



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962 / Francesco Di Chiara; Paolo Noto. - In: L'AVVENTURA. - ISSN 2421-6496. - STAMPA. - 1:(2020), pp. 87-103. [10.17397/97436]

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/789537> since: 2021-01-19

Published:

DOI: <http://doi.org/10.17397/97436>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

This is the accepted manuscript of:

Francesco Di Chiara, Paolo Noto. “Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962”. *L'avventura*, 1 (2020): 87-103.

<https://doi.org/10.17397/97436>

The final publication is available at

<https://www.rivisteweb.it/doi/10.17397/97436>

Terms of use: All rights reserved.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>)

When citing, please refer to the published version.

Keywords: censorship; Italian cinema; Anica; Il miracolo; Mondo cane

Abstract

This article investigates preventive censorship in Italian cinema in a period spanning from the end of the Second World War to the beginning of the '60s. By means of the analysis of documents coming from institutional and private archives, we focus on three case studies (the failed adoption of a self-regulation code, the condemnation of *Il miracolo* by the American episcopate, the pre-production of the shockumentary *Mondo cane*) and we propose to consider preventive censorship not only as a repressive device, but also as a system for negotiating public relations with respect to issues that invest the current morals of an era.

Il modello di interpretazione del rapporto tra cinema e censura più diffuso nella memorialistica e nella cronaca, ma anche nei primi contributi a carattere storiografico (Argentieri 1974), legge la relazione tra cineasti e censura nei termini di una lotta tra libertà d'espressione e vincoli confessionali e oscurantisti, secondo una vulgata che parte dai panni sporchi del neorealismo e arriva almeno a *Ultimo tango a Parigi* (B. Bertolucci, 1972). A questo paradigma, che trae la sua legittimazione dal contesto culturale e politico italiano del dopoguerra (la cosiddetta «battaglia delle idee», Chiarini 1954) e dal posizionamento degli intellettuali – quindi degli storici e dei critici del cinema – in questo scenario, si è affiancata progressivamente una concezione più articolata della censura come sistema di gestione di pubbliche relazioni, rispetto a questioni e contenuti che investono la morale corrente di un'epoca. Si tratta per esempio del quadro concettuale attraverso cui Richard Maltby (2009) ha ragionato sul Production Code americano come dispositivo complesso di risoluzione dei conflitti tra «produttori di immagini» nel senso più ampio, al quale sono delegate funzioni «repressive» e «abilitanti» allo stesso tempo. Tale framework è stato contemporaneamente proposto anche per il contesto italiano, per esempio da David Forgacs (2009) in un articolo che si interroga sull'eccezionalismo, vero o presunto, del nostro paese e conclude che, anche qui, la censura mette in circolo discorsi condivisi su ciò che è visibile e ciò che non lo è, più che prescrizioni in senso stretto.

Una simile concezione delle relazioni tra cineasti, produttori, portatori di interessi di vario tipo, burocrazia statale e censori veri e propri trova conforto in un dispositivo – in questo caso, sì – tipico del sistema italiano: il meccanismo della revisione preventiva.

Come è noto, infatti, la complessa architettura normativa e procedurale messa in piedi dalle leggi che si susseguono dal 1947 al 1949 fa sì che la valutazione (ossia la censura preliminare) del soggetto e/o della sceneggiatura del film sia condizione necessaria affinché i produttori privati ottengano i benefici di legge previsti. Per riassumere in breve un sistema non sempre lineare, per tutti gli anni '50 e sicuramente fino alla metà del decennio successivo i produttori che si accingevano a iniziare le riprese di un film erano tenuti a presentare alla Direzione Generale dello Spettacolo (d'ora in poi: Dg Spettacolo) – un organismo che fino al 1959 dipende direttamente dal Sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio, a cui capo, ricordiamolo, dal 1947 al 1953 c'è

¹ La struttura e l'impostazione dell'articolo sono state elaborate congiuntamente dai due autori. Paolo Noto ha scritto i paragrafi 1 e 2, Francesco Di Chiara i paragrafi 3, 4 e 5.

Giulio Andreotti – informazioni relative al soggetto, al personale tecnico/artistico coinvolto e al piano di finanziamento del film. Solo presentando tali materiali, infatti, i produttori potevano ottenere dal potente ufficio il cosiddetto «Certificato di nazionalità», un documento che permetteva di registrare il titolo della pellicola ai fini del riconoscimento del diritto d'autore, di godere – a produzione finita – dei benefici della programmazione obbligatoria nelle sale e soprattutto di accedere ai vantaggiosi prestiti a tasso agevolato forniti dalla Banca Nazionale del Lavoro. Il parere favorevole della Dg, guidata da un funzionario di lungo corso come l'avvocato Nicola De Pirro, già Direttore generale del teatro sotto il fascismo, arrivava solo dopo un attento scrutinio. Le garanzie economiche dei produttori erano valutate con cura e il controllo preventivo della sceneggiatura avveniva con schede di revisione a volte molto minuziose, sempre attente a evidenziare ogni tratto del racconto che potesse generare controversie legate alla morale, al buon costume, al buon nome del paese e delle sue istituzioni.

Questo sistema ha evidenti elementi di continuità, che non si limitano alla riconferma di figure già attive nella burocrazia statale degli anni del regime, con il meccanismo di censura preventiva istituito nel periodo fascista, il quale a sua volta presentava connessioni, nei suoi assunti e negli obiettivi perseguiti dall'allora Direttore generale Luigi Freddi, con il cosiddetto codice Hays (Zagarrio 2007, 46-51; Nicoletto 2013, 15-17). Come l'ufficio del Production Code Authority americano, infatti, anche la Direzione Generale per la Cinematografia non interveniva a posteriori sul film finito, ma agiva ancora durante la realizzazione allo scopo di dissuadere dall'inserimento di elementi potenzialmente controversi². Allo stesso modo, il meccanismo istituito nel periodo post-bellico aveva un'inevitabile funzione repressiva – non sono pochi negli anni Cinquanta i casi di sceneggiature epurate di elementi sgraditi o bloccate sul nascere per ragioni politico-ideologiche: basti citare i celebri casi di *Totò e Carolina* (M.Monicelli, 1955) o *Anni facili* di Luigi Zampa (1953), le cui realizzazioni subirono in modo pesante l'ostruzionismo della burocrazia ministeriale (vedi rispettivamente Sanguineti 1999 e Pezzotta 2012, 54-73; Lichtner 2013, 67-71)³. Allo stesso tempo, tale sistema consentiva anche di creare una sorta di camera di compensazione nella quale i problemi di carattere industriale e tematico del film erano affrontati e risolti, ovviamente dal punto di vista della Dg, in anticipo, in modo da evitare irreparabili perdite economiche ai produttori e allo Stato che ne finanziava l'impresa.

