



SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI

(Decreto Ministero dell'Università 31/07/2003)

Via P. S. Mancini, 2 – 00196 - Roma

TESI DI DIPLOMA

DI

MEDIATORE LINGUISTICO

(Curriculum Interprete e Traduttore)

**Equipollente ai Diplomi di Laurea rilasciati dalle Università al termine dei Corsi afferenti
alla classe delle**

LAUREE UNIVERSITARIE

IN

SCIENZE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA

TITOLO DELLA TESI *La censura nella traduzione*

RELATORI:

prof.ssa Adriana Bisirri

CORRELATORI:

prof. Fabio Matassa
prof.ssa Luciana Banegas
prof.ssa Maggie Papparusso

CANDIDATA

Angela Piro

3056

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Ai pregiudizi che, per fortuna, sono irrimediabilmente destinati a crollare

La censura è sempre uno strumento politico, non è certo uno strumento intellettuale. Strumento intellettuale è la critica, che presuppone la conoscenza di ciò che si giudica e combatte. Criticare non è distruggere, ma ricondurre un oggetto al giusto posto nel processo degli oggetti. Censurare è distruggere, o almeno opporsi al processo del reale.

Federico Fellini

Indice

Introduzione	9
1 Cos'è la censura	12
1.1 Definizione	12
1.2 Breve storia della censura	14
2. La traduzione come strumento di censura	20
2.1 La censura nell'Italia fascista	20
2.2 Le traduzioni "alterate"	31
2.3 La censura franchista	41
3. La censura oggi	46
3.1 La Chiesa contro il "cinema osceno" nell'Italia repubblicana	46
3.2 La censura cinematografica	51
3.3 Ulteriore menzione: anime e videogiochi	59
4. Conclusione	69
I What is censorship	72
I.I Censorship in Fascist Italy	79
I.II Censorship in the Francoist regime	89
I.III The Church against 'obscene cinema' in Republican Italy	94
I.IV Censorship in the history of cinema	99
Introducción: qué es la censura	106
I.I La censura a lo largo de la historia	107
I.II La censura franquista	113
I.III La censura en el cinematográfico	118
Conclusión	125

SEZIONE ITALIANA

Introduzione

Ogni essere umano nasce con la volontà , e il pieno diritto, di esercitare la sua libertà d'espressione e di pensiero. Questi, infatti, sono alcuni dei fattori che ci hanno spinto nei secoli a sviluppare capacità come la scrittura, l'arte, la musica e molte altre ancora. Ma quando è stato il momento in cui si è deciso che non tutto poteva essere condiviso e decidere così a chi spettasse l'accesso a determinate informazioni e conoscenze?

Con questo elaborato si cercherà di illustrare gli inizi di questa pratica, attraverso un *excursus* storico, soffermandosi in particolare sulla censura del periodo fascista e di quello franchista, nonché sulle difficoltà che si sono dovute affrontare in ambito traduttivo per alcune categorie di romanzi, in cui non sempre è stato possibile rispettare il codice deontologico del mestiere.

Successivamente si affronterà anche un'analisi sulla censura dell'Italia repubblicana, che vede principalmente coinvolto il settore cinematografico, l'influenza esercitata dalla Chiesa e quegli argomenti tabù che, in parte, continuano a sopravvivere ancora oggi.

Si vuole inoltre argomentare su come abbia avuto inizio la censura nel cinema (la cui presenza, come verrà mostrato, non era prevista) e di come si sia trascinata fino al nostro presente in ambiti come i cartoni animati e i videogiochi.

Non si vuole cercare di proporre una soluzione a questa "problematica", ma semplicemente offrire uno spunto di riflessione che possa essere capace di incoraggiare ad una visione critica e il più possibile costruttiva sull'uso di questo strumento e su come possa esercitare delle influenze anche sulla nostra mentalità.

Inoltre cercherò di spiegare il mio punto di vista nei confronti della censura e del perché, a mio modesto parere, non risulti essere un mezzo valido ad

adempire alla tutela da contenuti considerati “pericolosi”, e di come sarebbe invece da preferire, la formazione e l’incoraggiamento alla loro conoscenza, poiché la paura verso qualcosa ha origine da una scarsa conoscenza di quest’ ultima.

1 Cos'è la censura

1.1 Definizione

Censura: s. f. [dal lat. censura «ufficio di censore; giudizio, esame»].
– 1. Grado e dignità di censore (nella Roma antica), e tempo che durava la carica. 2. a. Esame, da parte dell'autorità pubblica (c. politica) o dell'autorità ecclesiastica (c. ecclesiastica), degli scritti o giornali da stamparsi, dei manifesti o avvisi da affiggere in pubblico, delle opere teatrali o pellicole da rappresentare e sim., che ha lo scopo di permetterne o vietarne la pubblicazione, l'affissione, la rappresentazione, ecc., secondo che rispondano o no alle leggi o ad altre prescrizioni.

