

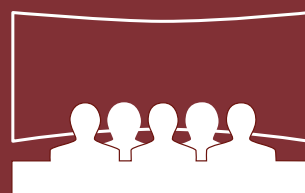
I CATTOLICI, IL CINEMA E IL SESSO IN ITALIA TRA GLI ANNI '40 E GLI ANNI '70

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

L'“OSCENO” CINEMATOGRAFICO DOPO IL '68 SUI PERIODICI CATTOLICI: FRANCIA E ITALIA A CONFRONTO

Livio Lepratto

I concetti di “osceno” e “pornografia” sono aspetti cruciali intorno ai quali si gioca gran parte delle “battaglie” morali e ideologiche della critica cinematografica cattolica. Il presente intervento intende proporre una disamina di talune teorizzazioni relative a queste due parole chiave così come sono state intese e concepite dalla critica cinematografica francese nel periodo cruciale del post-'68. La mia attenzione si rivolgerà precipuamente verso taluni periodici specializzati ritenuti particolarmente rappresentativi della critica cinematografica cattolica francese, in particolare «Télérama». Quanto mai stimolante risulterà poi un'indagine incrociata che tenga conto delle coeve teorizzazioni – sempre intorno ai suddetti ambiti – proposte invece sul versante critico italiano, in particolare dal maggior periodico cattolico specializzato, quale la «Rivista del Cinematografo».

“Obscenity” and “pornography” are crucial notions, through which the majority of the moral and ideological “battles” of Catholic film criticism played out. This article provides a close examination of several theoretical processes relating to these key words, adopting the meaning and conception by the French critical press in the crucial period post-'68. I focus in particular on a few periodicals that are particularly representative for French Catholic film criticism, such as «Télérama». The article will then turn to a similarly interesting, consecutive study of the contemporary theoretical processes – again relating to the same areas – in the context of Italian criticism, in particular in the most relevant specialist Catholic magazine, «Rivista del Cinematografo».

I. PORNOGRAFIA “ALLA FRANCESE”

L'approccio teorico-critico ai concetti di “osceno”, “tabù” e “pornografia” risulta uno dei più eloquenti indicatori delle macroscopiche differenze metodologiche, concettuali e ideologiche esistenti tra il panorama critico cattolico francese e quello italiano.

Proprio per questa ragione può rivelarsi assai utile e costruttiva un'indagine incrociata che metta a confronto le due diverse compagini cattoliche nazionali, e le rispettive modalità con cui esse hanno trattato le questioni nodali sopra citate, con un'attenzione particolare alle politiche censorie dei due Paesi, nella duplice accezione di censura amministrativa e di revisione cinematografica cattolica. Particolarmente proficua risulta poi la collocazione cronologica della nostra indagine a partire dal 1968: *turning point*, quest'ultimo, cui i cattolici francesi e italiani risponderanno – come vedremo – in maniera e misura assai differenti.

Proprio nel decennio dei '60 le politiche cinematografiche dei cattolici francesi vengono interessate da un processo di crisi e di disintegrazione, culminanti ap-

punto nel Maggio francese. Risulta assai arduo ricostruire il percorso cattolico in Francia durante i fatidici mesi di maggio-giugno 1968, in contesto cinematografico come pure in ogni altro ambito culturale e sociale. La difficoltà deriva innanzitutto dalla vastità del fenomeno contestativo di quei mesi, che raggiunge ogni settore della società francese, risultando perciò sovrareligioso¹.

In un'opera recente, Michel Margairaz e Danielle Tartakowsky hanno definito il post-'68 francese come un periodo di «libéralisation sociétale et culturelle à éclipses et aux effets souvent contrariés»². Ciò vale anche per la politica cinematografica intrapresa dai cattolici in quel periodo cruciale, contraddistinto dal rovesciamento del sistema dei valori socioculturali³ e dalla crisi del consenso giovanile⁴. L'immediato post-'68 vede in particolare il cattolicesimo francese interessato da una certa secolarizzazione culturale, ben testimoniata da una figura quale quella di padre René Berthier, segretario dell'Office Catholique Français du Cinéma (OCFC) proprio in quel fatidico torno di anni. Ben consapevole dell'enorme novità apportata dal movimento sociale e studentesco del Maggio francese – in cui pure un ruolo rilevante aveva giocato la comunità cristiana e cattolica⁵ – Berthier intraprende una riforma del sistema cattolico di classificazione dei film, aiutato in questo dalla preziosa collaborazione del gesuita Emmanuel Flipo⁶.

Gli anni immediatamente successivi al '68 vedono poi particolarmente attiva – soprattutto riguardo alle delicate tematiche dell'“osceno” e della “pornografia” – la rivista cattolica «Télérama», una delle voci più rappresentative di quella «cinéphilie chrétienne»⁷ – o, in maniera ancora più puntuale e circoscritta, «cinéphilie catholique»⁸ – che interessa la Francia già a partire dall'immediato secondo dopoguerra.

Pubblicata a partire dal 1960 in filiazione diretta delle precedenti riviste «Radio Loisirs» (1947) e «Radio Cinéma Télévision» (1950-1960), «Télérama» condivide con queste ultime la discendenza da «Témoignage chrétien» (all'epoca della storica direzione di Georges Montaron), nonché la presenza attiva e tangibile di talune infaticabili figure, tra cui Raymond Pichard e Charles Avril (entrambi padri domenicani) e Jean-Pierre Chartier (alias Jean-Louis Tallenay).

Contraddistinta da un'innegabile «anima domenicana»⁹, la rivista ospita – nell'arco delle sue tre “vite” – diverse firme illustri della «cinéphilie catholique» quali quelle di André Bazin, Amédée Ayfre, Henri Agel e Pierre Leprohon. Nel 1968, in particolare, l'uscita de *La prisonnière* (*La prigioniera*, 1968) di Henri-Georges Clouzot (*fig. 1*) offre a Jean Collet l'occasione di scagliarsi – dalle pagine appunto di «Télérama» – contro quello che egli definisce «un cinéma des voyeurs»¹⁰, riconoscendo che:

¹ Raison du Cleuziou, 2012: 311.

² Margairaz, Tartakowsky, 2010: 21.

³ Sirinelli, 2005: 225-240.

⁴ Gobille, 2008: 15-30.

⁵ Pelletier, 2002: 31.