L'obiettivo di questo contributo, che utilizza materiali provenienti dall'Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi: Acs) e dai fondi archivistici recentemente digitalizzati nell'ambito di Progetti di Rilevante Interesse Nazionale⁴, è pertanto quello di indagare la censura preventiva in Italia, a partire dagli ultimi mesi della seconda guerra mondiale e fino alla riforma operata dalla Legge 21/4/ 1962, individuando in questo istituto non soltanto un dispositivo repressivo, ma anche un sistema negoziale e di gestione di pubbliche relazioni. Nelle pagine seguenti prenderemo in esame tre casi di studio rappresentativi di altrettante fasi storiche e di diverse modalità di funzionamento dell'istituzione censoria in Italia. Il primo si situa nell'immediato dopoguerra e concerne le pratiche negoziali che hanno coinvolto l'Anica, l'*intelligence* americana, gli apparati statali e differenti componenti del mondo cattolico al momento di ricostituire l'istituto censorio; in questa sorta di antefatto storico il ruolo della burocrazia cinematografica è più defilato e non abbiamo tracce dell'intervento della Dg Spettacolo, ma emerge già con chiarezza una cultura del compromesso che, al di là della politica coercitiva sui contenuti, caratterizzerà il funzionamento dell'istituto censorio

2 Relativamente alla nascita della censura preventiva rimandiamo anche al secondo capitolo di Venturini (2015).

3 Riguardo le vicende censorie dei film frutto della collaborazione tra Zampa e Brancati, e in particolare di *Anni facili*, si vedano in proposito Pezzotta (2012, 54-73) e Lichtner (2013, 67-71).

4 In particolare dal progetto PRIN 2012 I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70 e dal progetto PRIN 2015 "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)", entrambi coordinati da Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano).

nei tre lustri successivi. Il secondo caso è indicativo di una fase in cui il dispositivo della censura preventiva ha già raggiunto un suo equilibrio, e si concentra sul ruolo di mediazione e raccordo che la Dg svolge nell'ambito di vicende censorie riguardanti la circolazione internazionale del cinema neorealista. Infine, ci concentremo su una fase nella quale, per effetto della nuova legge sulla censura, la dimensione negoziale a essa demandata inizia a spostarsi gradualmente fuori dagli uffici della Dg; prima verso le commissioni di censura amministrativa e poi dentro le aule dei tribunali, all'alba di quella stagione dei sequestri da parte delle autorità giudiziarie che contrassegnerà il cinema italiano degli anni '60 e '70.

Prima della revisione preventiva: un codice Anica di autocensura

Un aspetto poco conosciuto delle relazioni tra l'industria cinematografica e l'istituzione censoria è quello relativo all'elaborazione da parte dell'Anica di un codice di autoregolamentazione ispirato al Codice Hays. Generalmente liquidato come una testimonianza dell'asservimento – o dello scarso potere contrattuale – dei comparti produttivi nei confronti della politica (Argentieri 1974, 69; Brunetta 1982 [2001, 90]), il processo che spinge l'Anica a redigere un vero e proprio codice e addirittura a dotarsi, nel 1954, di una commissione effettivamente funzionante sul modello del Production Code Authority è in realtà indicativo di come dinamiche negoziali relative al rapporto cinema-censura, benché sotterranee o condotte contemporaneamente su più tavoli, fossero attive già in precedenza.

Quello dell'adozione di un codice di regolamentazione come alternativa all'istituto della censura preventiva è infatti un tema che emerge per la prima volta negli ultimi mesi di guerra e che ritorna ciclicamente per oltre un ventennio. Per motivi di spazio, ci soffermeremo qui sulla fase iniziale di questa dinamica, ossia quella che termina con un primo superamento dell'ipotesi in virtù dell'entrata in vigore della Legge 379 del 16/5/1947, la cosiddetta legge Cappa, la quale sancisce l'adozione di un assetto normativo che replica, nei suoi meccanismi di funzionamento basilari, quello in vigore nel periodo fascista. Sebbene di breve durata e apparentemente lineare, questo processo ha invece un iter tortuoso, nel quale rientra un elevato numero di portatori di interesse.

A dare il via all'operazione è una figura enigmatica, Martin Quigley Jr., giornalista, uomo con molte relazioni nell'industria cinematografica e nelle gerarchie cattoliche statunitensi e figlio di quel Martin Quigley già estensore del codice Hays. Secondo quanto scrive nelle proprie memorie (1991, 35-41), egli si trova nello Stato Pontificio negli ultimi mesi di guerra in qualità di agente dell'Oss (Office of Strategic Service), quindi dei servizi segreti americani, con il compito di prendere contatti con la legazione nipponica presente in Vaticano. Per poter operare nella Roma liberata, egli sceglie la copertura di inviato dell'Mppda e, grazie alla mediazione di don Luigi Sturzo e poi di Giuseppe Spataro – che nel 1945 è sottosegretario alla Presidenza del Consiglio –, entra in contatto con Eitel Monaco – ex presidente della Federazione nazionale fascista industriali dello spettacolo e all'epoca segretario generale dell'Anica – al quale propone di lavorare alla redazione di un codice che regoli il contenuto morale dei film italiani. Quigley e Monaco collaborano così all'interno di un gruppo di lavoro che include anche il giornalista Argeo Santucci, non meglio specificati banchieri e membri del clero, Paolo Pandimiglio, un appassionato di cinema di area Azione Cattolica (d'ora in avanti Aci), e infine Mario Meneghini, critico dell'*Osservatore Romano* il quale, stando a Mino Argentieri (2003, 425), il 5 maggio 1945 scrive una nota sul suo giornale proprio in appoggio al codice Anica, che pertanto si presume già esistente a quella data. Infatti in quello stesso anno questo Codice Hays adattato al caso italiano viene effettivamente pubblicato in un apposito libretto, stampato a spese dello stesso Quigley (Anica 1945).

