

Censura e doppiaggio nelle forme narrative del cinema italiano, nel cruciale passaggio al sonoro degli anni Trenta

Antonio Catolfi

È possibile collocare l'origine della censura cinematografica in Italia prima ancora dell'avvento del cinema stesso. Si ritrova nel testo unico della legge sulla pubblica sicurezza, il regio decreto del 30 giugno 1889 n. 6144, norma che dava ai prefetti il controllo delle rappresentazioni pubbliche e degli spettacoli che erano perlopiù teatrali. Si doveva tutelare, all'epoca, soprattutto l'ordine pubblico, il buon costume, e la sensibilità degli spettatori. Secondo la norma, ad esempio, non era possibile esporre «oggetti offensivi al buon costume o che possano destare spavento o ribrezzo e che non si abusi dell'altrui credulità». Già nel 1907, il ministro dell'interno Giovanni Giolitti, «raccomanda alle autorità una più attenta applicazione dei poteri loro concessi in materia di vigilanza sugli spettacoli cinematografici» (Baldi 2002: 10). Bisogna però arrivare al 1913 per veder approvata una norma specifica sulla censura cinematografica. È la legge "Facta" del 25 giugno 1913 n. 785. Atto normativo che con un solo articolo affidava tutto il potere al governo affinché vigilasse sulla produzione e diffusione delle pellicole, istituendo anche una tassa di dieci centesimi per ogni metro di pellicola prodotta (Sammarco 2014: 65). Questa legge, nella sua severità, rimane pressoché immutata fino al 1962, quando viene approvata una specifica legge sulla «revisione dei film e dei lavori teatrali»¹. Il controllo puristico della lingua nei film, a danno

¹ Legge n. 161 del 21 aprile 1962.

delle lingue estere e dei dialetti, non è un' invenzione del fascismo. La lingua del cinema era stata già regolata in epoca giolittiana con un regolamento esecutivo che prescriveva che «i titoli, i sottotitoli e le scritture debbono essere in corretta lingua italiana. Possono tuttavia essere espressi anche in lingua straniera, purché riprodotti fedelmente e correttamente anche in lingua italiana»².

Secondo molti studiosi, l'avvento del fascismo non aiuta la situazione di crisi generale del cinema italiano perché nella sua prima fase il regime non si occupa in maniera diffusa del cinema (Costa 2013: 29); lo farà in modo organico e strutturale solo successivamente, in alcuni casi accanendosi con lo strumento della censura contro determinati registi, ed estendendo la fascistizzazione dello Stato anche al cinema. Il fascismo conferma comunque l'impianto della legislazione precedente e mantiene il controllo sulla censura cinematografica da parte di un Ministero, prima quello dell'Interno e poi dal 1934 quello della Cultura Popolare. Altri studiosi, come Alfredo Baldi, sottolineano l'immediata influenza del fascismo sul cinema. Il governo fascista, dopo meno di un anno dal suo insediamento, entra nel merito della censura cinematografica e su iniziativa dello stesso Mussolini approva un nuovo regolamento, il regio decreto del 24 settembre 1923 n. 3287 sull'applicazione della legge "Facta" del 1913. Viene disposto l'obbligo di sottoporre i copioni delle pellicole a un esame preventivo delle commissioni³. Per la prima volta vengono imposte restrizioni anche alla possibilità di esportare film nei casi specifici in cui l'opera cinematografica possa «compromettere gli interessi economici e politici, il decoro e il prestigio della Nazione, delle istituzioni o autorità pubbliche [...] od ingenerare all'estero errati e dannosi apprezzamenti

² Art. 3 del Regio decreto 31 maggio 1914, n. 532.

³ Il R.d. del 9 ottobre 1919, n. 1953, introduce per la prima volta una forma di controllo preventivo sul copione, nella pratica però il copione viene presentato alla commissione insieme al film già realizzato. Il controllo preventivo sarà eseguito con rigore solo dal 1935. Si ringrazia Mary Rinaldi per la consulenza.

sul nostro paese oppure turbare i buoni rapporti internazionali» (Baldi 2002: 14). Un esempio riguarda una delle prime registe donne italiane, la prolifica Elvira Notari, che ha molte difficoltà nell'ottenere i visti di censura dei suoi film che raccontavano Napoli. I film della Notari hanno successo negli Stati Uniti soprattutto nella comunità italo americana di New York, ma anche in Brasile e in Argentina dove erano presenti le comunità italiane (Bruno 2008: 137-138). Un suo film *Fantasia e' surdate*, girato nel 1925, deve aspettare ben due anni per avere il visto della censura, ottenuto nel 1927 (Baldi 2002: 15). Nel 1925 l'istituzione dell'Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e dell'Infanzia complica la struttura della censura cinematografica. Le commissioni devono ora decidere se gli adolescenti possono assistere a taluni spettacoli⁴, e sin dall'estate del 1926 appaiono ufficialmente le prime proiezioni proibite ai minori di 15 anni⁵. Questi provvedimenti legislativi non sono certamente in grado di risollevere le sorti del cinema italiano che sin dal 1915 mostrava segni di crisi.

Per quanto riguarda la produzione del cinema italiano, durante gli anni Venti si registra infatti una profonda crisi, determinata da vari fattori, tra cui il fallimento dell'Unione cinematografica italiana. I film muti prodotti in Italia passano dai 1029 del 1911 ai 415 del 1920. Sono solo 23 nel 1929. Nel 1930 si tocca il fondo con 18 film italiani e 374 stranieri. Dal 1932 al 1933 invece riprendono lentamente a crescere: nel 1931 vengono distribuiti ventisette film italiani e 262 stranieri, nel 1932 trentuno italiani e 229 stranieri, nel 1933 trentasei italiani e 260 stranieri, probabilmente grazie al cinema sonoro che inizia a diffondersi e ad altre concause che andiamo ad esaminare (Brunetta 2003: 400).