Questa è solo una parte dell'intera definizione che possiamo leggere sul dizionario Treccani se cerchiamo il significato della parola "censura". Come prima cosa si può notare che questa parola ha origine dal nome di una carica politica esistente nell'antica Roma istituita nel 443 a.C. (il che potrebbe quindi farci ipotizzare che la censura sia nata con i Romani). Tuttavia, questa figura svolgeva un compito ben diverso: di fatto si occupava di tenere i censimenti, ovvero di acquisire informazioni sul numero di abitanti e sulle caratteristiche della popolazione in un determinato momento (ad esempio, il numero di persone costituente un nucleo familiare, i beni posseduti ecc.). Per ricoprire tale carica, erano richieste capacità oratoria e rigore morale, di fatto i censori erano membri della magistratura e, grazie alla nota censoria, potevano punire infrazioni nell'ambito della disciplina militare, gli abusi dei magistrati nei loro ruoli o per i loro eccessi nel lusso.

In questo aspetto, possiamo già riconoscere delle similitudini con il suo successivo significato, poiché, per come la si intende oggi, la censura è una forma di controllo esercitato sulle masse che limita la libertà di espressione

e di accesso all'informazione con lo scopo di "proteggere" l'ordine sociale, politico e morale che rischierebbe di essere minato se esposto a determinate informazioni, idee e opinioni.

Per cui, chiunque applichi la censura esercita un controllo di tipo autoritario sulla libertà di espressione e di opinione ma risulta oltremodo opprimente per il popolo che la subisce. Inoltre, è tristemente conosciuta come lo strumento preferito dai regimi totalitari di ieri e di oggi, poiché sono coloro che necessitano maggiormente di soggiogare le masse.

In altre circostanze però, si sceglie di adoperarla a fin di bene, per tutelare soggetti più sensibili a contenuti che potrebbero nuocere al loro benessere psichico, o per coloro che non siano ancora in possesso del "grado di maturità" adeguato per poter comprendere certe tematiche.

1.2 Breve storia della censura

Quindi la censura, intesa come controllo delle informazioni e come limitazione alla libertà d'espressione, quando è nata?

Nella Bibbia viene riportato uno dei primi interventi censori nella storia attribuito al re Joachim che mutilò il libro dettato dal profeta Geremia (Geremia, 36, 1-26).

Nel 5° secolo a.C. a Sparta vennero proibite alcune tipologie di musica, poesia e danza perché considerate "effeminate e licenziose". Nell'antichità classica alcuni artisti e filosofi furono talvolta accusati di empietà e le loro opere furono distrutte, come ad esempio accadde con i libri di Protagora dati alle fiamme nell'*agorà* di Atene nel 411 a.C. poiché quest'ultimo aveva osato mettere in dubbio l'esistenza degli dèi. In questo periodo storico, la libertà di parola era ciò che differenziava un cittadino da uno schiavo o uno straniero, pertanto i filosofi greci formularono la prima difesa razionale della libertà d'espressione.

Platone poi, considerava la censura come elemento necessario alla sovranità e sulla base di questa difesa si basarono numerosi regimi autocratici, ma sosteneva anche che doveva essere sempre messa in discussione per cercare di comprendere quando si trattasse di uno strumento di crescita personale e quando, invece, stesse privando l'individuo di qualcosa.

Nel 325, il Concilio di Nicea dichiarò eretici i libri di Ario (un presbitero e teologo berbero la cui dottrina cristiana veniva indicata con il nome di arianesimo) e Costantino prescrisse la pena di morte per chiunque avesse cercato di salvare quei libri al rogo da lui ordinato.

Nel 496 venne promulgato da papa Gelasio un primo indice di libri eretici e proibiti.

La Chiesa fu la principale autorità censoria durante il Medioevo. Essa stabiliva quali idee e opinioni fossero contrarie alla dottrina o potessero "contaminare" la fede e la morale del popolo cristiano. Nel 1231, papa

Gregorio IX fondò l'Inquisizione, un'istituzione che, mediante il suo tribunale apposito, aveva il compito di indagare, giudicare e condannare i sostenitori di teorie contrarie all'ortodossia cattolica cui seguiva la distruzione di ogni loro eventuale testo.

La comparsa in Europa della stampa a caratteri mobili (negli anni tra il 1453 e il 1455) e il diffondersi dell'alfabetizzazione rappresentarono delle ulteriori minacce per le autorità ecclesiastiche, le quali risposero con un inasprimento della censura e agendo in modo più organizzato.

Nel 1501 la bolla papale di Alessandro VI proibì di stampare se non in possesso dell'autorizzazione da parte della Chiesa stessa. Ciò segnò l'introduzione della censura preventiva sulla stampa.

In Inghilterra, fu prerogativa della Corona (a capo della Chiesa protestante) definire le eresie ed esercitare i propri interventi censori. Nel 1531, Enrico VIII introdusse anch'egli un sistema di censura preventiva ma delegò l'autorità laica di concedere l'autorizzazione della stampa.

Nel 1564 venne promulgato il nuovo *Index librorum prohibitorum*, nel quale erano riportate tutte le opere e gli scrittori che non dovevano essere stampati e letti dai cattolici, i libri che potevano venire diffusi solo dopo essere stati "purgati" e fissava una particolare normativa per il loro commercio. L'Index rimase in vigore per 400 anni fino al 1966, anno in cui venne abolito.