L'eterogeneità, dal punto di vista della provenienza professionale, del tavolo di lavoro impegnato nella sua redazione permette una prima riflessione sull'identità dei soggetti in campo e dei loro

obiettivi. In primo luogo abbiamo a che fare con una serie di figure genericamente riconducibili a quel mondo cattolico che costituisce il background in cui si muove Quigley fin dal suo arrivo in Italia ma che, lungi dal configurarsi come un sistema organico, costituisce una galassia dagli interessi divergenti. Sebbene infatti Quigley avesse contattato ancora nell'aprile del 1945 Luigi Gedda, allora presidente del Centro Cattolico Cinematografico (Ccc), per promuovere il codice di autodisciplina come uno strumento in grado moralizzare il cinema italiano e al contempo aumentarne le possibilità commerciali (Quigley 1945), è possibile per esempio appurare come Vittorino Veronese, presidente dell'Acı, fosse invece rimasto totalmente all'oscuro dell'iniziativa. Lo si desume dal fatto che, dopo uno scambio epistolare con Quigley, nel gennaio del 1946 Veronese chiede informazioni in merito al codice Anica allo stesso Gedda (Veronese 1946), il quale risponde informandolo del fatto che esso è recentemente stato presentato in una seduta plenaria dell'associazione, e che i produttori sarebbero decisi a rispettarne le indicazioni per compiacere il «mondo cattolico di cui ambiscono l'appoggio» (Gedda 1946). In generale si può quindi affermare che, in un primo momento, una componente del mondo cattolico partecipa attivamente e con relativo entusiasmo alla stesura/traduzione del codice, coerentemente con il forte *endorsement* nei confronti dell'attività dell'episcopato americano e dello strumento dei codici di autoregolamentazione operato, ancora prima della guerra, da Pio XI attraverso la *Vigilanti Cura* (Della Maggiore e Subini 2018, 107-121). Tuttavia, già in questa prima fase, le organizzazioni cattoliche non si muovono come un fronte compatto: i vertici dell'Acı sono rimasti a lungo all'oscuro della questione, e da parte loro e del Ccc non sembra esserci troppo fervore nel fare rispettare quelle norme ai produttori. La linea prevalente negli anni successivi sarà infatti quella dello scetticismo verso qualsiasi forma di autocontrollo da parte degli industriali, come testimoniano gli interventi che Monsignor Galletto (1951) pubblica in merito sulla *Rivista del Cinematografo*. D'altra parte appare chiaro che l'autocensura metterebbe a rischio due capisaldi dell'azione confessionale in campo cinematografico nel dopoguerra: la funzione orientativa/censoria del Ccc e la ragione stessa dei circuiti parrocchiali, che se fosse esistita davvero una produzione "moralissima" non avrebbero avuto modo di distinguersi dalle sale normali.

Il secondo gruppo coinvolto nella redazione del documento è l'Anica, rappresentata dal suo segretario Eitel Monaco. L'attività dell'associazione in ambito censorio è particolarmente interessante, in quanto risulta essere contemporaneamente impegnata in due negoziati paralleli. Da un lato infatti tratta in via ufficiale, attraverso il proprio presidente Alfredo Proia, la disciplina di censura nel corso dei lavori del Temporary Film Board, istituito dal Psychological Warfare Branch, che conduce all'emanazione del decreto luogotenenziale 678 del 5/10/1945. Come riporta Lorenzo Quaglietti (1980, 41), tra le richieste portate avanti dalle organizzazioni che rappresentano quadri produttivi e lavoratori del cinema figura proprio «l'abolizione della censura preventiva sui soggetti». Dall'altra parte, come abbiamo visto, attraverso Monaco l'associazione partecipa ai lavori di una sorta di commissione parallela, composta da rappresentanti dell'industria americana (o presunti tali) e delle gerarchie e dell'associazionismo cattolico. L'Anica, insomma, usa l'elaborazione del codice per riprendere i contatti con quei soggetti che non sono ufficialmente *policy makers*, ma la cui influenza (economica e organizzativa) nella vita dell'industria cinematografica è decisiva, soprattutto in una fase in cui gli equilibri istituzionali sono ancora in via di definizione. Due tavoli, quindi, secondo una tattica di moltiplicazione delle opzioni operative che contraddistingue, come ha notato Barbara Corsi (2001), l'azione di questa associazione nel corso dei decenni. Dunque in questo momento per l'Anica, che pure è seriamente intenzionata a premere per sottrarsi al controllo statale, il codice Hays all'italiana è una specie di piano B, un tavolo al quale è necessario sedersi nel caso quello ufficiale si rivelasse infruttuoso, e che in più consente di costruire o consolidare relazioni importanti per il proseguimento dell'attività industriale.

Il terzo portatore di interesse è rappresentato infine dal potere politico. Come si è visto, esso rimane estraneo alla trattativa, che però controlla dall'esterno, salvo poi far calare il sipario al momento opportuno su qualsiasi ipotesi di autoregolamentazione. Nell'ottobre del 1946 Paolo Cappa, allora sottosegretario democristiano alla Presidenza del Consiglio, scrive infatti una lettera di fuoco, pubblicata anche dalla *Rivista del Cinematografo*, al presidente dell'Anica e collega di partito nell'Assemblea Costituente, Alfredo Proia. Cappa accusa i produttori di non aver compreso «quali gravi responsabilità morali e sociali abbia il cinema nella vita della Nazione» (Cappa 1946). La loro irresponsabilità – prosegue – lo avrebbe costretto a negare il nulla osta di proiezione a due film nazionali (*Il sole sorge ancora*, A. Vergano e *Sciuscià*, V. De Sica). Il senso del messaggio è abbastanza chiaro: i produttori non si possono autodisciplinare, quindi è necessario che esistano strumenti di controllo preventivo da parte statale, come quelli che saranno approntati a partire dalla legge successiva, che porta il nome dello stesso sottosegretario e che subordina l'accesso al credito cinematografico alla presentazione (formalmente facoltativa) della sceneggiatura dei film in lavorazione⁵.