⁴ Art. 22 della Legge n. 2277 del 10 dicembre 1925.

⁵ Come osserva Alfredo Baldi sin da prima agisce una sorta di autocensura preventiva: «già a partire dall'agosto 1925 troviamo i primi film vietati ai minori di 15 anni, anche se non in forza di un atto amministrativo formale» (Baldi 2002: 16).

Nel periodo 1929-1933 la storia della censura cinematografica italiana è legata fortemente al doppiaggio e alla distribuzione. L'avvento del doppiaggio negli anni Trenta è infatti segnato dalla fobia per il dialetto e da una sorta di «xenofobia linguistica» del regime fascista, che utilizza sia strumenti normativi che pressioni intimidatorie esercitate da vari organismi politici. Dall'autunno del 1929 partono una serie di disposizioni. Un primo atto, del novembre 1929, vieta di accordare il nulla osta alle «pellicole riprodotte brani di dialogo in lingua straniera» accogliendo solo quelle «sonore e cantate»; un'ulteriore circolare del Ministero dell'Interno del 22 ottobre 1930 inserisce il divieto totale di proiettare nel nostro paese film parlati in lingua straniera, anche se tradotti con l'inserimento di didascalie (Raffaelli 1996: 25). Nei visti di censura di quegli anni ritroviamo sempre la stessa frase: «Togliere ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera» (*Italia Taglia* 2015^b). Come sottolinea il progetto Italia Taglia è impressionante il numero dei film stranieri tagliati di quel periodo:

Dal novembre 1929 all'agosto 1933 i film mutilati per questa ragione furono 492, dei quali 64 cortometraggi (di metraggio inferiore a 1000 m). Di questi 492, ben 360 sono statunitensi (54 i cortometraggi), 65 tedeschi, 30 francesi (compresi alcuni della Paramount Joinville), 12 coproduzioni (quasi tutte europee, in maggioranza franco-tedesche), 10 inglesi, 5 polacchi e 2 svedesi, più alcuni altri cortometraggi di nazionalità non identificata. Se si considera che dal 1930 al 1933 il totale dei lungometraggi stranieri distribuiti in Italia fu di circa 1150 (da cui però andrebbero esclusi quelli degli ultimi quattro mesi del 1933, quando questa fase della censura ebbe termine), si deduce che quasi il 40% di essi (428 titoli) subì questo tipo di tagli. (*Ibid.*)

Il motivo dei provvedimenti del 1929 e 1932 – che vengono considerati poi come gli anni determinanti per la nascita del sonoro e del doppiaggio – è da rintracciare nella ricerca di una lingua pura, esente da ogni influsso straniero, e nell'ansia protezionistica del

fascismo. L'ideologia di quel periodo non poteva consentire che lo spettatore italiano medio venisse a contatto con l'esperienza di un dialogo in lingua straniera. Mentre l'aspetto protezionistico cercava di facilitare lo sviluppo stagnante della produzione nazionale. Grazie allo zelo di uomini di governo come Leandro Arpinati, sottosegretario al Ministero dell'Interno dal 1929 al 1933, molti film stranieri diventano muti. Dialoghi originali e parole delle canzoni devono essere rimossi – pena il rifiuto del nulla osta – le copie sono quindi ammutolite e vengono inserite delle didascalie spesso non pertinenti. In questo senso la tecnologia del sonoro regredisce momentaneamente, continuando a ricorrere all'uso del giradischi, sincrono o meno che fosse (Redi 2006: 25). Nel caso di film ricchi di dialoghi, nonostante la sonorizzazione, si rischiava totalmente di compromettere la fluidità e l'estetica del racconto fino ad arrivare al paradosso di realizzare film «letti al cento per cento» come vennero poi definiti opportunamente dagli umoristi della rivista satirica *Marc' Aurelio*. L'analfabetismo medio in Italia era al 20% della popolazione e queste nuove norme rischiavano l'allontanamento di molti spettatori dalle sale nel momento in cui invece si veniva ad affermare il sonoro. Il 5 ottobre 1933 viene promossa una legge che impone che la doppiatura di pellicole importate sia eseguita in Italia da personale artistico e tecnico esclusivamente di nazionalità italiana. La smania di controllo del fascismo sul sistema cinema si estende all'istituzione, nel 1934, della Direzione generale della cinematografia, retta da Luigi Freddi, un cultore della lingua nazionale profondamente ostile ai dialetti (Raffaelli 1996: 26). L'atto normativo infatti trasferisce al Sottosegretariato per la stampa e la propaganda la competenza per la revisione delle pellicole⁶. Per Luigi Freddi, che rimane fino al marzo del 1939 alla Direzione generale per la cinematografia, è di grande importanza la revisione preventiva delle pellicole per lo sviluppo della cinematografia nazionale nel senso che indicava il regime. «L'idea centrale di Freddi è quella di fare della censura non un organismo essenzialmente negativo, ma al contrario un organismo capace di suscitare idee e

⁶ Il regio decreto n. 1566 del 28 settembre 1934.

consigliare programmi, di intervenire in maniera positiva sulla cinematografia nazionale» (Zagarrio 2004: 46). Quindi erano importanti, secondo Freddi, non solo le azioni repressive ma soprattutto quelle d'intervento preventivo, prima che i film venissero prodotti. Con questo concetto, sotto la sua direzione, sono proprio film eccessivamente propagandistici a rischiare, come *Assedio all'Alcazar* (di Augusto Genina, 1940) e *Vecchia guardia* (di Alessandro Blasetti, 1935) che risultano politicamente inopportuni. Successivamente Freddi nel 1949, nel suo libro di memorie, *Cinema*⁷, sottolineerà che nel periodo fascista la revisione preventiva dei copioni si era invece ridotta complessivamente ad un semplice atto burocratico formale, perché veniva eseguita contemporaneamente alla revisione delle pellicole. Le commissioni si trovavano, secondo Freddi, di fronte ad opere costose, già realizzate e non modificabili e quindi dovevano essere necessariamente tolleranti, seppur nell'ambito della legge (Baldi 2002: 16).