In seguito alla guerra civile inglese (1640-60), l'assolutismo della Corona e i suoi meccanismi censori ne risentirono duramente ed ebbe così inizio un periodo, seppur breve, di libertà di stampa, durante il quale vennero scritte alcune opere teoriche in cui si richiedeva l'abolizione della censura. John Milton, ad esempio, si dichiarò favorevole all'abolizione della censura preventiva sulla stampa nel suo libro *Aeropagitica* (1644) in cui la condannava come male sociale. Contrariamente a Thomas Hobbes, che nel suo *Leviatano* (1651) cercò di fornire un'esplicita giustificazione della censura. Quest'ultimo sosteneva che il principale compito di chi governava

fosse quello di prevenire discordia e guerra civile, poiché era convinto che le azioni degli esseri umani derivassero dalle loro opinioni.

In Francia la censura fu abolita in seguito alla Rivoluzione e con la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) venne riconosciuta la libertà di stampa. La Rivoluzione scatenò reazioni diverse tra i vari Paesi europei e l'America del Nord che diedero origine del diverso *status* della censura nella prima metà del 19° secolo.

Nelle colonie americane fu efficiente nel ridurre e abolire sia la censura religiosa che quella politica. Nel 1791 il congresso degli Stati Uniti ratificò il primo emendamento della Costituzione americana in cui il congresso s'impegnava a non imporre una religione o proibire la libera professione di altre e a non ridurre la libertà di stampa o di parola, poiché ritenevano che i cittadini avessero il diritto di indagare su argomenti di pubblico interesse e di giudicare l'operato del governo. Tuttavia era presente il *Sedition act*, una legge (approvata dal congresso) che prevedeva il perseguimento penale per chiunque avesse redatto uno scritto o elaborato un discorso con la presenza di offese (vale a dire informazioni false o maliziose) contro il governo, il congresso o il presidente.

Reazione differente alla rivoluzione fu quella dei Paesi europei e nell'Est, in cui i sovrani tentavano di contenere il dilagare di idee rivoluzionarie e mantenere la stabilità della loro autocrazia. Fu il caso di Austria, Prussia e Russia, le quali rafforzarono e aumentarono i propri mezzi di repressione e controllo, censura *in primis*: centinaia di libri che prima della Rivoluzione erano liberamente in circolazione vennero proibiti e per pubblicare era necessaria un'autorizzazione.

L'Austria e gli stati tedeschi adottarono politiche censorie uniformi, mentre in Russia, successivamente alla repressione della rivolta decabrista del 1825 (attuata nell'allora capitale San Pietroburgo in favore di un'economia liberale e lottando contro lo stato di polizia e la censura) i controlli divennero anche più rigidi e assurdi.

Con la Rivoluzione del 1848, i governi d'Austria e Prussia dovettero abbandonare la censura preventiva sulla stampa, per quanto riguarda la Russia, si dovrà attendere fino al 1905 per liberare la stampa da questa e molte altre limitazioni.

Nel periodo tra la fine del 19° e l'inizio del 20° secolo, grazie all'estensione del diritto di voto e la crescita di libertà individuale (tutti segnali di una sovranità popolare in ascesa), la censura declinò lasciando spazio alla libertà di stampa e di espressione.

Ora però, gli scopi principali della censura divennero la repressione delle oscenità e la tutela della moralità pubblica ma anche la salvaguardia della sicurezza nazionale e dei segreti di Stato. Questo tipo di censura viene particolarmente accentuato nei periodi di guerra o di forti tensioni politiche interne o internazionali per venire incontro alla necessità di privare i nemici di informazioni vitali.

Nel corso del 20° secolo, nei Paesi che hanno sperimentato l'esperienza dei regimi monopartitici, sia di tipo nazifascista che sovietico, si nota che la censura vede coinvolti principalmente i *mass media*, le arti e ogni forma di espressione pubblica.

In Italia, il governo fascista introdusse la politica dell'epurazione poco dopo la sua ascesa al potere adottando la prima legge contro la libertà di stampa nel 1923, entrando tuttavia in vigore un anno dopo. I quotidiani più influenti, riconosciuti anche all'estero, quali il *Corriere della Sera* e *La Stampa* vennero fascistizzati dall'interno, con conseguente allontanamento dei suoi vecchi direttori. Si provvide all'eliminazione dei giornali dell'opposizione e, procedendo tramite sequestri e diffide, il governo ne fece devastare le sedi. La Federazione italiana della stampa, che era antifascista, venne sciolta e fusa con il sindacato fascista dei giornalisti che, nel 1927, divenne parte della Confederazione nazionale dei sindacati fascisti.

In modo simile agì il governo nazista che cominciò ad eliminare l'opposizione e ad epurare i gruppi di intellettuali e artisti. Famosi scrittori e artisti antinazisti furono estromessi d'autorità dall'Accademia delle arti o costretti ad abbandonarla; altri, fra cui anche giornalisti, furono messi in prigione sulla base di liste nere. Tra gli eventi più clamorosi dell'epurazione ricordiamo sicuramente i roghi di libri nella primavera del 1933, organizzati nelle più importanti università tedesche.

Venivano compilate poi altre liste nere, questa volta contenenti i titoli di libri "ostili allo spirito tedesco" che dovevano essere eliminati dalle biblioteche pubbliche, e la loro controparte, le "liste bianche", contenenti invece tutti i libri consigliati dallo Stato.

