capo coperto con un velo siciliano»¹².

Catartica e apparentemente risolutiva, quest'ultima immagine sostituisce al concentrato di violenza e coercizione proprio del matrimonio riparatore la luminosità di un'unione finalmente fondata sul consenso e pertanto degna addirittura delle attenzioni papali. Invero, Di Bella sottolinea quanto la vulgata giornalistica dell'epoca, ma anche gli stessi legali coinvolti nel caso, abbiano sovente parlato della giovane siciliana sfruttando personaggi e modelli narrativi preesistenti. Accostata a icone muliebri assai dissimili fra loro – dalle sante martiri alle martiri laiche, da Giovanna d'Arco a Maria Goretti, da Lucia Mondella alle suffragette... –, Franca Viola è stata trattata alla stregua di una figura più leggendaria che reale. Va da sé, osserva polemica la studiosa, che una simile vittoria del mito sulla storia ha rischiato e rischia tutt'oggi di precludere un'obiettiva conoscenza dell'evento da cui la ragazza fu travolta¹³. Nel contempo, però, essa tradisce

¹¹ Parca, 1959: 9, 10. La crescita dei delitti d'onore nelle cronache giudiziarie del Nord, fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, è evidenziata in particolar modo in Rovera, 1984.

¹² F.S., 1968: 5.

¹³ Cfr. Di Bella, 2011: 176-179. In particolare, la studiosa analizza la copertura data al caso sul quotidiano locale «L'Ora», sui quotidiani nazionali «La Stampa» e «Il Corriere della Sera», sui settimanali «L'Espresso», «Epoca», «Oggi», «Gente», e infine sulle riviste femminili «Bella» e «Annabella».

anche tutta la potenza suggestiva che questo stesso evento seppe sprigionare. Del resto, vi è qualcosa nel matrimonio riparatore e nelle imprevedibili resistenze alla sua applicazione che esercita indubbia presa sull'immaginario del Paese. Pur turbando la coscienza nazionale, il deprecabile costume sembra offrirsi come motivo narrativo dall'appel paradossale, significativamente in grado di catturare, oltre alle attenzioni della cronaca e della giustizia, quelle della produzione cinematografica e di altre forme di intrattenimento affini. Utilizzando un approccio dichiaratamente flessibile e senza alcuna pretesa di tracciare rigidi nessi fra dibattito giurisprudenziale e grande schermo, il prosieguo dell'intervento cercherà dunque di sondare tale fascinazione.

Proprio perché maturato nell'alveo del giornalismo femminile, un concorso per soggettiste indetto da «Noi donne» nel luglio 1959 può forse offrire uno strategico punto di partenza per la riflessione. Grazie soprattutto allo studio di Lucia Cardone, è emerso ormai come il cinema abbia assolto, sulle pagine della storica rivista dell'UDI, a un duplice e "strategico" scopo¹⁴: da un lato, il compito di educare le lettrici alla necessità di una cinematografia impegnata, dall'altro lato, la disponibilità a soddisfare le mai sopite aspirazioni di tante al divertimento e al romanticismo. In virtù di questo fragile equilibrio, ben si comprende l'ibridazione tentata da «Noi donne» fra pratiche tradizionalmente votate all'evasione – il fumetto, il cineromanzo o, appunto, la competizione letteraria – e dibattito incentrato sulla prismatica esperienza femminile del dopoguerra.

Il concorso appena citato apre, ad esempio, uno scorcio sia sulla percezione del matrimonio riparatore come topos melodrammatico, facilmente inseribile in una narrazione a tinte fosche, sia sul giudizio che le donne stesse danno alla spinosa questione al di fuori dei rassicuranti confini del gioco immaginativo. In pratica, a un racconto incompleto di Alfredo Giannetti, storico sceneggiatore di Pietro Germi, le lettrici dovevano trovare un epilogo efficace sia in termini di resa cinematografica sia di consonanza al dibattito sull'obsolescenza della morale sessuale corrente. «Rosatea» – questo il titolo del soggetto abbozzato – ha per protagonista una giovane dal «temperamento [...] fin troppo esuberante per i pregiudizi e il conformismo del piccolo paese dell'Italia centro-meridionale in cui vive»¹⁵. In attesa di un figlio dopo la notte con un uomo sposato, Rosatea deve confrontarsi con una serie di drammatici interrogativi che il concorso rilancia alle partecipanti. Anche se riguarda un rapporto consensuale, la situazione profilata resta nondimeno gravosa per la protagonista e adombra chiaramente il triste "compromesso" delle nozze riparatrici come mezzo per sottrarsi al biasimo destinato alle ragazze-madri.

Premiata una ventenne ferrarese, che in ossequio alla fantasia romantica fa sì morire di parto Rosatea ma non la lascia ugualmente sottomettersi alle consuete pressioni sociali, la redazione di «Noi donne» tira le somme dell'esperimento. Pur ammettendo che alcune concorrenti abbiano visto «una "riparazione" in matrimoni di comodo e in altre pietose soluzioni», il bilancio resta oltremodo positivo:

¹⁴ Cfr. Cardone, 2009.

¹⁵ Giannetti, 1959: 14.

Dal sud e dal nord, [...] ci sono giunti soggetti che danno, tutti, un'unica soluzione alla vicenda di Rosatea: la ragazza affronta le ire dei genitori, la tempesta che si scatena in paese, decide di avere il bambino e di mantenerlo con il suo lavoro, di continuare a vivere altrove con serenità e coraggio. [...] Si tratta di storie semplici, anche ingenue, ma colme di una carica positiva che dimostra quanto, nel nostro Paese, siano diffuse le speranze di una nuova vita e di un nuovo costume.¹⁶

A queste considerazioni morali se ne aggiungono altre di natura strettamente cinematografica. Secondo chi scrive, l'entusiasmo riscosso dal concorso prova «[l'] esistenza di un pubblico che amerebbe vedere sugli schermi vicende umane e vere al posto delle sciocche commedie che, purtroppo, inondano ancora le nostre sale»¹⁷.

Dall'incrocio fra quest'implicito invito a un cinema più aderente ai drammi della donna contemporanea e il clamore sollevato di lì a qualche anno dalle vicende di Franca Viola, emergono istintivi diversi quesiti: viene innanzitutto da domandarsi in che modo la cinematografia italiana sia stata abitata dall'ombra del matrimonio riparatore prima di questi fatti; in secondo luogo, se nelle protagoniste sul grande schermo, fra anni Cinquanta e primi anni Sessanta, sia possibile captare una tensione che anticipa l'audacia di Viola. Interrogativo, quest'ultimo, che risulta significativamente confermato anche dall'opinione del celebre psicoanalista palermitano Francesco Corrao. Interpellato da «La Stampa» nel dicembre 1966, Corrao pone immediatamente il cinema a capo di un lungo elenco di fattori caratteristici della modernità che hanno aiutato a mitigare l'isolamento delle famiglie contadine e di conseguenza a incrinare il gergo dell'articolo 544 sulle loro vite¹⁸.

Fondamentale, inoltre, chiedersi quale sia stato l'atteggiamento assunto dal medium, all'indomani del "caso Viola", per confrontarsi con la sua preziosa eredità. In particolare, fino a che punto le già accennate trasfigurazioni mitiche ne abbiano forgiato, o piuttosto manipolato, il racconto e la memoria. Infine, non possono non affacciarsi questioni relative al ruolo, mai trascurabile, che il divismo assume nel trattamento cinematografico di situazioni e figure implicate col dibattito socioculturale. Poiché lo scandaloso rifiuto alle nozze obbligate esige una carismatica femminilità, che interazione si dispiega tra personaggio e performance, tra attrice e *stardom*? In altre parole, dentro quali volti e quali corpi celebri ha scelto, di volta in volta, di incarnarsi, la figura della sposa "mancata", "riluttante" o "ribelle"? Benché non specificamente rivolto all'influenza del divismo sui comportamenti della donna italiana, l'intervento tenterà quindi di comprendere anche questo aspetto fra le sue pieghe.

¹⁶ Longhi; Giannetti, 1959: 16.

¹⁷ Longhi; Giannetti, 1959: 16.

¹⁸ Cfr. Ghirelli, 1966: 7. In questa intervista, il professor Corrao era invitato a pronunciarsi non solo sul caso Viola ma anche su quello di Mattea Ceravolo, una giovane di Salemi che aveva analogamente rifiutato di sposare il proprio rapitore.

II. LUCI DI COMMEDIA E OMBRE DI TRAGEDIA:

IL MATRIMONIO RIPARATORE NEL CINEMA DEGLI ANNI CINQUANTA

Stilare una lista delle pellicole che negli anni Cinquanta affrontano il matrimonio riparatore si dimostra un'iniziativa rischiosa, destinata a tradursi in una vana rincorsa all'individuazione del motivo dentro la torrenziale produzione del decennio dedicata ai costumi del Paese, col pericolo così di peccare o di qualche inevitabile dimenticanza o, peggio, di dispersione interpretativa. Esclusa dunque la possibilità di pervenire a un elenco esaustivo, il primo rimando corre necessariamente al melodramma, genere che per definizione si consacra ai patimenti della donna. E infatti tortuose vicende matrimoniali abbondano con prevedibile insistenza nel cinema del periodo. Forse per via della coriacea ostinazione con cui il racconto nega all'eroina la sospirata serenità coniugale, si è indotti a isolare come esempio di particolare incandescenza melodrammatica *Un marito per Anna Zaccheo* (1953) di Giuseppe De Santis. Dedicato per ammissione del regista al «problema dell'amore, così come lo può incontrare una donna d'oggi»¹⁹, questo debordante mélo di ambientazione napoletana si dimostra uno sbalorditivo compendio delle più svariate forme di vittimizzazione femminile. Certamente l'intreccio fissa nell'imperativo della verginità l'architrave della sofferenza muliebre, ma al contempo sceglie di dare pari risalto anche alla mitologia non meno ingombrante della bellezza.

In estrema sintesi, disegnano il film due movimenti dalle opposte direzioni: da un lato, gli sforzi genuini di Anna – splendida popolana interpretata da Silvana Pampanini – per convolare a nozze con un marinaio che ha l'aspetto aitante di Massimo Girotti; dall'altro lato, una ferale successione di incidenti in cui tale obiettivo risulta sistematicamente intralciato proprio dalla vistosa avvenenza della ragazza, o più precisamente, dallo sguardo pregiudiziale con cui i diversi uomini del racconto bramano questa stessa avvenenza. Adriano Aprà non ha infatti dubbi: nell'intenzionalità ideologica dell'opera il colpevole additato è il maschio e soprattutto quell'umiliante oggettificazione cui il maschio costringe la donna²⁰.

Tra molestie sessuali ricorrenti, equivoci impieghi da fotomodella e perfino un tentativo di suicidio per aver ceduto alla corte di un ricco ammogliato (Amedeo Nazzari), la prorompente fisicità di Anna diventa la sede di un'impossibilità fatale: quella di un matrimonio d'amore armoniosamente vissuto in seno alla società e alla famiglia. La prospettiva respinta in extremis di sposare un laido commerciante (Umberto Spadaro), disposto a sorvolare sul suo passato, suona come versione grottescamente deformata dell'innamoramento per il marinaio interpretato da Girotti con cui il racconto comincia. E tuttavia, proprio questo ingenuo idillio si scopre la più tragica delle illusioni a cui la protagonista si è consegnata: nell'epilogo, il personaggio di Girotti ricompare per dar voce al bieco assunto del maschilismo italico secondo cui nessuno può volere in moglie una donna che già è "appartenuta ad altri"²¹.

Con la sua lucida chioma corvina, il seno generoso e le gambe tornite maliziosamente accarezzate dall'obiettivo, la presenza di Pampanini emana, dall'inizio alla fine, la magia del divismo. Notoriamente, questo esuberante protagonismo

¹⁹ De Santis, 1953: 238.

²⁰ Cfr. Aprà, 2005: 17.

²¹ Cfr. Vitti, 2011: 99-108.

assegnato al corpo della star ha avuto non poco peso nelle accuse di disimpegno politico, debosciato erotismo e malcelata furbizia mosse dalla critica nei confronti dell'opera di De Santis²².

Sebbene le rare fotografie di Viola pubblicate dalla stampa mostrino una ragazzina dalla grazia sommessata, distante anni luce da qualsiasi artificiosità divistica, vale la pena osservare come anche nel suo caso sia stato chiamato in causa l'insidioso potere della bellezza. Valgano ad esempio queste poche righe apparse su un noto mensile femminile nel 1967: «È nei disegni degli astri che Filippo si "incapricci" di Franca; la vuole secondo la più pura tradizione siculo-viril-gallistica, una legge scritta spesso col sangue, una legge che dice: la più bella al più forte»²³. Il cinema e almeno una certa parte della stampa sembrano dunque ritrovarsi in questa atavica correlazione fra la particolare avvenenza di una donna e le oscure trame maschili per possederla.

Indugiando ancora nel solco del melodramma, merita una seppur rapida menzione *Art. 519 codice penale* (1952) dell'attore e regista Leonardo Cortese. Pellicola certo meno nota di quella desantiana ma che il titolo di "impronta legislativa" rende quasi obbligatorio citare, *Art. 519* aspirava probabilmente a una commistione tra la veemenza emotiva del mélo e l'impeccabile seriosità del *courtroom drama*. Al contrario, secondo la lettura critica di «Cinema Nuovo», la schematica vicenda di un borghese di Lucca (Henri Vidal) che si scopre innamorato della fanciulla (Cosetta Greco) sposata per evitarsi la galera lascia fastidiosamente in ombra qualsiasi originaria velleità polemica²⁴.

Benché le sia precluso avventurarsi negli aspetti più disturbanti del tema, votata com'è a uno sguardo umoristico sulla realtà, anche la commedia anni Cinquanta include il matrimonio riparatore fra le sue situazioni di repertorio. Anzi, proprio quel filtro ironico su cui tradizionalmente il genere si costruisce illumina le sfumature di un costume che non ha mai comportato soltanto lo scenario del rapimento e della violenza sessuale. Due pellicole che inaugurano la produzione brillante del decennio, *Due soldi di speranza* (1952) di Renato Castellani e *Giorni d'amore* (1954) sempre di De Santis, significativamente allacciano il tema della riparazione coniugale alle peripezie indotte dalla cosiddetta "fuitina"²⁵. Nonostante i toni scanzonati, neppure il richiamo a questa seconda e diffusa usanza elimina del tutto gli indizi di una dolorosa vulnerabilità femminile.

Del resto, urge specificare che il termine "fuitina" ha sempre implicato nell'immaginario nazionale, soprattutto in quello del Meridione, la possibilità di due scenari solo all'apparenza rigorosamente distinti. «Nel primo scenario», spiega Antonella Vitale, «la fuitina corrisponde al rapimento o allo stupro di una

²² In tal senso, appaiono indicativi i seguenti interventi: *Vice*, 1953b: 219; *L.M.*, 1954: 21; Zannino, 1955: 467-468. Per un'approfondita ricognizione dei caratteri peculiari dello *stardom* di Pampanini – e in particolare del valore erotico assegnato alle gambe della diva in tale costruzione divistica – si rimanda invece a Gundle, 2019: 261-281.

²³ Cit. in Di Bella, 2011: 173. Il frammento, già citato da Maria Pia Di Bella, è a sua volta tratto da un articolo della rivista femminile «Bella».

²⁴ Cfr. *Vice*, 1953a: 27. Sull'ambiguità di fondo del film si sofferma anche Morreale, 2011: 220.

²⁵ Fin dal primo momento, le due commedie sono state accostate per via, appunto, della comune tematica matrimoniale. Va tuttavia segnalato come, secondo De Santis, il parallelismo fosse improprio. In una lettera inviata a «Cinema Nuovo», il regista puntualizza che i suoi protagonisti sono contadini, diversamente da quelli scelti dal collega Castellani che appartengono invece al ceto degli artigiani. I due film metterebbero insomma in scena «categorie sociali [e] psicologie assolutamente opposte» fra loro (De Santis, 1954: 428).

giovane donna per costringerla al matrimonio. [...] Nel secondo, invece, la fuitina non è altro che una fuga d'amore a cui i fidanzati ricorrono per ottenere dalle famiglie il consenso alle nozze»²⁶. Ma proprio perché presuppongono un'operazione di messa in scena, seppur con gradi sensibilmente diversi di responsabilità, le due accezioni non escludono pericolosi sconfinamenti o malintesi. Tant'è vero che durante il processo a Filippo Melodia la difesa cercherà di dimostrare come l'imputato non volesse organizzare un "ratto a fine di matrimonio" ma soltanto un'innocua fuga amorosa "giustificata" dall'opposizione di Bernardo Viola al fidanzamento con la figlia. Approfittando dell'ambigua duplicità connotata al costume, nella sua arringa difensiva Girolamo Bellavista si spingerà ad affermare: «[Melodia] poté credere che la *vis raptiva* sarebbe stata *grata puellae*. [...] Ma il P.M. vuole il consenso scritto in carta bollata»²⁷.

Ora, è indubbio che le modeste ma vivacissime protagoniste di *Due soldi di speranza* e *Giorni d'amore* – rispettivamente Carmela, bruna bellezza campana interpretata da Maria Fiore, e Angela, bionda ciociara a cui Marina Vlady regala la sua leggiadria – non sono tragiche vittime ma piuttosto agenti attivi della propria fuitina. A tale espediente le due ragazze si affidano per sbloccare una situazione che, vuoi per ragioni di dissenso familiare, vuoi soprattutto per indigenza, sta rendendo impossibile un canonico matrimonio. Eppure, il ruolo di Carmela e di Angela risulta tutt'altro che scevro da complicazioni: stimola, anzi, riflessioni di segno diametralmente opposto. Ad esempio, è pensando – anche ma non solo – al loro prototipo che Fausta Cialente denuncia dalle colonne di «Cinema Nuovo» l'assenza di una femminilità "positiva", ossia "politicamente consapevole", nella cinematografia anni Cinquanta. «Questa [...] società», scrive la femminista Cialente, «ama rappresentare sugli schermi la donna impegnata soltanto a dar la caccia all'uomo. [...] Sembra follia chiedere che vengano rappresentate piuttosto le donne argute, intelligenti, volitive [...] che pure [...] fanno parte della nostra realtà»²⁸. Muove nella stessa direzione *Il "primo amore" delle fanciulle del Sud*, articolo di Felice Chilanti pubblicato su «Noi donne» un paio di anni prima. Pur riconoscendo qualche merito alle pellicole in questione, Chilanti dichiara che «il grande dramma della ragazza meridionale innamorata, della sua vita di fidanzata, di giovane sposa e di giovane madre non è stato ancora adeguatamente narrato» e prosegue lamentando come quella «muta, appassionata dedizione»²⁹ al maschio, così tipica delle giovani del Mezzogiorno, vada a detrimento della loro emancipazione.

Invero, Carmela e Angela danno prova di una certa capacità decisionale, una capacità che si misura però non sul terreno della rivendicazione sociale ma su quello caldo dell'eros. Nel film di Castellani è un'imperiosa Carmela a organizzare la fuitina senza neppure consultare il suo Antonio (Vincenzo Musolino), che solo all'ultimo saprà dissuaderla dall'andare "fino in fondo". In quello di De Santis, Angela appare certamente divisa «tra il sentimento e le convenzioni, tra l'abbandono e la rigidità di un pudore ancestrale»³⁰. Ma è comunque lei a prendere in riva al mare l'iniziativa con Pasquale, personaggio a cui Marcello Mastroianni

²⁶ Vitale, 2018: 254.

²⁷ Bellavista in De Cristofaro, 2013: 406. In merito alla difficoltà di discernere nella fuitina il ratto da una fuga amorosa si veda anche Cullen, 2019: 98-99, 110.

²⁸ Cialente, 1956: 76.

²⁹ Chilanti, 1954: 6, 7.

³⁰ Hochkofler, 2004: 86.

regala tutta la sua proverbiale debolezza sotto una scorza fintamente ruvida. Sulla qualità lirica di questa scena si sono significativamente intrattenuti Marco Grossi e Giovanni Spagnoletti evidenziando non solo quanto insistita sia in *Giorni d'amore* la celebrazione della fisicità muliebre ma anche come Angela sia forse, fra tutte le protagoniste del cinema desantiano, quella a cui «lo sguardo del regista si rivolge con maggior affetto e riguardo»³¹:

L'attrazione che Pasquale prova per Angela diventa quasi il leitmotiv del film. In spiaggia il corpo di lei, esibito con naturalezza, suscita il desiderio del giovane, che si trattiene a stento solo perché hanno bisticciato da poco. La macchina da presa indugia sul viso della ragazza, poi sulla sua figura, con delicatezza e pudore: è una bellezza vergine, innocente. Angela, che fino ad allora aveva tentennato, finalmente si concede [...] al suo futuro sposo, dopo una finta schermaglia amorosa, in una delle più belle e dolci scene di seduzione dell'opera desantiana.³²

Un inno dunque all'imperscrutabilità del desiderio femminile quello che le due commedie complessivamente consegnano. Eppure, come si accennava, la prassi della fuitina, anche se orchestrata di comune accordo, non è sgombra dal timore di equivoci che trovano sempre nella donna la parte potenzialmente lesa. Nel finale di *Due soldi di speranza*, Carmela, di ritorno dalla «scappata», è costretta ad affrontare il rabbioso rifiuto paterno sotto lo sguardo pettegolo della sua comunità. Ed è forse unicamente grazie alla rassicurazione di Antonio circa l'ancora intatta verginità della ragazza che il paesino di Cusano può stringersi intorno a lei in un solidale abbraccio. In *Giorni d'amore*, invece, Angela esprime a Pasquale, con un misto di candore e solido buon senso contadino, il sospetto che deve aver attanagliato generazioni di fanciulle in fuga col fidanzato: «Tu mi vuoi disonorare e poi te la squagli. Apposta sei voluto scappà. [...] Fosse la prima volta che un uomo fa i comodi suoi e poi chi s'è visto s'è visto». Benché smentisca queste funeste previsioni, il finale non può dirsi neppure un happy end. Anche se sposata, la contadinella ciociara dovrà per sempre rinunciare alla sua puerile ma in fondo umanissima ossessione per l'abito bianco e i fiori d'arancio. Come mostra questa pur consolatoria commedia, il matrimonio riparatore è, nella migliore delle ipotesi, un rito malinconico da celebrarsi a orari improbabili, sotto lo sguardo ammonitore del prete e – particolare che non sfugge a una mortificata Angela – senza neppure gli onori dell'altare maggiore. Fatto degno di nota, la copertura giornalistica riservata alle nozze di Viola con Ruisi di rado mancherà di sottolineare come la giovane indossasse quel giorno il tradizionale vestito bianco. Lungi dall'essere un dettaglio frivolo, l'abito sfoggiato dalla «ragazza che disse no» diventa nel sentire comune, andando probabilmente oltre le stesse intenzioni di Franca, non solo un ulteriore colpo all'opprimente mitologia dell'onore ma anche la riappropriazione del suo simbolo più iconico. Un simbolo che la vicenda alcamese svuota del suo originario significato per ammantarlo di luce nuova³³.

³¹ Spagnoletti; Grossi, 2004: 23.

³² Spagnoletti; Grossi, 2004: 26.

³³ Cfr. ad es. L.C., 1968: 5. Anche a distanza di molti anni, il particolare dell'abito bianco ritorna significativamente nei ricordi di chi fu presente alle nozze di Viola, come si vede in Madeo, 1992: 15.

III. ANGELA, ASSUNTA E FRANCESCA:

SPOSE RIBELLI DAL BOOM ECONOMICO AI PRIMI ANNI SETTANTA

Abbandonate queste folcloristiche avventure in cui la miseria postbellica è ancora un fattore determinante nello sviluppo dell'intimità, inizia a stagliarsi il variegato panorama morale dell'Italia del boom economico. Studiosa che recentemente si è a lungo soffermata sul caso Viola, Niamh Cullen osserva come l'episodio abbia costretto l'intera Penisola a confrontarsi con la sopravvivenza di usanze particolarmente retrive nelle regioni meridionali – Sicilia in primis – a dispetto dell'ormai avviato processo di modernizzazione³⁴. Di questo drammatico confronto il cinema anni Sessanta si fa dapprima anticipatore e poi interprete, eseguendo pungenti variazioni tanto sulla famigerata arretratezza del Sud, quanto sul pervicace convincimento – certo, non esclusivo solo di queste zone – che vede nell'istituzione matrimoniale il destino femminile per eccellenza.

Proprio perché girato all'inizio del decennio, preme menzionare *Le italiane e l'amore* (1961), film a episodi voluto da Cesare Zavattini e modellato sulle confessioni raccolte da Parca nella sua più volte citata inchiesta³⁵. Pur denunciando le storture del Codice in materia sessuale, questo progetto non presenta un segmento prettamente incentrato sul matrimonio riparatore. L'episodio diretto da Giulio Questi, intitolato *Viaggio di nozze*, tradisce però un'indubbia vicinanza al tema. Durante la luna di miele, a bordo della nave che collega Napoli a Palermo, un uomo (Mario Colli) scopre che la moglie (Antonietta Caiazzo) non è arrivata vergine alla prima notte di nozze. Benché sia la *voice over* femminile a introdurci mesta al dramma, la regia sceglie pudicamente di non mostrarci subito i due coniugi, ma indugia più volte sui visi allibiti di alcune donne che, alloggiate nella cabina attigua, sono costrette ad ascoltare le violente recriminazioni del marito nei confronti della sposa. Una simile insistenza evoca il senso di una tragedia universale, destinata da tempo immemore a ripetersi confermando l'assoggettamento di un genere all'altro.

Nel corso del decennio, i codici melodrammatici a cui quest'opera collettiva ancora intensamente attinge³⁶ cederanno più di una volta il passo a ben altro tipo di atteggiamento. Nell'introduzione allo studio di Giulietta Rovera sui crimini perpetrati per questione di onore, il sociologo Filippo Barbano identifica nell'antico detto "castigat ridendo mores" la strategia con cui «i mezzi di comunicazione di massa, il cinema in primo luogo» sono maggiormente riusciti a smascherare «il grottesco rappresentato da sopravvivenze e identità patriarcali»³⁷. Ed ecco, infatti, imporsi prepotente la furia satirica che nel 1964 Pietro Germi scaglia sulla Sicilia di *Sedotta e abbandonata* e che trova nella quindicenne Agnese Ascalone (Stefania Sandrelli) i primi timidi segnali di rivolta. A riprese concluse, il regista dichiara a «Noi donne» di aver voluto col suo film denunciare un sistema legislativo che, «[pretendendo] di stabilire matrimoni in condizioni anormali»³⁸, finisce per danneggiare la sincerità di un'istituzione di cui si sente difensore. Benché il regista non esprima qui particolare vicinanza alla donna,

³⁴ Cfr. Cullen, 2016: 99-101.

³⁵ Sulle intenzioni, la genesi e la struttura del progetto è inevitabile rimandare a Zavattini, 1961: 38-41.

³⁶ Sulla «presenza massiccia del melodramma» e sui limiti che essa pone alla genuinità del racconto femminile in *Le italiane e l'amore* si veda Cardone, 2014: 24-25.

³⁷ Barbano, 1984: 14.

³⁸ Nicolai, 1963: 28.

quasi la legge colpisse allo stesso modo ambo i generi, la sua «tragica farsa»³⁹ mostra di arrestarsi solo dinanzi all'impressionante sequela di sofferenze a cui è condannata Agnese dopo il suo infausto abbandono alle avance di Peppino Califano (Aldo Puglisi). Se l'approccio sferzante di Germi tutto e tutti travolge, per questa bella adolescente dall'acconciatura severa si sviluppa, invece, un percorso così irto di violenza da impedire perfino quella risata amara che altrove il film spesso strappa.