Nel passaggio cruciale tra gli anni Venti e gli anni Trenta, l'esordio del sonoro nel cinema comporta un'inedita convergenza tra i vari mezzi: radio, discografia, teatro confluiscono nel cinema con le proprie specificità. Chi fa la radio o è attore di prosa diventa, per naturale mutazione, attore cinematografico o doppiatore. Ne è un esempio il film *Darò un milione*, del 1935, di Mario Camerini con Vittorio De Sica, lungometraggio che rappresenta tutte le potenzialità della radio in quegli anni e, forse, del debito che il cinema sonoro, nei confronti della radio stessa, aveva contratto (Valentini 1996: 262). Di questa fusione simbiotica tra il cinema e gli altri media, la carriera di Guido Notari, fine dicitore in tutti i sensi, voce prima dell'Istituto Luce e poi della Settimana Incom, è un esempio (Menduni 2015b). Notari dalla pubblicità passa alla radio, quindi al teatro, ai cinegiornali, al cinema come attore e doppiatore. È la voce più nota del fascismo, fino a diventare presentatore televisivo e di grandi serate di spettacolo anche nel dopoguerra (Catolfi 2014).

⁷ Luigi Freddi, *Cinema*, Roma, L'Arnia, 1949.

Dopo il successo negli Stati Uniti del film *Il Cantante di Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) l'industria cinematografica mondiale si converte «rapidamente alla possibilità di rendere sonore le pellicole» (Della Casa 2013: 21). In Italia *Il Cantante di Jazz* arriva due anni dopo, il 19 aprile 1929 al Supercinema di Roma, e l'industria cinematografica italiana deve affrontare il problema delle barriere linguistiche che costituivano un ostacolo enorme per la commerciabilità dei prodotti italiani fuori dai confini nazionali (Paolinelli, Di Fortunato 2005: 8). Solo grazie alla volontà di Stefano Pittaluga e di Emilio Cecchi, tra il 1930 e il 1932, nasce all'interno della Cines il primo stabilimento di doppiaggio, affidato alla direzione tecnica del regista Mario Almirante e mirato alla sonorizzazione e alla diffusione dei film in più lingue. Sono diversi i film messi subito in lavorazione e la produzione italiana di film sincronizzati inizia a metà del 1930. Il primo di questi è il lungometraggio *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, che viene simultaneamente prodotto negli stabilimenti della Cines anche nelle versioni francese e tedesca⁸, è un film seminale che debutta al Supercinema di Roma il 7 ottobre 1930 (Valentini 2006a: 33)⁹. Il lungometraggio di Righelli è tratto dal racconto "In silenzio" di Luigi Pirandello – notoriamente contrario al cinema sonoro – e sceneggiato dallo stesso Gennaro Righelli e Guido Simonelli. Si tratta di un film adatto al nuovo cinema sonoro, con canzoni e numeri musicali che hanno un carattere prevalentemente diegetico scritti da musicisti dell'esperienza di Pietro Sassoli, Cesare A. Bixio e Armando Fragna (Simeon 1995: 216). Gennaro Righelli è anche l'autore del film prodotto dalla Cines *La voce senza volto* (1939) che rappresenta la «grande metafora del passaggio al doppiato» (Valentini 2006b: 41).

Le cause della diffusione del doppiaggio in Italia negli anni Trenta probabilmente sono molteplici e ne possiamo rintracciare alcune:

⁸ *La Dernière berceuse* di G. Righelli e J. Cassagne, *Liebeslied* di G. Righelli e C.J. David.

⁹ *Resurrectio* di Alessandro Blasetti, altro film sonoro della Cines, è terminato prima de *La Canzone dell'amore* ma viene distribuito solo l'anno successivo.

- L'aspetto normativo e censorio imposto dal Fascismo.
- La diffusione di nuove tecnologie di provenienza straniera,
- L'aspetto produttivo interno e l'arretratezza economica del sistema.
- La ricerca della lingua pura.
- Il protezionismo .

In una prima fase il problema delle barriere linguistiche viene risolto in modi differenti, in questi primi anni infatti la tecnica del doppiaggio è in una fase sperimentale, costosa e ancora poco perfezionata (*Italia Taglia* 2015^a). Una possibilità è la realizzazione di «versioni multiple», ognuna nella lingua di destinazione finale del film. In alcuni casi, quando le versioni erano in due lingue, veniva mantenuto lo stesso regista. Ad esempio Georg Wilhelm Pabst realizza una versione in tedesco e una in francese de *L'opera da tre soldi* nel 1931. Seconda possibilità, molto più rapida ed economica, era quella di eliminare i dialoghi sostituendoli con delle didascalie. Altra soluzione era quella di realizzare film paralleli con attori che parlassero la lingua del paese in cui si sarebbe poi distribuito il film, quindi con regista e cast diversi a seconda della nazione. Infine, grazie alle possibilità offerte dall'evoluzione tecnica, ricorrendo al doppiaggio, in Italia solo dal 1932 in modo compiuto. I dialoghi originali vengono così sostituiti da nuove battute, frutto di una traduzione e un adattamento nel rispetto dei contenuti e del senso generale dell'opera originale. I nuovi dialoghi tentano, nella maggior parte dei casi, di riproporre il più fedelmente possibile il ritmo, la recitazione, la cadenza e soprattutto il movimento delle labbra, il labiale dei protagonisti, accompagnando con la voce, ove possibile, la gestualità originale (Paolinelli – Di Fortunato 2005: 16). Le multinazionali americane comprendono immediatamente che è necessario impiantare delle sedi in Europa per produrre film in più lingue. Inizia in questo modo la prassi delle cosiddette «versioni multiple», che ebbero una discreta diffusione in Europa a cavallo tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. Proprio tra il 1929 e il 1931, ad esempio, nei dintorni di Parigi, a Joinville, la Paramount stabilisce una sua sede per produrre film in quattro lingue: inglese, francese, tedesco e italiano che in alcuni casi si

estendono fino a sei (Valentini 2006b: 33). Solo dalla Paramount arrivano circa 300 film prodotti dal 1930 al 1933, alcuni dei quali sono presenti e analizzati nell'importante banca dati di Italia Taglia (*Italia Taglia* 2015^b).