Dopo aver assistito a una negoziazione – pur non particolarmente serrata – tra mondo cattolico e sistema produttivo, il governo decide di interrompere le trattative e di sostituire al progetto di un'autoregolamentazione un altro modello di intervento. Si tratta di quel complesso sistema di aiuti introdotto appunto dalla legge Cappa e perfezionato dai successivi interventi legislativi che portano la firma di Andreotti, la Legge 448 del 26/7/1949 e la 958 del 29/12/1949, che reintroducono e adattano al nuovo contesto postbellico un'idea che potremmo definire approssimativamente corporativa, attraverso la quale il controllo censorio viene effettuato preferibilmente prima della realizzazione del film. Lo strumento principale, qui, è la Dg Spettacolo diretta da Nicola De Pirro, la quale funge da camera di compensazione nella quale i conflitti – di natura ideologica e morale, ma anche industriale e/o finanziaria – tra stato e sistema produttivo vengono ricomposti sotto l'egida della burocrazia statale. Non è però questa l'ultima volta in cui si sentirà parlare dell'adozione di un codice di regolamentazione da parte dei produttori: un dibattito in questo senso verrà promosso all'inizio degli anni '50, in particolare dopo i primi casi di disavventure censorie incontrate da film italiani sul mercato americano – come quello di *Il miracolo*, su cui torneremo a breve. Nel 1954 l'Anica si doterà perciò di un'apposita commissione consultiva composta da letterati quali Panfilo Gentile (nella veste di presidente), Emilio Cecchi e Vincenzo Cardarelli (Anonimo 1954), non a caso in un momento storico contrassegnato dalla scadenza, e dal mancato rinnovo, delle leggi Andreotti. Per quanto ci è ora possibile affermare con i documenti a nostra disposizione, iniziative di questo tipo continuano ad avere una natura pretestuosa, volta a far aumentare il potere contrattuale della categoria all'interno di una negoziazione che, ancora una volta, si deve in realtà svolgere lontano dallo spazio pubblico, in quell'interstizio tra potere politico e burocrazia statale che, come vedremo a breve, domina l'istituzione censoria fino ai primi anni '60.

Oltre la revisione preventiva: l'affaire Il miracolo

Il secondo caso di studio, relativo al film di Roberto Rossellini *Il miracolo* (episodio di *Amore*, 1949) riguarda la gestione, da parte della Dg, di controversie legate alla rappresentazione all'interno del cinema neorealista di immagini o situazioni ritenute oscene, in un momento in cui il neorealismo conosce una potente diffusione sui mercati esteri e diventa una delle chiavi di volta per il consolidamento del prestigio nazionale in ambito cinematografico. Contrariamente alla vulgata

5 In merito alla lettera di Cappa cfr. anche Argentieri (1974, 70-71) e Brunetta (1994, 10-11).

che riconosce alle istituzioni statali rette dal partito di governo un atteggiamento esclusivamente punitivo verso il neorealismo, un esame dei fascicoli conservati presso il fondo della Dg rivela invece, nei confronti di quei prodotti che sono incorsi in difficoltà di distribuzione internazionale, un'osservazione partecipativa, quando non un impegno attivo di natura diplomatica volto a proteggere gli interessi del cinema nazionale. Nel caso specifico, come vedremo, l'attività della Dg sembra configurarsi come uno *hub* volto a collegare le diverse attività dei distributori esteri di film italiani, le case americane in Italia, l'Anica, e l'attività della Presidenza del Consiglio da cui l'ufficio di De Pirro in questo momento dipende.

Il miracolo raggiunge gli schermi in un momento in cui il neorealismo ha affermato sul mercato internazionale la propria identità di cinema che varca i confini della rappresentabilità (Coladonato 2018) e come tale è poi ampiamente pubblicizzato nel mercato nordamericano (Schoonover 2012), soprattutto grazie all'attività di distributori indipendenti locali come Arthur Mayer e Joseph Burstyn (Brennan 2012). Quest'ultimo, nel dicembre del 1950, decide di distribuire *Il miracolo* all'interno di *Ways of Love*, un film antologico assemblato per l'occasione, insieme a due cortometraggi di Renoir e Pagnol. Le proiezioni del film al Paris Theatre di New York City vengono tuttavia presto interrotte da una protesta della cattolica Legion of Decency, sulla base del fatto che l'episodio di Rossellini avrebbe un contenuto sacrilego: come è noto, il film è incentrato su di una ingenua contadina (Anna Magnani) che, rimasta incinta dopo un incontro con un misterioso viandante (Federico Fellini), si convince di portare in grembo il figlio di Dio. Pertanto, al segmento rosselliniano contenuto in *Ways of Love* viene per prudenza ritirato il visto di proiezione che era stato precedentemente assegnato dalla commissione di censura dello Stato di New York. Inoltre, il 7 gennaio del 1951, l'arcivescovo di New York, cardinale Francis Spellman, condanna il film in una pubblica orazione, definendolo un'«offesa a ogni cristiano e a ogni donna italiana» (Spellman 1951): argomentazioni che parallelamente vengono riprese da altri esponenti sia del mondo cattolico americano – come dimostra una lettera scritta al Presidente del Consiglio da un sacerdote dell'Immaculate Conception Church di San Francisco (Biasiol 1951) – sia da esponenti della comunità italoamericana: è il caso di un articolo apparso su *Il popolo italiano*, organo della comunità italiana di Philadelphia, che approfitta del clamore suscitato dal film di Rossellini per attaccare l'indecenza diffusa nel cinema italiano postbellico (Di Giura 1951).

La vicenda di *Il miracolo* troverà soluzione nel 1952, quando una sentenza della Corte Suprema conferirà anche alle opere cinematografiche lo status di forme espressive, e non più solo di prodotti commerciali, ponendole sotto la protezione del Primo emendamento (Pitassio 2019, 107). Gli aspetti più rilevanti della vicenda, dal punto di vista del ruolo svolto dalla Dg Spettacolo, sono però altri. In primo luogo, è bene rimarcare che il soggetto del film di Rossellini aveva attraversato totalmente indenne lo scrutinio della censura preventiva, e che alla pellicola era inoltre stato assegnato l'8% aggiuntivo sui ristorni statali previsto dalla legge del 1949 per le opere di alta qualità artistica, spesso negato anche a opere di rilievo quali *La terra trema* (L. Visconti, 1948) sulla base di considerazioni di carattere ideologico o morale. *Il miracolo*, pertanto, si dimostra perfettamente in linea con quei meccanismi di disciplina delle rappresentazioni della sfera della corporeità, della sessualità e del rispetto della religione che costituiscono una delle colonne portanti dell'azione della Dg. In secondo luogo, il fascicolo del film conservato presso l'AcS dimostra come la Dg stessa segua con partecipazione la vicenda censoria che si sta consumando oltreoceano, attraverso una fitta corrispondenza con l'ambasciatore Alberto Tarchiani, i cui cablogrammi cercano di offrire un'analisi della vicenda che vada al di là dei suoi aspetti più appariscenti. Riflettendo sul fatto che il ritiro del nulla osta non ha interessato i due segmenti di produzione francese, Tarchiani (1951) avanza l'ipotesi che dietro l'azione delle Legion of Decency si possa celare l'azione di non meglio specificati gruppi rivali, sebbene l'ambasciatore accantoni presto l'idea, in quanto non gli è chiaro quali vantaggi questi potrebbero trarne. Si tratta tuttavia di