Avvolta nella pigra indolenza del dopopranzo, già la sequenza iniziale della seduzione non esclude una certa impressione di minaccia. Volto madido di sudore, occhi dardeggianti e mani invadenti: quella di Peppino ha le inquietanti sembianze di un'aggressione. Senza contare come l'esclamazione – «Agnese, [...] ma cosa mi fai fare?!» –, quasi anticipi quel momento successivo in cui il giovane oserà descriversi alla stregua di vittima delle insospettabili arti da maliarda della ragazzina. A ben vedere, la stessa capitolazione erotica di quest'ultima giunge in un'atmosfera pervasa più dallo sgomento che dall'abbandono. Indubbiamente, fin dal principio la situazione si svolge all'insegna della colpa, non solo perché situata fuori dal matrimonio ma anche perché Peppino è impegnato con la sorella maggiore di Agnese (Paola Biggio). Eppure sulla trasgressione di questa insidiata adolescente sembrano addensarsi "colpe" ancora maggiori. Ricalcando le pregiudizievoli configurazioni della società siciliana, Lieta Harrison scrive: «La donna non ha autonomia sessuale: non deve cercare il piacere e non deve neppure confessarlo a se stessa»⁴⁰. Dunque, lo spaventato tremore di Agnese potrebbe avere a che fare non solo con l'arroganza del desiderio virile, ma anche con la scoperta nel proprio intimo di qualcosa di simile e che tuttavia, nel suo caso, deve restare inconfessato (*fig. 1*).

Significativamente, da questo momento in poi, il corpo della giovane non sarà più attraversato da alcun sensuale cedimento, ma diverrà l'indifeso terreno di continui assalti: dall'umiliante ispezione della levatrice passando per i collerici sfoghi del patriarca Ascalone (Saro Urzi) fino ad arrivare al rapimento organizzato da Peppino e compari, che pur nella sua goffa teatralità rasenta a tratti uno stupro di gruppo. Insultato, strattonato e colpito, questo corpo è progressivamente spogliato di qualsiasi dignità decisionale, persino di quella modesta libertà che gli consentiva – come mostrano le immagini sui titoli di testa – di attraversare le strade di Sciacca, flessuoso e fasciato di nero, per andare a confessarsi. Non meno schiava la ragazza appare dentro le proiezioni maschili che affollano il film: se per la febbricitante fantasia paterna la figlia è una svergognata in sottoveste nera, per quella del suo mediocre seduttore è invece un pericoloso concentrato di emancipazione femminile con tanto di sigaretta fra le labbra.

Tuttavia, a dispetto del significato inscritto nel nome, Agnese non è una martire rassegnata. Nello scandagliarne il travagliato *Bildungsroman*, Lucia Cardone vi coglie anzi «una non sopita propensione alla disobbedienza» che allontana la protagonista dalla mitezza dell'agnello sacrificale per indurla a una serie di pur trepidi tentativi volti a sabotare quel matrimonio riparatore così faticosamente architettato dalla famiglia. La studiosa porta in particolare l'attenzione sul fatidico momento in cui la ragazza, interrogata dal pretore circa i suoi reali sentimenti verso Peppino, urla un assenso della cui sincerità ovviamente dubitiamo, vuoi

³⁹ Nicolai, 1963: 28. La definizione è dello stesso Germi.

⁴⁰ Harrison, 1964: 13.



Fig. 1 - Fotogramma tratto da "Sedotta e abbandonata" (1964) di Pietro Germi.

per l'esasperazione che la scuote, vuoi perché le inerti forze dell'ordine ci hanno già suggerito come in Sicilia il sì possa stare per un no e viceversa. «Certo Agnese», conclude Cardone, «non è Franca Viola. [...] Eppure, [...] nel [suo] grido [...] risuona l'eco di una ribellione possibile, una ribellione forse solo rimandata»⁴¹. Che questo slancio eversivo si incarni nell'adolescenziale presenza di Stefania Sandrelli è un dato per nulla secondario. Come più volte sottolineato dalla critica, una costante nella filmografia dell'interprete toscana sarà la progressiva trasfigurazione del suo corpo «in una sorta di Gran Teatro della storia della donna italiana del secondo Novecento»⁴². E sebbene Sandrelli sia con *Sedotta e abbandonata* ancora agli esordi, non vi è dubbio che il capolavoro di Germi, con tutti i trasformismi identitari a cui la costringe, anticipi la disponibilità dell'attrice a vestire i cambiamenti dell'universo muliebre nazionale.

Proprio questa vocazione a trasporre sullo schermo mutamenti in atto nella femminilità contemporanea conduce verso un'altra interprete e un altro film, che senza deporre le armi della satira, spingono alle estreme conseguenze l'incompiuta rivolta di Agnese. Pellicola di Mario Monicelli, celebrata come prova della rinascita in chiave brillante di Monica Vitti, *La ragazza con la pistola* (1968) manda definitivamente all'aria tanto la prassi della riparazione coniugale quanto il meccanismo parallelo del delitto d'onore. Un duplice scardinamento, questo, reso possibile dal fatto che la commedia spezza il racconto tra un incipit

⁴¹ Cardone, 2016: 57, 58.

⁴² Brogi, 2016: 6. Fra i contributi dedicati alla natura prismatica, marcatamente "eccessiva", della personalità attoriale e divistica di Sandrelli si segnala anche Tognolotti, 2018: 125-145.



Fig. 2 - Fotogramma tratto da "La ragazza con la pistola" (1968) di Mario Monicelli.

di ambientazione siciliana e un prosieguo calato nell'effervescente atmosfera dell'Inghilterra di fine anni Sessanta. A guidare il movimento fra questi due universi agli antipodi è la furia vendicativa di Assunta Patanè, una giovane dall'ingombrante treccia decisa a punire l'uomo che l'ha disonorata per poi fuggirsene in Gran Bretagna.

Grottescamente sanguigno, il personaggio di Vitti non agisce sulla spinta di una sua peculiare bellicosità, ma piuttosto aderendo all'imperativo secondo cui «la sedotta e abbandonata deve uccidere per dimostrare [...] che "non fu per vizio ma per inganno"»⁴³ (fig. 2). In realtà, come mostra il rocambolesco episodio del ratto, Assunta è ben lontana dalla virginale ritrosia di Agnese. Deposta la maschera di una simulata resistenza alle lusinghe del latin lover Vincenzo Macaluso (Carlo Giuffrè), la giovane dà prova di un erotismo incandescente. Solo il provvidenziale incontro con la moderna società britannica potrà liberare quest'eccedente vitalità dalla gabbia del pregiudizio siculo e incanalarla dentro un'emancipazione degna del 1968, anno in cui la pellicola monicelliana vede la luce.

Analogamente al caso di Sandrelli, il fatto che questa parabola si incardini su Vitti, attrice-diva della quale la stampa sottolinea a più riprese l'inconsueta scelta di restare nubile, invita a interrogarsi su una possibile incidenza dello *stardom* nell'atteggiamento di rifiuto non solo nei confronti del matrimonio riparatore ma anche del matrimonio in genere, almeno laddove percepito come unico luogo di realizzazione femminile⁴⁴. Peraltro, la stessa figura pallida e longilinea dell'interprete, così lontana dalla voluttuosità del canone estetico mediterraneo

⁴³ Harrison, 1964: 14.

⁴⁴ Cfr. ad es. Maffei, 1968: 4-5; Monteverdi, 1970: 64-66.

neo, già produce di per sé un cortocircuito rispetto alle tradizionali aspettative connesse al ruolo di moglie e di madre⁴⁵. È questa fisicità, atipica e modernissima, a farsi veicolo della serena fiducia che Monicelli confessa di riporre nella maggiore capacità femminile di sfidare lo *status quo*. «Se qualcosa cambia in meridione», dichiara il regista a Maria Maffei, «è merito delle donne. L'uomo in generale è sempre più restio ad ammettere che le proprie donne [...] possano raggiungere l'emancipazione in fatto di sentimenti»⁴⁶. Invero, l'epilogo derisoriamente circolare de *La ragazza con la pistola*, in cui è l'ormai spregiudicata Assunta a sedurre e abbandonare Macaluso, non potrebbe inscenare meglio la rabbiosa incredulità del maschio di fronte a una femminilità che non solo non si adegua più alla consueta assegnazione delle parti ma che addirittura le ribalta per gettare il maschio nel ridicolo.

Al di là di questo mutuo scambio fra grande schermo, divismo e costume nazionale, nella seconda metà degli anni Sessanta manca ancora un confronto diretto tra il cinema e l'episodio di Franca Viola. Bisogna infatti attendere il 1970 perché Damiano Damiani proponga con *La moglie più bella* un'opera in cui il rimando alla ragazza di Alcamo non solo si fa esplicito ma si carica anche di quell'afflato femminista ormai proiettato sulla vicenda da una parte dell'opinione pubblica. Durante un'intervista concessa nella seconda metà degli anni Ottanta – il decennio della sospirata abrogazione dell'articolo 544 –, l'autore si arrischierà addirittura a definire la sua pellicola «il primo film femminista italiano»:

Franca Viola dovrebbe essere ricordata di più dalla cultura siciliana e dalle donne siciliane. Purtroppo in questo paese i valori e le cose straordinarie si dimenticano presto. [...] [Come] probabilmente sarà successo anche a Giovanna d'Arco – facendo i dovuti paragoni – lei non si rende conto di essere un personaggio storico, e sarebbe bene che la ricordassimo un po' tutti.⁴⁷

Partecipa a questo intento scopertamente apologetico la commistione di melodramma e *mafia movie* alla base del film. È infatti facendo leva sui risvolti romantici e mafiosi del caso che Francesca Cimarosa (Ornella Muti) acquista qui tutta la carica ribellistica di una moderna eroina, capace in un colpo solo di sfidare la prepotenza tanto del matrimonio riparatore quanto della malavita. In nome di questa celebrazione del coraggio femminile, il regista arriva

⁴⁵ Come noto, è a partire da *L'avventura* del 1960 – primo capitolo del sodalizio artistico con Michelangelo Antonioni – che la fisicità non convenzionale di Vitti segna un significativo scardinamento del canone estetico dominante nel divismo italiano del periodo. «I capelli biondi chiarissimi [dell'attrice]», scrive Federico Vitella, «la carnagione diafana ricca di lentiggini, la figura allampanata [...] e [...] il timbro roco della voce sono tutte caratteristiche fortemente anomale che smaterializzano la sua mediterraneità, ravvisabile forse solo nella carnosità delle labbra e nell'espressività dello sguardo» (Vitella, 2010: 202). Nei panni dell'indomita Assunta, Vitti è evidentemente chiamata a modificare il proprio aspetto e finanche a conferirgli un tratto caricaturale, come dimostra l'improbabile parrucca dalla lunga treccia mogano sfoggiata nella prima parte del film. Nondimeno, anche in questa rappresentazione studiatamente debordante della sicilianità non scompare mai del tutto l'originalissima bellezza della grande interprete romana. Al contrario, essa rende credibile un così fulmineo adattamento alla modernità britannica. Su questo punto si veda anche Delli Colli, 1987: 31-32.

⁴⁶ Maffei, 1967: 33.

⁴⁷ Gesù, 1988a: 19.

discutibilmente ad alterare lo stesso dato cronachistico da cui muove, impegnando la sua protagonista in una battaglia solitaria che non trova alleati neppure nei genitori.

Si comprende, dunque, perché la critica abbia rimproverato a Damiani il piglio eccessivamente romantico impresso all'azione contestatrice di Francesca. «Tutta la sua ribellione», si legge ad esempio in una recensione di «Momento sera», «è un po' troppo precisa, troppo cosciente». Analogamente su «Cineforum» Ermanno Comuzio commenta con sarcasmo come «la ragazza [sia] diventata [...] uno di quei personaggi tanto cari al pubblico perché scaricano la sua coscienza col conforto che esistono pure al mondo le creature sublimi capaci di lottare per tutti gli altri»⁴⁸. Stando a simili giudizi, la pellicola del 1970 escluderebbe insomma dalle proprie finalità spettacolari quei dubbi, quei tentennamenti che abitualmente accompagnano i grandi gesti di rottura sia per chi li compie sia per chi è chiamato a giudicarli. In un articolo de «l'Unità» che intendeva testimoniare l'appoggio delle giovani palermitane nei confronti di Viola, Giorgio Frasca Polara si sofferma invece proprio sul potere fecondo e rivelatore dell'incertezza. Di fronte alla spontanea affermazione di una giovane – «Ha fatto bene Franca, se quell'uomo la voleva con la forza. Fossero stati almeno fidanzati...» –, subito corretta bruscamente da una coetanea – «E che c'entra questo? Avrebbe fatto bene a rifiutare il matrimonio anche se fossero stati ziti» –, Frasca Polara conclude che «se l'improvvisa battuta d'arresto è stata [...] il segno di una ancora soltanto accennata coscienza, di esprimere, di vivere una contraddizione (e soprattutto di esserne vittima), questo è l'anticipo di un successo di civiltà [...] superiore anche al "no" di Franca Viola»⁴⁹.

Rifuggendo dalle increspature del dubbio, il «sublime ritratto di fanciulla in lotta» firmato da Damiani non inventa ex novo ma si rivolge a modelli femminili, come quello delle martiri e delle rivoluzionarie, che già erano stati evocati dalla stampa stessa per dare un riconoscibile paragone alla figura altrimenti inedita di Franca Viola. Secondo Cullen, il perno attorno a cui ruota *La moglie più bella* sarebbe «il divario tra il simbolo e la donna reale»⁵⁰, tra l'icona pretesa dalla sensibilità femminista dei primi anni Settanta e la diciassettenne in carne e ossa, dotata di un coraggio tanto notevole quanto difficilmente guidato da una precisa coscienza politica. A dispetto infatti dell'attenzione mediatica riservatole fin dal primo momento, la studiosa osserva come la ragazza sia rimasta una figura fondamentalmente misteriosa, una sorta di icona muta che al clamore del suo gesto ha preferito far seguire l'invisibilità e il silenzio⁵¹.

Al vuoto creato da un simile riserbo il film oppone, in una sorta di compensazione, la centralità assegnata al viso della protagonista, viso che ha i tratti bellissimi e sognanti di un'Ornella Muti (*fig. 3*) non ancora rapita dall'imperante tendenza del lolitismo anni Settanta. Significativamente, Alberto Scandola definisce

⁴⁸ Entrambe le recensioni sono riprodotte in Gesù, 1988b: 37-39. Per una panoramica sulle reazioni della critica al momento dell'uscita del film si veda anche Pezzotta, 2004: 221-223.

⁴⁹ Frasca Polara, 1966: 15.

⁵⁰ Cullen, 2016: 112.

⁵¹ Cfr. Cullen, 2016: 113. Il silenzio di Viola si è interrotto solo nel 2014, quando il presidente della Repubblica Giorgio Napolitano ha voluto insignirla dell'onorificenza di Grande ufficiale dell'Ordine al merito della Repubblica italiana.



Fig. 3 - Fotogramma tratto da "La moglie più bella" (1970) di Damiano Damiani.

La moglie più bella «soprattutto la storia di un volto»⁵². E infatti, in perfetta sintonia con la strepitosa avvenenza di cui parla il titolo, il liscio ovale dell'esordiente Muti si fa luogo di passaggio da una femminilità semplice, contadina, ancora sensibile alle astuzie del seducente Vito Juvara (Alessio Orano), a una femminilità ferita, isolata, ma proprio per questo agita da un'inesausta combattività. Dal primo piano iniziale di Francesca teneramente assorta nel ricamo, il tragico meccanismo del ratto conduce al letto dove la ragazza, appena violentata, mostra una nuova e pietrificata espressione, fino a planare sulle lacrime dell'epilogo che meglio di qualsiasi battuta evocano l'abisso emotivo spalancato dalla scelta dirompente della denuncia.

In conclusione, quanto l'antico uso del matrimonio riparatore rappresentasse un motivo sia di sgomento sia di fascinazione per la coscienza italiana è testimoniato non solo dalla cronaca ma anche dalla stessa produzione cinematografica nazionale. Talvolta sfruttato come occasione di commedia negli anni Cinquanta – ma senza mai smarrire una qualche inquietante sfumatura –, l'arretrato costume è stato pienamente additato per il suo carico di pregiudizio e sopraffazione a partire dal decennio successivo. Nascoste dentro fisionomie celebri come quelle di Sandrelli, Vitti e Muti, le figure di Agnese, Assunta e Francesca non possono certo dirsi copie oggettivamente fedeli dello scandaloso rifiuto di Franca Viola. Ma nei loro sofferti percorsi di spose costrette o ribelli qualcosa della coraggiosa adolescente di Alcamo ancora risuona e trafigge.

⁵² Scandola, 2009: 29. Oltre al fondamentale volume di Scandola, per un approfondimento sulla parabola divistica di Muti nel contesto del cinema italiano degli anni Settanta si segnala Gundle, 2016: 149-162.

Riferimenti
bibliografici**Aprà, Adriano**

2005, *La messa in scena del sentimento. Un marito per Anna Zaccheo*, in Marco Grossi, Virgilio Palazzo (a cura di), *Un quaderno per Anna Zaccheo*, «Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis», n. 4, Grafiche PD, Fondi 2005.

Barbano, Filippo

1984, *Introduzione*, in Giuletta Rovera, *Delitto d'onore*, Edizioni Rai, Torino.

Boneschi, Marta

2002, «*Quello non lo sposo*» (Franca Viola), in Marta Boneschi, *Di testa loro. Dieci italiane che hanno fatto il Novecento*, Mondadori, Milano 2002.

Borruso, Francesca

2014, *Genere e abuso identitario fra vincoli familiari e norme sociali*, in Simonetta Ulivieri (a cura di), *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenze di genere*, Franco Angeli, Milano 2014.

Brogi, Daniela

2016, *Introduzione. La funzione di Sandrelli*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

Calabrò, Vittoria

2014, *Storia di un contrastato tramonto: la legge abrogativa della causa d'onore e del matrimonio riparatore*, in Maria Antonella Cocchiara (a cura di), *Violenza di genere, politica e istituzioni*, Giuffrè, Milano 2014.

Cardone, Lucia

2009, *Noi Donne e il cinema: dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, ETS, Pisa.
2014, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, «Cinergie», a. III, n. 5, marzo.

2016, *Divorzio all'italiana e Sedotta e abbandonata (Pietro Germi, 1961, 1964)*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

Chilanti, Felice

1954, *Il primo amore delle fanciulle del sud*, «Noi donne», a. IX, n. 27, 4 luglio.

Cialente, Fausta

1956, *Le donne positive*, «Cinema Nuovo», a. V, n. 76, 10 febbraio.

Ciuni, Roberto

1965, *L'altra Sicilia che non applaude*, «Giornale di Sicilia», 24 dicembre.

Cosulich, Callisto

1954, *Ho voluto tagliare le gambe di Marina*, «Cinema Nuovo», a. III, n. 48, 10 dicembre.
1964, *Sedotta e abbandonata*, «ABC», a. V, n. 6, 9 febbraio.

Cullen, Niamh

2016 *The case of Franca Viola: debating gender, nation and modernity in 1960s Italy*, «Contemporary European History», vol. 25, n. 1, February.
2019, *Where Violence and Love Meet: Honour and Italian Society*, in Niamh Cullen, *Love, Honour and Jealousy*, Oxford University Press, Oxford 2019.

De Cristofaro, Ernesto

2013, *Retorica forense e valori della comunità. Questioni d'onore in alcuni processi siciliani*, in Francesco Migliorino, Giacomo Pace Gravina (a cura di), *Cultura e tecnica forense tra dimensione siciliana e vocazione europea*, il Mulino, Bologna 2013.

De Santis, Giuseppe

1953, *Un personaggio per Silvana Pampanini*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 9, 15 aprile.

1954, *De Santis ci scrive*, «Cinema Nuovo», a. III, n. 49, 25 dicembre.

Delli Colli, Laura

1987, *Monica Vitti: filmografia e ricerche*, Gremese, Roma.

Di Bella, Maria Pia

2011, *Il caso Franca Viola, la ragazza che disse di no*, in Maria Pia Di Bella, *Dire o tacere in Sicilia. Viaggio alle radici dell'omertà*, Armando, Roma 2011.

F.S.

1968, *Paolo VI con Franca Viola e il marito*, «La Stampa», 19 dicembre.

Fiume, Giovanna (a cura di)

1989, *Onore e storia nelle società mediterranee*, La luna, Palermo.

Frasca Polara, Giorgio

1966, *La forza di dire no*, «l'Unità», 18 dicembre.

Gesù, Sebastiano (a cura di)

1988a, *La Sicilia: un lungo difficile raccontare. Intervista a Damiani a cura di Sebastiano Gesù*, in Sebastiano Gesù (a cura di), *Damiano Damiani e la Sicilia. Incontri con il cinema*, Associazione turistica Pro Loco, Acicatena 1988.

1988b, *Schede filmografiche*, in Sebastiano Gesù (a cura di), *Damiano Damiani e la Sicilia. Incontri con il cinema*, Associazione turistica Pro Loco, Acicatena 1988.

Ghirotti, Gigi

1966, *Franca Viola e la ragazza di Salemi nuovi simboli della moderna Sicilia*, «La Stampa», 28 dicembre.

Giannetti, Alfredo

1959, *Rosatea*, «Noi donne», a. XIV, n. 30, 27 luglio.

Gundle, Stephen

2016, *Melato, Muti & Antonelli: dive e divismo nel cinema italiano degli anni Settanta*, in Maria Casalini (a cura di), *Donne e cinema: Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016.

2019, *Silvana Pampanini: Dream Girl of the Masses*, in Stephen Gundle, *Fame Amid the Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn Books, New York 2019.

Harrison, Lieta

1964, *Le svergognate*, Ed. di Novissima, Roma.

Hochkofler, Matilde

2004, *Il primo Mastroianni e la collaborazione con Giuseppe De Santis*, in Giovanni Spagnoletti; Marco Grossi (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004.

L.C.

1968, *Franca Viola si è sposata all'alba in una piccola chiesa di Alcamo*, «La Stampa», 5 dicembre.

L.M.

1954, *Un marito per Anna Zaccheo*, «Noi donne», a. IX, n. 1, 3 gennaio.

Longhi, Marisa; Giannetti, Alfredo

1959, *Rosatea*, «Noi donne», a. XIV, n. 35, 6 settembre.

Madeo, Liliana

1992, *Franca Viola, la rivincita della «svergognata»*, «La Stampa», 15 agosto.

Maffei, Maria

1967, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, «Noi donne», a. XII, n. 51, 30 dicembre.

1968, *Monica Vitti "ragazza con la pistola" spara sul cinema italiano*, «Noi donne», a. XXIII, n. 43, 2 novembre.

Monroy, Beatrice

2012, *Niente ci fu*, la meridiana, Molfetta.

Montanelli, Indro

1966, *La ragazza di Alcamo*, «Corriere della Sera», 14 dicembre.

Monteverdi, Giuliana

1970, *Sono brutta, non mi sposo*, «Oggi», a. XXVI, n. 30, 28 luglio.

Morreale, Emiliano

2011, *Così piangevano: Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma.

Nicolai, Giorgio

1963, *La sincerità del matrimonio*, «Noi donne», a. XVIII, n. 32, 10 agosto.

Parca, Gabriella (a cura di)

1959, *Le italiane si confessano*, Parenti, Firenze; Feltrinelli, Milano 1973.

Pezzotta, Alberto

2004, *Regia Damiano Damiani*, Centro Espressioni Cinematografiche, Cinemazero, La Cineteca del Friuli, Pordenone.

Rovera, Giulietta

1984, *Delitto d'onore*, Edizione Rai, Torino.

Scandola, Alberto

2009, *Una sposa bambina*, in Alberto Scandola, *Ornella Muti*, L'Epos, Palermo 2009.

Schneider, Jane

1987, *La vigilanza delle vergini*, La luna, Palermo.

Spagnoletti, Giovanni;**Grossi, Marco**

2004, *Per una rilettura di Giorni d'amore*, in Giovanni Spagnoletti, Marco Grossi (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004.

Tognolotti, Chiara

2018, *Corpi di donne. Declinazioni dell'eccesso nell'immagine divistica di Stefania Sandrelli*, «L'avventura», a. IV, n. 1, gennaio-giugno.

Vice

1953a, *Art. 519 Codice Penale*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 2, 1 gennaio.

1953b, *Un marito per Anna Zaccheo*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 20, 1 ottobre.

Vitale, Antonella

2018, *The Body of Law: Redefining Rape in Italy*, in Tuba Inal, Merril D. Smith (eds.), *Rape Cultures and Survivors: An International Perspective*, vol. I, Praeger, Santa Barbara/Denver 2018.

Vitella, Federico

2010, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino.

Vitti, Antonio C.

2011, *Può un maschio italiano sposare una donna di tutti?*, in Antonio C. Vitti, *Giuseppe De Santis e il cinema italiano del dopoguerra*, Metauro, Pesaro 2011.

Zannino, Franco

1955, *Il Mezzogiorno nel dopoguerra*, «Cinema nuovo», a. IV, n. 61, 25 giugno.

Zavattini, Cesare

1961, *I volti dell'amore*, «Noi donne», a. XVI, n. 48, 3 dicembre.

Zullino, Pietro

1966a, *Don Rodrigo in Sicilia*, «Epoca», a. LXII, n. 802, 6 febbraio.

VISTO, SI STUPRI. SESSO E TERRORE NELLE IMMAGINI DI VIOLENZA SULLE DONNE NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI SETTANTA, TRA FINZIONE E REALTÀ

Giovanni Memola (ricercatore indipendente)

In the 1970s, Italian cinema experienced a boom of images and narrative elements associated with acts of violence against women, which were often further combined with sex. Such a phenomenon characterized domestic film production to a very large extent, therefore beyond budget and marketing implications, as well as auteur ambitions. In this context, the mystery-thriller films of the so-called “giallo” established a peculiar relation with violence against women at large, as they encoded it in the narrative mechanisms and in the development of the genre itself by means of subject-related marketing strategies and audience expectations. Quickly brought to popularity in the wake of Dario Argento’s works, over the years the “giallo” has been widely investigated precisely on the grounds of its defining featuring of violence against women, with most outcomes interpreting its psychological and allegorical aspects against the background of Italy’s contemporaneous social history. The aim of this essay is to enrich the interpretation field on this subject, prompting a reflection on such images and imagery of violence in the light of what were the practices, beliefs and expectations about violence against women beyond fiction, in the everyday life of 1970s Italy.

KEYWORDS

Violence against women; Sexual violence; Violence in the media; Giallo cinema; 1970s Italy

DOI

10.54103/2532-2486/17302

Negli anni Settanta, propiziato in larga parte dal progressivo e inesorabile allentamento delle maglie della censura, il cinema italiano registrò un sensibile aumento di contenuti a base di sesso e violenza, intensificando e talvolta portando alle estreme conseguenze, in termini di rappresentazione, un fenomeno che si prospettava fisiologico e potenzialmente fuori controllo almeno già dal decennio precedente¹. Contestualmente, si verificò una proliferazione senza precedenti di immagini di violenza sulle donne – e, di riflesso, di figure femminili erotizzate e al tempo stesso ridotte alla condizione di vittime. Per saggiare

¹ Cfr. Farina, 1968; Corsi, 2012; Di Chiara, 2021.

anche solo in minima parte i contorni del fenomeno basta passare in rassegna i materiali pubblicitari dei film realizzati al tempo (*fig. 1*) o, in certi casi, semplicemente i titoli dei film stessi: dalle innumerevoli locandine ritraenti volti urlanti e corpi agonizzanti di donne seminude, alle esplicite titolazioni escogitate sulla falsariga di *Ragazza tutta nuda assassinata nel parco* (1972) di Alfonso Brescia, *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (1972) di Giuliano Carnimeo, *Le ultime ore di una vergine* (1972) di Gianfranco Piccioli, *La signora è stata violentata* (1973) di Vittorio Sindoni.

Dette immagini andavano ingrossando la vena della nostra produzione cinematografica più tradizionalmente legata all'*exploitation*, con gli approdi rappresentativi tra i più significativi in chiave di eros, crudeltà visiva e atrocità rintracciabili in film a rimorchio di filoni come il *women-in-prison*, il *nazisploitation* e il dramma conventuale ambientato ai tempi della Santa Inquisizione²: filoni già facilmente violenti, per buona parte, in ragione del tipo di luoghi e atmosfere messe in scena. Ciononostante, è interessante registrare che la violenza sulle donne in generale, pur con modalità ed esiti di differente tenore, trovava ormai da alcuni anni un'efficace sponda anche in produzioni di più sofisticata caratura artistica, dal film cosiddetto brillante a quello d'autore. *Banditi a Milano* (1968) di Carlo Lizzani, noir ispirato alle gesta criminali della banda Cavallero, mostra una prostituta che viene prima rapita e poi arsa viva, dopo esser stata ricoperta di benzina; *Amore mio aiutami* (1969) di Alberto Sordi presenta una lunga e intensa scena di percosse inferte alla moglie (Monica Vitti) da un marito (Alberto Sordi) che vede traballare il proprio matrimonio; *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974) di Lina Wertmüller mostra la rivalsa di classe di un proletario meridionale (Giancarlo Giannini) nei confronti di una donna borghese del Nord (Mariangela Melato), in un grottesco tripudio di schiaffi, calci e insulti sessisti. Si trattava di film che sfruttavano la violenza sulle donne come significativa efficace per articolare discorsi sulla società italiana, al più in chiave critica, rispetto a temi quali ruoli sociali, gerarchie di classe, criminalità urbana. È però importante evidenziare quanto, pure in questo quadro, la violenza sulle donne alimentasse anche una forma di spettacolo, oltre che una necessità drammaturgica.