Gli anni Venti del cinema italiano sono dominati dalla figura di Stefano Pittaluga, prima esercente e noleggiatore, poi produttore e distributore. Forse l'unico imprenditore cinematografico italiano dotato in quel periodo di una mentalità in anticipo sui tempi. Già nel 1920 la società di Pittaluga riesce ad acquisire un discreto numero di sale in Liguria e Piemonte e progressivamente estende la sua influenza nel resto d'Italia partendo da Veneto, Lombardia, Toscana per dirigersi verso centro e meridione. Dopo il 1926, con l'acquisizione delle duecento sale dell'UCI, Pittaluga arriva a possedere un ottavo di tutte le sale italiane - e le sue sono quasi tutte di prima visione - ma è soprattutto con le società di noleggio che distribuisce in Italia i film della Warner, dell'Universal e della First National. In definitiva l'80% di quanto si proietta in Italia in quegli anni esce dalla Pittaluga. Sotto la sua direzione, la Cines dà una sferzata al lento sistema produttivo del cinema italiano e realizza più di una decina di film sonori¹⁰.

La SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga) di Stefano Pittaluga è dunque la Società di produzione protagonista di quel periodo di cambiamento. Nel marzo 1929 «acquista apparecchiature Western Electric con sistemi sia Vitaphone che Movietone per le principali sale cinematografiche che gestisce: in poco più di un mese la squadra composta dall'ing. Paddon e dai tecnici McInerney, Taylor e Brygland

¹⁰ Come ad esempio *Napoli che canta* di Mario Almirante, film già realizzato come film muto che viene poi rimontato e sincronizzato con popolari musiche napoletane, *Nerone* di Alessandro Blasetti con Ettore Petrolini come protagonista, *Vele ammainate* di Anton Giulio Bragaglia, *Corte d'Assise* e *Rubacuori* di Guido Brignone, *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, *Resurrectio* di Alessandro Blasetti che doveva essere il primo film sonoro italiano ma che per varie vicende produttive uscirà successivamente. *Medico per forza* di Carlo Campogalliani sempre con Ettore Petrolini, *Terra madre* di Alessandro Blasetti (Buccheri 2004: 10).

attrezza il Supercinema di Roma, che il 19 aprile 1929 presenta il film della Warner Bros *Il Cantante di Jazz* (*The Jazz Singer* di Alan Crosland, 1927)» (Redi 2006: 24). Data importante per la SASP è il 12 aprile 1929, quando il Consiglio di amministrazione «ha deliberato di ristrutturare i teatri di posa Cines per adattarli alla lavorazione di film sonori» e quindi del doppiaggio (ibid.: 24-25). Successivamente nel novembre del 1929 Pittaluga si reca a Londra per acquistare i nuovi sistemi audio e torna in Italia con il sistema di registrazione RCA Photophone. Invita l'ing. Blomberg per la messa in opera e chiama i tecnici più esperti per farlo funzionare: gli ingegneri Leopoldo Rosi, Vittorio Trentino, Giovanni Paris, Piero Cavazzuti. I primi esperimenti iniziano subito dopo, nel gennaio 1930 e i nuovi stabilimenti e teatri sono inaugurati il 23 maggio 1930, alla presenza del ministro Giuseppe Bottai, soprattutto con le nuove apparecchiature RCA Photophone (ibid.: 24).

Pittaluga scompare il 5 aprile 1931 e lascia un vuoto incolmabile. La sua successione è difficile, viene nominato amministratore delegato Guido Pedrazzini, fino ad allora vice presidente della Società. In questo periodo di passaggio, dall'aprile del 1932 al settembre del 1933, lo scrittore e critico Emilio Cecchi assume la carica di direttore artistico, dando un forte impulso alla qualità della produzione. In questi mesi la Cines produce film importanti¹¹. Nel 1931 riesce a realizzare la quasi totalità della produzione italiana, ben 14 film su 18¹². Nel 1932 quasi la

¹¹ Come *La segretaria privata* di Goffredo Alessandrini, *Patatrac* e *La scala* di Gennaro Righelli, *Palio* di Alessandro Blasetti e *Figaro e la sua gran giornata* di Mario Camerini.

¹² Nel dettaglio la Cines-Pittaluga dal 1930 al 1934 produce 46 film, ha come dirigenti: Emilio Cecchi, Guido Pedrazzini, Stefano Pittaluga, Ludovico Toeplitz. «La ripresa dell'attività della Cines romana – una delle prime società italiane per la produzione cinematografica, costituita nel 1906, coincise con l'inaugurazione (23.05.1930) del nuovo stabilimento, allestito al posto dei vecchi impianti di Via Appia Nuova dal produttore e distributore Stefano Pittaluga e dalla sua società SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga) con l'apporto di consistenti finanziamenti pubblici; per distinguerla dalla precedente (che aveva cessato l'attività produttiva nel 1923, la società veniva allora comunemente citata come Cines-Pittaluga

metà, 12 su 26. Nel 1933 un quarto, 11 film su 38. Nel 1934 il declino: 3 film su 34 (Buccheri 2004: 11).