un'ipotesi suggestiva che trova interessanti riscontri allargando il campo dall'attività specifica della Dg Spettacolo a quella del sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio, al quale la prima è subordinata. In quello stesso gennaio 1951 in cui pronuncia la propria orazione contro il film di Rossellini, infatti, il cardinale Spellman intrattiene con il governo italiano un'intensa attività lobbistica per conto delle major hollywoodiane, impegnate a risolvere il problema dell'esportazione dei proventi delle proprie agenzie di distribuzione operanti in Italia. La legislazione vigente prevedeva infatti che, al fine di non incidere sulla bilancia dei pagamenti dello stato italiano, essi dovessero rimanere «congelati» in appositi «conti cinema», a meno di non venire reinvestiti in produzioni statunitensi girate in Italia o in partecipazioni finanziarie a produzioni italiane. Una situazione che si sarebbe risolta soltanto nel maggio 1951, quando gli accordi Anica-Mpea avrebbero concesso l'esportazione negli Usa di una quota fino al 50% dei proventi, salvo il reinvestimento della restante metà nell'economia italiana, sia in ambito cinematografico sia in altri settori produttivi (Treveri Gennari 2009, 58-61). Fino alla primavera del 1951, pertanto, le major sono impegnate in una serie di iniziative, più o meno legali, volte al rientro dei capitali (Nicoli 2016, 148-151), alcune delle quali coinvolgono a diverso titolo il Vaticano (Quaglietti 1991, 71). I documenti conservati nell'archivio Andreotti mostrano come Spellman, nel periodo precedente all'entrata in vigore degli accordi Anica-Mpea, avesse una parte attiva in questo tipo di transazioni, e in particolare tra il 1949 e il 1951 avesse agito da intermediario con il governo italiano affinché venissero autorizzati prestiti delle case americane finalizzati alla costruzione di alcuni edifici, tra cui il Pontifical North American College di Roma. Il 4 gennaio 1951, esattamente tre giorni prima dell'orazione pronunciata contro *Il miracolo*, Spellman scrive a De Gasperi per chiedergli di autorizzare un prestito di un miliardo di lire per il completamento del college, offerto dalla Warner Bros. a un «tasso fortemente agevolato» (Spellman 1951b). L'operazione è effettuata nel settembre del 1951, dopo lunghe trattative che vedono Spellman e monsignor O'Connell, rettore del College, impegnati in colloqui con rappresentanti di diverse case cinematografiche hollywoodiane, ma anche con l'ambasciatore italiano a Washington, il già citato Tarchiani (DiGiovanni 2013, 126-131). Da parte italiana la contrattazione procede grazie all'intervento di membri dell'aristocrazia vaticana, ma non senza malumori da parte del governo. In un memo a De Gasperi di poco precedente alla conclusione della transazione e incentrato sulla questione del collegio nordamericano, Andreotti afferma di aver ribadito agli interessati come da quel momento in avanti non sarebbe più stato possibile autorizzare operazioni di quel tipo, sottolineando che «soltanto attraverso una stretta di freni è stato possibile convincere gli americani ad accordare concessioni e principalmente ad aprire il mercato statunitense al film italiano e a partecipare finanziariamente alla produzione in Italia [...] Se si desse la sensazione che si torna agli sblocchi avremmo una rapidissima marcia indietro degli americani rispetto allo spirito – e tra breve anche alla lettera dell'Accordo» (Andreotti 1951). Non è possibile stabilire, in base alla documentazione esistente, un'effettiva relazione di causa-effetto tra la vicenda di *Il miracolo* e la questione degli sblocchi dei capitali delle major, così come non è semplice interpretare l'azione di Spellman, il quale pare spinto al contempo da motivazioni di carattere pastorale, politico e più strettamente materiale. Ad ogni modo si configura un quadro in cui un'iniziativa di carattere censorio come quella avvenuta in territorio americano si estende al di là della dimensione della regolazione della sfera del visibile e del moralmente accettabile e si carica di una funzione negoziale per investire la più ampia questione dei flussi di importazione ed esportazione di prodotti cinematografici e di valuta. Secondo tale ipotesi questo particolare episodio vedrebbe un allineamento degli interessi dell'industria nordamericana e di una componente della Chiesa cattolica contro il governo e l'industria italiani, in una dinamica che intreccia questioni relative all'impatto commerciale e culturale della circolazione del film italiano con altre pertinenti alla circolazione dei flussi monetari. Parallelamente, l'attività della Dg Spettacolo, seppur circoscritta, si configura come un nodo di intersezione tra soggetti impegnati in un'attività di

carattere propriamente diplomatico (l'ambasciata) e il centro decisionale rappresentato dalla Presidenza del Consiglio. Smettendo i panni del controllore, essa assume quindi quelli dell'intermediario e del facilitatore.

Mondo cane e il progressivo declino della censura preventiva

Il terzo e ultimo caso qui indagato concerne un arco temporale molto più avanzato, il passaggio dagli anni '50 ai '60, con particolare riferimento alle annate 1962-1963. Si tratta di un periodo liminare, nel quale interviene una serie di fattori interdipendenti interni ed esterni al sistema, ma di portata tale da provocare significative modifiche nelle pratiche di funzionamento che regolano l'industria: il varo della nuova legge di censura (1962), che provoca un implicito ma sostanziale ridimensionamento dell'istituto della censura preventiva; il lungo percorso necessario al consolidamento di un blocco di centro-sinistra; l'abbandono della Dg Spettacolo da parte di Nicola De Pirro (1963). Le vicende censorie di due film che escono a distanza relativamente breve l'uno dall'altro, *Mondo cane* (G. Jacopetti, F. Prospero, P. Cavara), il celebre pseudo-documentario etnografico di matrice sensazionalista diventato un fenomeno globale al momento della sua presentazione al Festival di Cannes nella primavera del 1962, e *Accattone* (1961), l'esordio alla regia di Pier Paolo Pasolini, permetteranno quindi di fare il punto sulla fase terminale dei processi che sono stati finora inquadrati.