⁶ Leventopoulos, 2015: 110-111.

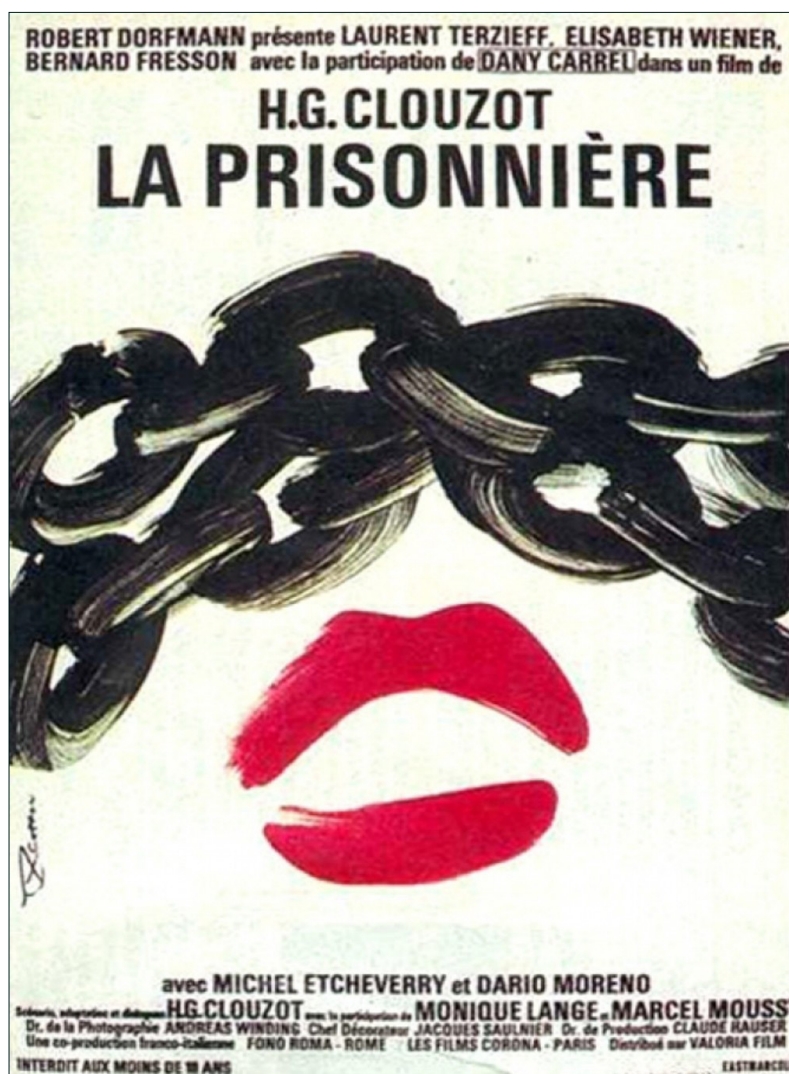
⁷ Rocher, 2012: 2.

⁸ Leventopoulos, 2014: 199.

⁹ Garcia, 2012: 155.

¹⁰ Collet, 1969: 54.

Fig. 1 – Locandina de
 “La prisonnière”
 (“La prigioniera”, 1968)
 di Henri-Georges Clouzot.



Le voyeurisme est à la mode. On n'avait pas attendu Clouzot et son ignoble *Prisonnière* pour s'en apercevoir. Il faudrait être aveugle... Et censure ou pas, il est bien évident que le dernier tabou du cinéma ne tardera pas à tomber, qu'il n'est déjà plus qu'une ombre de tabou: filmer l'acte sexuel semble être l'unique préoccupation de l'industrie du film.¹¹

Iscritto, in gioventù, alla Jeunesse Étudiante Chrétienne (JEC), Jean Collet era entrato a far parte della redazione di «Radio Cinéma Télévision», divenendo poi, negli anni '60, una delle firme più autorevoli e determinanti di «Télérama». Come riconosciutogli, tra gli altri, da Gérard Lenne¹², Collet si distingue negli anni per la forte e incorruttibile personalità critica, capace di coniugare le aspirazioni spiritualistiche e morali con una forte tendenza al dialogo con la modernità. Nella sua stroncatura de *La prisonnière*, Jean Collet precisa che a guidarlo non sono soltanto preoccupazioni di ordine morale, bensì anche parametri legati al proprio «gusto personale», in quanto:

¹¹ Collet, 1969: 54.

¹² Lenne, 1997a: 311.

Avant d'être un problème de censure, l'érotisme est une question d'art, de goût. Et il faut que le goût du public ait été savamment, consciencieusement, dégradé par les stratégies parallèles des magazines, de la publicité, de la censure et d'une débauche audio-visuelle pour que l'escalade du voyeurisme atteigne les sommets où nous sommes.¹³

Di fronte a un panorama tanto desolato, Collet ripone però le sue speranze in alcuni grandi autori cinematografici francesi, gli unici capaci di risollevarne le sorti – anche morali – del cinema transalpino. Jean-Luc Godard è uno degli autori che Collet elegge a demiurghi del cinema francese: come dimostra anche il fatto che «on chercherait en vain dans les quinze films de Godard un seul plan de baiser sur la bouche»¹⁴. Quella effettuata da Collet risuona però come un'investitura alquanto singolare e atipica, se solo si pensa, ad esempio, alla burrascosa ricezione che gli stessi cattolici francesi avevano precedentemente riservato al godardiano *Le mépris (Il disprezzo, 1963)*¹⁵.

L'ondata contestatrice culminante nel Maggio francese genera però, tra i propri effetti, anche un'inaudita “marea” di pornografia e violenza cinematografiche, che raggiungerà il proprio apogeo tra la metà degli anni '70 e la metà degli anni '80. Il genere pornografico – come ci fa notare Valérie Planchez – si presenta esso stesso come atto di contestazione: «Le cinéma pornographique se revendique contestataire, il rejette la morale bourgeoise qui avait prévalu»¹⁶.