Nella prima fase (quella di costruzione) di una società totalitaria prende sempre il sopravvento il controllo sull'informazione e la vita privata, mentre la censura ritorna ad avere un'importanza primaria nella fase successiva (di mantenimento) del sistema totalitario. Sia fascismo che nazismo non videro mai l'alba di questa seconda fase, in seguito al loro abbattimento con la Seconda Guerra Mondiale, ma non fu il caso del regime sovietico di cui, la censura, costituiva una componente fondamentale. Questa ricopriva qualsiasi mezzo di comunicazione di massa: dalla stampa al cinema, dalla radio alla televisione con lo scopo (da parte del governo) di creare consenso nelle masse verso l'edificazione della società comunista, fornendo regolarmente delle prove dei progressi compiuti attraverso la sua realizzazione e convincendo, allo stesso tempo, che ogni obiezione o divergenza di pensiero fossero un attacco mirato alla legittimità dello Stato. Veniva così indirizzato il flusso di pensiero secondo le direttive stabilite dal regime, lasciando spazio alle innovazioni approvate dalle autorità politiche. Prima o poi, però, tutti i regimi dittatoriali si sono trovati costretti a dichiarare la piena accettazione della libertà di pensiero, di parola e ad esprimere la loro avversione nei confronti della censura.

Con la *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* dell'ONU (1948) venne affermato il diritto fondamentale di tutti gli esseri umani di *chiedere, ottenere, fornire informazioni e scambiarsi idee tramite qualsiasi mezzo di comunicazione e attraverso tutte le frontiere*; mentre l'atto finale della Conferenza per la sicurezza e la cooperazione in Europa (che sarebbe stato firmato a Helsinki nel 1975), contiene un appello a favore del libero flusso d'informazioni tra Est e Ovest.

Subentrarono poi le lotte dei movimenti studenteschi e la «rivoluzione sessuale» degli anni Settanta, che resero la controversia sulla censura uno dei temi di affermazione della libertà individuale contro poteri «precostituiti».

L'arrivo di Internet e delle nuove tecnologie hanno consentito un parziale aggiramento delle forme censorie in Paesi dove ancora persiste, in maniera evidente, il controllo delle informazioni (come ad esempio in Cina o in Iran), tuttavia persistono i controlli e la manipolazione delle informazioni da parte dei poteri forti all'interno della politica, anche in quei Paesi che si professano democratici; di fatto, neanche l'Italia può dirsi esclusa dalla questione. Dalla classificazione annuale del 2021 di Reporter Senza Frontiere, organizzazione non governativa e no-profit che promuove e difende la libertà d'informazione e di stampa nel mondo, il nostro Paese si è confermato al 41° posto per libertà di stampa.

Quindi, la censura ancora esiste, ma a questa si è aggiunto anche il problema della circolazione di informazioni false, che rendono sempre più impervio il nostro percorso verso la veridicità di quanto accade intorno a noi e la possibilità di conoscere, fino in fondo, le minacce da cui tutelarci. In un mondo che va sempre più di corsa, è importante fermarsi e non accontentarsi di parole superficiali, ma fare uno sforzo in più nel comprendere quanti più aspetti possibili della nostra quotidianità.

2. La traduzione come strumento di censura

2.1 La censura nell'Italia fascista

La storia del fascismo ha inizio nel 1914 quando il giornalista, Benito Mussolini, fondò il movimento del Fascio d'azione rivoluzionaria, ma il cosiddetto ventennio fascista cominciò con la presa di potere del movimento, il 31 ottobre 1922.

Fin dalle prime leggi fasciste, nel 1923, in Italia viene applicata la censura, destinata ad inasprirsi con le leggi fascistissime (1925-1926). La “presenza” dell'uso di questo strumento era maggiormente percepibile in campo giornalistico (dove veniva applicata, efficientemente, una forma di censura preventiva) ragione per cui, al principio, l'ambito dell'editoria non subiva molte pressioni da parte del governo.

C'è però un dettaglio importante da sottolineare: come ci viene presentato dal grafico visibile nell'articolo *The Censorship of Translation in Fascist Italy* del professore associato in studi della traduzione all'Università di Bologna, Christopher Rundle, il pubblico italiano nutriva un vivo interesse per i romanzi, in particolar modo per quelli anglo-americani, tanto che negli anni Trenta l'Italia era il Paese che traduceva più di qualunque altro al mondo; solo nel 1935 si raggiunsero quasi mille pubblicazioni, a seguire poi con la Francia che ne contava ottocento e la Germania poco meno di seicento. Tra tutte le pubblicazioni estere, le traduzioni dalla lingua inglese ricoprivano una media del 34 per cento, con un aumento del 42 per cento nel 1937¹. Non a caso, queste date coincidevano con la diffusione dei romanzi gialli e di avventura (i primi erano soliti venire pubblicati in edicola sottoforma di dispensa), firmati da autori quali Agatha Christie, Edgar Wallace, Zane Grey e P.G. Wodehouse.

¹ RUNDLE, Christopher <<The Censorship of Translation in Fascist Italy>> *tandfonline.com*, 2014

Tale preferenza però, era considerata “scomoda” per l’editoria italiana poiché, se da una parte l’Italia era il Paese che traduceva di più, dall’altra era anche il Paese che esportava di meno a differenza, ancora una volta, di Francia e Germania, che pur pubblicando molte traduzioni, riuscivano anche ad esportare con successo le opere della loro cultura, il che lasciava trasparire la “vulnerabilità” degli autori italiani.