Dall'archivio della censura è possibile risalire ai primi film doppiati nel nostro paese, che tranne qualche eccezione sono perlopiù film tedeschi¹³. Gli attori impegnati in questi primi doppiaggi sono Umberto Melnati, Andreina Pagnani, Mario Ferrari, Tina Lattanzi, Ugo Cesari, Gero Zambuto. Nel marzo del 1932, negli studi della Cesar di Roma, viene doppiato *il Milione* di René Clair, i cui dialoghi sono a cura di Giorgio Mannini (Di Fortunato, Paolinelli 2005: 8).

Dopo questi primi esperimenti, i tempi sono maturi per uno sviluppo esteso dell'industria del doppiaggio italiano. La Columbia è la prima ad inaugurare i propri stabilimenti in Italia, seguita a ruota dalla Metro Goldwin Mayer. Per rimediare al massacro delle pellicole americane, mutilate del sonoro e sottotitolate, vengono affidati i dialoghi a scrittori come Aldo De Benedetti, che adatta *Dieci giorni a stanza* e Alessandro De Stefani che cura *La donna del miracolo* di Frank Capra (*The miracle woman*, 1931) dove Barbara Stanwick viene doppiata da Marcella Rovena, doppiatrice che successivamente darà la voce ad Anna Magnani all'inizio della sua carriera, Lionel Barrymore da Gino Cervi. Il direttore del doppiaggio è Nico Giannini, che negli studi della Phono Roma (diventata poi Fonorama) realizza il doppiaggio di *Nicoletta e la sua virtù* e *Proibito* (*Forbidden*, Frank Capra, 1932). *La segretaria privata* di Goffredo Alessandrini del 1931, prodotto dalla Cines – Pittaluga, ha versioni multiple in tedesco, inglese e francese ed

(anche se nella carta intestata veniva indicata con la dicitura 'Stabilimenti Cines')». Sulla catalogazione delle imprese di produzione si veda in particolare Bernardini 2000: 90-91.

¹³ Ad esempio nel 1931 troviamo *Salto mortale* (film tedesco di Ewald André Dupont) e *il Congresso si diverte* (*Der Kongress tanzt*, di Erich Charell); nel 1932 *L'ultima compagnia* (*Die letzte Kompanie*, di Curtis Bernhardt), *Sua altezza comanda* (*Ihre Hoheit befiehlt* di Hanns Schwarz), *Tragedia della miniera* (*Kameradschaft* di Georg Wilhelm Pabst), *A me la libertà* (*À nous la liberté* è un film francese di René Clair), *Atlantide* (*Die Herrin von Atlantis* di G. W. Pabst), *Ragazze in uniforme* (*Mädchen in Uniform*, di Leontine Sagan, Carl Froelich).

è il film che consacra Elsa Merlini come diva non solo italiana. *Due cuori felici* di Baldassare Negroni del 1932, sempre prodotto dalla Cines, invece lancia definitivamente il sorriso del divo Vittorio De Sica. (Valentini 2006a: 34)

Altri divieti e censure hanno poi ulteriormente condizionato il doppiaggio degli anni Trenta. Una prima difficoltà verrà costituita dalla "tassa sul doppiaggio", introdotta nel febbraio 1934, ovvero dovevano esser pagate 25.000 lire per ogni pellicola estera importata, questo per favorire la produzione nazionale. Poi si possono rintracciare almeno altri tre atti autarchici del fascismo, divieti censori varati nel corso degli anni Trenta che impongono sempre di più il ricorso al doppiaggio. Il primo riguarda il «divieto del pronome allocutivo "lei", che l'11 aprile 1938 viene bandito» dall'uso fra tutti i dipendenti statali; dal giugno dello stesso anno «la proscrizione si estende anche al cinema, cosicché il "lei" comincia a essere escluso dalla produzione sia nazionale sia straniera». Il secondo atto è un «provvedimento di legge, legato all' "Ordinamento dello stato civile", il 9 luglio 1939 viene proibito che i neonati portino un nome straniero: da qui la preoccupazione d'italianizzare i nomi dei personaggi anche nei film» (Raffaelli 1996: 26). Il terzo punto è una legge del 23 dicembre del 1940, che vieta l'uso pubblico di parole straniere nelle insegne commerciali e nella pubblicità. Accanto alle leggi e ai regolamenti, pesano pressioni politico-culturali. È sufficiente ricordare la campagna di stampa contro i forestierismi e i dialetti, che inizia nel 1931 e che prosegue ininterrottamente fino agli anni della guerra. Abbiamo poi un corso radiofonico di lingua italiana, che dedica ampio spazio ai problemi di pronuncia e che porta alla pubblicazione del famoso *Dizionario di ortografia e di pronunzia* di Giulio Bertoni e Francesco Ugolini (1939) e che prospetta, come ricorda Raffaelli, la soluzione fonetica dell'«asse linguistico» Roma-Firenze." (Raffaelli 1996: 26). Nel settembre del 1938, con la Legge Alfieri, viene istituito un monopolio di Stato per l'acquisto e la distribuzione di film stranieri. Questo causa negli ultimi anni del fascismo la totale scomparsa dei film americani dal mercato italiano, alla quale le major americane reagiscono con un pesante embargo, come ritorsione nei confronti della legge (Costa 2013: 36).

Il doppiaggio ha fortemente contribuito a mantenere sostanzialmente immutata per decenni la fisionomia linguistica elaborata negli anni Trenta, cioè «il pieno rispetto della pronuncia romano-fiorentina, una sostanziale adesione alla norma grammaticale, l'uso del condizionale, l'adozione d'un lessico mediamente decoroso e largamente comprensibile» (Raffaelli 1996: 27) grazie all'affermazione della prima generazione di doppiatori italiani che aveva iniziato ad imporsi come altamente professionale e internazionalmente riconosciuta.