L'espressione tra le più peculiari – e per questo interessante – rispetto al proliferare di violenza sulle donne sul grande schermo nazionale è rappresentata dalla corposa pattuglia di film ascrivibili al cosiddetto giallo all'italiana, il genere mescolante *mystery* e *thriller* portato a maturazione, nel segno del successo commerciale, dalle opere di Dario Argento – da *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) e *Il gatto a nove code* (1971) a *Profondo rosso* (1975) e oltre. Negli oltre cento film di questo particolare genere cinematografico realizzati nei soli anni Settanta, i personaggi femminili si presentano come regolari vittime di violenze

² Per un quadro generale di tali filoni, si guardi alle relative trattazioni contenute in Curti; La Selva, 2003: 221-234.



Fig. 1 - Manifesto del film "Il gatto a nove code" (1971) di Dario Argento.

e abusi fisici e verbali, culminanti il più delle volte in omicidi atroci e spietati; violenze peraltro eccessive e spesso sadiche nei connotati, che in certi casi rasentano il vero e proprio accanimento di genere per reiterazione e, soprattutto, per la predilezione mostrata da parte dell'iconico killer vestito di nero rispetto alla scelta delle vittime – prostitute³, modelle⁴, ballerine⁵, studentesse⁶, donne incinte⁷, mogli infedeli⁸. Lo sfondo degli omicidi, poi, è valorizzato da elementi dalla forte carica erotica: da una parte il profilo delle vittime, in prevalenza donne giovani e sessualmente emancipate – interpretate da attrici peraltro in voga sui numerosi rotocalchi sexy pubblicati in quegli anni⁹ –, e dall'altra parte gli omicidi stessi, rappresentati in modo da evocare un'atmosfera di eros e sensualità che può risultare perturbante. Nel giallo all'italiana, in definitiva, la violenza sulle donne è iscritta nel codice che regola il funzionamento e la fruizione del genere stesso: dalla scena presto stereotipizzata dello spogliarello che prelude alla mattanza, alle aspettative del pubblico che resterà forse sorpreso dall'identità dell'assassino ma non da quella delle vittime. Secondo diversi critici e studiosi gli atti di violenza presenti in queste pellicole, e in particolare lo stile barocco e spettacolare con cui risultano rappresentati, si prestano a essere interpretati come espressioni di una diffusa misoginia, e come sintomi di un più profondo stato di malessere legato alla cultura patriarcale del tempo, in un periodo storico in cui le donne italiane compivano significativi passi in avanti nel processo di emancipazione sociale e culturale¹⁰. Non è un caso che i personaggi femminili vengano tipicamente schiaffeggiati se contraddicono un uomo¹¹, e che i loro corpi vengano orribilmente mutilati e spesso associati a quelli di bambole e manichini, restituendo così un'immagine di donna abietta e disumanizzata¹². Inoltre, molte scene di delitti comunicano un senso di potere e supremazia maschili, come si può evincere plasticamente dalla sessualizzazione delle armi adoperate dal killer¹³. Le lame dei vari rasoi e coltelli sfoderate pochi secondi prima di uccidere rimandano all'idea di un pene che ha appena

³ *La notte che Evelyn uscì dalla tomba* (1971) di Emilio P. Miraglia.

⁴ *Il rosso segno della follia* (1970) di Mario Bava, *Sette scialli di seta gialla* (1972) di Sergio Pastore, *La morte accarezza a mezzanotte* (1972) di Luciano Ercoli.

⁵ *Passi di danza su una lama di rasoio* (1973) di Maurizio Pradeaux.

⁶ *Cosa avete fatto a Solange?* (1972) di Massimo Dallamano, *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973) di Sergio Martino.

⁷ *Cinque donne per l'assassino* (1974) di Stelvio Massi.

⁸ *Rivelazioni di un maniaco sessuale al capo della squadra mobile* (1972) di Roberto Bianchi Montero.

⁹ Memola, 2018.

¹⁰ Cfr. Bini, 2011: 63-72; Mendik, 2015: 1-20, 58-86.

¹¹ Edmonstone, 2008: 157.

¹² Maina, 2016.

¹³ Hunt, 1992: 67, 73-74; Koven, 2006: 61-75.

raggiunto l'erezione, pronto a penetrare e sottomettere la vittima di turno¹⁴. Ma oltre a funzionare come genere che offre argomenti e fantasie in grado di rassicurare gli uomini o quanto meno di alleviarne patimenti e apprensioni, il giallo sembra intavolare discorsi rivolti anche alle donne. Alcuni studiosi hanno teorizzato l'esistenza di un'analogia a livello narrativo con la più ampia letteratura folkloristica di stampo moralistico e pedagogico, quale quella delle fiabe, delle favole o dei *morality plays*¹⁵. Le storie raccontate nei film sembrano infatti ammonire e mettere in guardia sui rischi connessi a stili di vita moderni¹⁶, alludendo inoltre al rischio che deriverebbe dal non avere un partner maschile "fisso" che possa garantire una protezione costante e regolare¹⁷. In questo senso, il giallo all'italiana si presta a essere interpretato – anche – come un genere rivolto a un pubblico di donne da allertare e possibilmente terrorizzare. In riferimento alla violenza sulle donne, nel giallo c'è tuttavia anche un aspetto sul quale, finora, si è per lo più sorvolato. Riguarda il legame che la violenza rappresentata stabilisce con la violenza reale, fuor di finzione e fuori di allegoria, vale a dire con quelle che erano le manifestazioni e i gesti di violenza perpetrati contro le donne nella società, nella quotidianità dell'Italia degli anni Settanta. Si tratta di un aspetto che merita approfondimento, per almeno due ragioni. Per prima cosa perché il giallo all'italiana, al netto di certi risvolti fantasmagorici pertinenti alla caratterizzazione del killer e alla risoluzione dell'enigma, era un genere che perseguiva un certo realismo: nelle ambientazioni, nelle location, nei personaggi, nell'attualità di certe tematiche legate alla vita moderna – e dunque è ragionevole aspettarsi elementi di realismo anche nella messa in racconto della violenza. In seconda battuta perché le immagini di violenza sulle donne, come riconosciuto al tempo in ambienti femministi¹⁸, godevano di un notevole grado di tolleranza culturale, ai limiti dell'acquiescenza: non andavano incontro a particolari interventi da parte della censura, neppure quando eccessivamente cruento, ma anzi circolavano facilmente e in enorme quantità, come parte di un fenomeno culturale più ampio che non riguardava

¹⁴ Questo argomento risulta ancor più convincente in virtù del fatto che alcuni gialli enunciano fin troppo consapevolmente suddetta analogia: in *Cosa avete fatto a Solange?* (1972) di Massimo Dallamano e in *Giallo a Venezia* (1979) di Mario Landi, alcune donne muoiono per effetto di pugnalate nella vagina; ne *La sorella di Ursula* (1978) di Enzo Milioni ed *Enigma rosso* (1978) di Alberto Negrin, le lame di ordinanza del killer sono rimpiazzate da oggetti contundenti a forma di fallo, certamente atipici ma al contempo assai emblematici.

¹⁵ Cfr. Mackenzie, 2013: 38-39; Sevastakis, 2016.

¹⁶ Cfr. Koven, 2005; Kannas, 2013.

¹⁷ Mackenzie, 2013: 12, 111-143. In senso più ampio, il genere mostra una certa fascinazione per il mondo delle fiabe e dei racconti di folklore in generale. L'enigma presente in *Profondo rosso*, ad esempio, è risolto in parte con l'aiuto di un libro di fiabe e leggende popolari. In *E tanta paura* (1976) di Paolo Cavara, i dettagli di una fiaba per bambini diventano indizi per decifrare il modus operandi dell'assassino. In *Chi l'ha vista morire?* (1972) di Aldo Lado, le azioni del killer sono enfatizzate da una canzoncina per bambini che racconta di una macabra favoletta. *La casa dalle finestre che ridono* (1976) di Pupi Avati è ispirato a racconti di streghe della cultura contadina della Pianura padana (cfr. *25 anni di culto*, di Chiara Gelato, documentario inserito nell'edizione DVD del film, 2001).

¹⁸ Cfr. Carrano, 1977: 78; Maraini, 1975.

solo il cinema¹⁹. La consultazione di documenti relativi all'attività della censura ci restituisce in buona parte la misura di quanto sostenuto al tempo dalle femministe. Passando in rassegna le motivazioni addotte dai revisori in presenza di scene da sottoporre a taglio, ci si rende conto di come le attenzioni fossero generalmente rivolte a immagini di sesso, laddove le immagini di violenza, persino le più brutalmente esplicite e impressionanti, passavano abbastanza inosservate. Un esempio significativo è offerto da *La sanguisuga conduce la danza* (1975) di Alfredo Rizzo. Perché questo film potesse uscire nelle sale i revisori consigliarono i produttori di «apportare [...] i seguenti tagli»:

- 1) eliminazione della scena delle [due] lesbiche; 2) alleggerimento del rapporto carnale tra Eveline [Patrizia Welby] e il Conte [Giacomo Rossi Stuart];
- 3) alleggerimento delle scene [di sesso] tra il pescatore e Cora [Krista Nell];
- 4) alleggerimento delle scene [di sesso] tra Gricor [Luciano Pigozzi] e Sibilla [Femi Benussi].²⁰

Tali tagli furono motivati con la necessità di evitare un «eccessivo realismo sessuale», una premura che tuttavia non fu riservata ad altre scene “eccessivamente realiste” e potenzialmente perturbanti: molte scene assai crude di donne sottoposte a decapitazione, ad esempio, rimasero inalterate nella loro lunghezza²¹.

¹⁹ In tutto il Paese, presso le edicole dei giornali, era possibile imbattersi in numerosissime pubblicazioni *pulp* ed estreme che, in quanto a immagini di donne agonizzanti o ridotte a cadaveri, non erano certo meno esplicite o impressionanti rispetto a quanto si poteva riscontrare sugli schermi – dalle storie a fumetti ai fotoromanzi, passando per varie altre forme di *fiction* illustrata. Degno di nota è il caso della testata «Killing», fotoromanzo incentrato sulle avventure di un sadico assassino mascherato che vantava una tiratura di 300.000 copie a settimana; chi ne leggeva le storie poteva sincerarsi degli effetti che l'olio bollente o le mazze chiodate erano in grado di provocare sulla pelle umana, quella femminile in particolar modo, sulla scorta di un campionario di eccessi e di crudeltà che contribuì non poco a decretare il successo commerciale e la popolarità del prodotto: per approfondimenti, si rimanda al film documentario *The Diabolikal Super-Kriminal* (2007) di Ss-Sunda. Situazioni simili gonfiavano ormai persino la narrativa più tradizionale. Due romanzi (e altrettanti successi editoriali) di Giorgio Scerbanenco quali *Venere privata* (1966) e *I ragazzi del massacro* (1968) presentano scene-chiave basate per l'appunto su situazioni di violenza brutale ed estrema contro giovani donne, raccontate con un linguaggio crudo e vividamente dettagliato – in *Venere privata* lo sfregio della prostituta Livia Ussaro con la lametta di un temperamatite, ne *I ragazzi del massacro* lo stupro di gruppo e l'assassinio di un'insegnante di scuola. Entrambi i racconti di Scerbanenco sono stati adattati per il cinema con le seguenti pellicole: *Il caso "Venere privata"* (1970) di Yves Boisset, produzione italo-francese, e *I ragazzi del massacro* (1969) di Fernando di Leo.

²⁰ Ministero del Turismo e dello Spettacolo, nulla osta di revisione cinematografica e teatrale n. 66416, 29 aprile 1975, in BDRC: scheda n. 46585.

²¹ La lista dei gialli cui fu rivolto un simile trattamento in sede di censura è piuttosto estesa, e comprende anche alcuni tra gli esemplari più *splatter* all'interno del genere. *La bestia uccide a sangue freddo* (1971) di Fernando Di Leo, che presenta una galleria di atrocità avvalendosi dell'uso di armi medievali, richiamò l'attenzione dei revisori unicamente per certe sequenze che mostravano rapporti lesbici e incestuosi, e che furono pertanto tagliate nella misura di circa 36 metri (BDRC: 41917). Analogamente *Non si sevizia un paperino* (1972) di Lucio Fulci, che presenta una tra le più lunghe e sanguinolente scene omicide dell'intero genere (un pestaggio di gruppo compiuto con catene), fu ammesso alla programmazione nelle sale senza particolari modifiche, se non per una scena che ritraeva Barbara Bouchet nuda su un divano (BDRC: 43609).

La violenza sulle donne, appare evidente, si configurava allora quale elemento sostanzialmente accettato e accettabile nell'offerta di intrattenimento e spettacolo. Al netto delle implicazioni psicologiche che chiamano giustamente in causa misoginia e patriarcato in crisi, resta allora da comprendere come e fino a che punto le consuetudini e le aspettative sociali riferibili ad atti di violenza sulle donne siano state tradotte in materia, per l'appunto, di spettacolo e intrattenimento. Il presente saggio si muove esattamente lungo questa direttrice, usando come caso-studio il giallo all'italiana nel tentativo di inquadrare sociologicamente il tema della violenza sulle donne nel cinema italiano di quegli anni. Con l'obiettivo, infine, di stimolare una riflessione che riconosca una maggiore complessità al significato e al valore attribuiti alla violenza sulle donne in termini sia visuali sia narrativi.

I. STORIA E STORIE DI VIOLENZA

In anni recenti, la violenza sulle donne è assurta a tema di primo piano nelle cronache e nei media e ha coinvolto l'attenzione della politica, dando luogo a discussioni per la legiferazione su reati quali lo stalking e il crimine d'odio contro le donne (o "femminicidio")²². La questione segna un passaggio culturale e socio-politico indubbiamente rilevante per il nostro Paese, giacché fino ad alcuni decenni fa questi e altri comportamenti o azioni violente nei confronti delle donne non soltanto non venivano apertamente criminalizzati, ma addirittura costituivano elementi di un diffuso costume sociale.

Il focolaio domestico era il principale luogo di tali manifestazioni. Come segnalato in diversi studi e inchieste, molti padri e mariti ricorrevano a schiaffi o percosse come strumenti per ripristinare ordine e autorità in casa, e lo stesso succedeva con i fratelli nei confronti delle sorelle²³. La graduale modernizzazione del Paese e l'accresciuto livello di istruzione non contribuirono a migliorare la situazione. La violenza sulle donne interessava nella pratica quotidiana tanto le classi disagiate e a basso tasso di istruzione quanto quelle benestanti e colte, e così pure la piccola borghesia figlia del "miracolo economico" degli anni Cinquanta-Sessanta²⁴. Ugualmente, non c'era neppure troppa differenza tra Nord e Sud, né tra campagne e città. Come mostrato esemplarmente da Michelangelo Antonioni ne *Il deserto rosso* (1964), persino in una città presa a simbolo del progresso e della modernità di una nazione intera quale Milano la violenza domestica sulle donne continuava a restare un fatto concreto²⁵.

Abusi ed episodi di violenza di vario tipo si manifestavano piuttosto diffusamente anche negli spazi pubblici. Per strada, nei parchi urbani e sui mezzi pubblici, sulle spiagge e in molti altri luoghi all'aperto, le donne non accompagnate da uomini erano facile oggetto di molestie verbali, quando non addirittura fisiche.

²² Merli, 2015.

²³ Cfr. Carminoli et al., 1976; Madeo, 1983. Per dare un'idea del fenomeno, basti pensare che alla metà degli anni Sessanta nelle richieste di separazione matrimoniale aperte dalle donne la violenza domestica compariva nell'87,9% dei casi, ben più spesso dell'infedeltà (4,3%) e dell'abbandono del tetto coniugale (7,8%) (Tornabuoni, 1965).

²⁴ Scirè, 2007: 2-5.

²⁵ Nel film, Monica Vitti interpreta una donna oppressa e picchiata dal marito (Carlo Chionetti), dirigente di una prestigiosa azienda.

Si trattava di molestie a sfondo prevalentemente sessuale, che impattavano pesantemente nelle loro relazioni pubbliche²⁶, e la cui popolarità aveva generato addirittura un lessico specialistico – si pensi a parole come “pappagallo” o “mano morta”.

Le vittime più vulnerabili di questi comportamenti erano probabilmente le donne straniere di passaggio in Italia. Come riportato in un articolo apparso sulla rivista «Le vie d'Italia» nel 1967, fare *avances* alle turiste straniere, specialmente nelle città d'arte e sulle spiagge, rasentava le forme di un'autentica «piaga» nazionale, «stabile e generale», e non mancavano episodi di turiste letteralmente accerchiate e palpeggiate da «legioni» di giovani uomini²⁷. Simili situazioni erano largamente influenzate dal pregiudizio – diffusissimo – che indicava nelle donne straniere una maggiore disinibizione sessuale rispetto a quelle italiane²⁸, e per quanto sconvenienti e deprecabili si inserivano nondimeno nelle pratiche di un certo folklore nazionale, rimasto vivo per lunghi decenni e ben conosciuto all'estero²⁹.

Tra i luoghi pubblici maggiormente a rischio, oltre ai già citati mezzi di trasporto, figuravano anche i cinema. Le prime storie di donne vittime di attenzioni indesiderate e di molestie nel buio della sala risalgono addirittura agli albori del cinematografo in Italia³⁰, ma il costume conobbe una certa continuità nel corso degli anni. Le potenziali vittime erano tipicamente le donne che si recavano al cinema da sole, in gruppi di sole donne o comunque non accompagnate da uomini adulti³¹, senza differenze sostanziali tra Nord e Sud, né tra sale di fascia alta e sale più a buon mercato³². Nel 1989, un'inchiesta di «Ciak» rivelava quanto fosse ancora attuale, per una donna, il rischio di essere molestata al cinema durante la proiezione di un film – persino nelle rinomate sale di prima visione del centro di Milano³³.

²⁶ La scrittrice Ada Gabrielli Fiorenzi (2014: 146), in un lavoro ispirato alla propria giovinezza, ha raccontato in questi termini cosa potesse significare l'esperienza di andare a fare la spesa da sola in una città come Firenze: «Lungo le strade [una donna] colleziona i più svariati, i più audaci e i più fantasiosi interventi; vuoi sonori: sospiri, schiocchi di lingua, esclamazioni estasiare, battute di mano entusiaste; vuoi visivi: occhiate languide, sorrisi beati; vuoi tattili: strofinamenti di fianco contro fianco, mano morta e così via dicendo. È un caleidoscopio di trovate, una fantasmagoria d'invenzioni personalizzate che le danno più angoscia che soddisfazione».

²⁷ [s.n.], 1967.

²⁸ Balducci, 1973: 1-9.

²⁹ Nel 1951 faceva il giro del mondo lo scatto della fotografa americana Ruth Orkin *American Girl in Italy*, in cui è ritratta una giovane che cammina a passo spedito in una strada, attorniata da uomini di varie età che le rivolgono apprezzamenti. Quarant'anni più tardi non molto sembrava cambiato, almeno nella percezione del fenomeno dall'estero. Nel 1991, infatti, una popolare guida turistica sulle principali città d'arte italiane, rivolta a un pubblico anglofono, offriva i seguenti consigli per affrontare e prevenire i tipici incidenti con i maschi italiani: «Use a sharp elbow jab or a good heel kick to get rid of unwelcome attention. We know a woman who carries a hat pit to stick men engaged in *mano morta* on buses [...]. Ignore the man in the street who tries to pick you up. If you can't shake him, say what the Roman women say: *Crepa!* – which roughly translates to go and die! Unfortunately, this annoyance is a national male pastime» (Wurman, 1991: 4).

³⁰ Alovio, 2008: 276-278.

³¹ Cfr. Gianini Belotti, 1985: 84; Garofalo; Missero, 2016.

³² ANICA, 1992: 47.

³³ Detassis, 1989.

Gli approcci indesiderati per le strade, sui mezzi di trasporto o nei cinema rappresentavano solo la punta dell'iceberg di un complesso di violenza sulle donne in grado di raggiungere vette assai più drammatiche e brutali. Secondo una ricerca realizzata nel 1975, ogni anno, in Italia, venivano commessi all'incirca 11.000 stupri – uno ogni quaranta minuti³⁴. Frutto di elaborazioni statistiche, questa cifra esorbitante comprendeva anche stupri di gruppo, spesso compiuti con premeditazione, i quali rappresentavano una parte tutt'altro che marginale della cifra complessiva³⁵. Un articolo di fine anni Settanta di un criminologo esperto di violenza sessuale fotografa con chiarezza la dimensione del fenomeno:

Una caratteristica particolare dello stupro o violenza carnale, di questi ultimi tempi, [...] è di essere un delitto consumato da gruppi di giovani o giovanissimi. Raramente trattasi di crimini in cui è implicata una singola persona. Frequente in questi ultimi anni il sequestro premeditato di giovani coppie, con violenza portata alla donna, in presenza del marito o fidanzato reso inerme e terrorizzato da minacce. La violenza di gruppo dimostra come certi istinti perversi si scatenino con la compiacente solidarietà di più persone. Nel gruppo ognuno sembra sentirsi meno responsabile. Non chiamerei in causa per gli autori di stupri l'ipergenitalità o il sadismo. Rari sono i casi in cui per ottenere l'erezione vi è bisogno di atti brutali, per cui gli stupri che si compiono ogni giorno devono avere come protagonisti soggetti pressoché «normali», piuttosto immaturi caso mai sotto il profilo affettivo o culturale.³⁶

II. A MAN'S MAN'S WORLD

Gli episodi variegati, diffusi e reiterati di violenza sulle donne rispondevano in buona sostanza a due fattori, commutabili e reciprocamente dipendenti: da una parte l'esistenza di una cultura sessuale maschilista, che considerava la violenza un valore e dipendeva dal bisogno di affermare l'ideale di supremazia di genere sulla donna; dall'altra parte l'esistenza, all'interno della società, di un'opinione pubblica e di un sistema giuridico-legale largamente influenzati da una vecchia mentalità patriarcale, nonostante l'affermarsi di crescenti segnali di emancipazione femminile e parità tra i sessi.

Entrando nel merito del primo fattore, il ritratto dell'uomo italiano medio, così come descritto in un libro-inchiesta del 1980 basato su racconti di donne, è quello di un individuo la cui idea di sesso sembra essere non dissimile da quella di uno stupro; il ritratto di un uomo avvezzo a dichiarare la propria intenzione di fare sesso mediante «l'assalto violento e improvviso», intimamente persuaso che alle donne piaccia essere sedotte così³⁷. Quest'idea secondo cui

³⁴ Teodori, 1977: 61.

³⁵ A riprova della "popolarità" del deplorabile gesto, basti constatare quanto spesso ricorrano proprio le scene di stupri di gruppo in quella specie di compendio dei misfatti tratti dalle cronache nere del tempo che è stato il filone di film italiani "poliziotteschi" – per non parlare di quei film italiani addirittura costruiti attorno allo stupro di gruppo come vero e proprio motivo e motore del racconto nel solco dei film americani cosiddetti "rape and revenge" (per una panoramica generale su questi ultimi, si guardi Curti; La Selva, 2003: 201-210).

³⁶ Caletti, 1979.

³⁷ Gianini Belotti, 1980: 159-160.

le donne non disdegnino d'esser "prese" con violenza emerge in maniera significativa anche da diversi racconti di stupratori. In un processo per uno stupro di gruppo ai danni di una giovane turista austriaca, uno degli imputati si difese sostenendo che la donna non aveva dato segni di contrarietà, ovvero non aveva reagito fisicamente o verbalmente rispetto a quanto le stava accadendo³⁸. Spiegazioni di questo tipo, quando sincere, aiutano a comprendere le sfumature di una mentalità che non sembra lontanamente contemplare, in tema di abusi sessuali, l'eventualità di poter compiere un gesto in grado di nuocere e/o traumatizzare la vittima. Calato in questo contesto, lo stupro appare non soltanto un atto sessuale estremo e sopraffattivo, ma anche un gesto che porta a sublimazione tratti specifici della culturale sessuale maschile di quegli anni. Secondo Umberto Eco³⁹, la peculiare coincidenza di sesso e violenza all'interno della società italiana trovava ragion d'essere in una convinzione allora piuttosto comune tra gli uomini italiani: l'idea che la violenza contribuisse a certificare ed esprimere virilità. Questa tesi trova un certo riscontro in numerose storie e resoconti rintracciabili nelle riviste per uomini dell'epoca. Da uno studio condotto nel 1970 su un campione di 18 albi a fumetto, ad esempio, emerge che la maggior parte dei rapporti sessuali rappresentati era anticipata da situazioni di violenza fisica o abusi sessuali, per poi dar luogo a rapporti spesso non consenzienti: «mai [si era] sospettato» – conclude ironicamente l'autore dello studio – «che per fare l'amore fosse indispensabile incominciare, come minimo, dai calci nel didietro»⁴⁰. Si potrebbe obiettare che simili situazioni rappresentate in certo genere di fumetti, come anche in altri prodotti di intrattenimento per uomini, fossero al più fantasie; fantasie erotiche spesso rozze e brutali, ma pur sempre fantasie. Cionondimeno, è interessante constatare che certe rappresentazioni, più o meno fantastiche che fossero, venivano tendenzialmente presentate ai lettori alla stregua di una implicita benaugurata eventualità, senza divagazioni pietistiche verso chi subiva la violenza e senza che abusi e brutalità di sorta venissero criminalizzate o almeno stigmatizzate. L'atto di violenza come complemento al sesso, insomma, sembrava afferire alle sfere del possibile e del vagamente lecito. A tal riguardo appare allora emblematica la risposta a una lettera apparsa nella rubrica della corrispondenza di «Goldrake», il popolare fumetto "sexy" incentrato sulle avventure di uno 007 playboy. Nella lettera un lettore di sesso maschile, rivolgendosi a Goldrake "in persona", si chiedeva se fosse effettivamente possibile riuscire a «scopare con una ragazza poche ore dopo averla conosciuta»; Goldrake, da par suo, gli rispondeva così:

Un uomo degno di questo nome non si sogna nemmeno di fare queste domande. Non soltanto una ragazza può essere scopata, ma *deve* esserlo sempre – ogni volta che sia possibile, anche pochi minuti dopo averla conosciuta, oppure senza conoscerla affatto. Cosa c'è di più bello ed eccitante che un incontro improvviso, il caotico congiungersi di due corpi desiderosi, e quel piacere che è tanto più intenso quanto più inaspettato?⁴¹

³⁸ Lombardo Pijola, 1979.

³⁹ Eco, 1973: 190.

⁴⁰ Reni, 1970: 93.

⁴¹ [s.n.], 1976 (corsivo nell'originale).

Simili usi e costumi in materia di sesso risultavano così largamente condivisi dai maschi italiani anche perché trovano sponda – e dunque tutele e persino legittimazione – nello Stato italiano e nelle sue leggi. Nonostante l'entrata in vigore di misure tese a garantire maggiore parità e più ampi diritti per le donne, negli anni Settanta l'idea dell'esistenza di una distinzione sociale tra uomo e donna restò pressoché inalterata, e continuò ad alimentare opinioni e comportamenti degli italiani in tal senso, sia in pubblico sia nel privato. Provvedimenti come la depenalizzazione dell'adulterio (1969) e la parità legale dei coniugi (1975), ad esempio, si scontravano con una realtà nella quale le donne che tradivano i mariti o decidevano di divorziare e risposarsi andavano incontro a critiche e offese, e spesso venivano emarginate da familiari e comunità. I tradimenti e le seconde nozze degli uomini, di contro, erano accolti con assai meno ostilità, e talvolta visti come segni sintomatici di virilità⁴².