La proliferazione dei film pornografici suscita da subito la reazione dei cattolici e delle associazioni morali francesi, come pure degli stessi organi censori dello Stato. Tale inedito scenario contribuisce, infatti, a bloccare quella politica di apertura intrapresa dai cattolici francesi nell'immediato post-'68, convogliandola in una tradizionale e conservatrice politica di difesa della qualità. Tale stato di cose riporta inoltre alla luce dubbi radicali sull'apostolato cinematografico, conducendo certi autori cattolici – quale lo stesso neopresidente dell'OCFC Georges Rosetti – a un cupo pessimismo:

Qui, si nous disparaissions demain, ressentirait notre absence? [...] S'en apercevrait-il seulement ce public chrétien diffus, apathique, peu motivé, trop souvent incapable [...] d'infléchir le toboggan de notre production de plus en plus inclinée vers le sexe, la violence, le scandale? Car – nous ne cessons de le dire – la seule justification de notre existence, le seul aboutissement de notre action est que les films de valeur, les films “vrais”, puissent trouver une clientèle suffisamment nombreuse pour assurer leur rentabilité.¹⁷

La chiusura e la diffidenza dell'OCFC si acuiscono ulteriormente nel biennio 1974-75, quando, in un clima di agitazione dell'opinione cattolica come pure della sinistra marxista, irrompe nella scena politica francese Valéry Giscard d'Estaing. L'ascesa di quest'ultimo alla presidenza della Repubblica, nel maggio del 1974,

¹³ Collet, 1969: 55.

¹⁴ Collet, 1969: 55.

¹⁵ D'André, 1985: 1.

¹⁶ Planchez, 2012: 557.

¹⁷ Rosetti, 1973: 1-2.

segna una svolta epocale nella storia della censura cinematografica francese. D'Estaing si erge infatti fin da subito quale convinto sostenitore dell'abolizione di ogni forma di interdizione cinematografica. A tal fine egli affida a Michel Guy il compito di approntare una legge indirizzata verso una sostanziale abolizione della censura, in favore di semplici soglie d'età preferenziali per i singoli film¹⁸. La legge proposta da Guy – assai progressista – viene però emendata dai deputati più conservatori, per giungere così, nel dicembre del 1975, al risultato finale costituito dalla cosiddetta “loi X”. Quest'ultima, istituendo la “classificazione X”, confina i film giudicati pornografici in un apposito circuito di sale, le quali si trovano però a non disporre di alcuna sovvenzione statale¹⁹. La legge del dicembre 1975, se da un lato sfavorisce visibilmente le pellicole pornografiche negando loro qualsiasi tipo di sostegno finanziario, dall'altro lato garantisce a queste ultime un'inedita libertà di circolazione.

Soprattutto nei fatidici diciotto mesi che intercorrono tra il primo disegno di legge e la definizione finale di quest'ultima, si assiste in Francia a un allentamento della censura e a una parallela “ondata pornografica” che comportano inevitabilmente puntuali ripercussioni sul mondo cattolico: tra le quali – come messo in luce da Mélisande Leventopoulos – si registra il ritiro della Chiesa francese da ogni possibile forma di compromesso, ponendo in qualche modo fine a ogni utopia di dialogo²⁰.

Attraverso i comunicati ufficiali dell'OCFC²¹ e dell'arcivescovo di Parigi François Marty, il rifiuto della “loi X” fa emergere il malessere della Chiesa francese, e il suo contraddittorio equilibrio tra la condanna del principio censoriale e il rifiuto di un liberalismo a oltranza giudicato deleterio²². Tale scenario affiora in modo prepotente anche dalle pagine della già citata «Télérama». In un articolo apparso sul numero del 17 settembre 1975, Francis Mayor – allora caporedattore della rivista – affronta la questione del cinema erotico e pornografico, proponendone un'inedita chiave di lettura. A tal proposito, Mayor tiene a precisare da subito la fiera libertà di pensiero critico e morale che ispira «Télérama», lontana sia dagli «inquisiteurs», che combattono per partito preso contro ogni più piccola nudità mostrata sullo schermo, sia, dall'altro lato, da quegli ultraliberali che, ancora imbibiti del clima sessantottesco, invocano in modo altrettanto aprioristico la libertà totale di rappresentazione cinematografica²³. Affrontando il primo dei due fronti – quello dei “bigotti inquisitori” – Mayor constata che:

[Ils] ne supportent aucun spectacle de nudité, aucune allusion directe à cette partie de la vie réelle qu'on appelle la sexualité. C'est pour eux la domaine des ténèbres et du laid. Une part de création honteuse et qu'il faut cacher [...]. Comme le firent ces prélats plus mondains que religieux, moins soucieux des désordres de l'Église et des misères de leur temps, plus païens que croyants, qui

¹⁸ Hervé, 2015: 493.

¹⁹ Planchez, 2012: 558.

²⁰ Leventopoulos, 2015: 111.

²¹ Berthier, 1975: 3.

²² Marty, 1975: 3.

²³ Mayor, 1975: 10.

firent ordonner à ce peintre qu'on a surnommé «*le braghettonne*» de recouvrir de slips et de pagnes ces héros superbes, saints, prophètes ou damnés que Michel-Ange avait peints dans l'innocence de leur nudité primordiale.²⁴

Mayor puntualizza dunque come la fonte di “scandalo” sia da ricercarsi – ai tempi di Michelangelo come ai tempi del cinema erotico – non già nelle opere artistiche bensì negli occhi dei censori bigotti e ossessionati dalla morale²⁵.

Proseguendo nella sua analisi, Mayor sostiene che l'aspetto erotico e sessuale – in quanto componente della vita umana alla pari di tanti altri – non dovrebbe essere bandito a priori, poiché si tratterebbe di un'operazione scorretta, nonché arbitraria e ipocrita: «le cinéma, s'il est un art, c'est-à-dire une réponse à la mort, doit interroger toute la vie. Comment accepter qu'il témoigne de tout le réel, sauf de la sexualité?»²⁶.

Le obiezioni sollevate da Mayor ricordano quelle già espresse quasi vent'anni prima da André Bazin, che dalle pagine dei «Cahiers du Cinéma» aveva attaccato l'arbitrarietà e la contraddittorietà del sistema censorio vigente nel panorama cinematografico. Bazin aveva fatto inoltre notare come la stessa censura – paradossalmente – fosse proprio la maggiore responsabile della “sopravvivenza della specie” identificabile nel film erotico. A tal proposito, egli aveva assunto quale esempio la celeberrima sequenza di *The Seven Year Itch* (*Quando la moglie è in vacanza*, 1955) di Billy Wilder in cui la gonna di Marilyn Monroe viene sollevata dal soffio d'aria proveniente dalla grata della metropolitana (*fig. 2*): «Cette idée géniale ne pouvait naître que dans le cadre d'un cinéma possédant une longue, une riche, une byzantine culture de la censure. De telles trouvailles supposent un raffinement extraordinaire de l'imagination acquis à lutter contre la rigoureuse bêtise d'un code puritain»²⁷. L'erotismo cinematografico degli anni '50, come messo in luce da Bazin, si sarebbe quindi fatto strada attraverso nuovi e sempre più raffinati canali, sopravvivendo alla censura imperante attraverso un'evoluzione che potremmo quasi definire “darwiniana”.