Ben presto quindi, si arrivò ad un dibattito, tra due principali schieramenti, sulla traduzione e sull’influenza che questa esercitava sulla cultura italiana: gli editori dovevano difendere un prodotto che per loro era decisamente redditizio, seppur venendo accusati di “inquinare” il mercato librario italiano attraverso la diffusione di traduzioni in cui l’uso della lingua veniva giudicato talmente pessimo da arrivare a considerare tali opere come “delle vere e proprie offese del lavoro voltato in italiano, o della lingua nostra”² ; mentre gli autori italiani si sentivano minacciati dalla concorrenza di traduzioni capaci di raggiungere un successo che per loro era impensabile (*va ricordato che un romanzo italiano medio poteva sperare di vendere 3000-5000 copie nell’arco di qualche anno, mentre il primo romanzo giallo di Edgar Wallace vendette più di 50.000 copie nei primi mesi*³).

Si giunge poi agli anni del 1933-34, in cui si decise di portare avanti una vera e propria campagna contro le traduzioni; ora gli editori si trovavano a far fronte ad un tipo di critiche di ben altro genere in confronto a quanto già affrontato fino a quel momento, ora accusati di non badare agli interessi del popolo italiano (che invece avrebbe dovuto avere priorità assoluta).

Nel marzo 1934 comparve un’inchiesta in cui si sosteneva che le traduzioni avevano “guastato” i gusti del pubblico italiano e si chiedeva inoltre un prezzo di copertina maggiorato per le traduzioni. In loro difesa, gli editori

² Estratto della lettera pubblicata *ne Il Torchio*, n. 33, Settembre 1928: 3. Citato in Sfondrini (1997: 264-265)

³ RUNDLE, Christopher, *Il ruolo/la (in)visibilità del traduttore e dell’interprete nella storia*, estratto dagli atti delle conferenze organizzate da AITI Liguria nell’ambito delle manifestazioni, Genova, 2004

sostenevano che, grazie al ricavato delle opere tradotte, riuscivano anche a sovvenzionare le opere italiane che, in caso contrario, non sarebbero riuscite a mantenersi sul mercato (ciò dovuto anche al costo dei diritti molto più elevato rispetto a quello richiesto dalle traduzioni) e quindi a rivolgere i loro servigi verso il Paese.

Contrariamente a quanto ci si potesse aspettare, la questione non suscitò mai alcuna reazione da parte del regime. Questo perché, come già anticipato, il Ministero della Cultura Popolare (originariamente il Ministero per la Stampa e Propaganda) non applicava alcun tipo di censura preventiva sulla stampa non periodica, ma esigeva di applicarla sulle copie stampate prima della loro distribuzione, uno stratagemma adottato per mantenere la parvenza di una vita culturale libera e senza repressioni agli occhi dei cittadini.

Tuttavia, se la Prefettura decretava che un libro fosse non idoneo negandone la distribuzione, per gli editori rappresentava un considerevole danno economico, dato che le copie erano già state stampate, motivo per cui si decise di optare per l'autocensura sia da parte degli editori che da parte dei traduttori, sebbene questo significasse andare contro il codice deontologico di questi ultimi e il dover sacrificare la veridicità della trama. Gli argomenti tassativamente vietati erano: il suicidio, l'aborto, l'incesto, scene "pornografiche", critiche a Mussolini o al regime. Per questo il genere che risentì maggiormente di traduzioni (che divennero piuttosto delle riscritture) furono i romanzi gialli.

È importante citare un caso letterario che diede una svolta razzista alla censura del regime, ovvero il romanzo *Sambadù, amore negro* di Mura (pseudonimo di Maria Volpi Nannipieri). L'autrice aveva raggiunto il suo esordio con il romanzo *Perfidie* pubblicato nel 1919 la cui trama era incentrata sull'amore tra due donne, che tuttavia si concludeva con un "ritorno all'ordine" in attesa di ricevere l'amore di un uomo. Questo fece sì che la Mura rientrasse nel profilo della scrittrice del 'romanzo rosa

trasgressivo' per l'appunto. La sua fama fu grandissima e fino al 1940, anno della sua morte, seguirono una trentina di romanzi e diverse collaborazioni con giornali e riviste.

Il suo romanzo *Sambadù, amore negro* è incentrato sulla storia d'amore tra una donna italiana, Silvia, e un uomo africano, Sambadù; si tratta però di una riscrittura di un suo precedente romanzo dal titolo *Niôminkas amore negro*, comparso nel 1930, sulla rivista *Lidel*. Questo precedente romanzo si concludeva con il matrimonio dei due, mentre nella riscrittura del 1934 l'autrice aggiunse un seguito con la nascita di un figlio e la rottura del vincolo. La vicenda è raccontata dal punto di vista di Silvia, una giovane vedova che abita in un albergo a Roma, in prima persona e con l'utilizzo del presente storico con l'obiettivo di creare l'illusione nel lettore di essere partecipe diretto dei fatti narrati, illusione che viene creata anche grazie all'incipit del romanzo, che si apre *in medias res* (cioè ad avvenimenti già in corso) con un fortuito primo incontro tra Silvia e Sambadù Niôminkas, ospite dello stesso albergo nonché suo vicino di camera. Fin da subito è evidente il conflitto di base che questo amore interrazziale rappresenta, tuttavia il personaggio di Sambadù viene presentato come completamente italianizzato, infatti si è laureato in ingegneria a Firenze, padroneggia molte lingue ed è capace di suonare vari strumenti musicali.