Per quanto concerne le violenze domestiche, l'atteggiamento e la predisposizione sociale non mutavano. In un Paese in cui il Codice penale sanciva il diritto dei mariti a infliggere punizioni corporali sulle mogli – con la legge sul delitto d'onore⁴³, rimasta in vigore fino al 1981 – era considerato piuttosto "normale", o comunque non troppo scandaloso, che il marito picchiasse la propria moglie; diversamente, le (poche) mogli che prendevano in considerazione l'idea di denunciare le violenze rischiavano di diventare oggetto di insulti e pettegolezzi⁴⁴.

Dietro queste sproporzioni di giudizio si celava una mentalità maschilista e maschio-centrica, diffusa tra gli uomini tanto quanto tra le donne; una mentalità che consisteva, tra le altre cose, nella tendenza ad attribuire colpe alla donna, scusando contemporaneamente l'uomo, in quasi ogni circostanza inappropriata o controversa che riguardava individui di entrambi i sessi. A scapito delle donne e dei loro diritti, le caratteristiche di queste mentalità si manifestavano plasticamente nelle vicende di violenze e abusi sessuali. Se una donna subiva molestie, ad esempio durante uno spettacolo al cinema, non era infrequente minimizzare l'accaduto o, peggio, attribuire a lei almeno in parte la colpa, poiché ella *avrebbe dovuto sapere* a quali rischi sarebbe andata incontro, date quelle particolari circostanze. Si trattava di un modo di vedere le cose influenzato dalla realtà circostante; da fatti che erano stati accettati passivamente

⁴² Ravaioli, 1979.

⁴³ La legge prevedeva che fossero concesse attenuanti, e dunque sconti sulla pena, ai mariti che avessero picchiato o ucciso la moglie motivati da ragioni di difesa o vendetta dell'onore della famiglia. Per gli uxoricidi, ad esempio, la pena massima prevedeva una detenzione non superiore ai sette anni (cfr. Bolzoni, 2006; Scirè, 2007: 5; Merli, 2015: 449).

⁴⁴ Paviolo, 1987. In Sicilia, l'atto di picchiare le mogli era addirittura codificato nei costumi folkloristici di certe comunità locali. Ogni anno, nella ricorrenza di santa Rita, le cosiddette "malmaritate" sfilavano in una solenne processione invocando di esser risollevate dai loro matrimoni sventurati e pregando per la propria incolumità (Scirè, 2007: 3).

per così tanto tempo da esser inevitabilmente considerati “normali”⁴⁵. Questa propensione a incolpare le donne si riscontrava anche in casi più gravi ed eclatanti di violenza sessuale, ad esempio negli stupri e nei sequestri di persona con finalità di stupro. Basti ricordare il clamore suscitato dal caso del massacro del Circeo nel 1976, e l’opinione strisciante, condivisa da molti, secondo cui le due vittime, accettando l’invito di quelli che si sarebbero rivelati i loro aguzzini, se l’erano in fondo cercata⁴⁶. D’altronde, l’idea per cui negli episodi di violenza sessuale vi fosse una corresponsabilità delle vittime era talmente radicata nella società da esser persino avallata dall’ordinamento giuridico. Una legge del 1931 rimasta in vigore fino al 1996 considerava lo stupro un reato contro la pubblica morale e non contro la persona – da cui derivava che lo stupratore rischiava generalmente pene pecuniarie e non il carcere⁴⁷. Sulla stessa linea di principio era inoltre la legge che regolava il cosiddetto matrimonio riparatore. In vigore dal 1931 fino al 1981, questa stabiliva l’estinzione delle pene connesse allo stupro, anche laddove la vittima fosse stata sequestrata, a patto che il trasgressore si mostrasse interessato a voler sposare la vittima – una misura originariamente ideata per evitare l’emarginazione sociale delle donne che avevano perso loro malgrado la verginità.

Sarebbe sbagliato considerare le misure sullo stupro e il matrimonio riparatore soltanto come residui legali dell’Italia anni Trenta, e dunque di una società culturalmente arcaica e anacronistica. Se la legge italiana garantiva un certo grado di tolleranza verso i misfatti sessuali commessi da uomini, ciò accadeva perché, ragionevolmente, un’ampia porzione della popolazione considerava tali misfatti con il metro d’un arcaico maschilismo⁴⁸. Ciononostante, la seconda metà degli anni Settanta rappresentò un punto di svolta nella storia della violenza sulle donne nel nostro Paese. Sulla scia del delitto del Circeo, le violenze domestiche e sessuali divennero oggetto di numerose campagne di sensibilizzazione sociale, contribuendo ad aumentare la consapevolezza collettiva sulla questione.

⁴⁵ È quanto emerge, ad esempio, dal seguente resoconto di una donna di ventun anni in riferimento a un episodio di molestia subita su un mezzo di trasporto pubblico: «Non avete idea dell’indifferenza della gente, delle facce che si voltano dall’altra parte per non vedere una donna che si ribella a questo [mal]costume... Vai in tram e ti senti toccare [...] ti volti per cogliere il disturbatore: un muro di facce tutte uguali. Ancora una carezza, una pressione: scatti inviperita e stavolta lo vedi. Dici ad alta voce di smetterla, speri che una piazzata lo faccia almeno fuggire. Lui no, da verme diventa leone: “Ma come si permette, ma per chi mi ha preso [...]?”. La gente a questo punto ti guarda: è chiaro, tu sei una donna quindi gli altri credono a lui. Rispondi, accusi, quel tale ribatte. Ora i passeggeri borbottano, si sente qualche “basta, facciamola finita” e, magari, è proprio una donna come te a dirlo. Fine della scena, meglio scendere». (Rizzo, 1980).

⁴⁶ Cfr. Fatelli, 2013: 111; Man., 2017.

⁴⁷ Cfr. Lagostena Bassi et al., 1998: ix-x; Merli, 2015: 449.

⁴⁸ *Processo per stupro* (1979) di Loredana Dardi, film che documenta il procedimento penale a carico di quattro uomini incriminati per lo stupro di gruppo di un’amica, è in questo senso assai eloquente. Le domande indirizzate alla vittima in aula, tra le risatine di sottofondo degli astanti, si offrono come indicatori importanti di quale fosse l’atteggiamento culturale rispetto alla violenza sulle donne nella società italiana di fine anni Settanta: le fu chiesto se reagì alle violenze, se avesse stretto le gambe, e se avesse praticato fellatio con “eiaculazione *in ore*” (cfr. Pirro, 1979; Laviosa, 2011: 236-238).

Nel 1977, su quell'onda emotiva che fondamentalemente poneva al centro diritti e giustizia, fu presentata in Parlamento una proposta di legge che abrogava diversi anacronismi legali che ancora attorniavano la violenza contro le donne⁴⁹. Fu il punto di partenza di un tragitto culturale, e non soltanto giuridico, che si sarebbe rivelato lungo e impervio – e, per certi versi, ancora inconcluso.

III. SICURA MAI

Viste all'interno del giallo-thriller all'italiana, le rappresentazioni di violenza sulle donne sembrano risentire di molti degli aspetti sociali e culturali fin qui illustrati, a cominciare dal pensiero che attribuisce alle donne, in ragione della loro differenza, anche un' inferiorità. Le parole spesso riportate di Dario Argento secondo cui i personaggi femminili sono più interessanti e piacevoli da veder morire rispetto a quelli maschili sono in questo senso piuttosto sintomatiche. Senza inoltrarsi nel dibattito che ne sottolinea la latente misoginia⁵⁰, queste parole rivelano l'esistenza di un'idea che stabilisce una connessione speciale, se non addirittura "naturale", tra l'essere donna e l'essere vittima. Questa idea attraversa la filmografia di Argento, e in modo particolare i suoi film con protagonisti serial killer di sole donne⁵¹, ma è anche disseminata nella filmografia del giallo all'italiana nel suo insieme. Come accennato in apertura di saggio, la lista di film che hanno per vittime esclusive le donne annovera molti titoli; di contro, esiste una sola pellicola associata al genere che presenta un killer di soli uomini: *A.A.A. Massaggiatrice bella presenza offresi* (1972), di Demofilo Fidani. Si potrebbe asserire che il "trattamento speciale" riservato ai personaggi femminili rispecchi lo stereotipo di lunga data che vede le donne come sesso debole. Ma è altresì importante non tralasciare taluni fatti riguardanti il contesto in cui i gialli furono realizzati; un contesto in cui donne e ragazze, com'è stato mostrato, risultavano effettivamente più vulnerabili e più esposte a violenze di quanto non lo fossero uomini e ragazzi, sia nel pubblico sia nel privato. Alcuni gialli non fanno che trarre ispirazione da vere storie di violenza sulle donne, per quanto opportunisticamente: *La donna del lago* (1965) di Luigi Bazzoni e Franco Rossellini, ad esempio, si basa su un'inchiesta giornalistica di Sergio Saviane (1964) incentrata su una serie di delitti avvenuti nella cittadina di Alleghe; *La ragazza dal pigiama giallo* (1977) di Flavio Mogherini, che racconta di una giovane donna picchiata a morte dal proprio fidanzato, è ispirato a un fatto di cronaca⁵²; le decine di film che mescolano voyeurismo, fotografia e vita agiata, infine, richiamano tutti la torbida e scandalosa vicenda che interessò la marchesa Casati Stampa.

Una certa corrispondenza con la realtà emerge anche dalle location utilizzate per le scene di violenza e pericolo. Come ha osservato Giovanna Maina⁵³, molti gialli possono esser letti come storie di donne il cui «habitat quotidiano viene "infettato" dalla presenza apertamente ostile e pervasiva dell'assassino».

⁴⁹ Lagostena Bassi et al., 1998: 33-37.

⁵⁰ Cfr. Cooper, 2012: 6-7, 63; Mendik, 2015: 109-130.

⁵¹ *Phenomena* (1984) e i tardo-gialli *Nonhosonno* (2001) e *Giallo* (2009), ma in qualche misura anche *Suspiria* (1977), benché appaia più chiaramente votato al registro soprannaturale e annoveri tra le vittime anche un uomo (Flavio Bucci).

⁵² Bruschini; Tentori, 2001: 138.

⁵³ Maina, 2016: 129.



Fig. 2 - Susan Navarro seviziata in casa propria in una scena del film "La morte accarezza a mezzanotte" (1971) di Luciano Ercoli.

La casa, ad esempio, è un luogo in cui i personaggi femminili non sono mai al sicuro (fig. 2). Così, capita che una donna venga assalita e abusata sessualmente in camera da letto, dopo che un individuo si è intrufolato nell'appartamento da una finestra lasciata aperta (*La morte cammina con i tacchi alti*, 1971, di Luciano Ercoli); un'altra rischia di morire perché il latte conservato nel frigorifero è stato avvelenato (*Il gatto a nove code*, 1971, di Dario Argento); una muore tra mille atrocità in cucina, presa alle spalle e spinta con forza all'interno del forno (*Il gatto dagli occhi di giada*, 1977, di Antonio Bido); e poi ci sono le innumerevoli altre che possono morire mentre fanno il bagno o la doccia – strangolate, annegate, tranciate di netto da colpi di lama⁵⁴. Forse ci si imbatte in simili misfatti domestici perché il giallo all'italiana, come afferma Richard Dyer⁵⁵, è portato a enfatizzare gli aspetti negativi e criminali che caratterizzano il contesto della famiglia. Quel che è certo è che le numerose scene di violenza ambientate in casa suggeriscono che la sfera domestica rappresentava uno sfondo alquanto credibile ove ritrovare donne vittime o prossime a diventarlo.

⁵⁴ In una scena iniziale de *Il fiore dai petali d'acciaio* (1973) di Gianfranco Piccoli, una ninfomane (Paola Senatore) muore trafitta dal braccio affilato di una lampada della camera da letto, mentre l'uomo che lei ama (Gianni Garko) le sta rivolgendo parole sprezzanti e minacce: «[Sei] ancora qui? [...] Sono stufo di dover ripetere sempre le stesse cose. Ti fai trovare in casa mia, col culo scoperto, come una puttana qualsiasi. Vattene! Mi sono spiegato? È meglio che te ne vai subito, di corsa, o ti sbatto fuori a calci».

⁵⁵ Dyer, 2015: 181-204.

Fuori dalle mura domestiche rischi e pericoli ovviamente variano, ma non per questo diminuiscono (*fig. 3*). Qualsiasi donna può essere aggredita o uccisa brutalmente nei parchi comunali (*fig. 4*), come accade in *Una farfalla con le ali insanguinate* (1971) di Duccio Tessari o *La corta notte delle bambole di vetro* (1971) di Aldo Lado, nelle aule di scuola (*Cosa avete fatto a Solange?*, 1972, di Massimo Dallamano) o in treno (*Passi di morte sperduti nel buio*, 1977, di Maurizio Pradeaux), tra l'indifferenza della gente, secondo una maniera che richiama in qualche modo l'indifferenza collettiva verso le vittime femminili di violenze, abusi, insulti⁵⁶. Ma è nelle strade che le minacce all'incolumità fisica si aggravano oltremodo – e prevedibilmente. Sono infatti moltissimi i film che mostrano sequenze di donne pedinate in segreto dal killer o da altri loschi individui sulla via di casa, del lavoro, o semplicemente durante una passeggiata nel tempo libero. Tali pedinamenti possono recare intenti intimidatori, come accade nel cuore della notte alla spogliarellista protagonista (Nieves Navarro) de *La morte cammina con i tacchi alti*, oppure funzionano come momenti di preparazione a quella che sarà un'azione omicida. In *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* una modella (Paola Quattrini) muore in una via del centro di Milano, accoltellata da un misterioso individuo che l'aveva seguita per poi dileguarsi con facilità tra la folla. Più spettacolari nella costruzione sono infine i delitti commessi per strada dopo che la vittima è stata tenacemente inseguita non soltanto a piedi ma anche con mezzi di trasporto – con una motocicletta in *Le foto proibite di una signora per bene* (1970) di Luciano Ercoli, oppure a bordo di un taxi in *Lo squartatore di New York* (1982) di Lucio Fulci.

Nell'insieme di questi sfondi urbani di marca realistica e di queste situazioni di pericolo altamente spettacolarizzate il giallo non fa che codificare il tema dell'insicurezza e della vulnerabilità cui vanno incontro le donne sole nei pubblici spazi della società. Il tema trova una sua enfasi narrativa sulla scorta di quelle che potrebbero essere definite sequenze "pappagallesche". Se la società italiana appariva ben popolata di molestatori da strada – i pappagalli, per l'appunto – il giallo all'italiana, con il suo catalogo di titoli colmo di riferimenti a lucertole, iguane, sanguisughe, tarantole e via discorrendo⁵⁷, riproduce in un certo senso il "bestiario" di attenzioni a cui le donne italiane erano avvezze. Un film fondamentale per l'evoluzione del genere qual è *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) di Dario Argento si apre con una scena che evoca una tipica situazione pappagallesca – una donna che cammina lungo una strada, da sola, e continua a farlo speditamente, senza voltarsi, mentre qualcuno dal marciapiede di fronte o forse alle sue spalle non la perde di vista per un istante (e anzi si prodiga nel fotografarne le grazie). Sequenze analoghe a questa, realizzate mediante inquadrature soggettive che rimandano all'atto di spiare o osservare scupolosamente

⁵⁶ Inevitabilmente, tra i luoghi pericolosi figurano anche i cinema. In *Chi l'ha vista morire?* (1972) di Aldo Lado una donna (Dominique Boschero) inseguita dal killer decide di entrare a uno spettacolo cinematografico, nella speranza di salvarsi in un luogo affollato. Ma il killer, sedutosi dietro la sua poltroncina, la strangola con un laccetto, senza che nessuno degli spettatori se ne accorga per tempo. Una scena suggestiva di metacinema, che può essere interpretata ulteriormente come una metafora sui rischi che le donne non accompagnate da uomini correvano andando al cinema. Il pubblico rappresentato nella scena, non a caso, è composto in prevalenza da uomini, e le altre poche donne presenti siedono di fianco a compagnie maschili.

⁵⁷ Wallman 2007: 17, 39-40, 49-50.



Fig. 3 - Il killer come stalker in una scena del film "Chi l'ha vista morire?" (1972) di Aldo Lado.



Fig. 4 - Silvia Dionisio aggredita mentre è sola in un parco in una scena di "Murder Obsession" (1981) di Riccardo Freda.



Fig. 5 - Sequenza "pappagallesca" nel prologo di "Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?" (1972) di Giuliano Carnimeo.

donne e ragazze (fig. 5), puntellano il giallo all'italiana in lungo e in largo. Da un punto di vista narrativo, tali sequenze svolgono la funzione preminente di introdurre la prossima vittima. Ma dentro il meccanismo in sé, oltre chiaramente a una forma espressiva di voyerismo, si annida a ben guardare un assunto pregiudizievole e perverso, basato su un nesso di causa-effetto tra il fatto che una donna sia sola per strada e il fatto che questa sia fatta oggetto di attenzione da qualcuno proprio perché sola e senza protezione. Le riprese in soggettiva sono chiaramente determinanti nella costruzione di questo meccanismo. Sebbene il giallo all'italiana giochi notoriamente in maniera ambigua nel comunicare chi guarda chi, soprattutto quando a essere chiamato in causa è lo sguardo del killer⁵⁸, non appare poi così inverosimile pensare che tali sequenze tentassero, più o meno consapevolmente, di simulare le medesime "tecniche" di sguardo maschili messe in atto alla presenza di donne "interessanti".

L'interazione proficua tra soggettive rivolte a personaggi femminili, sguardo maschile e immaginario pappagallesco è resa esemplare da Sergio Martino nel suo *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973). In una scena del film, diversi uomini di varia età sono colti di sorpresa dall'arrivo nella piazza del paese di tre avvenenti ragazze (Tina Aumont, Angela Covello e Carla Brait) e cominciano a guardarle con insistenza. Gradualmente, attorno alle ragazze prende forma un capannello di uomini, e alcuni di questi si lasciano andare a commenti e battutacce a sfondo sessuale. La scena esemplifica una tipica situazione di pappagalli italiani in azione, ed è resa vieppiù realistica dal fatto che le attenzioni degli uomini sono dirette a una in particolare delle tre ragazze – a una giovane di pelle nera, ossia quella che incarna più plasticamente l'idea di donna straniera

⁵⁸ Cfr. Koven, 2005: 121; Burke, 2006: 203-204.

rispetto alle altre due ragazze del gruppo, entrambe bianche. Alla fine della scena, le tre ragazze abbandonano la piazza senza complicazioni. Quanto mostrato, però, ha avuto una funzione narrativa precisa: ha evocato un'atmosfera di pericolo imminente per le vite delle tre ragazze, le quali di lì a poco diverranno bersagli (e vittime) del killer.

Martino si è qui servito di una situazione tipica dalla vita reale, e quindi riconoscibile, quale quella dei pappagalli, per piegarla all'esigenza narrativa di creare suspense. Dalla scena in questione si possono in ogni caso ricavare elementi di interesse sociologico rispetto al più ampio tema delle molestie da strada ai danni delle donne. Mentre il capannello di uomini continua a rivolgere sguardi insistenti e a prodigarsi in commenti volgari, uno dei presenti viene raggiunto da sua moglie, lì poco distante, e rimproverato per come si sta comportando; la donna abbozza una timida sberla, quindi strattona e allontana il marito, che sghignazza, dal resto del gruppo e da quell'infelice spettacolo. Questo intermezzo funziona chiaramente come valvola di sfogo comica, ma proprio per questo motivo è rivelatore della più profonda ambiguità che circondava il fenomeno dei pappagalli in Italia e della disposizione collettiva verso simili comportamenti. Ciò che la scena descrive, infatti, è che tutti sono consapevoli dell'esistenza dei molestatori da strada e delle loro performance intimidatorie, e ciononostante questi ultimi continuano ad agire nelle pubbliche piazze, sotto gli occhi di chiunque, tra risatine complici, partner compiacenti, e atteggiamenti di condanna risibili.

Passati brevemente in rassegna luoghi, ambienti e situazioni, rimane da menzionare un ulteriore – e non meno importante – elemento di realtà che caratterizza la violenza sulle donne nel giallo all'italiana: il profilo delle vittime. È fin troppo significativo che i personaggi femminili che vanno incontro a insulti, minacce, abusi e omicidi siano tutti donne indipendenti; donne che vivono generalmente senza compagnia maschile e che non mostrano alcun interesse verso il matrimonio o i tradizionali "mestieri" e attività femminili, come allevare i figli o prendersi cura della casa. In *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* ad esempio, le vittime del killer sono, nell'ordine: una escort; una spogliarellista di night club che vive da sola; una modella che condivide un appartamento con l'amica, nonché protagonista del film, Jennifer (Edwige Fenech); una donna piuttosto in avanti con l'età, non sposata. Lo schema narrativo che prevede che simili personaggi indipendenti, padroni delle proprie vite, diventino vittime di morti atroci, rafforza inevitabilmente quelle posizioni che vedono nel giallo all'italiana un concentrato di ansie e paure nei confronti delle "donna moderna" e dell'emancipazione femminile in generale. Per quanto drammatizzato, il destino di molti personaggi femminili rappresentati come "poco di buono", e di quelli che mettono a rischio la propria vita per aver disatteso principi maschilisti e patriarcali, non appare poi molto differente da quello delle numerose donne italiane che subivano insulti, emarginazione e financo punizioni fisiche per aver mancato d'osservare quegli stessi principi.

IV. ALCUNE CONSIDERAZIONI FINALI

In conclusione di questa lunga disamina con cui si è tentato di inquadrare il tema della violenza sulle donne nel cinema italiano degli anni Settanta secondo una prospettiva storica e sociologica interessata a interrogare la violenza vera, è forse utile provare a circoscrivere e sintetizzare gli aspetti, tra i vari emersi, che sono apparsi più salienti e interessanti, in particolare per quanto attiene agli studi sul giallo all'italiana qui adoperato come *case study*. Per cominciare, nel giallo all'italiana i numerosi omicidi, attacchi fisici e situazioni intimidatorie, i luoghi in cui questi misfatti si verificano e il profilo sociale delle vittime segnalano che le immagini di violenza sulle donne non si presentano mai in forma illogica né in associazione a sfondi e ambientazioni improbabili. Circostanze e moventi che spingono killer nerovestiti a consumare suole di scarpe e lame di rasoi si ricollegano in linea generale a norme sociali disattese e ad aspetti contestati della cultura patriarcale. In questo senso, la violenza portata sullo schermo cinematografico conserva il medesimo carattere sanzionatorio rintracciabile in molti atti di violenza contro le donne consumati nella realtà italiana. Persino la stretta relazione tra violenza e sesso, che potrebbe sulle prime apparire il risvolto di una tendenza cinematografica allo spettacolo di *exploitation*, si rivela essere in un certo qual senso tutt'altro che gratuita o irrealistica. Nel giallo, le donne sono letteralmente braccate, prese contro la propria volontà, d'assalto e di soppiatto, non di rado con la prospettiva di rendere loro cosa gradita – almeno finché non sopraggiunge la morte. Difficile non avvertire, in questo caso, i riverberi di una cultura sessuale maschile virilista e sopraffattiva.

Altro aspetto meritevole di attenzione rispetto agli argomenti fin qui trattati è il fatto che la violenza, in questi film gialli, venga rappresentata come un mezzo plausibile e persino appropriato qualora sia utilizzata nell'interesse dell'ordine e della moralità. In questo è facile ravvisare una continuità, sul piano ideologico e su quello della pratica, con le manifestazioni reali di violenza sulle donne diffuse nella società italiana di quei tempi; una società in cui schiaffi, percosse e, in casi estremi, persino lo stupro figuravano tra le risorse più comunemente usate per "ammansire" e punire una donna, come anche per denigrarla, oltre che per possederla contro la sua volontà. Tale continuità si mantiene anche quando la violenza rappresentata diventa estrema e per certi versi surreale, lontana dalla realtà. Dopo aver presentato una società "invasa" da donne moderne che umiliano il patriarcato e portano con sé disordine e immoralità, il giallo all'italiana promuove un ripristino dello *status quo ante* mediante uno sterminio selettivo degli esemplari più problematici della specie femminile. Si tratta ovviamente di uno sterminio fittizio, di fantasia. Ma, per quanto drammatizzato e altamente spettacolare, esso rappresenta anche l'unica soluzione che viene avanzata per alleviare le tensioni e risolvere i conflitti tra i due sessi, oltre che per sanzionare comportamenti reputati troppo trasgressivi.

La mancanza di alternative all'uso e ai fini della violenza getta così un altro ponte tra la finzione e la realtà, tra film e società: il giallo all'italiana non fa che assorbire, registrandole, le difficoltà della società italiana di quegli anni a formulare una proposta civile e culturale in tema di emancipazione femminile e parità di genere che fosse non soltanto largamente condivisa, ma anche solida, coerente e convincente rispetto alle vivaci spinte endogene tese a denigrare, reprimere, estirpare.

Tavola
delle sigle

ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive
BDRC: Banca Dati della Revisione Cinematografica (progetto "Italia Taglia", Ministero per i Beni e le Attività culturali / ANICA / Cineteca di Bologna, 2001)

Riferimenti
bibliografici**Alovisio, Silvio**

2008, *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, in Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008.

ANICA

1992, *Identikit dello spettatore cinematografico Italiano*, Edizioni Anica, Roma.

Balducci, Gioacchino

1973, *Italia moderna*, Holt, Rinehart and Winston, New York.

Bini, Andrea

2011, *The Emancipation of Women and Urban Anxiety*, in Flavia Brizio-Skov (ed.), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, IB Tauris, Londra 2011.

Bolzoni, Attilio

2006, *Ingiurie, vendette e tradimenti. Quando l'offesa si lavava col sangue*, «La Repubblica», 25 marzo.

Bruschini, Antonio; Tentori, Antonio

2001, *Profonde tenebre. Il cinema giallo e thrilling italiano*, vol. II, Mondo Ignoto, Roma.

Burke, Frank

2006, *Dario Argento's The Bird with the Crystal Plumage: Caging Women's Rage*, in Annette Burfoot e Susan Lord (eds.), *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2006.

Caletti, Gianni

1979, *Nuove violenze e vecchia mentalità*, «Stampa Sera», 27 agosto.

**Carminoli, Francesca;
Giagnoni, Carla; Zoli, Serena**

1976, *Il Circeo è sotto casa*, «Corriere d'Informazione», 2 luglio.

Carrano, Patrizia

1977, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Rimini/Firenze.

Cooper, Andrew L.

2012, *Dario Argento*, University of Illinois Press, Urbana.

Corsi, Barbara

2012, *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano.

Curti, Roberto; La Selva, Tommaso

2003, *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino.

Detassis, Chiara

1989, *Una sala vissuta pericolosamente*, «Ciak si gira», n. 4, aprile.

Di Chiara, Francesco

2021, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Dyer, Richard

2015, *Lethal Repetition: Serial Killing in European Cinema*, British Film Institute, Londra.

Eco, Umberto

1973, *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Bompiani, Milano.

Edmonstone, Robert J.

2008, *Beyond Brutality: Understanding the Italian Filone's Violent Excesses*, Tesi di dottorato in Theatre, Film and Television Studies, School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow, Glasgow.

Farina, Corrado

1968, *Amore+Sesso+Morte*, supplemento di «SipraDue», a. V, n. 4, giugno-luglio.

Fatelli, Giovambattista

2013, *La legge (del taglione) è uguale per tutti. Il poliziesco all'italiana*, in Guido Vitiello (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

Gabrielli Fiorenzi, Ada

2014, *Alla finestra. Una storia*, Narcissus.

Garofalo, Damiano; Missero, Dalila

2016, *Lontane da Voghera: The Italian Housewives As Consumers and Spectators between the Public and Private (1954-1969)*, Intervento tenuto al convegno «Italy and Its Audiences: 1945 to the Present», Oxford Brookes University, Oxford, 7 luglio.

Gianini Belotti, Elena

1980, *Prima le donne e i bambini*, Rizzoli, Milano.

1985, *Il fiore dell'ibisco*, Rizzoli, Milano.