Tornando ora all'analisi di Mayor, quest'ultimo considera però altrettanto pericolosa e infida la deriva opposta, ovvero quella degli ultraliberali, sempre pronti a tacciare di moralismo ogni più piccola critica rivolta a un film erotico:

Voici cette dictature nouvelle tout aussi oppressive que l'autre. On vous accorde le droit d'être réservé devant le dernier Truffaut ou Antonioni, de juger raté un film d'aventure ou de western, de contester la vision politique de John Ford. Mais que la caméra s'arrête à un sexe ou à deux seins, gare à vous si boudez le film. «*C'est ça qui vous gêne, hein?*». Vous n'êtes qu'un refoulé, un ignare, un curailon, un rétrograde dangereux. Pour tout dire, vous entravez la révolution sexuelle en marche, vous serrez les freins de la libération. Attitude dogmatique et confuse. Ce n'est plus de cinéma qu'on se préoccupe, mais du sujet qu'il traite et de ce qu'il montre: les débats et les ébats sexuels. Un travelling est affaire de morale, disait-on. Et c'est évident: entre les nus de Michel-Ange et

²⁴ Mayor, 1975: 10.

²⁵ Mayor, 1975: 10.

²⁶ Mayor, 1975: 10-11.

²⁷ Bazin, 1957: 71.



Fig. 2 – Fotogramma da
“The Seven Year Itch”
 (“Quando la moglie
 è in vacanza”, 1955)
 di Billy Wilder.

les photos cochon qu’on fourgue à la sauvette autour des Folies-Bergères, il n’y a pas que la distance entre le culturel reconnu et l’œuvre d’amateur, il y a une différence du regard et de ce qu’on en fait.²⁸

La stortura critica in cui incappa il fronte degli ultraliberali risulta allora quanto mai evidente, giungendo a ubbidire a un mero e acritico contenutismo dell’immagine: «Les laudateurs de tout bord du cinéma érotique nous imposent de ne plus y voir que ce dénominateur commun, très commun: les images du sexe. Elles y sont, donc le film est libérateur»²⁹.

Sillogismo contenutistico, questo, non molto dissimile da quell’altro sillogismo – seppure situato al polo critico opposto – portato avanti da diversi cattolici francesi, sempre pronti a esaltare e incensare qualsiasi pellicola sulla vita di Gesù o dei santi, solo per il fatto che tratti simili argomenti:

Ainsi – c’est exactement la même attitude étrangère à l’œuvre cinématographique – certains dévots gobaient-ils, et voulaient-ils qu’on encense, “*parce que ça fait du bien*”, n’importe quelle vie filmée de sainte Thérèse de Lisieux ou du curé d’Ars, comme une œuvre “religieuse” sous prétexte que leur histoire l’était.³⁰

Mayor focalizza infine la propria attenzione attorno a quello che egli reputa il vero punto nodale della questione dell’erotismo cinematografico: ovvero lo spettatore che accorre in sala per assistere appunto a un film erotico o pornografico. Sulla particolare tipologia di spettatore di cinema erotico era già intervenuto Bazin nel citato articolo del 1957, proponendo un’illuminante distinzione tra l’erotismo percepito da uno spettatore di fronte a uno spettacolo teatrale, a un’esibizione di spogliarello o, infine, a una proiezione cinematografica. Per quanto

²⁸ Mayor, 1975: 11.

²⁹ Mayor, 1975: 11.

³⁰ Mayor, 1975: 11.

riguarda il teatro, secondo Bazin «tout ce qui, en scène, touche à la physique de l'amour, relève également du paradoxe du comédien. Personne ne s'est jamais excité au Palais-Royal, ni sur la scène, ni dans la salle»³¹. Passando, invece, all'esibizione "spogliarellistica", «le strip-tease est fondé sur la polarisation et l'excitation du désir des spectateurs, chacun possédant virtuellement la femme feignant de s'offrir, mais si quelqu'un se précipitait sur la scène, il se ferait lyncher, car son désir viendrait en concurrence et en opposition»³². Un caso ulteriore e a sé stante è costituito infine dalla fruizione dell'erotismo cinematografico:

Au cinéma, au contraire, la femme, même nue, peut être approchée par un partenaire, expressément désirée et réellement caressée, parce qu'à la différence du théâtre – lieu concret d'un jeu fondé sur la conscience et l'opposition – le cinéma se déroule dans un espace imaginaire qui appelle la participation et l'identification. L'acteur triomphant de la femme me comble par procuration. Sa séduction, sa beauté, son audace, n'entrent pas en concurrence avec mes désirs, elles les réalisent.³³

L'appagamento erotico dello spettatore cinematografico – secondo Bazin – si compirebbe dunque non in modo diretto, bensì "per procura".

Dal canto suo, Collet aveva constatato una preoccupante deriva spettatoriale e sociale della Francia del post-'68: «Le voyeurisme dans lequel baigne tout le cinéma n'est qu'un symptôme. Il indique sans doute que pour la masse du public, comme pour Clouzot, la sexualité tend à être vécue désormais comme spectacle, par les yeux»³⁴. Su una posizione analoga troviamo attestato anche Mayor, secondo cui l'unico vero scandalo risiederebbe proprio nel grande successo di pubblico ottenuto dalle pellicole erotico-pornografiche, in quanto indice di un più profondo disagio sociale, affettivo ed esistenziale:

Ce que révèle le vaste public qui court au cinéma, non pas pour voir un film mais le spectacle sexuel, de plus en plus "vrai", c'est-à-dire de plus en plus réduit aux démonstrations biologiques, c'est sa misère sexuelle. C'est là que réside le scandale [...] Abrutis par l'existence journalière, ils vont chercher ce que la vie ne leur donne pas, et ce que la télévision leur cache: un gavage visuel, un trompe-la-faim comme on montrerait aux Africains affamés du Sahel les photos d'une table chargée de victuailles. [...] C'est, au mieux, une excitation épidermique, qui joue sur leur frustration et l'accroît. [...] L'existence coincée dans le réel, l'amour étriqué dans les fonctions biologiques et, au fond de cela, la culpabilité. La tristesse.³⁵

Il dibattito sull'"osceno" e sulla "pornografia" portato avanti nel corso di tutti gli anni '60 e '70 da «Télérama» investe anche, inevitabilmente, l'altrettanto cruciale aspetto relativo alla rappresentazione (o, meglio, rappresentabilità) cinematografica del male, o di tematiche alquanto delicate quali la prostituzione, l'aborto

³¹ Bazin, 1957: 73.