Per tutto il romanzo si estende l'approfondimento di una serie di dicotomie (uomo/donna, nero/bianco) e il contrasto tra "Europa civilizzata e Africa selvaggia". Silvia si oppone fortemente a questo contrasto che cerca di superare in ogni modo; sue sono queste parole : "Siamo tutti creature di Dio, con un'anima e con un cuore. Il colore della pelle non conta".⁴

Purtroppo, sebbene Sambadù abbia dimostrato di sapersi adattare alla cultura europea, ciò non cambia la visione che ha di lui la società in cui vive. A tutto questo si aggiungono due figure 'antagoniste': la prima è il rivale di Sambadù, ed è Marisi, un uomo prepotente, esempio del tipico

⁴Mura. 1934. *Sambadù, amore negro*. Milano: Rizzoli

“maschio italiano” (sicuro del suo fascino e della sua superiorità virile che lo porta in una posizione di vantaggio sulla donna); la seconda è ‘antagonista’ di Silvia, Jo, una ballerina di colore che lo stesso Sambahù descrive come ‘una negra alla quale la civiltà non ha ancora insegnato la menzogna’ e che in questo si distingue rispetto a Silvia.

Sia Jo che Marisi rappresentano per i protagonisti possibili alternative (forse anche più “convenienti”) per la scelta di un partner, le cose però, come ben sappiamo, andranno diversamente.

Trattandosi di un romanzo rosa trasgressivo, Silvia avrà un flirt con Marisi (in cui si raggiunge anche il rapporto intimo) che terrà nascosto a Sambahù, ma alla fine sarà quest’ultimo ad uscire vincitore dal confronto tra i due uomini, con il risultato che la coppia rafforzerà il proprio legame attraverso il matrimonio, il quale costituiva il lieto fine per il romanzo del 1930.

Nella seconda parte (aggiunta nel 1934), Sambahù cambia, diventa sempre più possessivo e sembra regredire ad uno stato più primitivo. La figura acculturata ed elegante di prima, lascia spazio ad un uomo via via più selvaggio, e per di più confessa che ci sono stati dei cannibali fra i suoi antenati.

Sambahù deciderà di ritornare nella sua Africa, come conseguenza inevitabile dell’incompatibilità delle due razze, che segnerà (anche in questo caso) un ritorno all’ordine infine ristabilito.

Con la nascita del bambino, la situazione per Silvia diventa insostenibile tanto da decidere di chiedere il divorzio. Tuttavia occorre sottolineare che per la coppia il conflitto non è dovuto, in primo luogo, alla loro differenza interraziale, bensì alle diverse aspettative di entrambi nella vita coniugale e nei rispettivi ruoli svolti da marito e moglie; di fatto Silvia non accetta di essere trattata da schiava e, per questo, si ribella, come dimostra nel momento in cui si rifiuta di lasciare suo figlio al padre.

Sambadù, dal canto suo, tenterà di far valere il proprio diritto genitoriale sul figlio, ma alla fine si arrenderà alla volontà della donna, che dimostra una certa emancipazione e una forte determinazione nell'ottenere ciò che vuole. Questo romanzo è particolare perché si fa carico di due tematiche principali, quali amore interraziale e razzismo, qui legate a doppio filo tra loro (una in opposizione netta agli ideali del regime e l'altra che, invece; asseconda l'ideologia).

Con la sua raffigurazione della donna come forte, indipendente e moderna, poiché, sì, fallisce come moglie, ma si fa valere come madre *single*; viene lanciata una piuttosto evidente sfida alla politica morale e familiare del fascismo.

Quest'opera scatenò una violenta reazione in Mussolini ma non per il contenuto, quanto più per la copertina del libro, che invece di raffigurare lo stereotipo del 'selvaggio', mostrava un uomo di colore elegantemente vestito che teneva in braccio una donna in vestaglia, che a sua volta lo abbraccia.

Bisogna precisare che in quello stesso periodo, copertine con donne nude di colore erano accettate e non davano particolarmente nell'occhio ed erano anche accettate le coppie interraziali, ma a condizione che l'uomo fosse di nazionalità italiana e la moglie una donna di colore. Tali circostanze erano, chiaramente, dovute alla società sessista degli anni Trenta (non limitata purtroppo a questo decennio), in cui quanto veniva accettato per un uomo era severamente proibito per una donna.

In linea con la tematica delle relazioni interraziali, queste erano accettate se avvenivano tra uomini bianchi e donne di colore ma non il contrario e il fatto che il romanzo di Mura fosse indirizzato ad un pubblico con una forte maggioranza femminile era intollerabile per il regime; il suo, era visto come un libro capace d'incoraggiare le donne all'insubordinazione sessuale. Per non parlare poi dell'idea di un uomo di colore, in possesso di un'istruzione e modi eleganti, che conquista una donna bianca e soprattutto italiana; di

certo non giovava all'immagine del Paese, che si stava preparando per la campagna di conquista dell'Etiopia.

Come conseguenza politica immediata, il 2 aprile 1934, il capo della polizia Arturo Bocchini, inviò un telegramma a tutti i prefetti con l'ordine di sequestrare tutte le copie del romanzo poiché era visto come offensivo verso la dignità della razza. Mussolini esercitò un controllo più severo sulle opere pubblicate o che stavano per esserlo, aggiungendo l'obbligo per le case editrici di mandare una certa quantità di copie alle autorità; con la consegna prescritta delle copie, gli editori potevano continuare a pubblicare libri senza necessitare di permessi preventivi.