Dopo la fine del fascismo e della seconda guerra mondiale, nell'ottobre del 1945 vengono «abolite le norme che prevedono l'esame preventivo dei soggetti e la concessione del nullaosta preventivo alla lavorazione del film» (Baldi 2002: 20). Nel 1947 viene infatti approvata una legge che si richiama parzialmente ai provvedimenti degli anni Venti e inserisce la «facoltà del produttore di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva revisione dell'ufficio centrale per la cinematografia» e questo atto fa sì che le commissioni si comportino in modo differente, più restrittivo, verso i film che non avevano richiesto l'esame preventivo del copione¹⁴. «È un elemento di continuità nella legislazione di settore, nel passaggio dal periodo liberale a quello fascista a quello repubblicano [...] un atteggiamento di particolare diffidenza nei confronti della libertà di espressione in ambito cinematografico» (*Italia Taglia* 2015^e).

Sono le premesse per un periodo particolare e controverso per la censura cinematografica, ad esempio, quando per sei anni, dal maggio del 1947 al luglio del 1953, un giovane Giulio Andreotti, classe 1919, diventa sottosegretario allo spettacolo, ed oltre alla sua attività politica diretta ministeriale esercita anche attività pubblicitica di commento e di pressione sul mondo del cinema, come il famoso articolo su "Libertas" contro Vittorio De Sica destinato a diventare tristemente famoso:

¹⁴ Art. 14, legge n. 379 del 16 maggio 1947.

Se nel mondo si sarà - erroneamente - a ritenere che l'Italia del film *Umberto D* sia l'Italia della metà del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla patria, che è anche la patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale. (Andreotti 1952)

De Sica per fortuna non si fa attendere nella sua risposta e circa un mese dopo, nell'aprile del 1952, rilascia un'intervista¹⁵ che con il tono di un artista consumato è ossequioso in modo ironico e sottolinea l'importanza della censura italiana condotta con tanta saggezza e moderazione! Secondo le stime di Alfredo Baldi, l'istituto censorio in Italia «ha prodotto nel solo periodo 1947-1962 ben 1737 interventi per una lunghezza di 19.000 metri di pellicola» (Farinelli 1999: 11) ovvero in 15 anni di attività del censore sono stati tagliati 703 minuti di immagini, quasi sei lungometraggi da due ore .

Solo nel 1962 entra in vigore una nuova legge sulla «Revisione dei film e dei lavori teatrali», che modifica la composizione delle commissioni, allargandole, e stabilisce che la commissione di primo grado possa dare parere contrario ad una proiezione in pubblico del film «esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume» in linea con quanto afferma l'art. 21 della Costituzione¹⁶. Vengono fissati due diversi limiti d'età, ai 14 e 18 anni, in sostituzione dell'unico limite di 16 anni stabilito in precedenza. Il concetto di «buon costume» è interpretato con molta severità dai membri delle commissioni che lo legano perlopiù ai principi della religione cattolica.

È solo l'inizio di un lungo periodo di censura cinematografica che inizierà a concludersi negli anni Ottanta, avrà delle recrudescenze negli anni Novanta e che colpirà soprattutto temi come la sessualità (pensiamo alla travagliata vicenda di *Ultimo Tango a Parigi*, di Bernardo Bertolucci, 1972) e la religione (Pierpaolo Pasolini, *La ricotta*, 1963), falciando molte pellicole importanti, come è possibile riscontrare nelle

¹⁵ Intervista a Vittorio De Sica, "Cinema", n. 84, aprile 1952.

¹⁶ Legge n. 161 del 21 aprile 1962.

note storiche della censura parallela del Centro Cattolico Cinematografico, dove si stigmatizzavano, al pari della censura degli anni Trenta, film importanti e fondamentali che fanno parte oggi del patrimonio culturale cinematografico e mondiale come ad esempio *Il grido* di Antonioni e *La dolce vita* di Fellini¹⁷.

¹⁷ Ne ricordiamo i più significativi: *Le avventure di Giacomo Casanova* (Steno, 1954), *Totò e Carolina* (Mario Monicelli, 1955), *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957), *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini, 1957), *Il moralista* (Giorgio Bianchi, 1959), *La notte brava* (Mauro Bolognini, 1959), *Rocco e suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *I dolci inganni* (Alberto Lattuada, 1960), *La ragazza in vetrina* (Luciano Emmer, 1961), *Le tentazioni del dottor Antonio* (Federico Fellini, episodio di Boccaccio '70, 1962), *La ricotta* (Pierpaolo Pasolini, 1963, episodio di Ro.Go.Pa.G), *La donna scimmia* (Marco Ferreri, 1964), *La ballata del boia* (Luis Garcia Berlanga, 1963), *Decameron* (Pier Paolo Pasolini, 1971), *La grande abbuffata* (Ferreri, 1973), *L'urlo* (Tinto Brass, 1968), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (P.P. Pasolini, 1975), *Il Pap'occhio* (Renzo Arbore, 1980), *Giovanni Falcone* (Giuseppe Ferrara, 1993), *Totò che visse due volte* (Daniele Cipri e Franco Maresco, 1998). Si veda nel dettaglio: Manzoli 1999: 236-242.