³² Bazin, 1957: 73.

³³ Bazin, 1957: 73.

³⁴ Collet, 1969: 54.

³⁵ Mayor, 1975: 12.

e la violenza sessuale. In un articolo del 19 aprile 1978, uno sconfortato quanto lucido Jean-Luc Douin non può che ammettere che «dans un cinéma qui n'a jamais cessé de cacher sa misogynie sous des arabesques plus ou moins subtiles, les scènes de viol ont tout naturellement été utilisées comme éléments destinés à pimenter le spectacle: pour le faire progresser ou provoquer un orgasme visuel chez le spectateur»³⁶.

Entrato nella redazione di «Télérama» nel 1970, Jean-Luc Douin si era distinto da subito per una scrittura critica erudita e talvolta lirica (derivante dalla sua formazione letteraria), oltre che per la fermezza delle proprie posizioni morali³⁷. Nello stesso articolo, Douin rivolge innanzitutto la sua attenzione a un film allora appena uscito nelle sale francesi, *Ansikte mot ansikte* (*L'immagine allo specchio*, 1976) di Ingmar Bergman. La protagonista del film, la dottoressa Jenny Isaksson (Liv Ullmann), è appunto vittima di un tentativo di stupro.

Sul film di Bergman era già intervenuta pochi mesi prima la femminista Michèle Perrein, con un giudizio quantomai severo, che andava a colpire le stesse intenzioni del regista svedese³⁸. Dal canto suo, Douin osserva come una tematica estremamente delicata quale appunto lo stupro, se rappresentata cinematograficamente, non possa che aprire ad ambigue ed equivoche interpretazioni e a derive incontrollate:

Bergman, sans nul doute, n'a voulu humilier ni son héroïne en proie à la névrose, ni les représentants du sexe féminin que cette dernière symbolise. Il l'a fait, pourtant. Éternel problème de l'ambiguïté. Même lorsqu'un réalisateur est sincère, même lorsqu'il croit défendre une cause juste, il ne peut éviter que les spectateurs se projettent dans son film d'une façon qu'il n'avait pas prévue.³⁹

Il film su cui Douin concentra in particolare la sua attenzione è però *L'Amour violé* (t.l.: *L'amore violato*, 1978) di Yannick Bellon. Pur riconoscendo alla regista l'indubbia buona fede e il lodevole intento di denuncia sociale, Douin ravvisa nel film le stesse ambiguità e insidie già riscontrate nel film di Bergman. Il maggior rischio deriverebbe dallo stesso particolare meccanismo di visione spettatoriale cinematografica, che nel caso specifico della rappresentazione realistica di uno stupro – quale appunto quello messo in scena da *L'Amour violé* – può ingenerare un perverso processo di immedesimazione e complicità:

Dans sa sympathique fougue dénonciatrice [...], Yannick Bellon a oublié qu'avant d'être un discours, le cinéma était un spectacle, que la caméra pouvait elle-même être un outil de viol. Yannick Bellon semble enregistrer le viol à l'insu de la victime. Et le spectateur, observateur muet bien calé dans son fauteil, devient un complice voyeur du viol, pour ne pas dire qu'il risque de s'identifier au violeur.⁴⁰

³⁶ Douin, 1978: 99.

³⁷ Lenne, 1997b: 320.

³⁸ Perrein, 1978: 43.

³⁹ Douin, 1978: 100.

⁴⁰ Douin, 1978: 100.

Ciò spiegherebbe anche il monito lanciato dal titolo dello stesso intervento di Douin: «Qui filme un viol viole deux fois»⁴¹.

L'iperrealismo dello "stupro" messo in scena ne *L'Amour violé* costituisce il principale capo d'accusa rivolto a Yannick Bellon da Douin:

Un viol, vu de l'intérieur, ne peut plus être réaliste mais fantastique. Il est déchirure de la chair, du cœur et de l'esprit. Le viol, c'est la mort. Nous savons bien que toutes les femmes violées veulent d'abord mourir. Et pour tragique que soit cette scène de *L'Amour violé*, elle est trop pleine de vie.⁴²

Più di vent'anni prima già Bazin aveva avuto modo di puntualizzare come – affinché una pellicola cinematografica non scadesse nella pornografia – la componente sessuale dovesse mantenersi nell'immaginario, nell'evocato e nel non-rappresentato:

Le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer. Il n'est pas de situations sexuelles, morales ou non, scandaleuses ou banales, normales ou pathologiques, dont l'expression soit interdite à priori à l'écran, mais à condition de recourir aux possibilités d'abstraction du langage cinématographique de telle sorte que l'image ne puisse jamais prendre valeur documentaire.⁴³

In quella stessa occasione, Bazin aveva poi individuato talune analogie tra pornografia e morte. A proposito di una sequenza d'attualità tratta da un cinegiornale – in cui si assisteva all'esecuzione, in una strada di Shanghai, di alcune spie comuniste da parte degli ufficiali di Chiang Kai-shek – egli aveva osservato come «l'obscurité de l'image était du même ordre que celui d'une bande pornographique. Une pornographie ontologique. La mort est ici l'équivalent négatif de la jouissance sexuelle, laquelle n'est pas pour rien qualifiée de "petite mort"»⁴⁴. Gli ultimi anni '70 e gli inizi degli anni '80 in Francia, se da un lato assisteranno all'insorgere di un'ondata di oscurantismo cinefobico in gran parte del fronte cattolico, d'altro lato vedranno crescere ulteriormente l'interesse degli studiosi di cinema (non ultimi quelli cattolici) verso il fenomeno del cinema erotico e pornografico: come stanno appunto a testimoniare gli studi condotti da Gérard Lenne⁴⁵, Jean-Pierre Bouyxou⁴⁶, Daniel Sauvaget⁴⁷ e Jacques Zimmer⁴⁸.