I documenti di produzione di *Mondo cane* rivelano una rete di interventi che coinvolge le società produttrici del film, la burocrazia statale, il ministero e gli organi di rappresentanza previsti dalla legislazione vigente, articolati intorno a tre momenti chiave: la presentazione del soggetto del film, la richiesta di autorizzazione a effettuare le riprese all'estero, la richiesta di approvazione del contratto di coproduzione.

Un esame del fascicolo depositato presso l'AcS rivela che nei primi mesi del 1960 la Cineriz sottopone una presceneggiatura di *Mondo cane* alla revisione cinematografica preventiva. Il soggetto viene però rifiutato dalla Dg, al punto da spingere la società a presentarne una nuova versione depurata alla fine di febbraio. Il film solleva ugualmente le perplessità del revisore, per via della morbosa attenzione posta nei confronti dei costumi sessuali di popolazioni esotiche e per l'intento polemico con cui essi vengono accostati allo stile di vita occidentale. Tali perplessità spingono perciò Nicola De Pirro a intervenire per bloccare l'operazione, non attraverso un confronto diretto con la produzione, ma spingendo quest'ultima in una impasse di natura tecnico-economica.

Questa strategia viene tentata in un secondo e più importante passaggio, tra l'aprile e il maggio del 1960: *Mondo cane* deve necessariamente essere girato in massima parte all'estero e pertanto deve richiedere, ai sensi di legge, un'autorizzazione vincolata a un pronunciamento di un'apposita Commissione consultiva e a una successiva delibera da parte del Ministero. L'intenzione di De Pirro, avallata dal ministro Tupini, è quella di bloccare già in questa fase la realizzazione del film, spingendo la commissione, della quale fanno parte il direttore generale e il sottosegretario, a negare l'autorizzazione sulla base dei contenuti presenti nel soggetto. L'operazione tuttavia non riesce: De Pirro si trova in una posizione di minoranza all'interno di una Commissione che ormai comprende un numero preponderante di rappresentanti dell'industria, i quali ritengono, d'accordo con critici e autori, di dover intervenire non sul soggetto, ma soltanto sugli aspetti tecnici. Una linea di mediazione verrà individuata, in seno alla commissione, dal sottosegretario allo spettacolo Domenico Magri, il quale proporrà di concedere l'autorizzazione accompagnandola però da un riferimento indiretto alle difficoltà che il film potrebbe incontrare presso la censura amministrativa. Una posizione di compromesso osteggiata da De Pirro, che, in accordo con la filosofia che ha tradizionalmente guidato le linee di intervento della Dg Spettacolo, ritiene impossibile bloccare

l'uscita del film una volta realizzato (De Pirro 1960). La proposta uscita dalla commissione, tuttavia, viene in ultima analisi sposata dal ministro Tupini, che concede l'autorizzazione ai primi di maggio limitandosi a un generico richiamo relativo ai contenuti del film.

Più fruttuoso, ma in ultima analisi irrilevante, sarà il successivo tentativo di De Pirro, nel luglio del 1960, di ostacolare la realizzazione del film, negando il riconoscimento dello status di coproduzione italo-francese. Le ragioni del rifiuto sono di carattere prettamente industriale, in quanto gli accordi prevedrebbero il contestuale riconoscimento della nazionalità italiana a un film a produzione maggioritaria francese, e ciò si tradurrebbe nell'attribuzione dei benefici di legge a due film che non hanno impiegato sufficienti maestranze italiane. Il film verrà infine realizzato senza il consueto prestito della Bnl, anche se non ci è possibile al momento stabilire se ciò sia dovuto a una decisione del Ministero, dello stesso istituto bancario, o a una spontanea rinuncia delle compagnie coprodottrici. *Mondo cane*, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, costa molto poco: il consuntivo non arriva nemmeno a 180 milioni (per avere un dato di confronto: *Accattone* ne costa 135). In ogni caso, la pellicola otterrà senza problemi il nulla osta di proiezione in pubblico dalla censura amministrativa, se non per la richiesta, usuale e assecondata senza frizioni, di effettuare il taglio di alcune inquadrature.

La vicenda produttiva di *Mondo cane* è però significativa in un doppio contesto: la progressiva crisi dell'idea di dimensione negoziale della censura che sottende all'operato della Dg Spettacolo, e la situazione di destabilizzazione che sta attraversando l'istituzione della censura cinematografica in un periodo segnato, contemporaneamente, dalla crisi del centrismo e dal dibattito intorno alla legge di riforma.

La tradizionale strategia di De Pirro nel decennio precedente era stata quella di concordare con i produttori delle modifiche al progetto del film sotto la minaccia della privazione dei benefici di legge. Questo *modus operandi* si scontra, da una parte, con la progressiva ondata di sessualizzazione della produzione mediale nazionale, caratteristica già degli inizi del decennio (Cosulich 1969), e con il crescente peso contrattuale di cui gode la categoria dei produttori; dall'altra, con la parallela crisi attraversata dall'istituto censorio nel periodo del passaggio al centro-sinistra. È lo stesso Umberto Tupini, ministro del turismo e dello spettacolo nei governi Segni II e Tambroni, a sottolineare questa discontinuità quando nel giugno del 1960, poche settimane dopo l'affaire dell'autorizzazione alle riprese estere di *Mondo cane*, facendo riferimento al caso di *La dolce vita* (F. Fellini, 1960), scrive una lettera all'Anica, poi divulgata da *l'Unità*, per intimare ai produttori di limitare la proliferazione di soggetti di contenuto erotico (Tupini 1960). Tupini annuncia perciò un inasprimento della censura amministrativa, prefigurando così uno spostamento di fatto del controllo, e dell'attività di negoziazione a esso legata, al di fuori dell'attività di revisione preventiva e verso la fase di approvazione del film già realizzato. Questa nuova strategia, che troverà attuazione soltanto con il suo successore Alberto Folchi, per opera dell'intransigente sottosegretario Renzo Helfer⁶, è motivata dalla situazione di sostanziale disallineamento che si sta verificando tra gli interessi del mondo cattolico conservatore e quelli di una compagine governativa che non soltanto si appresta a mediare con gli alleati laici di governo, ma appena un anno prima ha di fatto declassato il cinema, sottraendolo al controllo diretto della Presidenza del Consiglio, per annetterlo a un dicastero più periferico come quello del Turismo e dello spettacolo. Un disallineamento che avrà come più immediata conseguenza una sostanziale sfiducia della Cei nei confronti dell'operato della Dg, e la decisione di puntare, ai fini di una moralizzazione del film italiano, sull'azione della magistratura (Della Maggiore e Subini 2018, 206).