Di tutta questa storia però, anche se possa sembrare sia bastata, semplicemente, la visione della copertina di un libro a dare il via ad un'organizzazione censoria così grande e ramificata, la realtà sarebbe un'altra: il caso *Sambadù* fu solo l'occasione che si prestò a far emergere un processo di censura che era già stato avviato e pianificato.

Questa fu la situazione della censura nell'editoria almeno fino agli anni del 1935-36 quando, con la guerra in Etiopia, l'Italia divenne una potenza coloniale.

Questo fattore portò ad un sentito cambiamento in qualsiasi aspetto della vita del Paese, includendo perciò anche quello culturale e letterario.

Mussolini lanciò la campagna per l'autarchia (principalmente economica) che stava a simboleggiare l'emancipazione dell'Italia da ogni forma di dipendenza straniera. Ne derivò il sollevarsi di un forte clima di nazionalismo, fomentato anche dal senso di aver ricevuto un'ingiustizia da parte della comunità internazionale, in primis della Gran Bretagna, che non riconosceva all'Italia di sedersi al tavolo delle altre potenze coloniali da pari a pari.

Questo malcontento portò all'accendersi di un altro dibattito sulle traduzioni: il Sindacato degli Autori e Scrittori accusò nuovamente gli editori di scarso patriottismo nel favorire le opere metalinguistiche e perché,

questa volta, c'era in gioco anche la violazione dell'autarchia, tanto auspicata dal Duce.

Il dibattito sfociò così in una seconda campagna contro le traduzioni e gli editori che le pubblicavano, più organizzata ed efficace della precedente. Venne promossa dal Sindacato una commissione ministeriale per il vaglio delle traduzioni con lo scopo di “limitare l'invasione delle opere straniere”⁵ che avrebbe dovuto imporre un sistema di reciprocità, in modo da venire incontro alla ricorrente questione del *bilancio culturale* in passivo riguardante la letteratura di narrativa e i gialli; e un albo di traduttori (condividenti gli stessi principi e interessi del Sindacato), separato dagli editori.

Questi ultimi continuarono ad essere accusati di anti-patriottismo e comportamento sleale, la campagna veniva condotta con toni feroci, Filippo Tommaso Marinetti (fondatore del movimento futurista) a capo del Sindacato propose, in favore dell'autarchia letteraria, di scartare tre quarti delle opere straniere che, a sua detta, venivano imposte sul mercato da alcuni editori che così facendo andavano a fomentare un “vizio” italiano da sempre esistito identificato con il nome di “esterofilia” (cioè “amore” o “passione” per tutto ciò che fosse straniero) e che poneva in secondo piano il prodotto letterario italiano, più prestigioso rispetto ai romanzi mediocri provenienti dalla letteratura estera. Poiché i romanzi italiani non producevano che pochi *bestseller* in confronto ai romanzi tradotti, gli editori, dal canto loro, erano convinti che l'autarchia popolare la si potesse raggiungere incoraggiando produzioni di carattere scientifico, artistico e letterario, ambiti in cui l'Italia avrebbe avuto maggior riconoscimento anche sulla scena internazionale.

⁵ RUNDLE, Christopher, *Il ruolo/la (in)visibilità del traduttore e dell'interprete nella storia*, estratto dagli atti delle conferenze organizzate da AITI Liguria nell'ambito delle manifestazioni, Genova, 2004

Questa seconda campagna contro le traduzioni, però, si rivelò più forte, poiché coincise con un periodo storico di cambiamento politico rappresentato dalla guerra in Etiopia e non per la campagna di Marinetti. In quel momento si era fatta strada l'idea di un popolo che domina altri popoli, pertanto si era fatto più forte anche il dovere di preservare la propria identità nazionalista dalla “mescolanza” con altre culture estere.

A ciò si aggiunsero poi le leggi razziali del 1938, il concetto di “protezione della razza” già ben noto nella Germania nazista, il nazionalismo esasperato. Era diventato ormai un controsenso che, da una parte, ci fosse l'ideale della cultura dominante fascista e, dall'altra, la cultura italiana che assorbiva più prodotti stranieri di qualunque altro Paese al mondo.

Nel gennaio 1937, il MinCulPop inviò una circolare alle prefetture con la quale si chiedeva agli editori d'informare il ministero prima di dover tradurre un'opera straniera. In questo modo, il ministero iniziava così a guardarsi meglio intorno, interessandosi maggiormente alle traduzioni, a quante fossero e a chi le avrebbe pubblicate.

Un anno dopo, nel gennaio 1938, chiese agli editori una lista completa di tutte le opere già pubblicate e di quelle in fase di lavorazione e, dopo due mesi, impose l'autorizzazione preventiva per la diffusione delle traduzioni (escludendo i trattati scientifici e classici); il ministero ora si era inserito con la forza all'interno della produzione delle opere tradotte.