⁴¹ Douin, 1978: 99.

⁴² Douin, 1978: 101.

⁴³ Bazin, 1957: 74.

⁴⁴ Bazin, 1957: 73.

⁴⁵ Lenne, 1978.

⁴⁶ Bouyxou, 1981.

⁴⁷ Sauvaget, 1982.

⁴⁸ Zimmer, 1988.

II. IL CONFRONTO CON L'ITALIA

A inizio anni '60 le vittime preferenziali della censura cinematografica italiana risultavano ancora quelle enumerateci da Franco Vigni: «seni generosi e scollature audaci, ragazze in mutandine e reggiseno e danzatrici che ballano seminude, mani che si insinuano maliziose sotto le camicette e corpi femminili sotto la doccia o che escono dall'acqua, bocche che si incontrano, natiche, prostitute e omosessuali»⁴⁹. Già pochi anni dopo, però, la soglia del pudore cinematografico nazionale subisce un notevole mutamento. Come fa notare Peppino Ortoleva, infatti:

Nell'arco di pochissimi anni, tra il 1965-66 e l'inizio del decennio successivo, la concezione nazionale della decenza, se così si può dire, subì uno smottamento clamoroso: fino alla metà degli anni Sessanta il nostro era rimasto in termini di morale sessuale e di perseguimento dell'osceno uno dei più restrittivi dei paesi industrializzati; cinque anni dopo era diventato uno dei più permissivi dell'intero pianeta, almeno dal punto di vista della circolazione di stampa e di film esplicitamente erotici.⁵⁰

Tra le maglie allargate del controllo censorio italiano inizia quindi a farsi strada il motivo del sesso, con la diffusione del *sexy movie*. L'industria cinematografica si fa insomma più spregiudicata, e la sessualità irrompe e dilaga sugli schermi italiani proponendo «le sinuose nudità di provocanti *femmes* le quali [...] sembrano condurre per mano lo spettatore, mosso da un istinto voyeuristico e da un desiderio morboso, quanto vergognato di peccato, in un universo “proibito”, [...] attraverso una lunghissima serie di sottoprodotti privi di qualsiasi requisito estetico»⁵¹. Inoltre, anche il panorama cinematografico italiano è investito, inevitabilmente, dagli effetti della ventata sessantottesca. Nella compagine cattolica italiana, tuttavia, il riassetto cinematografico post-'68 sembra tradursi inizialmente in un ulteriore inasprimento della “battaglia morale”. Emblematiche, in tal senso, le parole che all'inizio del 1969 Claudio Sorgi affida alle pagine della «Rivista del Cinematografo»:

Per noi “contestazione” è una parola astratta; né buona né cattiva. [...] Voglio dire che la contestazione non assume un significato positivo o negativo per il semplice fatto di essere contestazione. Se c'è un settore, però, che sicuramente deve essere contestato e non solo con cartelli e slogan, ma con i fatti e le proposte, è proprio quello del cinema. [...] Nel cinema tutto va male; il sistema di mercato: produzione, distribuzione, esercizio, industria pubblica e privata. Va male la qualità [...]. Va malissimo il livello morale. Anzi, sembra che i cineasti italiani (si fa per dire) non abbiano trovato strada migliore per contestare che quella di far vedere violenze, perversioni sessuali, squallore e monotonia di letti, di stanze da bagno, di indumenti, di anatomia circoscritta ai sistemi escretori o riproduttivi.

⁴⁹ Vigni, 2001: 522.

⁵⁰ Ortoleva, 1995: 136.

⁵¹ Vigni, 2001: 525.

[...] È chiaro allora che per noi contestare nel cinema e con il cinema significa trovare la via per distruggere un sistema (quello del cinema così come è adesso) che è ingiusto, mistificante, degradante e immorale, sotto tutti gli aspetti.⁵²

Benché da sempre centrale nella politica cinematografica dei cattolici italiani, la problematica dell'“osceno” trova quindi assai tardivamente cittadinanza nel dibattito pubblico del nostro Paese, con un ritardo di quasi trent'anni rispetto alla Francia. Se la discussione d'Oltralpe intorno all'erotismo e alla pornografia cinematografici aveva infatti da subito visto protagonisti appunto i cattolici francesi, viceversa in Italia proprio il fronte cattolico risulta il principale responsabile del mancato sdoganamento teorico e critico della suddetta questione. Come già anticipato, solamente a partire dall'inizio degli anni '70 il versante cattolico italiano inizia a discutere pubblicamente tale problematica. Uno degli interventi maggiormente significativi è firmato nel 1976 da Enrico Baragli sulle pagine de «La Civiltà Cattolica». Nella presente occasione, il padre gesuita offre il rendiconto di un dibattito promosso dal settimanale degli esercenti cinematografici italiani «Cinema d'oggi», in cui giuristi, magistrati, docenti universitari, avvocati e personalità della cinematografia si erano espressi riguardo alla censura dei film pornografici e di violenza.

Baragli si dimostra concorde con la proposta – lanciata da molti degli intervenuti al dibattito – di abolire la censura amministrativa preventiva dei «film per gli adulti», motivando la propria posizione come segue:

La vigente Legge n. 161 del 21 aprile 1962, per come fu congegnata e, peggio, per come in questi dieci anni è stata applicata, ci sembra che, non solo non abbia arginato l'ondata dei film pornografici (e di violenza), ma che – critici cinematografici aiutando – abbia offerto loro una lucrosa pubblicità gratuita, per giunta discreditando i pochi magistrati che hanno tentato di arginarla.⁵³

D'altro canto, lo stesso padre gesuita ha poi modo di concludere il suo intervento augurandosi vivamente che tale dibattito sortisca i propri effetti, smuovendo i legislatori italiani verso una regolamentazione legislativa della pornografia e della violenza cinematografiche:

Concludendo: esclusa, per le ragioni altrove addotte, ogni probabilità di auto-disciplina dei cineasti e dei cinematografari; abolita, per come oggi opera in Italia, ogni censura preventiva; se il contributo di questo dibattito al legislatore italiano si ridurrà a lasciar via libera, di fatto e di diritto, alla pornografia e alla violenza: ebbene, sarebbe proprio un dibattito... all'italiana.⁵⁴

Il discorso di Baragli dà visibilità (quando ormai la situazione non lascia quasi più margine di manovra) a un dibattito che pure si è svolto nel mondo cattolico, ma nelle segrete stanze degli uffici preposti al controllo delle Comunicazioni sociali: fin dal 1964 Francesco Angelicchio (il direttore dell'Ufficio nazionale

⁵² Sorgi, 1969: 7-8.