Il sistema De Pirro ha tenuto lungo tutti gli anni Cinquanta, seppur non senza conflitti interni al partito di maggioranza. Nel periodo che va dal 1960 al 1962 questo sistema si sfalda: la burocrazia

6 Riguardo alla figura dell'altoatesino Renzo Helfer, democristiano qui al suo primo e unico incarico di governo, si veda Curti-Di Rocco (2014, 60).

ministeriale perde potere in un equilibrio in cui risultano vincenti, pur agendo da posizioni radicalmente distinte, i produttori e la magistratura. Questo processo risulta più evidente se si confronta il percorso censorio, in senso lato, di *Mondo cane* con quello di *Accattone*, un esempio tra i tanti che permettono di verificare il doppio atteggiamento tenuto dalla Dg Spettacolo nei confronti di una stessa pellicola. Il film d'esordio di Pasolini, ostacolato nel corso della sua realizzazione per motivi di carattere morale e ideologico, è in seguito attivamente agevolato dall'ufficio di De Pirro, che si lancia in un'operazione di mediazione secondo una linea di intervento già sperimentata in passato nei rapporti con altri soggetti della catena decisionale (per esempio il Ministero per il commercio estero o quello dell'interno), al fine di individuare dei compromessi che vadano a tutelare gli interessi dell'industria e contribuiscano a riportare la fase della negoziazione nuovamente nell'ambito del dialogo tra la Direzione e i produttori.

In sede di revisione preventiva, il film viene infatti dapprima osteggiato dalla Dg Spettacolo che fa pressione sul ministro Folchi, in maniera simile a quanto era avvenuto con *Mondo cane*, affinché intimidisca la produzione, sottolineando come un'opera che parte da simili premesse morali difficilmente otterrà il nulla osta alla proiezione in pubblico. Quando tuttavia il lavoro, comunque realizzato dalla Arco e dalla Del Duca con fondi propri, rimane bloccato per volontà di Helfer per oltre due mesi, nell'autunno del 1961, in attesa della concessione del nulla osta, è lo stesso De Pirro a mediare col sottosegretario. Il direttore generale convince dapprima Helfer a concedere, per motivi di opportunità, il permesso di esportazione al film, programmato al Festival di Londra dopo il successo ottenuto alla Mostra veneziana (De Pirro 1961). In seguito, e soprattutto, il Direttore generale cerca un compromesso per vincere le resistenze del sottosegretario e propone ai due produttori, per tramite dell'Anica, di concedere il nulla osta alla pellicola purché essi accettino in via eccezionale l'imposizione di un divieto ai minori di anni 18 previsto dalla nuova legge sulla censura – che tuttavia è ancora in fase di discussione (Anonimo 1961). La proposta verrà accettata e *Accattone* circolerà per alcune settimane col nuovo divieto: una scelta inusuale che genererà una campagna di boicottaggio da parte dell'Agis, in seguito alla quale verrà effettuata una nuova emissione del nulla osta del film con lo spostamento del limite ai minori di 16 anni.

Le vicende di *Mondo cane* e *Accattone*, pur differenti, sono indicative dell'atteggiamento che la Dg continua a tenere anche al tramonto del periodo della sua massima influenza, e che discende dalla doppia agenda che questa istituzione continua a perseguire: da una parte il controllo dei contenuti, dal punto di vista sia ideologico sia morale, dei prodotti in via di realizzazione, dall'altra, l'impegno nella salvaguardia della stabilità dell'assetto industriale che impone, a film realizzato, di evitare di bloccarne la circolazione.

Conclusioni

L'indagine su questi casi, attraverso i materiali che li riguardano, suggerisce alcune indicazioni di metodo che ci sembra utile elencare a mo' di riepilogo e conclusione. In primo luogo il funzionamento della revisione preventiva dimostra, in maniera per certi versi controintuitiva, l'applicabilità del modello di censura come dispositivo repressivo e allo stesso tempo abilitante anche all'Italia del dopoguerra. Il caso italiano è molto diverso da quello della Hollywood del Production Code per vari motivi: l'assenza concreta di autoregolamentazione, il peso relativo dei soggetti produttori, la capillare pervasività del controllo da parte dello stato e della Chiesa cattolica (Treveri Gennari 2013). Anche in un sistema così regolamentato e caratterizzato dalla presenza di istituzioni palesemente repressive esistono tuttavia eccezioni, strappi, negoziazioni che fanno sì che i film non siano corpi inerti (Kuhn 1988, 4), ma oggetti al centro di una fitta dinamica che investe portatori di interessi appartenenti ad ambiti disparati. Attraverso l'attività complessa e talvolta

sotterranea della censura, il valore sociale del film viene elaborato, discusso, accomodato. È chiaro che – si pensi soprattutto alla querelle relativa a *Il miracolo* – non sempre questo valore ha a che fare con ciò che il film rappresenta e racconta: contenuti, limiti del visibile, libertà di espressione possono essere poco più che pretesti per parlare e decidere d'altro.

La disponibilità di materiali d'archivio fino a pochi anni fa dispersi o difficilmente accessibili rende possibile una ricerca che tenga conto di questi fattori e che, quindi, riconsideri in modo radicale la funzione delle istituzioni pubbliche nella gestione e nel controllo del cinema italiano del dopoguerra. Nella scarsa letteratura che li riguarda, burocrati come il più volte menzionato Nicola De Pirro sono per lo più ricordati come esecutori di un potere politico che non vuole e non può frenare le spinte reazionarie e confessionali. La realtà che emerge è più sfumata e mostra come la Dg Spettacolo, centro nevralgico del sistema cinematografico nazionale, modifichi il proprio atteggiamento e moduli i propri interventi sulla base delle situazioni contingenti, trasformandosi spesso da controllore in lobbista, da sabotatore in facilitatore, avendo come prevalente interesse l'efficienza industriale del sistema, più che la sua conformità ideologica. Riconoscere la costitutiva fluidità delle posizioni di questi burocrati e delle strutture nelle quali operano è un passo necessario per ripensare i modi della produzione cinematografica nell'Italia del dopoguerra.