Hunt, Leon

1992, *A (Sadistic) Night at the Opera: Notes on the Italian Horror Film*, «The Velvet Light Trap», n. 30.

Kannas, Alexia

2013, *No Place like Home: The Late-Modern World of the Italian Giallo Film*, «Senses of Cinema», n. 67, July.

Koven, Mikel J.

2005, *Space and Place in the Italian Giallo Cinema: The Ambivalence of Modernity*, in Wendy Ellen Everett e Axel Goodbody (eds.), *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema*, Peter Lang, Oxford 2005.

2006, *La dolce morte. Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Lanham.

Lagostena Bassi, Tina; Cappiello, Agata Alma; Reich, Giacomo F.

1998, *Violenza sessuale. 20 anni per una legge*, Commissione nazionale per le Pari opportunità tra uomo e donna, Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, Roma.

Laviosa, Flavia

2011, *Women's Drama, Men's Business: Sexual Violence Against Women in Italian Cinema and Media*, in Flavia Brizio-Skov (ed.), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, IB Tauris, Londra 2011.

Lombardo Pijola, Marida

1979, *Per una legge finalmente seria*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 28 novembre.

Mackenzie, Michael

2013, *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo, 1970-1975*, Tesi di dottorato in Theatre, Film and Television Studies, School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow, Glasgow.

Madeo, Alfonso

1983, *Il maschio manesco predilige la casalinga*, «Corriere della Sera», 21 dicembre.

Maina, Giovanna

2016, *Lucertole con la pelle di donna. Mostruosità e mancanze del femminile nel thriller italiano degli anni Settanta*, in Lucia Cardone e Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2016.

Man., C.

2017, *Adesso basta con il vittimismo, così si sconfinava nella retorica*, «Il Messaggero», 26 novembre.

Maraini, Dacia

1975, *Cinema violento contro la donna*, «La Stampa», 10 ottobre.

Memola, Giovanni

2018, *Profilo di donna. Appunti e spunti di riflessione sui personaggi femminili del giallo all'italiana*, «Cineforum», a. LVIII, n. 573, aprile.

Mendik, Xavier

2015, *Bodies of Desire and Bodies in Distress: The Golden Age of Italian Cult Cinema 1970-1985*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

Merli, Antonella

2015, *Violenza di genere e femminicidio*, «Diritto Penale Contemporaneo», a. V, n. 1.

Paviolo, Giampiero

1987, *Violenza dietro la porta di casa*, «La Stampa», 24 luglio.

Pirro, Federico

1979, «*La ragazza ci stava*», dicono ancora i paglietta», «La Gazzetta del Mezzogiorno», 28 novembre.

Ravaioli, Carla

1979, *Le donne*, in Antonio Gambino et al. (a cura di), *Dal '68 a oggi. Come siamo e come eravamo*, Laterza, Bari 1979.

Reni, Massimiliano

1970, *Il frustrato sessuale. Sodomachismo a dispense*, «New Kent», a. IV, n. 25, gennaio.

Rizzo, Renato

1980, *Donna, ogni giorno tante violenze*, «La Stampa», 23 marzo.

[s.n.]

1967, *Pappagalli e televisione*, «Le vie d'Italia», vol. LXXIII, n. 9, settembre.

1976, *L'attico del playboy*, «Goldrake», a. XII, n. 249, settembre.

Saviane, Sergio

1964, *I misteri di Alleghe*, Arnoldo Mondadori, Milano.

Scirè, Giambattista

2007, *Il divorzio in Italia. Partiti, Chiesa, società civile dalla legge al referendum (1965-1974)*, Bruno Mondadori, Milano.

Sevastakis, Michael

2016, *Giallo Cinema and Its Folktale Roots: A Critical Study of 10 Films, 1962-1987*, McFarland, Jefferson.

Teodori, Maria Adele

1977, *Le violentate*, SugarCo., Milano.

Tornabuoni, Lietta

1965, *Le botte alla moglie*, «L'Espresso», a. XI, n. 18, 2 maggio.

Wallman, Bengt

2007, *Il Thrilling Italiano: Opening Up the Giallo*, Tesi di laurea in Cinema Studies, Faculty of Humanities, Stockholms Universitet, Stoccolma.

Wurman, Richard Saul

1991, *Florence Access, Venice Access, Milan Access*, Access Press, New York.

LA CENSURA CINEMATOGRAFICA NEL CINEMA DOCUMENTARIO. I MONDO MOVIE E IL FILONE AFRICANO, ALCUNI CASI DI STUDIO

Cosimo Tassinari (Università degli Studi di Udine)

In the present essay, I will investigate the role of censorship in Italian Mondo films made in the 1960s and 1970s, such as “Africa addio” (1966, Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero), “Africa segreta” (1969, Angelo Castiglioni, Alfredo Castiglioni, Guido Guerrasio), “Africa ama” (1971, Angelo Castiglioni, Alfredo Castiglioni, Guido Guerrasio). In particular, I will focus my analysis on the works made by Angelo and Alfredo Castiglioni with Guido Guerrasio. In addition to their relationship with censorship boards, their film – despite some similarities with Mondo genre – demonstrates the attempt to elaborate a different project in the subgenre dedicated to the African continent.

KEYWORDS

Mondo movie; Censorship; Documentary film; Film industry; Africa

DOI

10.54103/2532-2486/16338

I. INTRODUZIONE

Il cinema documentario italiano è stato per molto tempo cinema a cortometraggio. In particolare nei primi anni della Repubblica, se si escludono alcune eccezioni di registi come Folco Quilici o Giorgio Moser¹, si riscontra una sostanziale identificazione tra documentario italiano e cortometraggio². Dai primi anni Sessanta, alcune modifiche alla legislazione cinematografica e – soprattutto – l'avvento della televisione comportarono un aumento della produzione documentaria a lungometraggio, favorita anche dal successo di opere come *Europa di notte* (1958) di Alessandro Blasetti e – successivamente – *Mondo cane* (1962) di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prospero³. Il filone dei cosiddetti *mondo movie*⁴, grazie all'accoglienza molto positiva da parte del pubblico, permise lo sviluppo di questa pratica cinematografica verso la continua riproposizione di tematiche e

¹ Si fa riferimento in particolare a *Sesto continente* (1954) di Folco Quilici; *Continente perduto* (1955) di Giorgio Moser; *L'ultimo paradiso* (1957) di Folco Quilici.

² Si vedano Bernagozzi, 1979; Perniola, 2004; Bertozzi, 2008; Bonifazio, 2014.

³ Come evidenziato da Roberto Nepoti: «I prodromi del filone si possono individuare in alcuni film, anche d'autore, in cui è ancora ravvisabile una intenzione etnografica e antropologica [...]» (Nepoti, 2004).

⁴ Si vedano Goodall, 2013; Previtali, 2016, 2017a.

immagini provocatorie e impressionanti. L'affermazione di film sempre più espliciti dal punto di vista erotico e violento si diffuse anche grazie al progressivo allentamento delle pratiche censorie che, durante tutti gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, avevano costretto molti autori a rivedere e modificare le proprie opere. Con l'approvazione della legge del 1962, infatti, il giudizio sulle immagini considerate oscene e offensive cambiò, sia per la modifica delle composizioni delle commissioni, in cui entrarono – ad esempio – alcuni rappresentanti delle differenti categorie cinematografiche, sia per la distinzione introdotta tra il divieto di visione per i minori di anni quattordici e i minori di anni diciotto⁵.

All'interno del panorama dei *mondo movie*, complice il processo di decolonizzazione che durante tutti gli anni Sessanta vide progressivamente affermarsi l'indipendenza nella maggior parte degli Stati africani, emerse un "filone" interessato alla rappresentazione dei riti e delle popolazioni presenti in Africa⁶. Oltre agli ormai conosciuti Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi⁷, reduci dal successo di *Mondo cane*, cui si aggiunse Stanislaw Niewo in qualità di collaboratore per *Africa addio* (1966) e di regista con *Mal d'Africa* (1967), i più attivi risultano i fratelli Alfredo e Angelo Castiglioni – assieme in alcuni casi a Guido Guerrasio –, che realizzano tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta ben cinque documentari tutti incentrati su Paesi africani.

L'intento della ricerca è dunque quello di analizzare le vicende censorie che hanno caratterizzato questi documentari⁸, con particolare attenzione verso le opere realizzate dai fratelli Castiglioni. La scelta è stata dettata dalla natura ibrida delle opere oggetto della ricerca, che da un lato sono il frutto di anni di studi antropologici portati avanti dai Castiglioni già dalla fine degli anni Cinquanta, dall'altro risultano essere una mediazione tra l'intenzione degli autori, le esigenze produttive e le aspettative del pubblico⁹. Questa mescolanza favorì una serie di incongruenze e contraddizioni nei giudizi espressi dalle commissioni censura¹⁰, causate anche da un contesto politico e sociale in forte cambiamento¹¹ che, dagli inizi degli anni Ottanta, portò all'irrilevanza della censura nel panorama cinematografico nazionale.

⁵ Il divieto per i minori di anni diciotto precludeva il passaggio dell'opera in televisione. La casistica delle scene vietate ricalcava, invece, la normativa del 1923.

⁶ Nel contesto europeo, già dal decennio precedente si diffusero gli studi e le opere sul continente africano realizzate dall'antropologo e regista Jean Rouch, figura centrale del rapporto tra etnografia e cinema durante la seconda metà del Novecento. Si vedano Rouch; Georgakas; Gupta; Janda, 1977; Durlington; Ruby, 2011.

⁷ Si veda Proserpi; Loparco, 2019.

⁸ La scelta di selezionare solamente alcune opere dedicate al continente africano si è resa necessaria per circoscrivere e porre l'attenzione su un filone particolarmente fortunato all'interno del panorama dei *mondo movie* italiani.

⁹ L'accoglienza critica coeva ottenuta dalle opere dei Castiglioni rispecchia questa commistione. Si veda l'ottimo lavoro di raccolta effettuato da Fogliato; Francione, 2016. Sulla critica cattolica si veda anche Previtali, 2017b.

¹⁰ Sovente la differente composizione di ogni commissione comportava parametri di valutazione parzialmente diversi in merito a quali immagini e quali dialoghi dovessero essere censurati.

¹¹ L'approvazione della legge Merlin è del 1958 (legge 20 febbraio 1958, n. 75). Si veda Bellassai, 2006.

In primo luogo, la ricerca si concentrerà sulle caratteristiche della censura nel cinema documentario. Nel primo decennio caratterizzato da opere a cortometraggio, l'interesse verso i cospicui premi governativi comportò una rigida selezione in partenza dei temi e delle immagini che era possibile mostrare, così da ridurre i rischi di un blocco da parte delle commissioni. Successivamente, con l'affermarsi di documentari a lungometraggio e l'insistenza sulla strada tracciata da *Mondo cane*, si assiste invece a un rapido aumento delle opere che incappano nelle maglie della censura e, parallelamente, alla necessità da parte delle istituzioni di aggiornare la legislazione al mutato contesto sociale e politico.

In seconda istanza, il contributo analizzerà gli aspetti produttivi e distributivi di alcune di queste opere, nonché le vicende censorie cui esse furono sottoposte. Le locandine, le foto buste, gli annunci sulle riviste specializzate furono, infatti, un tratto distintivo delle strategie promozionali di buona parte dei *mondo movie*, caratterizzate da un evidente scarto tra le immagini che era possibile mostrare attraverso la carta stampata e quelle impressionate su pellicola. Inoltre, la continua riproposizione di immagini sconvolgenti causava frequenti proteste e polemiche durante le varie proiezioni, determinando in alcuni casi denunce e processi per offesa alla morale o al buon costume contro gli autori e i produttori. Infine, l'analisi intende porre l'attenzione sulle differenti modalità attraverso cui le commissioni di censura hanno trattato i documentari analizzati, mostrando come una serie di immagini esotiche-erotiche-violente ponessero difficoltà di giudizio e interpretazione tali da comportare giudizi spesso tra loro incongruenti¹², giudizi che – in ultima istanza – caratterizzarono il cinema degli anni Settanta¹³.

II. LA CENSURA NEL CINEMA DOCUMENTARIO, DUE PERIODI DISTINTI

Nel secondo dopoguerra, l'Assemblea costituente e poi il governo De Gasperi V approvarono rispettivamente la legge n. 379 sull'ordinamento cinematografico nazionale¹⁴ – nel maggio 1947 – e la legge n. 958 nel dicembre 1949¹⁵, attraverso le quali il controllo sulle pellicole, così come tutti gli altri aspetti della cinematografia, vennero posti sotto il neonato Ufficio centrale per la Cinematografia. Nonostante l'eliminazione dell'obbligo di revisione della sceneggiatura¹⁶, le disposizioni in materia di censura ricalcarono quelle previste dal regio decreto n. 3287 del settembre 1923. Inoltre, l'articolo 21 comma VI della Costituzione vietava «le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli, e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume», mentre gli articoli 529 e 528 del Codice penale indicavano rispettivamente la definizione di osceno e le pene previste in caso di

¹² «Di fronte a tale impetuosa ondata erotico-esotica – a prescindere dal giudizio che se ne voglia dare e dalla valenza liberatoria o mistificatoria, che ad essa si voglia attribuire – la censura allenta la pressione, deliberando sovente in modo bizzarro e contraddittorio, seguendo talora criteri imperscrutabili, improntati ora a una maggiore elasticità ora a una grottesca rigidità», Vigni, 2001: 525.

¹³ Dal sequestro di *Cannibal Holocaust* (1980) di Ruggero Deodato, cui però venne concesso il nulla osta con divieto per i minori e il taglio di molte scene, solamente due film non hanno ottenuto il nulla osta: *Totò che visse due volte* (1998) di Cipri e Maresco e *Morituris* (2011) di Raffaele Picchio.

¹⁴ *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, legge 16 maggio 1947, n. 379.

¹⁵ *Disposizioni per la cinematografia*, legge 29 dicembre 1949, n. 958.

¹⁶ Sulla revisione della sceneggiatura si veda Guarnieri, 2021.

messa in scena o distribuzione di spettacoli considerati osceni. Sulla base di queste indicazioni, il nulla osta di proiezione in pubblico poteva essere negato nel caso di riproduzione:

- a. di scene, fatti e soggetti offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza;
- b. di scene, fatti e soggetti contrari alla reputazione ed al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali;
- c. di scene, fatti e soggetti offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del Regio esercito e della Regia armata, ovvero offensivi dei privati cittadini, e che costituiscano, comunque, l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato e incitino all'odio tra le varie classi sociali;
- d. di scene, fatti e soggetti truci, ripugnanti e di crudeltà, anche se a danno di animali, di delitti e suicidi impressionanti; di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e medianici, e, in generale, di scene, fatti e soggetti che possano essere di scuola e incentivo al delitto.¹⁷

Un'evidente difficoltà di giudizio, dovuta al problema di limitare giuridicamente concetti come 'moralità' e 'buon costume'¹⁸ e complicata – inoltre – dalla natura politica delle commissioni¹⁹, soggette a pressioni continue da parte degli organi di governo, caratterizzò i primi anni della Repubblica, fino alle modifiche apportate dalla legge del 1962.

Nel panorama documentario, questi due distinti periodi di regolamentazione censoria coincidono con l'evoluzione di questa pratica cinematografica, caratterizzata – almeno fino alla fine degli anni Cinquanta – dall'associazione tra i termini documentario e cortometraggio. Limitato ai trecento metri di pellicola, il cinema documentario del secondo dopoguerra ebbe un forte sviluppo, sia in termini quantitativi che qualitativi²⁰, grazie soprattutto all'approvazione della cosiddetta legge Andreotti del 1949 che, corrispondendo ingenti ritorni economici ai produttori²¹, portò l'industria a toccare nel 1955 la cifra record di 1132 documentari presentati per il nulla osta di revisione²². La volontà di ottenere i contributi governativi sugli incassi degli spettacoli in cui l'opera veniva proiettata comportava una scrematura preventiva delle opere da presentare in

¹⁷ *Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*, regio decreto 24 settembre 1923, n. 3287.

¹⁸ «Nella generale confusione, nella indeterminatezza della norma, così, spesso, prevale la passionale soggettività del giudicante [...]», Massaro, 1976: 131.

¹⁹ «Guardiamoci da portare le nostre aspirazioni dinanzi alle assemblee legislative: se le portiamo in Parlamento, può darsi che ne venga fuori una legge peggiore degli art. 528-529 del Codice penale vigente», Branca, 1973: 36.

²⁰ Si pensi all'utilizzo del colore, dei vari formati panoramici, nonché all'esordio di autori come Luciano Emmer, Michelangelo Antonioni, Florestano Vancini.

²¹ Si veda Quaglietti, 1980.

²² *Annuario statistico SIAE*, 1955.

commissione²³; inoltre, contribuirono a limitare i casi di censura²⁴ gli interessi politici presenti all'interno di buona parte delle case di produzione²⁵, con il conseguente livellamento della produzione su tematiche leggere e poco impegnate. Nonostante alcuni casi relativi all'esportazione delle opere all'estero, è il caso di *Gente di Venafro* (1949)²⁶ o di *Matera* (1951)²⁷, entrambi di Romolo Marcellini, la situazione rimase pressoché invariata fino al 1962.

Il progressivo affermarsi della televisione e – soprattutto – la necessità di limitare la speculazione presente nel panorama documentario italiano²⁸ comportarono una sostanziale revisione del meccanismo dei premi, spingendo questa pratica cinematografica verso un nuovo sviluppo nel cinema a lungometraggio²⁹. Contemporaneamente, le istituzioni dovettero adeguarsi al contesto sociale e politico degli anni Sessanta, rivedendo una legislazione cinematografica che – nonostante le modifiche apportate nel secondo dopoguerra – rimaneva ancora legata al passato fascista. Alla differente composizione delle commissioni, non più ridotte ai soli funzionari ministeriali ma composte anche da rappresentanti delle diverse categorie dei registi, degli industriali e dei giornalisti, si aggiunse la differenziazione del divieto per fasce d'età tra minori di quattordici e minori di diciotto anni³⁰.

Da un lato, dunque, l'avvento della televisione e alcuni scandali avvenuti all'interno del cinema documentario comportarono uno spostamento di autori che dal cortometraggio si dedicarono al piccolo schermo³¹ e – contestualmente – di autori formati nel cortometraggio che esordirono come registi di documentari a lungometraggio. Dall'altro, le modifiche apportate alla legislazione in materia di censura permisero l'affermarsi di alcuni generi specifici destinato ad avere un notevole impatto sull'evoluzione del documentario italiano durante tutti gli anni Sessanta. Tra tutti i registi, Gualtiero Jacopetti, formatosi all'interno del

²³ «Il produttore fu molto soddisfatto e ci diede 800.000 lire, il budget minimo per i documentari che erano destinati ad essere bocciati. E *Pescatori di storioni*, questo il titolo, nelle indicazioni del produttore doveva fare parte di un suo pacchetto in cui ce n'erano alcuni da bocciare ed altri da avere il premio governativo. Era il gioco che allora facevano i produttori». Rambaldi, 2008: 89.

²⁴ Per una panoramica si veda Bertozzi, 2014.

²⁵ Una delle maggiori produttrici di documentari era la Incom del senatore democristiano Teresio Guglielmo.

²⁶ Il nulla osta per l'esportazione viene concesso «a condizione che sia eliminata la scena in cui si vede una donna gettare dalla finestra il contenuto di un vaso da notte e che sia modificato il commento parlato della scena dei 'palazzi dei signori' e di quella dei 'seminaristi a passeggio'», nulla osta 5496, disponibile online sul portale del progetto «Italia Taglia»: italiataglia.it (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

²⁷ Il nulla osta per l'esportazione viene concesso «a condizione che siano eliminate le scene in cui appaiono animali addetti ai campi agricoli convivere nelle case degli abitanti in quanto esse possono suscitare errati e dannosi apprezzamenti sul nostro paese», nulla osta 9132, disponibile online sul portale del progetto «Italia Taglia»: italiataglia.it (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

²⁸ Si vedano Bizzarri; Solaroli, 1958; Quaglietti, 1980.

²⁹ «Il cortometraggio in Italia è morto. Le alternative, a nostro avviso, non sono che due: o rinnovare completamente il meccanismo legislativo e porre così fine agli abusi, o stendere definitivamente l'atto di morte e risparmiare così molte centinaia di milioni», Micciché, 1963: 3.

³⁰ Si veda Sammarco, 2014.

³¹ Luciano Emmer, ad esempio, abbandonò il cinema dopo le vicende censorie de *La ragazza in vetrina* (1961), dedicandosi esclusivamente a *Carosello*.

panorama cinegiornalistico nazionale³², sarà tra i primi a inaugurare il fenomeno *mondo movie* e – successivamente – la fortunata serie di documentari incentrata sui Paesi africani. Si deve infatti alla coppia Jacopetti-Prosperi la realizzazione nel 1966 di *Africa addio*, capostipite del filone dei *mondo movie* dedicati ai Paesi africani nonché oggetto di processi e denunce per la natura volutamente violenta e scioccante delle immagini mostrate.

III. VICENDE CENSORIE DI UN FILONE CINEMATOGRAFICO

Nella felice circostanza di una legislazione censoria modificata, di un cinema documentario non più legato esclusivamente a pratiche speculative o sotto controllo governativo e – infine – di un momento storico caratterizzato da processi di modernizzazione e globalizzazione, altri autori iniziarono a cimentarsi nel “filone” cinematografico inaugurato da Jacopetti e Prosperi. Nelle varie riproposizioni di documentari nei cui titoli riecheggiano parole come “sexy”, “nudo” e – naturalmente – “mondo”, si sviluppa un filone particolarmente fortunato incentrato sui Paesi africani, portato alla ribalta proprio da *Africa addio*. Se il successo commerciale del film è da ricercare nella commistione tra immagini violente, erotiche ed esotiche³³, la fortuna del filone inaugurato da Jacopetti e Prosperi va ricercata anche nell’approccio molto spesso incoerente tenuto dalle commissioni censura tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta. Presentato per il visto dalla Cineriz nel gennaio 1966 e distribuito in anteprima al cinema Manzoni di Milano nel marzo dello stesso anno, il film ottenne enorme successo³⁴ ma – contemporaneamente – attirò da subito moltissime critiche³⁵, generando perfino disordini, in Italia e all’estero³⁶. Nonostante «numerossime scene di violenza (ad es. cadaveri e scheletri sparsi ovunque, uomini feriti, sangue che scorre, nonché mani mozzate, esecuzioni capitali)»³⁷, *Africa addio* aveva ottenuto il nulla osta con il divieto di visione per i minori di anni quattordici. Il fatto che la commissione avesse ritenuto idonea la concessione del visto di censura non bastò a placare le polemiche, montate fino ad arrivare alla richiesta del ritiro della pellicola³⁸ – da parte del parlamentare della Democrazia Cristiana Salvatore Foderaro³⁹ – e al rifiuto da parte del ministro Achille Corona di consegnare il David di Donatello agli autori, durante il Festival di Taormina⁴⁰ (fig. 1). Le reazioni polemiche all’opera e il rifiuto da parte del ministro Corona furono dovuti, oltre che alle accuse di natura etica e politica mosse da più parti

³² Tra il 1956 e il 1959 Jacopetti diresse i cinegiornali *Europeo Ciac* e *Ieri, oggi, domani*.

³³ Si vedano Gomarasca, 2008: 83-92; Menarini; Manzoli, 2005: 398-415; Farassino, 2002: 209-218.

³⁴ Secondo quanto riportato dal «Giornale dello Spettacolo», al marzo del 1971 *Africa addio* aveva incassato in Italia lire 1.334.239.000, [s.n.], 1971.

³⁵ Per un resoconto degli articoli apparsi negli anni si rimanda a Fogliato; Francione, 2016.

³⁶ Si vedano Martinat, 1966; [s.n.], 1966a; [s.n.], 1966b.

³⁷ *Africa addio*, nulla osta 46402, disponibile online sul portale della mostra Cinecensura, «Cinecensura.com» (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

³⁸ Quarantotto, 1966: 886.

³⁹ Avvocato e docente universitario, fin dagli anni Cinquanta si occupò a livello istituzionale di relazioni internazionali, culturali e commerciali con diversi Paesi africani.

⁴⁰ Si veda Fogliato; Francione, 2016; 121-125.

Il ministro Corona si rifiuta di consegnare il David di Donatello al film «Africa addio»

«E' una pellicola nettamente in contrasto con l'indirizzo del governo, oltre che con le mie convinzioni personali» - La decisione presa dopo consultazioni con la presidenza del Consiglio Anche la tv annulla il previsto collegamento con Taormina, per la ripresa della premiazione

(Nostro servizio particolare)

Roma, 6 agosto.

Con una decisione senza precedenti, il Ministro del Turismo e Spettacolo on. Corona si è rifiutato stasera di partecipare, com'era in programma, alla cerimonia di consegna dei premi «David di Donatello» alla rassegna internazionale del cinema di Taormina. Il gesto dell'on. Corona è stato determinato, com'egli stesso ha spiegato a Taormina, dal fatto che fra i film premiati figura il lungometraggio di Gualtiero Jacopetti «Africa addio».

Il documentario, giudicato di ispirazione razzista e causa degli incidenti che si sono avuti nei giorni scorsi a Berlino, ove alla fine ne è stata vietata la programmazione, aveva richiamato l'attenzione della magistratura italiana mentre era in fase di montaggio. L'assegnazione del premio da parte della giuria di Taormina aveva incontrato forti perplessità ed aperte critiche anche a Roma. In alcuni ambienti politici già ieri si era fatto notare l'inopportunità che il Ministro dello Spettacolo avallasse, come rappresentante del governo, i criteri ispiratori del film.

Lo stesso on. Corona ha di-

chiarato stasera di aver fatto presente, sin dall'inizio agli organizzatori e oggi al produttore Rizzoli, che non avrebbe potuto partecipare alla consegna dei premi «ove si fosse proceduto alla premiazione di un film che considero nella sua ispirazione nettamente in contrasto con l'indirizzo interno e internazionale del governo, oltre che con le mie convinzioni personali».

La spiegazione del ministro è esplicita: afferma, in sostanza, che la sua decisione di non partecipare alla cerimonia di Taormina rispecchia l'orientamento stesso della maggioranza governativa. Si può aggiungere che, certamente, l'on. Corona ha avuto consultazioni con la presidenza del Consiglio dove si è tenuto conto anche delle reazioni suscitate all'estero.

Lo stesso on. Grimaldi, assessore al turismo della regione siciliana, che dà un forte contributo per la rassegna di Taormina, ha rilasciato questa sera una dichiarazione in cui dissocia le proprie responsabilità da quelle degli organizzatori: «Il governo regionale — ha detto l'on. Grimaldi — non può non condividere le dichiarazioni che sono state rese oggi dal ministro del Turismo e dello Spettacolo on. Corona relativamente alla pre-

miazione di un film i cui motivi ispiratori non possono non trovare il nostro dissenso».

Tutto questo, insieme ad ovvie considerazioni di opportunità, ha indotto la tv ad annullare all'ultimo momento la ripresa diretta della cerimonia di Taormina, in programma stasera: si ha ragione di credere che una decisione di tale portata non può essere intervenuta senza un'iniziativa della presidenza del Consiglio.

La spiegazione ufficiosa della Rai-tv è che la trasmissione era stata programmata in vista della presenza del ministro. Venuta a mancare questa partecipazione ufficiale con la consegna dei premi, non vi era più ragione di mettere in onda il previsto servizio. I. f.

Sedici carovanieri in Iran morti di sete nel deserto

Teheran, 6 agosto.

Sedici membri di una carovana di 30 persone sono morti di caldo e di sete dopo avere smarrito la via nel deserto salato vicino a Ilam, nei pressi della frontiera con l'Irak.

Lo annuncia oggi il giornale *Teheran Evening* il quale pubblica le informazioni ricevute dai sopravvissuti della carovana.

Margaret riduce le vacanze per le severe restrizioni imposte dal governo laburista

Londra, 6 agosto.

La principessa Margaret e lord Snowdon hanno rinunciato ad una parte delle loro vacanze all'estero, nel mese di agosto, in seguito alle restrizioni che il governo britannico ha imposto ai turisti che vanno all'estero, i quali non possono uscire dal Paese con più di 50 sterline (meno di 90 mila lire). Tali restrizioni non si applicano a coloro che abbiano fatto prenotazioni all'estero prima dell'annuncio delle misure stesse, il 20 luglio scorso. I principi reali non avevano fatto prenotazioni ed ora non intendono contravvenire alle misure del governo.