⁵³ Baragli, 1976: 477-478.

⁵⁴ Baragli, 1976: 478.

delle Comunicazioni sociali) scriveva all'allora presidente della CEI, il cardinale Giuseppe Siri:

Abbiamo purtroppo dovuto constatare l'assoluta inefficacia delle disposizioni vigenti, le quali, come ben ricorderà, risultarono frutto di un compromesso politico nella stessa sede democristiana. [...] Soprattutto la composizione delle Commissioni di revisione, con la presenza massiccia degli interessi dei produttori, [...] rende purtroppo inoperante e contraddittoria l'applicazione della legge, al punto che lo stesso “buon costume” [...] non viene praticamente salvaguardato neppure secondo l'accezione penalistica che restringe il giudizio alla sfera dell'osceno. Al punto in cui siamo c'è veramente da considerare l'opportunità di farci promotori di una revisione legislativa che, salvaguardando la tutela dei minori [...] affidi alla Magistratura [...] la protezione dell'ordine morale in materia di spettacolo, sottraendo così la censura alla competenza del potere esecutivo che si è dimostrato incapace di assicurare questa essenziale difesa, e che più facilmente è suscettibile di influsso politico e morale esterno.⁵⁵

Ci vorranno altri dieci anni perché il cattolicesimo italiano trovi il coraggio di tematizzare questi problemi in un dibattito pubblico. Nel frattempo, gli anni '60 e '70 vedono l'organismo ecclesiastico italiano rendersi protagonista di una disfunzione e inadeguatezza nei confronti del cinema. Alla caduta repentina dei tabù antipornografici, le sale parrocchiali – lungi dall'aggiornarsi e dal ricalibrare la propria funzione all'interno del più generale scenario cinematografico italiano – sembrano infatti rispondere con una recrudescente fobia dell'“osceno”.

Già a partire dal 1953, infatti, alla Commissione nazionale di revisione del CCC erano venute ad affiancarsi le Commissioni di revisione locali. Per poter accedere a una sala parrocchiale ciascun film si trovava quindi sottoposto a un triplice e progressivo vaglio: quello del CCC, quello della Commissione regionale e quello del sacerdote gestore della sala. Come fa notare Tomaso Subini:

Siamo insomma in presenza di una rigida gerarchia di giudizi: il secondo può aggravare il primo, il terzo può aggravare il secondo, ma non è consentito il movimento contrario. La Commissione regionale non può dichiarare lecito il film escluso dal CCC; ugualmente il parroco non può consentire quel che la Commissione regionale ha vietato.⁵⁶

L'unico terreno di negoziazione possibile appare quello della categoria degli «adulti con riserva», la quale – a partire dagli anni '60 – inizia a pretendere una propria cittadinanza all'interno delle sale parrocchiali.

Una data spartiacque è costituita, in tal senso, dal 1° gennaio del 1969, giorno in cui vengono emanate nuove norme che consentono alle commissioni regionali di revisionare i film per «adulti con riserva», con la possibilità di emendarli e di immetterli quindi nel circuito parrocchiale.

⁵⁵ Francesco Angelicchio, lettera a Giuseppe Siri, 18 gennaio 1964, Archivio della CEI (DB: ACEI 73).

⁵⁶ Subini, 2014: 10.

Alquanto significativo ai fini della nostra analisi risulta l'esempio riportato da Subini e riguardante il lavoro svolto in quello stesso 1969 dalla Commissione regionale delle diocesi dell'Emilia-Romagna. In quell'anno, la Commissione emiliano-romagnola revisiona infatti ben 53 film segnalati per «adulti con riserva». Di questi ben 18 sono ritenuti «ammissibili solo per adulti cittadini», previ però taluni emendamenti, tagli o modifiche. Ebbene: alquanto illuminante risulta come per ben 16 di essi l'emendamento contemplato sia inerente alle sfere sessuale, amorosa o erotica⁵⁷.

Quanto detto finora mette quindi in luce come la questione dell'erotismo e della pornografia cinematografica sia stata soggetta a un'evoluzione e a un trattamento alquanto differenti tra versante francese e quello italiano. Il già citato Ortoleva ha d'altronde avuto modo di sottolineare, per quanto riguarda il panorama italiano:

La rapidità e intensità del processo, che [...] ha dato luogo in un arco ristrettissimo di anni (1966-1972), a un passaggio, quello dalle prime rotture del tabù del nudo all'*hard core*, che altrove, dalla Francia all'Europa settentrionale, agli stessi Usa, aveva richiesto molti più anni [...]. Non un semplice rilassarsi delle norme ma una sorta di inversione: come per il rompersi (con pochi e incerti segnali di preavviso) di una diga che molti avrebbero giudicato inviolabile fino a pochi anni prima.⁵⁸

In questa singolare e sorprendente evoluzione, Ortoleva attribuisce un ruolo di primo piano alla Chiesa, chiedendosi a ragione «se la pornografia in Italia non si sia affermata con quei tempi e in quel modo non solo *scavalcando* le resistenze della Chiesa ma anche, e in parte, *in conseguenza* (certamente non voluta) delle sue scelte»⁵⁹.

Il divario tra panorama italiano e francese è quanto mai lampante anche dal punto di vista del dibattito che ha accompagnato il fenomeno della "pornografia" e dell'"osceno" cinematografici. In Francia, come si è visto, già fin dall'immediato secondo dopoguerra la questione sessuale (in particolare in relazione alla sua rappresentazione cinematografica) è stata ampiamente discussa, con un apporto critico fondamentale fornito proprio dai cattolici francesi, Bazin in testa⁶⁰. In Italia, al contrario, è venuta a mancare del tutto – se non assai tardivamente e comunque senza un approccio sistematico – una qualsiasi forma di discussione, con le conseguenze incontrollate e spesso traumatiche sottolineate da Ortoleva:

La pornografia si impose in Italia senza un dibattito paragonabile a quello che (utile o meno) accompagnò la caduta delle barriere nel mondo anglosassone e in parte nel Nord Europa: un dibattito che la Chiesa non volle e non favorì in alcun modo anche perché era uno dei temi su cui sarebbero potute emergere le sue divisioni interne.⁶¹

⁵⁷ Cfr. della Maggiore, Subini, 2017.