Bibliografia

- Andreotti, Giulio, "Piaghe sociali e necessità di redenzione", *Libertas*, n. 7, 28 febbraio 1952.
- Argentieri, Mino, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Baccolini, Raffaella – Bosinelli Bollettieri, Rosa Maria – Gavioli, Laura, *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, 1994.
- Baldi, Alfredo, *Schermi proibiti, La censura in Italia 1947-1988*, Bianco e Nero, quaderni n.4, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2002.
- Bernardini, Aldo (ed.), *Cinema italiano 1930-1995, Le imprese di produzione*, Roma, Anica Edizioni, 2000.
- Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., *Il cinema muto*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Id., *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell'amore a Ossessione*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Bruno, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993, trad. it. *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.
- Ead., "Elvira Notari e la Dora Film d'America, cinema e migrazione culturale", *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Ed. Monica Dall'Asta, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008: 137-145.
- Buccheri, Vincenzo, *Stile Cines: studi sul cinema italiano 1930-1934*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- Castellano, Alberto, "Il rapporto tra critica e doppiaggio", *La Questione Doppiaggio - barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive*, Eds. Eleonora Di Fortunato – Mario Paolinelli, Roma, AIDAC, 1996: 22-24.

- Castellano, Alberto (ed.), *Il Doppiaggio, profilo, storia e analisi di un'arte negata*, Roma, Aidac-Arlem, 2001.
- Catolfi, Antonio, "Gli anni Venti e Trenta, l'avvento del doppiaggio, il terreno fertile per Guido Notari", *L'avvento del sonoro tra gli anni Venti e gli anni Trenta, esperienze e casi a confronto*, Convegno - Seminario dottorale, Roma, Discoteca di Stato – Università Roma Tre, 12 giugno 2014.
- Cola, Gerardo, *Le voci del tempo perduto*, Chieti, Edicola, 2004.
- Corelli, Simone – Felici, Fabio – Martinelli, Gilberto, *Elementi di cinematografia sonora*, Roma, Lambda, 2006.
- Costa, Antonio, *Il cinema italiano, generi, figure, film del passato e del presente*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Della Casa, Steve, *Splendor. Storia (inconsueta) del cinema italiano*, Roma, Bari, Laterza, 2013.
- Di Fortunato, Eleonora – Paolinelli Mario (eds.), *La Questione Doppiaggio - barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive*, Roma, AIDAC, 1996.
- Di Fortunato, Eleonora – Paolinelli Mario, *Tradurre per il doppiaggio: la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli, 2005.
- Farinelli, Gianluca, "Italia taglia, un progetto per rileggere ottant'anni di censura cinematografica", *Si disapprova*, Eds. Maurizio Graziosi – Pierluigi Raffaelli, Roma, Anica Edizioni, 1999: 11-13.
- Freddi Luigi, *Cinema*, Roma, L'Arnia, 1949.
- Gili, Jean A., *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981.
- Guidorizzi, Mario – Pavesi Fausto, *Voci d'autore: storia e protagonisti del doppiaggio italiano*, Verona, Cierre, 1999.
- Lancia, Enrico – Giraldi Massimo – Melelli Fabio, *Il doppiaggio nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Manetti, Daniela, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Manzoli, Giacomo, "La censura parallela", *Italia Taglia*, Ed. Tatti Sanguineti, Milano – Ancona, Transeuropa, 1999: 236-242.

- Menduni, Enrico, "I linguaggi della musica alla radio nel suo primo ventennio", *La musica alla Radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Eds. De Benedictis Angela Ida - Monteleone Franco, Roma, Bulzoni, 2015^a: 81-98.
- Patou-Patucchi, Sergio, *L'italiano del doppiaggio: Convegno per la Ricerca "L'influenza del linguaggio cinetelevisivo sulla lingua italiana parlata"*, Roma, Lumsa, 1999.
- Quargnolo, Mario, *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 1986.
- Raffaelli, Sergio, "Un Italiano per tutte le stagioni", *La Questione Doppiaggio - barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive*, Eds. Eleonora Di Fortunato – Mario Paolinelli, Roma, Aidac, 1996: 25-28.
- Redi, Riccardo, "Inventare il suono in Italia", *Svolte tecnologiche nel cinema italiano, Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*, Ed. Sandro Bernardi, Roma, Carocci, 2006: 17-26.
- Id., *La Cines, Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, Edizioni CNC, 1991.
- Sammarco, Pieremilio, *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Sanguineti, Tatti, (ed.), *Italia Taglia*, Milano – Ancona, Transeuropa, 1999.
- Simeon, Ennio, *Manuale di Storia della musica nel cinema*, Milano, Rugginenti, 1995.
- Valentini, Paola, "Commedia. 'Darò un milione' Cercare voci", *Il cinema e le altre arti*, Ed. L. Quaresima, La Biennale di Venezia, Marsilio, 1996: 261-268.
- Ead., *Il suono nel cinema. Storia, teorie e tecniche*, Venezia, Marsilio, 2006^a.
- Ead., "L'ambiente sonoro del film italiano degli anni trenta. Tecnologia cinematografica e contaminazione del paesaggio mediale", *Svolte tecnologiche nel cinema italiano, Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*, Ed. Bernardi Sandro, Roma, Carocci, 2006^b: 27-48.
- Zagarrio, Vito, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004.

Sitografia

Italia Taglia, http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/premesse, web (ultimo accesso 6/3/2015^a).

Italia Taglia, http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/togliere_lingua_straniera, web (ultimo accesso 7/3/2015^b).

Italia Taglia, <http://www.italiataglia.it/indicesonorofascismo/dopoguerra>, web (ultimo accesso 8/3/2015^c).

Filmografia

A me la libertà (À nous la liberté), Dir. René Clair, Francia, 1931.

Assedio dell'Alcazar, Dir. Augusto Genina, Italia, 1940.

Corte d'Assise, Dir. Guido Brignone, Italia, 1931.

Darò un milione, Dir. Mario Camerini, Italia, 1935.

Decameron, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia, 1971.

Due cuori felici, Dir. Baldassare Negroni, Italia, 1932.

Fantasia e' surdate, Dir. Elvira Notari, Italia, 1927.

Figaro e la sua gran giornata, Dir. Mario Camerini, Italia, 1931.

Giovanni Falcone, Dir. Giuseppe Ferrara, Italia, 1993.