Essi avevano pensato di trascorrere alcuni giorni a Firenze o in Tunisia per completare la collezione fotografica sull'architettura romana nel Medio Oriente o dell'architettura fiorentina del 17° e 18° secolo. Si recheranno comunque per una decina di giorni in Sardegna, presso l'Hotel Pitriza sulla Costa Smeralda, ospiti dell'Aga Khan, come già è avvenuto negli ultimi due anni. (Ansa)

Figura 1 - I.f., Il ministro Corona si rifiuta di consegnare il David di Donatello al film "Africa addio", «La Stampa», 7 agosto 1966.

contro Jacopetti⁴¹, alle insinuazioni che già dal 1964 Carlo Gregoretti aveva reso pubbliche tramite il settimanale «L'Espresso». Il giornalista accusava Jacopetti, Prosperi, Nievo e Climati di aver volontariamente organizzato i tempi e i modi dell'esecuzione capitale di tre giovani ragazzi durante le riprese del film in Congo⁴². Sequestrato il materiale, alla fine gli autori dichiararono – pena l'accusa di concorso in omicidio – che la scena era stata costruita e girata con delle comparse e dunque non riproduceva un avvenimento reale. Ciò nonostante, come si è detto l'opera ottenne un grande successo, innescando una riproposizione di documentari sullo stesso tema.

Le controversie e i problemi creati da *Africa addio*, soprattutto per quanto riguardava la possibilità di girare film in Africa⁴³, non ostacolarono i viaggi africani dei fratelli Castiglioni, intenzionati a rispondere alla richiesta del presidente del Senegal Léopold Sédar Senghor⁴⁴ e a documentare i cambiamenti che stavano avvenendo nel continente. Nonostante l'intento iniziale non fosse quello di realizzare un film, la possibilità di offrire uno sguardo diverso sulle trasformazioni che si stavano verificando in quella regione del mondo portò i Castiglioni a incontrare Angelo Rizzoli che – visionato un primo montaggio – affidò il materiale all'esperienza di Guido Guerrasio per ottenere un nuovo montaggio e ultimare il commento sonoro. Guerrasio si occupò anche della promozione del film, lanciando 100.000 opuscoli durante un derby a San Siro⁴⁵ e – soprattutto – reclamizzando l'opera sulle pagine del «Corriere della Sera». Sull'immagine di un nudo maschile, coperto solamente dal titolo *Africa segreta*, furono elencate tutte le sequenze "estreme" che la pellicola avrebbe presentato sullo schermo per la prima volta, in quello che sarebbe stato «l'avventuroso incredibile allucinante film girato nel cuore dell'Africa». Affidata la distribuzione alla Ceiad di Franco Penotti, *Africa segreta* (1969) dei fratelli Castiglioni e Guido Guerrasio uscì in sala il 12 dicembre 1969 al cinema Durini di Milano, ottenendo un clamoroso successo e rimanendo in cartellone per 4 mesi con oltre 70 mila spettatori e un incasso, durante il primo anno di sfruttamento, superiore a 700 milioni di lire⁴⁶. Sull'onda di quel successo, in una decina d'anni i Castiglioni realizzarono altri quattro film: *Africa ama* (1971), *Magia nuda* (1975), *Addio ultimo uomo* (1978) e *Africa dolce e selvaggia* (1982), ricevendo giudizi contrastanti e scontrandosi più volte con la censura, come già nel caso di *Africa ama*. Dopo aver acconsentito al taglio di molte scene (fig. 2) e aver accettato il divieto di visione per i minori di anni diciotto, gli autori vennero denunciati dalla Società protezione animali per istigazione alla crudeltà; successivamente il film venne sequestrato

⁴¹ Jacopetti è stato più volte accusato di portare sullo schermo contenuti razzisti: si vedano *Porena*, 1966 e *Argentieri*, 1966.

⁴² Gregoretti, 1964. Jacopetti risponderà alle accuse sulle pagine de «Il Borghese»: si veda Jacopetti, 1966.

⁴³ «Dopo "Africa addio" [...] le autorità di numerosi paesi africani ci hanno negato di girare in Africa. Sono diventati esigenti se non intrattabili: vogliono leggere la sceneggiatura, frappongono difficoltà di ogni genere», [s.n.], 1970: 10.

⁴⁴ «Uomini bianchi, andate nei perduti villaggi della mia terra con i vostri registratori e documentate la vita di tutti i depositari di una lunga tradizione umana custodita nelle loro menti, perché quando essi moriranno sarà come se per voi bruciassero tutte le biblioteche», citazione presente nei titoli di testa di *Addio ultimo uomo* (1978) di Angelo e Alfredo Castiglioni.

⁴⁵ Fogliato; Francione, 2016: 207-209.

⁴⁶ [s.n.], 1972a: 17.

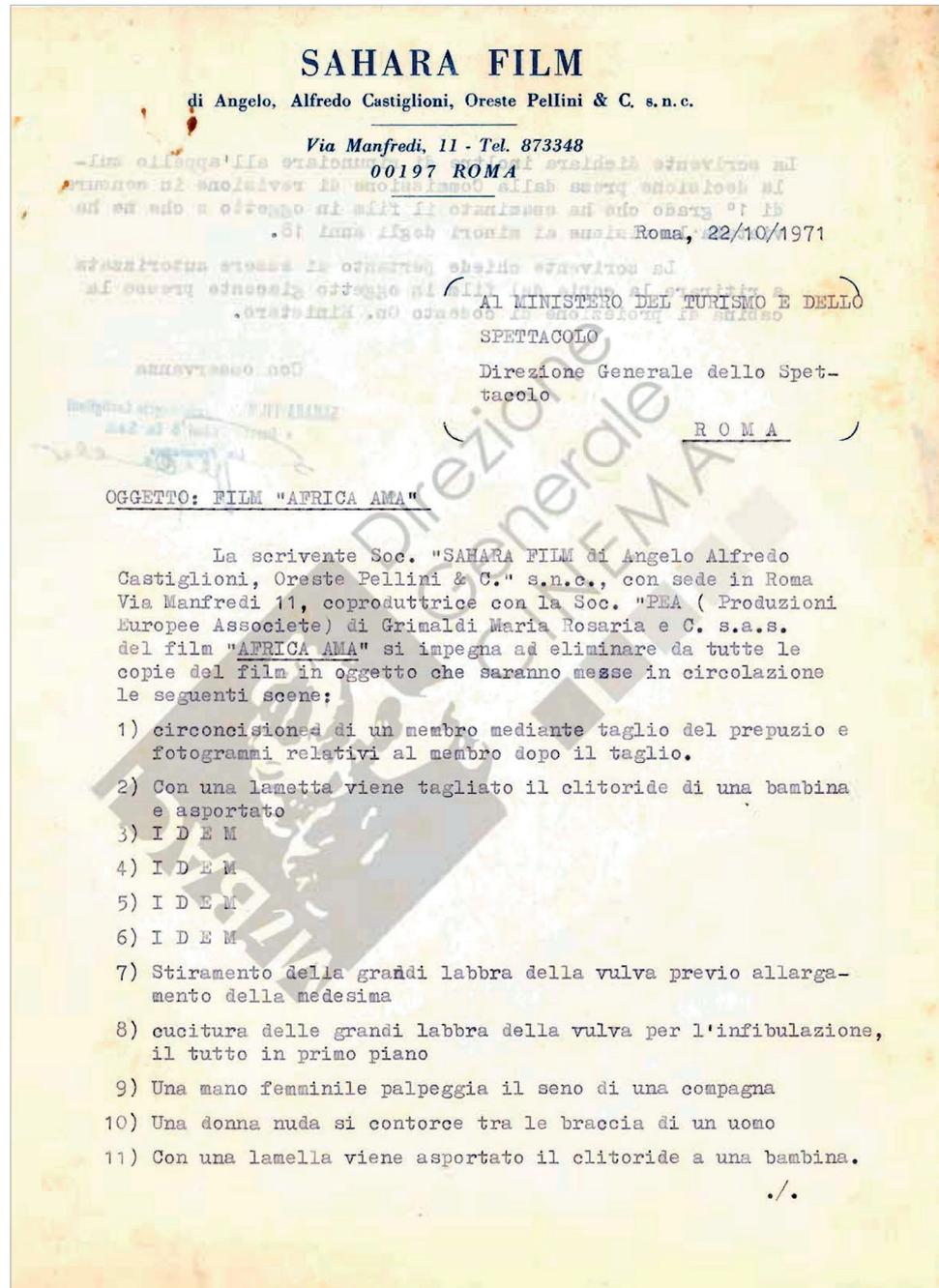


Fig. 2 - Il nulla osta concesso ad "Africa Ama": nulla osta 59113, Archivio della Revisione cinematografica, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, Ministero della Cultura (Roma). Disponibile online sul portale della mostra Cinecensura: «Cinecensura.com» (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

su tutto il territorio nazionale su iniziativa del procuratore di Varese. La decisione fu poi annullata dalla Procura di Milano, in quanto nel capoluogo lombardo contro gli autori e il produttore Grimaldi era già in corso un procedimento per diffusione di materiale contro la decenza⁴⁷.

Nello stesso periodo furono realizzati anche *Africa nuda, Africa violenta* (1974) di Mario Gervasi, *Ultime grida dalla savana* (1975) e *Savana violenta* (1976) di Antonio Climati e Mario Morra. Così come avvenuto nelle prime due opere dei Castiglioni, il lancio pubblicitario e l'insistenza su immagini erotiche e violente rappresentò una caratteristica imprescindibile di tutto il genere dei *mondo movie* e – in particolare – del filone africano. *Africa nuda, Africa violenta* fu sponsorizzato con lo slogan «Quello che non avete mai visto, quello che non vedrete mai più» (fig. 3), *Ultime grida dalla savana* utilizzò l'immagine del turista Pit Dernitz sbranato dai leoni⁴⁸.

Lo slogan di *Magia nuda*, terza opera dei Castiglioni e ultima con la collaborazione di Guido Guerrasio, presentava però anche una sua particolarità, sintomo del tentativo di intraprendere un discorso diverso all'interno di questo filone cinematografico. Il lancio, che recitava «Le sequenze di magia, violenza, erotismo e feticismo sono autentiche e girate integralmente», poneva infatti l'accento sul fatto che i documentari dei Castiglioni non si avvalevano di scene ricostruite, caratteristica invece di molti dei *mondo movie* apparsi in quegli anni sugli schermi e – in particolare – del filone dedicato all'Africa. Si è detto del caso di *Africa addio*, ma vi fu anche quello di *Ultime grida dalla savana*, in cui la già citata scena di Pit Dernitz sbranato dai leoni si rivelò essere un falso. Anche il successivo *Savana violenta*, come confermato dallo stesso Lombardo – produttore del film – alternava scene riprese dal vero e scene ricostruite⁴⁹.

Inoltre, i Castiglioni si resero protagonisti di un tentativo inedito di descrivere e spiegare il proprio lavoro e le proprie opere, accompagnando *Africa ama* con la pubblicazione del libro omonimo⁵⁰, pensato per approfondire alcuni aspetti trattati nel documentario. Erano state alcune critiche ricevute da appassionati e colleghi, dovute soprattutto alla «mancanza di informazioni a corredo delle riprese», a spingere i due fratelli a «testimoniare non solo attraverso il cinema, ma con un libro fatto di fotografie e di parole, il mondo magico e l'antica saggezza di quell'Africa che la nostra civiltà va lentamente inquinando»⁵¹. Infine, importante per i documentari dei Castiglioni fu la presenza della PEA-Produzioni Europee Associate di Alberto Grimaldi come casa produttrice. Dalla fine degli anni Sessanta, Grimaldi produsse infatti sia film d'autore sia film di genere⁵² incorrendo spesso in battaglie legali ma – al tempo stesso – controllando ogni opera e soppesando i rischi cui essa sarebbe andata incontro. Per *Un tranquillo posto di campagna* (1968) di Elio Petri, inviò un telegramma chiedendo di eliminare una sequenza troppo erotica di Vanessa Redgrave ed evitare così una denuncia per offesa al pudore o alla pubblica decenza⁵³, per *12 dicembre*

⁴⁷ Si veda [s.n.], 1972b: 7.

⁴⁸ Si veda Kerekes; Slater, 1995: 127-130.

⁴⁹ Si veda Faldini; Fofi, 1984.

⁵⁰ Castiglioni; Franchini, 1972.

⁵¹ Castiglioni; Franchini, 1972: 8.

⁵² Corsi, 2001: 170-171.

⁵³ Museo Nazionale del Cinema, Archivio Storico, Fondo Elio Petri, Telegramma di Alberto Grimaldi a Elio Petri, Roma 11 novembre 1968, ELPE0288.

Pag. 18 - 26 gennaio 1974

GIORNALE DELLO SPETTACOLO

Anno XXX - 27

ARDEN DISTRIBUZIONE presenta

Un viaggio affascinante alla scoperta degli ultimi paradisi, alla ricerca di un mondo perduto

VIOLENTO E STRUGGENTE!!

*QUELLO CHE NON AVETE MAI VISTO,
QUELLO CHE NON VEDRETE MAI PIÙ*



AFRICA NUDA - AFRICA VIOLENTO

Un film realizzato da **MARIO GERVASI**
con la collaborazione di **GUIDO GUERRASIO**
Musiche di **A. LAVAGNINO**

UNA PRODUZIONE
AFRICA FILM - ARDEN DISTRIBUZIONE

EASTMANCOLOR

ARDEN DISTRIBUZIONE - Via Varese 5 - Roma - Tel. 491959 - 4950031

Fig. 3 - La presentazione di "Africa nuda, Africa violenta" apparsa sul «Giornale dello Spettacolo» (a. XXX, n. 4, 26 gennaio 1974).

(1972) di Pier Paolo Pasolini e Giovanni Bonfanti, invece, segnò ogni sequenza che avrebbe potuto causargli problemi, prima di decidere se distribuire il film⁵⁴. Per quanto riguarda le opere dei Castiglioni, oltre al contributo economico e all'esperienza nelle battaglie censorie, Grimaldi mise in campo la sua predisposizione alla produzione internazionale, contribuendo in maniera importante al successo delle pellicole e ottenendo anche la collaborazione di Alberto Moravia per il commento parlato di *Magia nuda*⁵⁵.

IV. EROTICO-ESOTICO-VIOLENTO

Nella commistione di sottogeneri differenti e nel progressivo allentamento della pressione censoria, l'operato delle commissioni incorse più volte in giudizi contraddittori. Nel caso di *Africa addio*, la IV Commissione di Revisione impose il divieto per i minori di anni quattordici ricevendo, immediatamente, un'interrogazione da parte dell'onorevole Agostino Greggi che chiedeva quali fossero le motivazioni alla base di un giudizio – a suo dire – così poco severo verso un film «caratterizzato da ripetute scene di assassini e stragi vere e propri genocidi, che impressionano profondamente anche gli spettatori adulti»⁵⁶. Stessa sorte toccò ad *Africa segreta*, vietato ai minori di quattordici anni in primo e secondo grado, con l'aggiunta di un commento – a titolo personale – del segretario della commissione Walter D'Avanzo, per il quale «il film avrebbe dovuto essere vietato in modo assoluto, ravvisandovi nelle predette scene [violenza e riti sacrificali particolarmente cruenti] gli elementi costitutivi dell'osceno»⁵⁷. Interessante risulta il paragone con *Magia nuda*. In quel caso il divieto di visione venne imposto per i minori di diciotto anni e – inoltre – furono richieste alcune modifiche:

- a. Alleggerimento della scena del coito mussulmano,
- b. Alleggerimento della scena dell'esplorazione vaginale,
- c. Alleggerimento della scena della masturbazione fallica⁵⁸.

Se, per *Africa addio*, le motivazioni addotte della commissione per il divieto ai minori di quattordici anni vertevano sulle «numerosissime scene di violenza su uomini ed animali ed i particolari raccapriccianti che le accompagnano»⁵⁹, per la commissione chiamata a giudicare *Magia nuda*, in cui pure erano presenti «scene raccapriccianti, raffiguranti riti sacri, sacrifici di animali, sevizie»,

⁵⁴ Faldini; Fofi, 1984: 36.

⁵⁵ Fogliato; Francione, 2016: 198.

⁵⁶ *Africa addio*, appunto per il Prof. Mario D'Ermo, disponibile online sul portale della mostra Cinecensura: «Cinecensura.com» (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁵⁷ *Africa segreta*, nulla osta 54306, disponibile online sul portale del progetto «Italia Taglia»: italiataglia.it (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁵⁸ *Magia nuda*, nulla osta 65758, disponibile online sul portale della mostra Cinecensura: «Cinecensura.com» (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁵⁹ *Africa addio*, nulla osta 46402, disponibile online sul portale della mostra Cinecensura: «Cinecensura.com» (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

le motivazioni del divieto e dell'alleggerimento delle scene erano invece da ritrovarsi soprattutto nelle «sequenze di nudo maschili e femminili, il tutto suscettibile di suggestionare i minori della predetta età»⁶⁰.

Emblematico, infine, il caso di *Africa ama*. La VI Commissione di Revisione richiese undici tagli, dalle immagini di una donna che si contorce tra le braccia di un uomo, a quelle di una mano femminile che palpeggia il seno di una compagna, alle varie mutilazioni femminili e maschili. Ripresentata una nuova versione tagliata, venne imposto il divieto di visione ai minori di diciotto anni in quanto, oltre alle sequenze macabre e di crudeltà, erano presenti immagini di «insistente ostentazione di nudi maschili e femminili [e] sequenze di carattere sessuale tra fumatori di hashish e prostitute»⁶¹.

Infatti, nonostante l'articolo 9 del regolamento di attuazione della legge sulla censura del 1962 consentisse di vietare ai minori la visione di opere cinematografiche contenenti «scene erotiche o di violenza verso uomini o animali», provvedendo a individuare le fasce di età in base alla «gravità e all'insistenza degli elementi», il divieto ai minori di anni diciotto e l'imposizione del taglio di alcune scene interessarono quasi sempre gli aspetti erotici dei documentari. Oltre agli esempi citati, vi furono i casi di *Africa sexy* (1963) di Roberto Bianchi Montero, vietato ai minori di anni diciotto per il «sottotesto erotico che caratterizza la maggior parte delle scene»⁶²; *Africa nuda*, *Africa violenta*, al quale, sebbene fossero state già tagliate le scene erotiche richieste, fu imposto il divieto di visione ai minori di anni diciotto per le «scene imperniate [sic] di violenza, anche efferata e ad accentuato erotismo a carattere omosessuale»; e *Savana violenta*, cui furono imposti due tagli relativi alle sequenze più esplicitamente sessuali⁶³.

V. CONCLUSIONI

Dalla metà degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta, il genere dei *Mondo movie* a tema africano vedrà nell'utilizzo di immagini erotiche e violente una delle sue caratteristiche principali. In un mercato cinematografico in cui una formula che incontrava i favori del pubblico veniva immediatamente replicata, molti furono i registi che si dedicarono a questo filone. I fratelli Castiglioni furono sicuramente i principali rappresentanti e proposero un approccio differente rispetto al panorama dei *mondo movie*⁶⁴, finendo però inevitabilmente per doverne accettare alcune logiche⁶⁵. Proponendo documentari che mostravano un mondo che andava gradualmente scomparendo, i Castiglioni (insieme

⁶⁰ *Magia nuda*, nulla osta 65758, disponibile online sul portale della mostra Cinecensura: «Cinecensura.com» (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁶¹ *Africa ama*, nulla osta 59113, disponibile online sul portale della mostra Cinecensura: «Cinecensura.com» (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁶² *Africa sexy*, nulla osta 39986, disponibile online sul portale del progetto «Italia Taglia»: italiataglia.it (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁶³ *Savana violenta*, nulla osta 69810, disponibile online sul portale del progetto «Italia Taglia»: italiataglia.it (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁶⁴ Come detto in precedenza, le critiche coeve non mancarono di sottolineare l'ambivalenza delle opere dei Castiglioni: «[...] in bilico tra spettacolo e documentazione etnologica», Morandini, 1972; ora in Fogliato; Francione, 2016: 282.

⁶⁵ La scena dell'evirazione in *Addio ultimo uomo* era probabilmente ricostruita. Si veda Leotta, 2014: 275-296.

a Guerrasio) dovettero sottostare ad alcune regole del mercato, snaturando in parte il proprio lavoro, ma al tempo stesso cercarono di mantenere il più possibile «le basi di una seria ricerca etnologica»⁶⁶. In questa ottica si inserì la pubblicazione del libro *Africa ama*, nonché l'utilizzo di tutte le sequenze girate in Africa per portare avanti ricerche scientifiche.

Al fortunato sviluppo di questa pratica cinematografica contribuì, soprattutto, l'allentamento delle maglie censorie. A seguito delle modifiche apportate alla legislazione nel 1962, si assiste infatti a una progressiva attenuazione del ruolo censorio delle commissioni ma – contemporaneamente – anche all'aumento dei giudizi contraddittori. Da un lato, la commistione di immagini esotiche-erotiche-violente rendeva sempre più complicato il giudizio su alcuni dei documentari dedicati al continente africano; dall'altro, l'ambiguità d'interpretazione della legislazione non garantiva un'equità di giudizio⁶⁷. In questo contesto, ad esempio, scene come «fucilazioni, ribelli morti, caccia agli animali e sventramento di essi»⁶⁸ nel caso di *Mal d'Africa* portarono al divieto per i minori di anni quattordici, mentre opere nelle quali erano presenti scene sessualmente esplicite ricevevano automaticamente il divieto per i minori di anni 18. Inoltre, nonostante nudità e sesso fossero diventati indispensabili per alcune formule cinematografiche⁶⁹, i tagli richiesti dalle commissioni interessavano quasi sempre questi aspetti, rivelando – anche in questo caso – una certa incoerenza di giudizio. I rapporti tra persone dello stesso sesso, ad esempio, difficilmente venivano mostrati⁷⁰, come nel caso di *Africa nuda*, *Africa violenta*⁷¹; le scene di parto generalmente non “passavano” la censura, a meno che a partorire non fosse una donna di colore, come nel caso di *Africa ama*⁷².

Con l'avvento del «periodo della violenza»⁷³, verso cui la censura oppose qualche timida resistenza e – poco dopo – l'apertura nel 1978 dei primi cinema a luci rosse, i *mondo movie* a tema africano scomparvero dalla produzione, così come i maggiori registi del periodo⁷⁴. Contemporaneamente, la necessità di adeguare il giudizio delle commissioni al mutato contesto storico portò progressivamente la censura a svolgere un ruolo sempre più marginale nel panorama cinematografico nazionale, diventando – di fatto – ininfluente con i primi anni Ottanta.

⁶⁶ Fogliato; Francione, 2016: 193.

⁶⁷ «[...] potremmo ricordare piuttosto come sia l'interprete spesso, a dover leggere bianco quel che nella norma è nero: i giuristi lo sanno, una legge, nata con un certo significato, specialmente attraverso la cosiddetta interpretazione evolutiva può essere condotta a un significato opposto o lontano da quello originario o dalle presunte intenzioni del legislatore», Branca, 1973: 37-38. Si veda anche Cosulich, 1973.

⁶⁸ *Mal d'Africa*, nulla osta 50044, disponibile online sul portale del progetto «Italia Taglia»: italiataglia.it (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁶⁹ Pivano, 1973: 119.

⁷⁰ Sulla rappresentazione dell'omosessualità nel cinema italiano si rimanda a Giori, 2017 e 2019.

⁷¹ La commissione richiese: «Dopo aver alleggerito il rapporto lesbico nel bosco dovrà essere eliminata tutta la parte successiva al primo approccio», nulla osta 64438, disponibile online sul portale del progetto «Italia Taglia»: italiataglia.it (ultimo accesso: 28 giugno 2022).

⁷² *Vedo nudo*, intervista di Emilia Granzotto a Gianni Massarro, «Panorama», 27 gennaio 1976; ora in Sanguineti, 1999: 119-127.

⁷³ Faldini; Fofi, 1984: 473.

⁷⁴ I Castiglioni gireranno *Africa dolce e selvaggia* nel 1982, mentre Antonio Climati realizzerà *Dolce e selvaggia* nel 1983.

Riferimenti
bibliografici**Argentieri, Mino**1966, *Facili trucchi per distogliere dalla verità*, «Cinema 60», a. VIII, n. 57, marzo.**Bellassai, Sandro**2006, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Bologna.**Bernagozzi, Giampaolo**1979, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La casa Usher, Firenze.**Bertozzi, Marco**2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.2014, *Ai limiti del reale. La censura italiana e il cinema documentario*, CineCensura.**Bizzarri, Libero; Solaroli, Libero**1958, *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze.**Bonifazio, Paola**2014, *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto Press, Toronto.**Branca, Giuseppe**1973, *La repressione penale*, in Fabio Francione (a cura di), *Erotismo. Eversione. Merce*, Mimesis, Milano/Udine 2019.**Castiglioni, Alfredo; Castiglioni, Angelo; Franchini, Vittorio**1972, *Africa ama. In cento straordinarie immagini i riti più segreti di un'Africa che ogni giorno scompare*, Sugar, Milano.**Cesari, Maurizio**1982, *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Liguori, Napoli.**Corsi, Barbara**2001, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.**Cosulich, Callisto**1973, *Un tabù come gioco di potere*, in Fabio Francione (a cura di), *Erotismo. Eversione. Merce*, Mimesis, Milano/Udine 2019.**Durington, Matthew; Ruby, Jay**2011, *Ethnographic Film*, in Marcus Banks, Jay Ruby (eds.), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago/London 2011.**Faldini, Franca; Fofi, Goffredo**1984, *Il cinema italiano d'oggi: 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano.**Farassino, Alberto**2002, *Esotismo, internazionalismo, terzomondismo*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del Cinema Italiano 1965/1969*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia/Roma 2002.**Fogliato, Fabrizio; Francione, Fabio**2016, *Jacopetti Files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano/Udine.**Giori, Mauro**2017, *Cattolici, cinema e omosessualità: il «turpe vizio» dalla rimozione al panico morale*, «Schermi», a. I, n. 1, gennaio-giugno.2019, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, UTET, Milano**Gomasca, Manlio**2008, *Il genere erotico*, in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1970/1976*, vol. XII, Marsilio/Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia/Roma 2008.

Goodall, Mark

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, *Una guerra privata in Cinemascope*, «L'Espresso», a. X, n. 51, 20 dicembre.

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

Guarnieri, Michael

2021, *Un occhio al mercato e uno alla morale sessuale: la censura preventiva dei copioni e l'horror italiano (1956-1974)*, «Schermi», a. V, n. 9, gennaio-giugno.

Jacopetti, Gualtiero

1966, *Il cadavere* «Espresso». Il regista di «Africa addio» risponde agli attacchi della stampa radicale, «Il Borghese», a. XVII, n. 33, 18 agosto.

Kerekes, David; Slater, David

1995, *Killing for culture. An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, Creation Books, London.

Leotta, Emanuele

2014, *Il Mondo-movie italiano*, in Stefano Loparco, Gualtiero Jacopetti. *Graffi sul mondo*, Il Foglio, Piombino 2014.

Manzoli, Giacomo

2012, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.

Martinat, Giorgio

1966, *Gli studenti africani a Torino protestano per il film «Africa addio»*, «La Stampa», 24 marzo.

Massaro, Gianni

1976, *L'occhio impuro. Cinema, censura e moralizzatori nell'Italia degli anni Settanta*, SugarCo, Milano.

Menarini, Roy; Manzoli, Giacomo

2005, *Cinema italiano di imitazione. Generi e sottogeneri*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977/1985*, vol. XIII, Marsilio/Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia/Roma 2005.

Micciché, Lino

1963, *Sul documentario*, «Avanti!», 17 dicembre.

Nepoti, Roberto

2004, *L'età d'oro del documentario*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Marsilio/Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia/Roma 2004.

Perniola, Ivelise

2004, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma.

Pivano, Fernanda

1973, *Il corpo dell'uomo incatenato*, in Stefano Loparco, Gualtiero Jacopetti. *Graffi sul mondo*, Il Foglio, Piombino 2014.