⁵⁸ Ortoleva, 2008: 170-171.

⁵⁹ Ortoleva, 2008: 181.

⁶⁰ Bazin, 1946: 45-50.

⁶¹ Ortoleva, 2008: 181.

Come messo in luce dalle conclusioni dello stesso Ortoleva, infatti, proprio sulla chiusura della Chiesa italiana ricadrebbe in definitiva la responsabilità della caduta improvvisa e non regolata dei tabù tipica del panorama cinematografico italiano degli ultimi anni '60 e dei primi '70: «la presenza incombente della Chiesa nel nostro paese ha costituito per una fase un freno alla liberalizzazione, per un'altra ne ha condizionato il percorso nella direzione – paradossalmente – di una deregolamentazione più selvaggia di quella che si è avuta altrove»⁶².

⁶² Ortoleva, 2008: 182.

Archivi

In alcuni casi il documento citato proviene da un archivio indicizzato, in altri da archivi la cui documentazione non è mai stata ordinata: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento – oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati del progetto PRIN sui cattolici e il cinema coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <https://users.unimi.it/cattoliciecinema/> – anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene. I documenti studiati sono pertanto indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto. Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati del PRIN.

Tavola delle sigle

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

JEC: Jeunesse Étudiante Chrétienne

OCFC: Office Catholique Français du Cinéma

Riferimenti bibliografici

- Baragli, Enrico**
1976, *Dibattito sulla censura dei film pornografici e di violenza*, «La Civiltà Cattolica», a. 127, vol. I, n. 3017, 6 marzo.
- Bazin, André**
1946, *Entomologie de la pin-up girl*, «L'Écran Français», 17 décembre, poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. III, *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris 1961.
1957, *En marge de «L'érotisme au cinéma»*, «Cahiers du Cinéma», a. VII, n. 70, avril; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. III, *Cinéma et Sociologie*, les Éditions du Cerf, Paris 1961.
- Berthier, René**
1975, *Quel cinéma faut-il sauver?*, «Fiches du cinéma et du télécinéma», 15 février.
- Bouyxou, Jean-Pierre**
1981, *La Grande Encyclopédie de la Sexualité*, Edilec, Paris.
- Collet, Jean**
1969, *Un cinéma des voyeurs*, «Télérama», n. 990, 5 janvier.
- D'André, Pierre**
1985, *Assez! Assez! Assez!*, «ROC», 2 février.
- Della Maggiore, Gianluca;**
Subini, Tomaso
2017 *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*. Mimesis International, Milano (in corso di stampa).
- Douin, Jean-Luc**
1978, *Qui filme un viol viole deux fois*, «Télérama», n. 1475, 19 avril.
- Garcia, Tristan**
2012, *CINÉPHILIE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (éds.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris 2012.
- Gobille, Boris**
2008, *Mai-juin 1968: crise du consentement et ruptures d'allégeance*, in Dominique Damamme et al. (éds.), *Mai-juin 1968*, Éditions de l'Atelier, Paris 2008.
- Hervé, Frédéric**
2015, *Censure et cinéma dans la France des Trentes Glorieuses*, Nouveau Monde, Paris.
- Lenne, Gérard**
1978, *Le Sexe à l'écran*, Henri Veyrier, Paris.
1997a, *COLLET Jean*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (éds.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris 1997.
1997b, *DOUIN Jean-Luc*, in Michel Ciment, Jacques Zimmer (éds.), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris 1997.
- Leventopoulos, Mélisande**
2014, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique* (France, 1895-1958), PUR, Rennes.
2015, *An Alternative Way of Moralizing Cinema. Father Flipo's Remedy for the Catholic Church's Propaganda Failure in France (1945-1962)*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, and Power*, Routledge, New York 2015.
- Margairaz, Michel,**
Tartakowsky, Danielle (éds.)
2010, *1968 entre libération et libéralisation. La grande bifurcation*, PUR, Rennes.

- Marty, François**
1975, *Cinéma et liberté*, «Présence et dialogue», 18 septembre.
- Mayor, Francis**
1975, *Le cinéma erotique. L'amour triste*, «Télérama», n. 1340, 17 septembre.
- Ortoleva, Peppino**
1995, *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Pratiche, Parma.
2008, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.
- Pelletier, Denis**
2002, *La crise catholique*, Payot, Paris.
- Perrein, Michèle**
1978, *Entre chienne et louve*, Grasset, Paris.
- Planchez, Valérie**
2012, *PORNOGRAPHIE*, in Antoine De Baecque, Philippe Chevallier (éds.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, Paris 2012.
- Raison du Cleuziou, Yann**
2012, *À la fois prêts et surpris: les chrétiens en mai 68*, in Denis Pelletier, Jean-Louis Schlegel (éds.), *À la gauche du Christ. Les chrétiens de gauche en France de 1945 à nos jours*, Seuil, Paris 2012.
- Rocher, Philippe**
2012, *La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma*, «Cahiers d'études du religieux», Numéro spécial [<http://cerri.revues.org/1067>, consultato il 27/10/2016].
- Rosetti, Georges**
1973, *Éditorial*, «Fiches du cinéma et télécinéma», 15 septembre.
- Sauvaget, Daniel**
1982, *Le cinéma erotique*, Edilig, Paris.
- Sirinelli, Jean-François**
2005, *Au coeur des «Trente glorieuses»*, in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (éds.), *Histoire culturelle de la France*, t. 4, Seuil, Paris 2005.
- Sorgi, Claudio**
1969, *Un cinema tutto da rifare*, «Rivista del Cinematografo», a. XLII, n. 1, gennaio.
- Subini, Tomaso**
2014, *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, relazione al workshop di apertura del PRIN 2012 *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, Università degli Studi di Milano, 28 maggio 2014.
- Vigni, Franco**
2001, *La censura*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960/1964, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Venezia/Roma 2001.
- Zimmer, Jacques**
1988, *Le cinéma erotique*, J'ai lu, Paris.

