

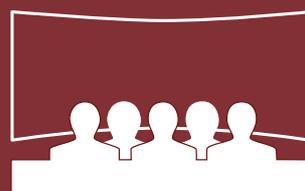
I CATTOLICI, IL CINEMA E IL SESSO IN ITALIA TRA GLI ANNI '40 E GLI ANNI '70

A CURA DI MAURO GIORI E TOMASO SUBINI



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

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA I
NUMERO 1
I SEMESTRE 2017

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

Fabio Pezzetti Tonion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Trasatti, 1995: 101.

⁵ Ranieri, 1974: 98-99.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Netto, 2011: 158-168.

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Rondi, 2016: 165.

¹⁸ Rondi, 1999: 29.

¹⁹ Baragli, 1960: 184.

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

²¹ Baldi, 1994: 63.

²² Rondi, 1999: 25.

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

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

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

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

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

²⁴ Rondi, 1999: 34.

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

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

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

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

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



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

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

²⁸ Rondi, 2016: 276.

²⁹ Rondi, 2016: 286.

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

³¹ Verdone, 1964: 112.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Tavola delle sigle

DC: Democrazia Cristiana

MIBAC: Ministero per i Beni e le Attività Culturali

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