Porena, Rita

1966, *Anatomia di una mistificazione: Africa addio un film di propaganda razzista*, «Cinema 60», a. VIII, n. 57, marzo.

Previtali, Giuseppe

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

2017a, *Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine nel genere mondo movies*, «Elephant & Castle», n. 17, novembre.

2017b, *Uno spettacolo osceno.*

La critica cattolica di fronte al fenomeno dei mondo movies, «Schermi», a. I, n. 1, gennaio-giugno.

Prosperi, Franco; Loparco, Stefano

2019, *Passeggeremo ancora tra le rovine del tempio. Il cinema, la memoria, la morte: l'ultima conversazione con Gualtiero Jacopetti*, Il Foglio, Piombino.

Quaglietti, Lorenzo

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

Quarantotto, Claudio

1966, *Salvatore il «redentore»*, «Il Borghese», a. XVII, n. 17, 28 aprile.

Rambaldi, Carlo

2008, *Come è nato "Pescatori di storioni"*, in Paolo Micalizzi (a cura di), *Antonio Sturla. Il pioniere del cinema ferrarese*, Este, Ferrara 2008.

Rouch, Jean; Georgakas, Dan;

Gupta, Udayan; Janda, Judy

1977, *The Politics of Visual Anthropology*, in Jonathan Kahana (ed.), *The Documentary Film Reader*, Oxford University Press, Oxford 2016.

[s.n.]

1966a, *Tumulti e incidenti a Berlino ovest per la proiezione del film «Africa addio»*, «La Stampa», 4 agosto.

1966b, *Il film «Africa addio» vietato a Berlino ovest*, «La Stampa», 6 agosto.

1970, *Un problema angoscioso. Africa nera*, «Cinema d'oggi», a. IV, n. 22, 1 giugno.

1971, *Tirando le somme*, «Giornale dello Spettacolo» a. XXVII, n. 10, 13 marzo.

1972a, *Tirando le somme*, «Giornale dello Spettacolo», a. XXVIII, n. 48, 23 dicembre.

1972b, *Le vicende giudiziarie del film "Africa ama". Sequestrato dissequestrato e confiscato*, «Cinema d'oggi», a. VI, n. 10, 6 marzo.

Sammarco, Pieremilio

2014, *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo. Principi e regole giuridiche*, il Mulino, Bologna.

Sanguineti, Tatti (a cura di)

1999, *Italia taglia*, Editori Associati, Ancona/Milano.

Vigni, Franco

2001, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1960/1964*, vol. X, Marsilio/Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2001.

NORBERTO BOBBIO: LIBERTÀ DELL'ARTE, CENSURA ED EROTISMO

Rinaldo Vignati (Università di Bologna)

The philosopher Norberto Bobbio was an important exponent of Italian liberalism and exerted considerable influence on Italian political thought of the second half of the twentieth century. The article examines the few texts by Bobbio relating to cinema. These are three essays published between 1961 and 1962 concerning censorship, freedom of art and eroticism. In these essays Bobbio expresses an opinion contrary to censorship but he critically judges the spread of eroticism in cinema and literature. He therefore calls for an evolution of customs capable of setting limits on erotic excesses. The underestimation of rules – also noted by other commentators in references to other areas of his thought – is a weakness in Bobbio's reflection of censorship.

KEYWORDS

Censorship; Norberto Bobbio; Eroticism; Liberalism; Rules

DOI

10.54103/2532-2486/17461

I. INTRODUZIONE. BOBBIO E IL CINEMA

Norberto Bobbio, una delle voci più autorevoli della cultura italiana, esponente di primo piano del pensiero liberale (declinato in versione liberalsocialista), pur essendo uno studioso di ampi interessi e di vaste competenze¹ è intervenuto solo molto raramente su argomenti attinenti al cinema.

Non che il cinema non lo abbia mai interessato. Massimo Mila² ha ricordato come negli anni Venti il cinema (in particolare quello americano) fosse il pane quotidiano della “confraternita” del liceo D’Azeglio di Torino cui, oltre a Bobbio e a Mila, appartenevano, tra gli altri, Cesare Pavese, Franco Antonicelli, Leone Ginzburg. In un breve articolo, lo stesso Bobbio ha parlato del suo giovanile interesse per il cinema³. La sua biografia lo ha poi portato in diverse occasioni a incrociare i percorsi di studiosi interessati a questo mezzo espressivo oppure a prendere parte a iniziative che, in diversi modi, con esso avevano relazioni.

¹ Numerosi sono i testi che esaminano la vita e l’opera di questo studioso: un’approfondita introduzione di carattere generale è Losano, 2018.

² Mila, 1958. Si veda anche Prono, 2011: 22.

³ Bobbio, 2000a. Si veda anche Bobbio, 2014: 56-58, dove il filosofo risponde ad alcune domande di Pietro Polito sull’argomento.

Come consulente della casa editrice Einaudi, Bobbio ebbe modo di partecipare e manifestare la propria opinione anche nelle discussioni che riguardavano libri di argomento cinematografico, come il progetto di pubblicare volumi con sceneggiature cinematografiche⁴ oppure il noto testo di Guido Aristarco sulla *Storia delle teorie del film* (per il quale il filosofo aveva proposto il titolo di *Storia dell'estetica cinematografica*)⁵.

Fu anche maestro di uno dei più noti studiosi italiani di cinema, Mario Verdone, laureatosi in giurisprudenza con una tesi sul pensiero di Giuseppe Mazzini, di cui Bobbio fu relatore⁶. Lo stesso Bobbio promosse la nomina di Verdone ad assistente volontario di filosofia del diritto e fra i due vi fu, in seguito, un rapporto amichevole e di stima reciproca, sia pure a distanza⁷.

Il suo impegno di intellettuale coinvolto nella società lo portò inoltre ad attivarsi, al di fuori dei confini accademici, per promuovere iniziative di divulgazione e formazione culturale che comprendevano anche incontri con proiezioni e dibattiti di argomento cinematografico⁸. Compulsando gli archivi de «La Stampa» si trovano notizie di sue partecipazioni a dibattiti che utilizzavano il film per discutere di questioni storico-politiche⁹.

Non va poi dimenticato che la riflessione di Bobbio sul diritto promozionale è stata spesso richiamata quando si è trattato di dare fondamento agli interventi di aiuto pubblico al cinema¹⁰.

In generale, comunque, la severità e il rigore che hanno caratterizzato l'attività intellettuale di Bobbio lo hanno trattenuto dall'intervenire in campi non strettamente di sua competenza¹¹. Sono dunque assai rari i suoi interventi in campo cinematografico o contenenti riferimenti al cinema¹². Nei primi anni Sessanta, però, il tema della censura¹³ – che non riguardava solo il cinema, ma che proprio in riferimento al cinema suscitava i maggiori clamori, sulla spinta di celebri

⁴ Munari, 2006a.

⁵ Munari, 2006b: 62.

⁶ Bobbio, 2003.

⁷ Sui rapporti tra Bobbio e Verdone si vedano Ciccotti, 2010 e Moscadelli, 2008.

⁸ Guzzi, 2016.

⁹ Ad esempio, il dibattito presieduto da Bobbio con gli autori del film *All'armi, siam fascisti!* (1962) di Lino del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché organizzato dal Circolo della Resistenza il 24 maggio 1962 (a.bl., 1962).

¹⁰ Ad esempio, Bellucci, 2006: 18-29.

¹¹ Recentemente Marco Vanelli, che ringrazio, mi ha segnalato una lettera che Bobbio scrive al professor Lucio Caruso della Pro Civitate Christiana di Assisi il 1° agosto 1964. In essa, il filosofo torinese declina l'invito a un convegno di studi cinematografici per pregressi impegni, ma aggiunge che «anche se potessi materialmente venire, non mi sentirei ugualmente di accettare per una ragione tanto semplice quanto risolutiva: non mi intendo di cinematografo. O meglio: non sono un intenditore ma uno qualunque del pubblico». La lettera è conservata presso la Pro Civitate Christiana di Assisi.

¹² Ad esempio, Bobbio, 1978.

¹³ Sul tema si rimanda a Subini, 2021 che, pur concentrandosi in particolare sul rapporto dei cattolici con la questione della rappresentazione cinematografica della sessualità, delinea con ampi riferimenti bibliografici un esame più generale sul mutare dei costumi e sul quadro legislativo. Di impostazione divulgativa e di agile lettura è Boneschi, 2018: 99-ss, mentre Tarantini, 1961, è un volume ormai datato ma ancora utile poiché offre una panoramica sul dibattito risalente agli stessi anni dei testi presi in esame in questo articolo.

controversie come quella relativa a *Tu ne tueras point* (*Non uccidere*, 1961) di Claude Autant-Lara¹⁴ (fig. 1) e, in parallelo, all'iter parlamentare che portò all'approvazione della legge n. 161 del 21 aprile 1962 sulla revisione cinematografica¹⁵ – sollecitò la partecipazione al dibattito anche di studiosi (come appunto Bobbio) che si erano tenuti distanti dal confronto su questioni legate al cinema e al mondo dello spettacolo. Risalgono proprio al 1961 e al 1962 i due interventi di maggior spessore che Bobbio scrisse in materia: la risposta a un'inchiesta pubblicata su un celebre numero monografico de «Il Ponte» curato da Fernaldo Di Giammatteo e Giorgio Moscon su *Censura e spettacolo in Italia*, e soprattutto un denso intervento a un convegno promosso dalla Fondazione Cini e dalla Mostra di Venezia che fu poi pubblicato su «Cinema Nuovo», nel quale il filosofo torinese svolgeva un'analisi intorno al concetto di libertà, nodo centrale della sua riflessione.

Negli stessi anni, Bobbio intervenne anche sul citato film di Autant-Lara (o, per meglio dire, sulle questioni che il film stava sollevando) e scrisse inoltre un testo sull'erotismo sollecitato da un'inchiesta della rivista «Nuovi Argomenti»: qui, discutendo principalmente di erotismo e letteratura, ma sviluppando argomenti applicabili anche al cinema (citato solo *en passant*), Bobbio assumeva posizioni drastiche di condanna dell'erotismo, nel quale ravvisava unicamente elementi di degrado e non di liberazione.

Prima di affrontare questi testi, è necessario ricordare un precedente scritto di Bobbio (e dell'avvocato Carlo Zini Lamberti), risalente al 1947 e pubblicato solo in anni recenti, dopo essere rimasto lungamente sepolto negli archivi giudiziari. Si tratta della memoria in difesa di Giulio Einaudi, accusato di oltraggio al pudore per aver pubblicato *Il muro* di Jean-Paul Sartre. Il testo illustra anzitutto il valore dell'opera sartriana, ripercorrendone gli sviluppi e le implicazioni filosofiche. In tal modo fa emergere la rilevanza, il significato e la necessità di quelle parti del libro che avevano provocato l'accusa nei confronti di Einaudi: «La spiegazione filosofica di certi atteggiamenti fondamentali dell'esistenza dell'uomo trova nei comportamenti sessuali tipici quasi come una conferma sperimentale»¹⁶. Dopo aver esaminato il contenuto de *Il muro*, e degli altri testi sartriani, la memoria può dunque facilmente respingere l'attribuzione a essa di un carattere osceno. Mentre «un libro pornografico dice cose sconce e racconta episodi lascivi con nessun altro scopo che quello di suscitare nel lettore pensieri sconci e lascivi»¹⁷, Sarte ha preoccupazioni che non possono in alcun modo essere repute di questo tipo.

L'insistenza sul problema sessuale riflette un motivo contemporaneo, e segna una rottura con le generazioni precedenti che «avevano respinto il problema con severità non disgiunta da ipocrisia»¹⁸: Caldwell, Faulkner, Lawrence, Moravia sono esempi della «stessa passione di parlar chiaro e senza

¹⁴ Il film di Autant-Lara, che riguardava il tema dell'obiezione di coscienza al servizio militare, aveva suscitato notevole dibattito: osteggiato dalle autorità francesi, trovò anche molti ostacoli in Italia. Della questione si occuparono anche le aule parlamentari. A tal proposito si veda Curti; Di Rocco, 2014: 375-386.

¹⁵ Vigni, 2001; Curti; Di Rocco, 2014: 79 e segg.; Subini, 2021: 152 e segg.

¹⁶ Bobbio; Zini Lamberti, 2016: 13.

¹⁷ Bobbio; Zini Lamberti, 2016: 22.

¹⁸ Bobbio; Zini Lamberti, 2016: 26.



Fig. 1 - Manifesto dell'edizione italiana di "Tu ne tueras point" ("Non uccidere", 1961) di Claude Autant-Lara.

reticenze di quelle cose che la letteratura borghese del secolo scorso taceva»¹⁹. Oltre a queste considerazioni sull'opera di Sartre e sul confronto tra la letteratura del tempo e quella delle generazioni passate, la memoria si sofferma a esaminare gli articoli 528 e 529 del Codice penale, ritenendo che il legislatore, di fronte a un conflitto tra la protezione del sentimento del pudore o la libertà dell'arte, abbia inteso dare prevalenza alla seconda. Distinguendosi dalla lettura proposta da altri giuristi come Vincenzo Manzini e Gennaro Marciano²⁰, la memoria di Bobbio e Zini Lamberti pone una radicale distanza tra l'opera d'arte – che, come l'opera di scienza «non può mai, non deve mai considerarsi oggetto osceno»²¹ – e la pornografia, che «va colpita e repressa perché nociva, offensiva del pudore e quindi immorale, lesiva del mondo etico»²². Il giudizio, concludono gli estensori della memoria, che permette di distinguere nel caso specifico se si tratti di opera d'arte o di pornografia, spetta al giudice, al quale non possono mancare «quelle doti di coltura generale oltreché di tecnica giuridica, idonee od almeno sufficienti a sorreggerlo in una siffatta indagine»²³. Naturalmente, questo testo non può essere messo a diretto confronto con quelli di cui parleremo nelle pagine successive. Per quanto utilizzi anche in questa occasione le sue profonde competenze di studioso, Bobbio agisce in veste di avvocato e quindi mette queste competenze al servizio di una finalità pratica (far decadere le accuse nei confronti del suo assistito, come poi avverrà: la denuncia sarà archiviata). Tuttavia, le argomentazioni della memoria toccano temi che ritorneranno nei suoi testi successivi su libertà dell'arte, censura ed erotismo.

II. I TRE ARGOMENTI CONTRO LA CENSURA

Nel primo articolo, pubblicato all'interno di un numero monografico de «Il Ponte», Bobbio afferma con decisione un punto di vista contrario all'istituto della censura, individuando le tre argomentazioni principali che vengono usate per contrastarlo. L'intero articolo si fonda sull'affermazione secondo cui vi è un inestricabile nesso tra il progresso dei regimi liberali e la graduale eliminazione degli istituti e degli interventi censori. La battaglia tra liberali e difensori della censura ha un carattere storicamente mutevole e vede i secondi variare la propria linea di resistenza al sorgere e al diffondersi di nuovi mezzi di comunicazione: il momento storico segna la fase in cui al centro della discussione è la battaglia per la libertà del cinematografo, scrive Bobbio, che dunque svolge sì una riflessione di carattere generale, ma con la consapevolezza che, in quel particolare frangente, il principale oggetto del contendere tra difensori e oppositori della censura è il cinema.

La prima argomentazione di chi contrasta la censura riguarda la “concezione della verità”: il pensiero liberale si fonda su una concezione relativistica e pluralistica della verità, per la quale, al di fuori delle asserzioni dimostrabili della scienza, non esiste una verità oggettiva: in campi quali la morale, l'etica, la

¹⁹ Bobbio; Zini Lamberti, 2016: 26.

²⁰ Manzini, 1936; Marciano, 1932. Su queste interpretazioni si veda Fusar Poli, 2020..

²¹ Bobbio; Zini Lamberti, 2016: 29.

²² Bobbio; Zini Lamberti, 2016: 31.

²³ Bobbio; Zini Lamberti, 2016: 32.

religione, l'arte e la politica, ogni affermazione è dunque opinabile. Da questa premessa, per la quale risulta impossibile distinguere verità ed errore, nasce l'inevitabile rifiuto di qualsiasi intervento dall'alto a limitare la libertà del pensiero. La seconda argomentazione riguarda il "metodo della verità": se si può essere disposti «ad ammettere che un certo grado di uniformità delle idee in materia morale e politica possa essere utile socialmente, e che tutto sommato lo scopo di ogni organizzazione politica sia non già la verità in senso assoluto ma l'utilità sociale»²⁴, il metodo migliore, più efficace per giungervi, lungi dall'essere il controllo censorio dall'alto, è piuttosto il confronto, la competizione, il "conflitto" dei valori. L'antagonismo, la lotta, la competizione sono viste come condizioni necessarie al progresso. Qui appare evidente l'influenza del liberalismo di matrice gobettiana («l'idea della fecondità della lotta per lo sviluppo delle capacità umane e per il progresso della società»²⁵), una delle fonti più rilevanti del pensiero di Bobbio. Mentre la censura postula l'esistenza di una verità esistente «già bell'e fatta *ab aeterno* nella mente di pochi illuminati»²⁶, il pensiero liberale ritiene che essa è «il prodotto continuamente mutevole del contrasto e della collaborazione di tutti»²⁷.

La terza argomentazione riguarda infine la concezione dell'uomo: «eterno minore da condursi per mano da pochi veggenti»²⁸ o «essere dotato di ragione, quantunque stretto nella morsa delle passioni, suscettibile di miglioramento attraverso la persuasione e la libera ricerca piuttosto che mediante la costrizione e la cieca fede»²⁹? Se si propende per questa seconda concezione, l'unica compatibile con una visione liberale della società, si dovrà concludere che, pur implicando dei problemi, la libertà è un male di gran lunga minore rispetto alla censura.

Nella parte conclusiva dell'articolo Bobbio sottolinea come la censura sia un istituto squalificato, tanto che nemmeno i più accesi fautori del ritorno a regimi illiberali la sostengono apertamente: cercano semmai di nasconderla sotto altri nomi o la giustificano come un'esigenza temporanea, determinata dalla particolarità del momento.

Qualche anno prima, il filosofo torinese aveva lungamente dibattuto con pensatori del campo comunista contrapponendo le sue posizioni liberaldemocratiche all'idea di una cultura e di un'arte poste sotto la tutela e il controllo dello Stato o del Partito³⁰. Nell'articolo che stiamo esaminando, Bobbio allude proprio a questo genere di minacce quando si riferisce alle censure esercitate in nome di «una ideologia a cui si attribuisce valore obiettivo di verità»³¹. È tuttavia da segnalare un altro passaggio dell'articolo nel quale si pone in evidenza come, in riferimento ai dibattiti sulla censura, non vi sia coincidenza tra il piano delle

²⁴ Bobbio, 1961a: 1474.

²⁵ Bobbio, 2009: 101.

²⁶ Bobbio, 1961a: 1475.

²⁷ Bobbio, 1961a: 1475.

²⁸ Bobbio, 1961a: 1476.

²⁹ Bobbio, 1961a: 1476.

³⁰ Quei saggi erano poi confluiti in Bobbio, 1955. Si veda in particolare il saggio *Libertà dell'arte e politica culturale*.

³¹ Bobbio, 1961a: 1476.

«grosse questioni teoriche o di principio che molto spesso servono solo a ingarbugliare le carte»³² e il piano delle «apparentemente modeste discussioni sopra la convenienza e gli effetti di un'istituzione concreta»³³. Più delle prime, che spesso «lasciano il tempo che trovano», sono le seconde «che rivelano la natura degli schieramenti reali»³⁴. È sul piano di queste discussioni che, spesso, molti che hanno «in isdegno la tradizione liberale»³⁵, in realtà «non fanno che parlare, senza riconoscerlo, in nome di essa, e trarne, senza saperlo, tutte le conseguenze»³⁶. Il riferimento implicito sembra essere agli intellettuali comunisti che, nell'Italia dell'epoca, sono tra i più accerrimi nemici della censura: si direbbe che Bobbio intenda riconoscerli come alleati nella battaglia contro la censura ma, allo stesso tempo, rimproverarli per la mancanza di quella coerenza teorica che dovrebbe portarli ad abbracciare esplicitamente la concezione liberale che difendono praticamente opponendosi alla censura³⁷.

Negli stessi anni un liberale *sui generis*, schierato sul versante politico opposto a quello di Bobbio, come Indro Montanelli, dichiarandosi (con qualche oscillazione) contro la censura, affronta esplicitamente, e traendone conclusioni ben diverse, la questione dell'opposizione dei comunisti alla censura. Anziché reputarli, per questa loro opposizione, come dei liberali inconseguenti con i quali è necessario collaborare, o quantomeno dialogare, li considera degli spregiudicati tattici, che usano la battaglia contro la censura per ingannare gli autentici liberali, dissimulando la loro reale vocazione censoria che metterebbero in atto una volta conquistato il potere. Trovandoli sulla stessa parte delle barricate nelle discussioni intorno a *Non uccidere*, Montanelli si prodiga dunque per allontanarli e dichiarare la loro presenza non gradita a un autentico liberale³⁸. Montanelli e Bobbio, entrambi schierati contro la censura, rappresentano dunque due modi opposti di porsi nei confronti dei comunisti in riferimento a questo tema. Nel testo di Bobbio è implicito il riconoscimento della necessità di un dialogo, in nome di una battaglia comune. Negli interventi di Montanelli vi è invece l'affermazione di un'opposizione radicale che respinge i comunisti come estranei all'autentica battaglia (liberale) contro la censura.

³² Bobbio, 1961a: 1473.

³³ Bobbio, 1961a: 1473.

³⁴ Bobbio, 1961a: 1473.

³⁵ Bobbio, 1961a: 1473.

³⁶ Bobbio, 1961a: 1473.

³⁷ Sul dialogo tra Bobbio e i comunisti si veda Urbinati, 2003: «Bobbio portò alla luce la politica della duplicità che avrebbe caratterizzato il PCI per l'intero periodo della guerra fredda: fedeltà di propaganda a Mosca e alla sua ideologia ufficiale, ma riformismo nella pratica, fatto ma non ammesso. Non riuscì tuttavia a convincere i suoi vertici e i suoi intellettuali che era importante abbandonare l'“ipocrisia” della doppia verità – una detta l'altra fatta – e apprestarsi a dare al riformismo una dignità normativa non solo pratica per emanciparlo dal ruolo meramente strumentale nel quale era confinato» (Urbinati, 2003: 43). A proposito del modo di intendere il rapporto con i comunisti che emerge nel passaggio citato dell'articolo si potrebbe dire, in riferimento al tema della censura e di altre questioni politicamente rilevanti di Bobbio, quel che il filosofo torinese scrisse di Julien Benda: «Pur non accettando la filosofia dei comunisti [...], si trova quasi sempre al loro fianco nell'azione pratica» (Bobbio, 1993: 47). Il dialogo con i comunisti – a cui Bobbio dedica un capitolo della sua *Autobiografia* (Bobbio, 1997: 101-127) – ha dato origine ad accesi dibattiti: cfr. Greco, 2000: 110 e segg.

³⁸ Montanelli, 1961. Sulle posizioni di Montanelli in riferimento alla censura si veda Vignati, 2019: 101-107.

III. LIBERALE PER FORZA

L'articolo pubblicato su «Cinema Nuovo»³⁹ è la trascrizione dell'intervento a un convegno su "Cinema e libertà" organizzato a Venezia dalla Fondazione Cini al quale partecipano giuristi, cineasti, critici e teorici del cinema, letterati e psicologi, e che ha una vasta eco⁴⁰. In esso Bobbio si riallaccia al precedente articolo, ossia all'idea di una verità pluralista e della conseguente necessità di un metodo antagonista di incontro/scontro tra opinioni diverse.

Il testo ribadisce il rifiuto della censura sostenendo però che opporsi a essa non significa negare qualsiasi limite alla libertà. Tale opposizione nasce piuttosto dalla convinzione che la censura non sia il mezzo più adatto per introdurre questi limiti. Il ragionamento parte dall'idea che non possa esistere libertà "senza limiti". Kantianamente, la necessità di coesistere fa sì che la libertà di un individuo trovi il proprio limite nell'esistenza di altri individui liberi con cui convivere. Dunque, se ogni libertà trova limiti nella libertà degli altri, il ragionamento di Bobbio si sviluppa intorno alla dialettica tra libertà dell'artista e libertà dello spettatore. Esistono diritti del pubblico, si chiede il filosofo? Nel caso esistano, ne deriveranno, per l'interdipendenza che li lega, dei "doveri" per l'artista. Naturalmente si parla di diritti naturali, non di diritti positivi.

C'è anzitutto il "diritto di rifiutare". Questo diritto, però, secondo il ragionamento di Bobbio, non pone alcun limite alla libertà dell'artista. In realtà, su questo specifico punto, Bobbio non tiene conto che, nel momento in cui vi sono interventi pubblici a favore della produzione artistica, e quindi le tasse pagate da un contribuente sono utilizzate per promuovere ad esempio la produzione di un film, le cose cambiano: quel contribuente può sempre rifiutarsi di andare al cinema a vedere uno spettacolo che non apprezza, che ritiene immorale o indegno, ma si trova nella condizione di non poter opporre rifiuti a che le sue tasse vadano a finanziare opere artistiche che ritiene immorali o indegne.

Ci sono altri diritti dello spettatore? Sì, risponde Bobbio a questa domanda: il "diritto di non essere scandalizzati", ovvero a non essere offesi nei propri sentimenti. Qui, il filosofo torinese, pur senza indicare titoli o riferimenti precisi, entra anche nel merito delle proprie idiosincrasie cinematografiche e artistiche, confessando il proprio disagio di fronte al dilagare dell'erotismo nel cinema, e in una certa misura anche di fronte alla violenza. Si può dunque immaginare che nel corso del decennio i cambiamenti di costume abbiano progressivamente allontanato Bobbio dal cinema, data la presenza sempre più massiccia, in ogni genere di film, di scene esplicite di sesso e di violenza. Rispetto all'«esibizione erotica sino all'impudicizia»⁴¹ così diffusa nel cinema del tempo, Bobbio esprime un giudizio sdegnato, dicendo che è «inutile stendere veli pietosi ed è

³⁹ Bobbio, 1962. Il testo è stato pubblicato anche in un volume che raccoglie tutti gli interventi al convegno: Gadda Conti, 1963: 21-34.

⁴⁰ Si vedano, tra gli altri, i resoconti di Montale, 1962, e di Piovene, 1962. I temi al centro del convegno veneziano furono trattati anche alla radio, all'interno della trasmissione *L'approdo*, in un dibattito a cui parteciparono Bobbio, Fernaldo Di Giammatteo, Anna Banti e Luigi Zampa (cfr. Lugato, 1962).

⁴¹ Bobbio, 1962: 347.

pericoloso assumere pose spregiudicate come se si trattasse di una liberazione»⁴². Di fronte a questo diritto dello spettatore, Bobbio individua però tre difficoltà che impediscono di porlo come criterio che regoli i limiti della produzione artistica, e che quindi lo trasformi in un dovere per l'artista. In primo luogo, per il filosofo non è possibile – e qui ritorna la concezione relativistica della verità – individuare un criterio oggettivo. Il suo disagio di fronte all'erotismo – è lui a dirlo – deriva dalla sua personale *pruderie*, ma egli stesso riconosce che questo disagio non può dettare scelte imposte ad altri individui, i quali, di fronte a scene di nudo o di sesso, hanno reazioni differenti. Non esiste, insomma, un criterio oggettivo che consenta di dire chi abbia ragione tra lui, scandalizzato dai contenuti erotici, e il "filisteo" scandalizzato invece da contenuti politicamente problematici, provocatori.

Il filisteo si scandalizza se un film mette in cattiva luce le patrie istituzioni, se deride i pregiudizi tramandati, se mette alla berlina i potenti del giorno, esalta la rivolta del disperato, condanna il capitalismo, rivela le pratiche disoneste dell'alta finanza, le piaghe sociali [...]. Confesso che tutto ciò che il filisteo trova scandaloso e a cui vorrebbe mettere il bavaglio, io di solito trovo nobile, serio, educativo, utile al miglioramento dei nostri corrottissimi costumi.⁴³

E qui si può presumere che Bobbio pensi soprattutto alla necessità di difendere opere come *Non uccidere* o come *L'armata s'agapò*⁴⁴ – per citare due dei casi più emblematici di interventi delle pubbliche autorità (nei confronti di un film nel primo caso, di un soggetto pubblicato su rivista nel secondo) – che hanno suscitato scandalo tra vertici militari e forze politiche conservatrici per avere sostenuto posizioni di stampo antibellicista. Riguardo ai due titoli citati, è da ricordare come Bobbio ebbe modo di intervenire nel dibattito suscitato dal film di Autant-Lara⁴⁵ e di firmare lettere collettive in difesa del soggetto pubblicato da «Cinema Nuovo»⁴⁶.