I dolci inganni, Dir. Alberto Lattuada, Italia-Francia, 1960.

Il cantante di Jazz (The Jazz Singer), Dir. Alan Crosland, Usa, 1927.

Il congresso si diverte (Der kongreß tanzt), Dir. Erich Charell, Germania, 1931.

Il grido, Dir. Michelangelo Antonioni, Italia-Usa, 1957.

Il Milione, Dir. René Clair, Francia, 1931.

Il moralista, Dir. Giorgio Bianchi, Italia, 1959.

Il Pap'occhio, Dir. Renzo Arbore, Italia, 1980.

L'Atlantide (Die Herrin von Atlantis), Dir. Georg Wilhelm Pabst, Germania, 1932.

L'opera da tre soldi (Die Dreigroschenoper), Dir. Georg Wilhelm Pabst, Germania, 1931.

L'ultima compagnia (Die letzte Kompagnie), Dir. Curtis Bernhardt, Germania, 1931.

- L'ultima voce*, Guido Notari, Dir. Enrico Menduni, Italia, 2015^b.
L'urlo, Dir. Tinto Brass, Italia, 1968.
La ballata del boia, Dir. Luis Garcia Berlanga, Italia- Spagna, 1963.
La canzone dell'amore, Dir. Gennaro Righelli, Italia, 1930.
La dernière berceuse, J. Cassagne, Francia, 1931 (versione francese de *La canzone dell'amore* di G. Righelli).
La dolce vita, Dir. Federico Fellini, Italia, 1960.
La donna del miracolo (The miracle woman), Dir. Frank Capra, Usa, 1931.
La donna scimmia, Dir. Marco Ferreri, Italia-Francia, 1964.
La grande abbuffata, Dir. Marco Ferreri, Italia-Francia, 1973.
La notte brava, Dir. Mauro Bolognini, Italia, 1959.
La ragazza in vetrina, Dir. Luciano Emmer, Italia, 1961.
La ricotta, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1963 (episodio di *Ro.Go.Pa.G. Laviamoci il cervello*).
La scala, Dir. Gennaro Righelli, Italia, 1931.
La segretaria private, Dir. Goffredo Alessandrini, Italia, 1931.
La stella del cinema, Dir. Mario Almirante, Italia, 1931.
La voce senza volto, Dir. Gennaro Righelli, Italia, 1939.
Le avventure di Giacomo Casanova, Dir. Steno, Italia, 1954.
Le notti di Cabiria, Dir. Federico Fellini, Italia, 1957.
Le tentazioni del dottor Antonio, Dir. Federico Fellini, 1962 (episodio di *Boccaccio '70*).
Liebeslied, Dir. Costantin J. David, Germania, 1931 (versione tedesca de *La canzone dell'amore* di G. Righelli).
Medico per forza, Dir. Carlo Campogalliani, Italia, 1931.
Napoli che canta, Dir. Mario Almirante, Italia, 1930.
Nerone, Dir. Alessandro Blasetti, Italia, 1930.
Palio, Dir. Alessandro Blasetti, Italia, 1932.
Patatrac, Dir. Gennaro Righelli, Italia, 1931.
Proibito (Forbidden), Dir. Frank Capra, Usa, 1932.
Ragazze in uniforme (Mädchen in Uniform), Dir. Leontine Sagan, Carl Froelich, Germania, 1931.
Resurrectio, Dir. Alessandro Blasetti, Italia, 1931.
Rocco e suoi fratelli, Dir. Luchino Visconti, (1960), Italia, 1960.
Rubacuori, Dir. Guido Brignone, Italia, 1931.

Salò o le 120 giornate di Sodoma, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia- Francia, 1975.
Salto mortale (Trapeze), Dir. Ewald André Dupont, Francia-Germania, 1931.
Sua altezza comanda (Ihre Hoheit befiehlt), Dir. Hanns Schwarz, Germania, 1931.
Terra madre, Dir. Alessandro Blasetti, Italia, 1931.
Totò che visse due volte, Dir. Daniele Cipri e Franco Maresco, Italia, 1998.
Totò e Carolina, Dir. Mario Monicelli, Italia, 1955.
Tragedia della miniera (Kameradschaft), Dir. Georg Wilhelm Pabst, Germania, 1931.
Ultimo Tango a Parigi, Dir. Bernardo Bertolucci, Italia-Francia, 1972.
Vecchia guardia, Dir. Alessandro Blasetti, Italia, 1935.
Vele ammainate, Dir. Anton Giulio Bragaglia, Italia, 1931.

L'autore

Antonio Catolfi

È professore associato di Storia e critica del cinema, Linguaggi e tecniche dei media digitali, Fotografia e produzione multimediale all'Università per Stranieri di Perugia dove coordina il Laboratorio di regia di web series e advergaming. Ha diretto i Master in Architettura dell'informazione e in Conduzione radiofonica. Giornalista pubblicitista, ha lavorato nella Divisione produzione tv della Rai dal 1988 al 2007. Tra le sue pubblicazioni: *Old media, new media. Tecniche e teorie dai vecchi ai nuovi media* (2005), *Televisione e politica negli anni Sessanta* (2006), *Produrre tv. Dallo studio televisivo a Internet* (con Enrico Menduni, 2009), *Lo squalo animale-totem, tra creatività e spirito produttivo* (2011), *Elio Petri, il cinema politico negli anni settanta* (2012), *George Clooney da attore a regista* (2013), *L'immagine videoludica* (con Federico Giordano, 2015).

Email: antonio.catolfi@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

Come citare questo articolo

Catolfi, Antonio, "Censura e doppiaggio nelle forme narrative del cinema italiano, nel cruciale passaggio al sonoro degli anni Trenta", *Censura e auto-censura*, Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, vol. V, n. 9 (2015), <http://www.Between-journal.it/>