Riferimenti bibliografici:

- Andreotti, Giulio. 30/08/1951. Messaggio inedito ad Alcide De Gasperi. Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo. Archivio Giulio Andreotti. Serie Vaticano. Busta 178.
- Anica. 1945. *Codice per la cinematografia*, Roma: Anica. Ora in *Cinecensura* (<https://cinecensura.com/sala-2/codice-per-la-cinematografia-libretto-anica/>) Ultima consultazione: 17/02/2020).
- Anonimo. 1954. «Consiglieri aulici per produttori sagaci». In *Cinema nuovo* III/36: 300-301.
- Anonimo. 1961. Lettera delle società produttrici all'Ufficio revisione cinematografica. Ora in www.italiataglia.it (ultima consultazione: 19/02/2020).
- Argentieri, Mino. 1974. *La censura nel cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- Argentieri, Mino. 2003. «Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema». In *Storia del cinema italiano, vol. VII, 1945/48*, a cura di Callisto Cosulich. Roma-Venezia: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio.
- Biasiol, Virgilio. 1951. Lettera inedita al Presidente del Consiglio. Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. Lungometraggi. Fascicoli per opera, CF 0696.
- Brennan, Nathaniel. 2012. «Marketing Meaning, Branding Neorealism. Advertising and Promoting Italian Cinema in Postwar America», in *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*, edited by Saverio Giovacchini and Robert Sklar, 87-102. Jackson: University Press of Mississippi.
- Brunetta, Gian Piero. 1982 [2001]. *Storia del cinema italiano, vol. II, Dal neorealismo al miracolo economico*. Roma: Editori Riuniti.
- Brunetta, Gian Piero. 1994. «I cinquant'anni dell'Anica». In *Cinema d'oggi* 18-19: 3-18.
- Cappa, Paolo. 1946. Lettera ad Alfredo Proia. Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo. Archivio Giulio Andreotti. Serie Cinema. Busta 1072.
- Coladonato, Valerio. 2018. «The Reception of Rome, Open City in France (1946–68): Realism for the Elites, Revolution for the People». *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 6/3: 315–30.

- Corsi, Barbara. 2001. *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- Cosulich, Callisto. 1969. *La scalata al sesso*. Genova: Immordino.
- Curti, Roberto, e Alessio Di Rocco. 2014. *Visioni proibite: I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*. Torino: Lindau.
- Della Maggiore, Gianluca, e Tomaso Subini. 2018. *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- De Pirro, Nicola. 03/05/1960. Appunto per l'onorevole ministro. Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. Lungometraggi. Fascicoli per opera, CF 3310.
- De Pirro, Nicola. 20/10/1961. Appunto per l'onorevole sottosegretario Helfer. Ora in www.italiataglia.it (ultima consultazione: 19/02/2020).
- DiGiovanni, Stephen M. 2013. *The second founder: Bishop Martin J. O'Connor and the Pontifical North American College*. Bloomington: Trafford Publishing.
- Di Giura, Favoino. 10/01/1951. «Le brutte cinematografie italiane». *Il popolo italiano*.
- Forgacs, David. 2009. «How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?», in *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, edited by Guido Bonsaver and Robert Gordon, 9-20. New York and London: Routledge.
- Galletto, Albino. 1951. «Responsabilità morali della produzione». *Rivista del cinematografo* XXIV/5: 2-4.
- Gedda, Luigi. 04/03/1946. Lettera a Vittorino Veronese. Istituto per la storia dell'Azione cattolica e del movimento cattolico in Italia, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, busta 3, fascicolo 3.
- Kuhn, Annette, 1988. *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*. New York and London: Routledge.
- Lichtner, Giacomo. 2013. *Fascism in Italian Cinema since 1945. The Politics and Aesthetics of Memory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Maltby, Richard. 2009. «More Sinned Against than Sinning: The Fabrications of 'Pre-Code Cinema'». *Senses of Cinema* 23.
- Nicoletto, Meris. 2013. *Percorsi tra tradizione e modernità all'interno dell'universo femminile nel cinema di regime (1929-1943)*. Tesi di Dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo (XXV Ciclo). Padova: Università degli Studi di Padova.
- Nicoli, Marina. 2017. *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*. New York and London: Routledge.
- Pezzotta, Alberto. 2012. *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*. Bologna: Cineteca di Bologna.
- Pitassio, Francesco. 2019. *Neorealist Film Culture, 1945-1954. Rome, Open Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Quaglietti, Lorenzo. *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*. Roma: Editori Riuniti.
- Quaglietti, Lorenzo. 1991. *Ecco i nostri*. Torino: Eri.
- Quigley, Martin Jr. 09/04/1945. Lettera a Luigi Gedda. Istituto per la storia dell'Azione cattolica e del movimento cattolico in Italia, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, busta 3, fascicolo 2.
- Quigley, Martin Jr. 1991. *Peace Without Hiroshima: Secret Action at the Vatican in the Spring of 1945*. Lanham-New York-London: Madison Books.
- Sanguineti, Tatti (a cura di). 1999. *Totò e Carolina*. Ancona: Transeuropa.
- Schoonover, Karl. 2012. *Brutal Vision. The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Spellman, Francis. 04/01/1951. Lettera inedita ad Alcide De Gasperi. Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo. Archivio Giulio Andreotti. Serie Vaticano. Busta 178.

Spellman, Francis. 08/01/1951. «The Cardinal's Statement». *The New York Times*.

Tarchiani, Alberto. 25/01/1951. Telespresso n. 056/556. Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. Lungometraggi. Fascicoli per opera, CF 0696.

Treveri Gennari, Daniela. 2009. *Post-War Italian Cinema. American Intervention, Vatican Interests*. New York-London: Routledge.

Treveri Gennari, Daniela. 2013. «Blessed Cinema: State and Catholic Censorship in Postwar Italy», in *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, edited by Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, 255-271. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

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

Tupini, Umberto. 15/06/1960. Lettera a Eitel Monaco. *L'Unità*.

Veronese, Vittorino. 19/01/1946. Lettera a Luigi Gedda. Istituto per la storia dell'Azione cattolica e del movimento cattolico in Italia, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, busta 3, fascicolo 3.

Zagarrio, Vito. 2007. *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*. Venezia: Marsilio.