In secondo luogo, nel momento in cui il diritto dello spettatore a non essere scandalizzato diventasse uno speculare dovere dell'artista a non scandalizzare, verrebbe meno quella che, da sempre, costituisce una missione dell'arte, che è proprio quella di «rompere la crosta delle abitudini, la dura cortecchia dei pregiudizi [...], di offenderci nei nostri sentimenti più gelosi e più tenacemente custoditi per liberarci da un mondo fittizio e aprirci gli occhi»⁴⁷. L'opera d'arte

⁴² Bobbio, 1962: 347.

⁴³ Bobbio, 1962: 347.

⁴⁴ Com'è noto, il soggetto intitolato *L'armata s'agapò*, pubblicato su «Cinema Nuovo», costò al suo autore Renzo Renzi e al direttore della rivista Guido Aristarco l'arresto per vilipendio delle forze armate. Sul caso si veda Calamandrei; Renzi; Aristarco, 1954.

⁴⁵ Si veda Bobbio, 1961b. Si tratta della trascrizione di un intervento pronunciato in conclusione di un dibattito sul film di Autant-Lara alla Galleria d'Arte moderna di Torino il 4 dicembre 1961. Bobbio non entra nell'analisi del film (di cui si occupano piuttosto gli interventi di Franco Antonicelli e di Gianni Rondolino) ma, svolgendo una riflessione sulle ideologie giustificative della guerra e sull'obiezione di coscienza, ne sposa implicitamente i contenuti e ne difende il diritto a circolare.

⁴⁶ Si veda la lettera indirizzata al direttore de «Il Mondo» (Aa.Vv., 1953), pubblicata anche da «l'Unità» il 19 settembre 1953.

⁴⁷ Bobbio, 1962: 348.

crea una tensione tra lo “scandalo” e l’“edificazione”: «di fronte a valori appassiti, isteriliti, accettati per comodo, lo scandalo diventa una condizione di salvezza, l’edificazione è espressione di untuosità, di ipocrisia, di gretto spirito di conservazione»⁴⁸.

In terzo luogo, Bobbio osserva come il pubblico voglia essere scandalizzato: sesso, violenza e volgarità sono offerte quotidianamente per il semplice motivo che attraggono spettatori e accrescono gli incassi.

Oltre a queste difficoltà, «il pubblico, per il fatto di essere una massa insieme amorfa e multiforme, non è in condizione né di esprimere un criterio costante per identificare le violazioni né di istituire una sanzione efficace»⁴⁹: per questo, tra artista e pubblico finisce per interpersi un terzo soggetto, il pubblico potere, che in tal modo riduce lo spettatore a “minorenne”.

In conclusione, Bobbio chiarisce la sua posizione personale: ribadendo la sua contrarietà all’intervento di pubblici poteri nei rapporti tra artista e spettatori, precisa che tale convinzione non nasce dalla condivisione del principio dell’illimitata libertà dell’arte: «un’arte senza intenzione morale è fittizia, caduca, impotente»⁵⁰. Si dice però convinto che, rispetto all’imposizione di limiti esterni, «la libertà sia un male minore. Non sono un liberale per amore: sono un liberale per forza»⁵¹.

IV. EROTISMO E DEMOCRAZIA

Come si è visto, anche nell’intervento al convegno su cinema e libertà Bobbio confessava la propria *pruderie* e il proprio disagio nei confronti del dilagare dell’erotismo al cinema e in letteratura. Il medesimo stato d’animo è descritto in un articolo pubblicato su «Nuovi Argomenti» in risposta a 8 domande sull’erotismo che la redazione di quella rivista rivolge a diversi intellettuali: all’inchiesta partecipano anche Nicola Abbagnano, Italo Calvino, Cesare Cases, Franco Fortini, Arturo Carlo Jemolo, Elsa Morante, Alberto Moravia, Enzo Paci, Guido Piovene, Renzo Rosso e Sergio Solmi⁵².

Qui Bobbio articola una riflessione che collega l’erotismo alla politica. Negando il valore liberatorio dell’erotismo, il filosofo afferma che la diffusione dell’erotismo è in opposizione tanto ai principi democratici quanto agli ideali socialisti. Erotismo, nella visione di Bobbio, è sinonimo di interiore sregolatezza,

⁴⁸ Bobbio, 1962: 348. Questa concezione positiva dello “scandalo” compariva già nell’argomentazione della *Memoria* difensiva per Einaudi. Si veda Bobbio; Zini Lamberti, 2016: 23.

⁴⁹ Bobbio, 1962: 350.

⁵⁰ Bobbio, 1962: 351.

⁵¹ Bobbio, 1962: 351.

⁵² Nello stesso periodo *l’Erotismo al cinema* è l’argomento di un’inchiesta realizzata con una formula simile (ossia con alcune domande rivolte a una pluralità di intellettuali) dalla rivista «Film selezione» (1962). Per un approfondimento su questi e altri dibattiti sull’argomento si rimanda a Cucchi, 2021.

sordità morale, gusti grossolani⁵³ ed è una manifestazione del decadentismo. Il filosofo nega che l'erotismo possa contribuire all'affermazione del laicismo: in verità, la diffusione dell'erotismo farebbe il gioco delle forze clericali, consolidando l'affermazione della loro necessità e quindi il loro potere. Il filosofo si dice dunque stupito dall'impostazione data dalla rivista al dibattito, cogliendo nella formulazione delle domande un orientamento implicitamente favorevole all'erotismo, quando da una rivista democratica e, pur fuori da schemi di partito, vicina a posizioni socialiste, si sarebbe piuttosto aspettato una denuncia, una condanna, un grido d'allarme nei confronti della «sfrenatezza erotica»⁵⁴ di cui danno prova letteratura e cinematografo. Nel modo in cui la rivista ha formulato le domande Bobbio vede esaltato l'erotismo, considerato foriero di una liberazione da tabù e vincoli tradizionali⁵⁵. Nella prima parte del suo contributo al dibattito, Bobbio è *tranchant* nel giudizio sul dilagare della rappresentazione del sesso nell'arte e afferma che si è smarrita la capacità di discernere tra libertà artistica e pornografia. Ne dà inoltre una lettura "politica" sottolineando che l'erotismo, essendo «una delle più sicure manifestazioni del decadentismo»⁵⁶, è in opposizione agli orientamenti progressisti e democratici. «Non si può – dice Bobbio – essere insieme buoni democratici e difensori dell'erotismo»⁵⁷, poiché:

Democrazia significa dominio della ragione, autocontrollo, disciplina delle idee e dei sentimenti, equilibrio delle facoltà e degli appetiti, mentre erotismo significa dominio del sensibile, abbandono indulgente agli istinti, indisciplina, squilibrio in favore di quell'appetito, il cui scatenamento non è certo adatto a introdurre nella società ordine, armonia, senso della misura e della responsabilità sociale. [...] L'erotismo è sempre stato in ogni epoca l'immane frutto degli ozi senza preoccupazioni economiche della "classe agiata".⁵⁸

⁵³ Come osserva Subini, 2021: 173, le critiche rivolte dalla stampa di sinistra al dilagare dell'erotismo al cinema riguardano prevalentemente il livello culturale dei prodotti.

⁵⁴ Bobbio, 1961c: 11.

⁵⁵ Effettivamente, nella formulazione del questionario, i promotori dell'inchiesta lasciano chiaramente trasparire il loro punto di vista, facendo precedere ogni domanda da una premessa che esprime l'orientamento adottato dalla rivista: in tal modo si lascia intendere che vi siano una risposta moderna, laica e scientifica e una risposta passatista e oscurantista. Si prenda ad esempio la domanda n. 8: «L'erotismo nella letteratura contemporanea a partire da Lawrence, cerca di mostrare il sesso come qualcosa di sano, di necessario, di naturale e di religioso. [...] Credete che bisogna continuare e andare fino in fondo a questa strada oppure che bisogna ritornare ai tabù cristiani o, peggio ancora, a quelli vittoriani del decoro e della buona educazione piccolo-borghese?». Si veda [s.n.], 1961. Anche Carlo Bo (1961), dando conto di questo dibattito su «La Stampa», giudica le domande poste dalla rivista poco chiare e fondate su premesse grossolane e confuse: tra i vari interventi in questo dibattito, Bo si dichiara particolarmente vicino proprio alle posizioni di Bobbio.

⁵⁶ Bobbio, 1961c: 12.

⁵⁷ Bobbio, 1961c: 12.

⁵⁸ Bobbio, 1961c: 12.

Il punto centrale del ragionamento sviluppato da Bobbio – che in altra occasione si è definito d'accordo con Augusto Del Noce, suo costante oppositore intellettuale, nella condanna al «libertinismo di massa delle società opulente»⁵⁹ – è che «nessuna società può sussistere senza porre limiti agli istinti umani, di cui quello sessuale è forse il più forte»⁶⁰: se non vi provvede il costume saranno lo Stato e la Chiesa a intervenire. I tabù sessuali non sono «l'invenzione gratuita, malvagia, interessata, reazionaria, dei preti e delle loro religioni»⁶¹ ma piuttosto «l'effetto di una insopprimibile disciplina degli istinti»⁶². Una società non può esistere «senza una morale, in specie senza una morale sessuale»⁶³: occorre quindi elaborare, al posto della morale della Chiesa, «una morale laica non meno chiara»⁶⁴.

Gli sforzi analitici dell'articolo distinguono tra due significati della parola erotismo, uno «negativo» e uno «positivo». Il primo – su cui Bobbio si dice d'accordo, ritenendolo un passo necessario per l'elaborazione di una «morale sessuale laica»⁶⁵ – si riferisce all'atteggiamento che osserva il sesso senza pregiudizi, superstizioni religiose e ipocrisie e non considera il rapporto sessuale come peccaminoso⁶⁶.

L'altro significato di erotismo, che Bobbio non condivide, è quello che «sta ad indicare essenzialmente la scoperta della innocenza del sesso»⁶⁷. Bobbio reputa questa posizione analoga a quel che il “machiavellismo” è in politica. Come per «machiavellismo, in uno dei suoi significati correnti, s'intende la teoria della premoralità o amoralità della politica, [...] così per erotismo si può intendere [...] la teoria della premoralità o amoralità della vita sessuale»⁶⁸. Nel ragionamento di Bobbio, l'erotismo conduce, come il machiavellismo, a una «confusione tra ciò che è lecito sul piano della conoscenza e ciò che è lecito sul piano della condotta»⁶⁹, portando a ritenere che moralmente tutto sia permesso e conducendo quindi alla «tentazione del disordine, dell'egoismo, della volgarità»⁷⁰.

⁵⁹ Bobbio, 2000b: 130.

⁶⁰ Bobbio, 1961c: 13.

⁶¹ Bobbio, 1961c: 13.

⁶² Bobbio, 1961c: 13.

⁶³ Bobbio, 1961c: 13.

⁶⁴ Bobbio, 1961c: 13.

⁶⁵ Bobbio, 1961c: 14.

⁶⁶ Bobbio, 1961c: 14.

⁶⁷ Bobbio, 1961c: 16.

⁶⁸ Bobbio, 1961c: 16.

⁶⁹ Bobbio, 1961c: 16.

⁷⁰ Bobbio, 1961c: 20. Si potrebbe fare un parallelo anche con l'ambito economico e con la critica che Bobbio rivolge ad autori come Hayek, e all'«indifferentismo etico del mercato», responsabile del consumismo dilagante, contro cui afferma la necessità di stabilire dei «limiti morali al mercato». Sul punto, cfr. Zolo, 2003: 103.

V. CONCLUSIONI

Gli articoli di Norberto Bobbio considerati in queste pagine sono testimonianza del proverbiale "pessimismo"⁷¹ che ha costantemente caratterizzato l'attività intellettuale del filosofo torinese. Un pessimismo che coinvolge il carattere dell'Italia (su «Nuovi Argomenti» i giudizi sulla società che «disprezziamo e vorremmo vedere trasformata»⁷²), l'opinione pubblica di massa (la massa amorfa a cui si riferisce su «Cinema Nuovo»), e più in generale l'essere umano (la necessità di limitare gli istinti, di cui parla nell'articolo su «Nuovi Argomenti», rimanda a un'"antropologia negativa"⁷³).

Le ricostruzioni storiche del dibattito sulla censura tendono a una certa semplificazione dicotomica⁷⁴: da un lato le forze conservatrici, che spingono per il mantenimento e rafforzamento degli istituti censori. Dall'altro le forze progressiste, che spingono per l'abolizione, o almeno per il progressivo allentamento di tali istituti. In realtà, come mostra questo *excursus* tra alcuni scritti "minori" di Bobbio, le posizioni che si manifestano all'interno di questo dibattito si rivelano più complesse e intrecciate. Anche nel campo "progressista", di cui Bobbio è stato indiscutibilmente un esponente, vi sono figure e posizioni che, pur affermando la propria contrarietà alla censura, manifestano una certa preoccupazione per gli esiti della scomparsa di qualsiasi limite, e anzi osservano criticamente il panorama della produzione artistica dei loro tempi determinata dall'allentamento di questi vincoli.

In relazione ai limiti che la società può porre all'espressione artistica, le posizioni degli intellettuali che intervengono nel dibattito possono essere anche profondamente diversificate a seconda che si considerino i temi politici e sociali oppure i temi del sesso e dell'erotismo. Nel campo progressista vi è unanimità nel rifiutare l'imposizione di censure e limitazioni nel primo ambito (interpretate come frutto di residui fascisti o di insorgente invadenza della Chiesa e del suo braccio politico, la Democrazia cristiana), mentre sul secondo nucleo tematico, quello incentrato sul sesso, le posizioni sono tutt'altro che unanimi. Se prevalgono le posizioni di chi, come Alberto Moravia (1947), stigmatizza il *Dopoguerra bigotto* e fa coincidere erotismo e liberazione, sono ben presenti, per quanto minoritarie, anche le posizioni di chi guarda con preoccupazione al dilagare dell'erotismo nella letteratura e nel cinema. Frequente è la lettura, a cui lo stesso Bobbio, come si è visto, fa riferimento, di questo dilagare come espressione del decadentismo delle classi superiori, che ne fa una forma di falsa liberazione. Anche il poeta Roberto Roversi, intervenendo sul tema dell'erotismo al cinema, lo collega al decadentismo e ne nega gli effetti liberatori. L'erotismo, «sollecitato "come spettacolo" proprio dalle forze economiche che ci sovrastano, è il pane nuovo gettato nel circo»⁷⁵: «la rappresentazione erotica nel cinema [...] ha un suo peso "concordato", decadente, falsamente ingenuo e primitivo, quasi,

⁷¹ Sul pessimismo di Bobbio si vedano, tra gli altri, Greco, 2000: 137; Portinaro, 2008: 174.

⁷² Bobbio 1961c: 11.

⁷³ Bovero, 1999: LVII mette in luce i caratteri dell'antropologia negativa che è alla base delle analisi di Bobbio: «l'uomo è un animale *violento*, è un animale *passionale*, è un animale *ingannatore*».

⁷⁴ Si veda, ad esempio, il classico Argentieri, 1974.

⁷⁵ Roversi, 1962: 36.

sempre, invece, montato al modo dannunziano: da “amore in pubblico”; una mancanza cioè di pudore (intendo, di rigore) che non offende la coscienza, la falsa morale, ma la ragione»⁷⁶. Secondo un’interpretazione che negli ultimi decenni ha avuto una certa diffusione sui mass media, questa visione negativa dell’erotismo sarebbe stata prevalente nel campo della sinistra, almeno sino alla metà o alla fine degli anni Sessanta, e avrebbe condotto a una implicita convergenza con la cultura cattolica nel porre freni alla sessualità e all’erotismo. Ad esempio, Giampiero Mughini cita proprio l’articolo di Bobbio come caso emblematico quando, parlando di erotismo, afferma che si era «stretta sulla cultura italiana la morsa di quella tenaglia i cui bracci erano rappresentati l’uno dal cattolicesimo e l’altro dal perbenismo morale di sinistra, una morsa che solo gli anni Sessanta riusciranno a scardinare»⁷⁷. Si tratta di una tesi volutamente estremizzata a fini di polemica giornalistica. È tuttavia un fatto da registrare che, con questo specifico articolo, a differenza di tante altre sue pubblicazioni, Bobbio ottenne un’eco largamente favorevole sulla stampa cattolica (valga per tutte «La Civiltà Cattolica», una delle testate più autorevoli di questo campo⁷⁸).

Nel dibattito sulla censura e sui limiti che i poteri pubblici possono porre all’arte, occorre poi considerare come si intrecciano le considerazioni ideali, di principio, e le considerazioni strumentali di natura tattica, relativa alla ingombrante presenza del Partito comunista tra gli attori rilevanti del confronto che ha per oggetto la censura. Montanelli, come si è visto, quando riflette sulla censura mette sempre ben in evidenza questo problema: la sua contrarietà alla censura e alle limitazioni della libertà dell’arte è sempre subordinata alle valutazioni relative alla posizione del Partito comunista.

Come si è visto nelle pagine precedenti, il rifiuto che Bobbio – nel testo per «Il Ponte» – oppone alla censura, lascia affiorare, negli altri articoli (e in particolare in quello per «Nuovi Argomenti»), l’esigenza che la società ponga dei limiti all’espressione artistica.

Curiosamente, in Bobbio l’affermazione di questa esigenza non stimola riflessioni in merito alle istituzioni e alle regole che possano porre in pratica tale esigenza e darle concretezza⁷⁹. Il richiamo è unicamente a un non meglio precisato “costume” (mentre l’opera di discernimento del giudice, cui nella *Memoria* del 1947 dava fiducia forse per retorica avvocatesca più che per autentica convinzione, non sembra più essere presa in considerazione). Si manifesta qui un paradosso che, in relazione ad altri ambiti di intervento del filosofo, è stato messo in luce da alcuni commentatori della sua opera:

⁷⁶ Roversi, 1962: 35.

⁷⁷ Mughini, 1999: 99.

⁷⁸ Modrone, 1962.

⁷⁹ Al contrario, un intellettuale molto vicino a Bobbio come Alessandro Galante Garrone (*Censura e libertà*, in «La Stampa», 18 novembre 1960, ora in Sanguineti, 1999: 51-53), partendo da un presupposto realistico sulla non eliminabilità di una qualche forma di censura, avanza alcune proposte pragmatiche per ridurre gli aspetti più autoritari e arbitrari.

Bobbio sottovaluta, trascura e, in definitiva, mette da parte quasi tutto quello che riguarda le regole, i meccanismi e le istituzioni. [...] Posto di fronte all'alternativa, lo ammetto, molto drastica e molto rozza, fra buoni costumi e buone leggi, Bobbio non ha quasi nessuna esitazione a schierarsi dalla parte di coloro che dicono la repubblica migliore è quella che nasce, si mantiene, funziona grazie ai buoni costumi. Sono i buoni costumi, non le buone leggi, che semmai ne derivano, a dare vita a cittadini virtuosi.⁸⁰

Mentre il citato Montanelli, esponente di un liberalismo ben diverso da quello di Bobbio, ma come Bobbio caratterizzato dalla costante professione di pessimismo, osservando con accenti critici il dilagare della volgarità e della rappresentazione del sesso nel cinema di inizio anni Sessanta, si preoccupava di trovare, in alternativa agli interventi dall'alto della censura, giudicati stupidi e deleteri, una soluzione differente, e la individuava in una qualche forma di autoregolazione da parte degli stessi artisti⁸¹, Bobbio non ha soluzioni da proporre per uscire dal dilemma che nasce dal rifiuto della censura, da una parte, e dal riconoscimento del bisogno sociale di limiti ai comportamenti umani, dall'altra.

La sottovalutazione delle regole, negli scritti di Bobbio considerati in questo articolo, indebolisce la posizione del filosofo, il quale, di fronte alla "scalata al sesso"⁸² che avviene nel cinema (e nella letteratura) di quegli anni, è costretto a ritirarsi in una pessimistica, e fondamentalmente inerte, osservazione del deterioramento dei costumi.

⁸⁰ Pasquino, 2003: 119. In questo brano, Pasquino si riferisce al dibattito sulla riforma della Costituzione. Si vedano anche i rilievi di mancanza di concretezza e di «scarsa vena propositiva» che vengono avanzati, rispetto ad altri ambiti della riflessione bobbiana, da Greco, 2000: 69 e 136.

⁸¹ Montanelli, 1960. Tentativi di autoregolamentazioni erano stati realizzati senza successo negli anni precedenti in Italia. Di Chiara; Noto, 2020.

⁸² È, come noto, il titolo di un volume di Cosulich, 1969.

Riferimenti
bibliografici

- Aa.Vv.**
1953, *Il Codice di Peschiera*, «Il Mondo», a. V, n. 38, 22 settembre.
- a.bl.**
1962, *Molti giovani a un dibattito sul film "All'armi siam fascisti"*, «La Stampa», 25 maggio.
- Argentieri, Mino**
1974, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.
- Bellucci, Lucia**
2006, *Cinema e aiuti di stato nell'integrazione europea. Un diritto promozionale in Italia e in Francia*, Giuffrè, Milano.
- Bo, Carlo**
1961, *Erotismo e morale*, «La Stampa», 30 settembre.
- Bobbio, Norberto**
1955, *Politica e cultura*, Einaudi, Torino.
1961a, *Il metodo della libertà*, «Il Ponte», a. XVII, n. 11, novembre.
1961b, *Non uccidere*, «Resistenza», a. XV, n. 12, dicembre.
1961c, *8 domande sull'erotismo in letteratura*, «Nuovi Argomenti», nn. 51-52, luglio-ottobre.
1962, *Libertà dello spettacolo e libertà dello spettatore*, «Cinema Nuovo», a. XI, n. 159, settembre-ottobre.
1978, *Come nell'"Arpa birmana"*, in Aa.Vv., *Il partigiano Nicola Groza*, Edizioni Anpi, Torino 1978.
1993, *Julien Benda*, in Norberto Bobbio, *Il dubbio e la scelta*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993.
1997, *Autobiografia*, Laterza, Roma/Bari.
2000a, *Io e il cinema*, «Nuova Antologia», a. CXXXV, fasc. 2216, ottobre-dicembre.
2000b, *Augusto Del Noce*, in Norberto Bobbio, *La mia Italia*, Passigli, Firenze 2000.
- 2003, *Prefazione*, in Sofia Corradi e Isabella Madia, *Un percorso di auto-educazione*, Aracne, Roma.
2009, *Piero Gobetti*, in Norberto Bobbio, *Etica e politica*, Mondadori, Milano 2009.
2014, *Il mestiere di vivere, di insegnare, di scrivere*, Passigli, Firenze.
- Bobbio, Norberto;
Zini Lamberti, Carlo**
2016, *Memoria in difesa di Einaudi Giulio*, Aragno, Torino.
- Boneschi, Marta**
2018, *Il comune senso del pudore*, il Mulino, Bologna.
- Bovero, Michelangelo**
1999, *Introduzione*, in Norberto Bobbio, *Teoria generale della politica*, Einaudi, Torino.
- Calamandrei, Piero; Renzi, Renzo;
Aristarco, Guido**
1954, *Dall'Arcadia a Peschiera: il processo s'agapò*, Laterza, Bari.
- Ciccotti, Eusebio**
2010, *Norberto Bobbio e Mario Verdone: una amicizia sincera*, «Nuova Antologia», a. CXLV, fasc. 2253, gennaio-marzo.
- Cosulich, Callisto**
1969, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova.
- Cucchi, Silvia**
2021, *Per una critica all'erotismo. Il dibattito italiano (1960-1975)*, «Comparatismi», n. 6.
- Curti, Roberto; Di Rocco, Alessio**
2014, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino.

Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo

2020, *Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962*, «L'avventura», a. VI, n. 1.

Fusar Poli, Elisabetta

2020, *Oltraggi d'autore. Questioni novecentesche d'arte, diritto e cripto-censura*, «LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia», n. 1.

Gadda Conti, Piero (a cura di)

1963, *Cinema e libertà*, Sansoni, Firenze.

Greco, Tommaso

2000, *Norberto Bobbio. Un itinerario intellettuale tra filosofia e politica*, Donzelli, Roma.

Guzzi, Diego

2016, *Impegno e cultura* in Norberto Bobbio, «Nuova Antologia», a. CLI, fasc. 2277, gennaio-marzo.

Losano, Mario Giuseppe

2018, *Norberto Bobbio. Una biografia culturale*, Carocci, Roma.

Lugato, Giuseppe

1962, *Cinema e libertà*, «Radiocorriere Tv», a. XXXIX, n. 38, 22 settembre.

Manzini, Vincenzo

1936, *Trattato di diritto penale italiano secondo il codice del 1930*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino.

Marciano, Gennaro

1932, *L'oltraggio al pudore e l'opera d'arte*, «Rivista italiana di diritto penale», a. IV, n. 2.

Mila, Massimo

1958, *Due inediti di Pavese*, «Cinema Nuovo», a. VII, n. 134, luglio.

Mondrone, Domenico

1962, *Conformismo e anticonformismo negli umori e nelle polemiche del tempo*, «La Civiltà Cattolica», a. CXIII, n. 1.

Montale, Eugenio

1962, *Cinema e libertà*, «Corriere della Sera», 13 settembre.

Montanelli, Indro

1960, *Per non avere censura bisogna saperlo meritare*, «Corriere della Sera», 16 novembre.

1961, *I mancati obiettori di coscienza difendono il film di Autant-Lara*, «Corriere della Sera», 15 novembre.

Moravia, Alberto

1947, *Dopoguerra bigotto*, «La fiera letteraria», a. II, n. 20, 15 maggio.

Moscadelli, Stefano

2008, *Tra Bobbio, Mazzini, Platone e Filangieri: Mario Verdone e gli studi giuridici*, «Il lettore di provincia», a. XXXIX, n. 131, luglio-dicembre.

Mughini, Giampiero

1999, *Un secolo d'amore*, Mondadori, Milano.

Munari, Tommaso

2006a, *Pubblicare sceneggiature alla Einaudi*, «La Valle dell'Eden», a. VIII, n. 17, luglio-dicembre.

2006b, *Scelte culturali, decisioni editoriali: la Einaudi e il cinema, 1949-1952*, Cadmo, Fiesole.

Pasquino, Gianfranco

2003, *Ottime regole per l'ottima repubblica*, in Aa.Vv., *Bobbio ad uso di amici e nemici*, Marsilio, Venezia 2003.

Piovene, Guido

1962, *Cinema e libertà*, «La Stampa», 16 settembre.

Portinaro, Pier Paolo

2008, *Introduzione a Bobbio*, Laterza, Roma/Bari.

Prono, Franco

2011, *Pavese e il cinema primo e ultimo amore*, Bonanno, Acireale/Roma.

Roversi, Roberto

1962, *L'erotismo nel cinema*, «Film selezione», a. III, n. 9, gennaio-febbraio.

[s.n.]

1961, *8 domande sull'erotismo in letteratura*, «Nuovi Argomenti», nn. 51-52, luglio-ottobre.

Sanguineti, Tatti (a cura di)

1999, *Italia taglia*, Editori associati, Ancona.

Subini, Tomaso

2021, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Milano.

Tarantini, Domenico

1961, *Processo allo spettacolo*, Edizioni di Comunità, Milano.

Urbinati, Nadia

2003, *Socrate e i comunisti, il perché e il come di un "dialogo"*, in Aa.Vv., *Bobbio ad uso di amici e nemici*, Marsilio, Venezia 2003.

Vignati, Rinaldo

2019, *Indro Montanelli e il cinema*, Mimesis, Milano/Udine.

Vigni, Franco

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

Zolo, Danilo

2003, *Machiavelli o Kant? Un falso problema*, in Aa.Vv., *Bobbio ad uso di amici e nemici*, Marsilio, Venezia 2003.