Nell'agosto di quello stesso anno, in anticipo sui provvedimenti di settembre, il ministro dell'Istruzione, Giuseppe Bottai, avviò un'operazione di “bonifica” dei libri di testo scolastici che consisteva nel far sparire dalle scuole tutti i libri scritti da autori ebrei. Per limitare, in qualche modo, i danni economici che ne sarebbero derivati e con l'avvicinarsi dell'inizio dell'anno scolastico, la Federazione degli editori decise di collaborare con il ministero offrendo un elenco con i nomi degli autori vietati in Italia (quasi tutti ebrei). Il mese successivo, non venne meno neanche l'intervento del MinCulPop, che istituì una “Commissione per la bonifica libraria” con il

compito di studiare i modi più rapidi e adatti a soddisfare una revisione totale della produzione libraria italiana e di quella tradotta.

In realtà, il vero compito della commissione si rivelerà ben presto quello di eliminare dalla circolazione quasi tutte le opere di autori ebrei, che per il regime rappresentavano una “minaccia” anche più seria del semplice straniero, ma non per questo la pressione esercitata sulle traduzioni diminuì, anzi, si fece anche più forte.

Nell’ottobre 1939, Dino Alfieri, che fino ad allora era stato a capo del MCP, venne sostituito da Alessandro Pavolini, un giornalista e scrittore, convinto sostenitore della politica razziale. I suoi provvedimenti furono mirati a restringere il campo delle traduzioni dal momento che il suo obiettivo era quello di correggere la situazione del bilancio culturale in passivo, che vigeva in Italia da ormai troppo tempo, e in modo da far riflettere meglio il suo ruolo in qualità di *nazione in guerra contro le democrazie decadenti dell’occidente*.⁶

Pertanto, vengono adottate diverse misure contro le traduzioni:

- 1) Ottobre 1940: Pavolini tenta d’imporre agli editori una quota del 10% sulle traduzioni, che però non verrà introdotta a seguito della resistenza esercitata dalla Federazione;
- 2) Marzo 1941: anche la letteratura periodica e i romanzi a dispensa vengono sottoposti all’approvazione preventiva del MinCulPop;
- 3) Luglio 1941: il ministero vieta i “gialli” periodici e a dispensa, sottoponendo tutti i gialli in forma di libro ad approvazione preventiva;
- 4) Gennaio 1942: imposizione di una quota del 25% sulle traduzioni (percentuale che venne concordata con gli editori stessi) ma che comportò una diminuzione di queste;
- 5) Aprile 1942: divieto di tutti i gialli (in qualsiasi forma).

⁶ RUNDLE, Christopher, *Il ruolo/la (in)visibilità del traduttore e dell’interprete nella storia*, estratto dagli atti delle conferenze organizzate da AITI Liguria nell’ambito delle manifestazioni, Genova, 2004

Il regime fascista, in seguito ad una serie di misure susseguitesi in Italia dalla primavera del 1943, tramontò il 25 luglio 1943, quando con la riunione del Gran consiglio del fascismo venne decretata la deposizione di Benito Mussolini, che venne poi fatto arrestare dal re Vittorio Emanuele III. Tuttavia, la censura in Italia non terminò con la caduta del fascismo. La libertà di stampa era stata ripristinata il 18 giugno 1946, ma nel corso del dopoguerra furono presenti ancora diverse limitazioni.

2.2 Le traduzioni “alterate”

L'azione del regime in quegli anni s'impegnò nel promuovere la pratica dell'autocensura, presentandola come un dovere morale e patriottico verso la nazione italiana, nonché come contributo necessario alla difesa dell'integrità morale del popolo. Come affermava il Segretario Generale della Federazione degli editori, Carlo Marrubini :*“è d'uopo dunque che a quest'opera patriottica e santa collaborino tutti coloro che si assumono o che sono investiti dal delicatissimo compito di parlare alla mente, alla coscienza ed alla fantasia del popolo”*(Marrubini 1934: 161).

In questo modo, come già detto, il regime evitava di mettersi in condizione di essere accusato per l'esercizio di coercizioni e la limitazione del dinamismo culturale del Paese, risparmiandosi, inoltre, i dispendi economici ed organizzativi che sarebbero stati impiegati se si fosse optato per la creazione da zero di un sistema di controllo sulla stampa non periodica.

Editori, autori, curatori e traduttori, per non essere incolpati di antipatriottismo e antifascismo (che avrebbe portato solo a sanzioni governative con conseguenti perdite economiche), svilupparono una minuziosa attività di vaglio dei libri da immettere sul mercato, trasformandosi nei principali censori delle opere da loro create e pubblicate. La “sfida” però era far conciliare le regole insite nei propri mestieri con i doveri imposti dall'autorità, due esigenze in forte contrasto in particolar modo nel caso dei traduttori che, più di tutti, soffrirono per l'ingerenza politica presente sul loro lavoro.

Sebbene sia noto come il traduttore abbia una presenza pressoché invisibile nella traduzione di un libro, con il fascismo l'attenzione era rivolta a quest'ultimo, che si ritrovava a dover prestare molta cautela nella riscrittura di un testo. Un'efficace sintesi della situazione lavorativa di un traduttore in

quel periodo, come anche degli argomenti problematici da evitare e gli accorgimenti da adottare, la si può riscontrare nelle parole che Cesare Pavese (scrittore e traduttore) rivolse al collaboratore editoriale della Mondadori, Luigi Rusca, giustificandosi per non aver eseguito come avrebbe dovuto (e voluto) la sua traduzione del romanzo *Big Money* di John R. Dos Passos:

“Ho seguito scrupolosamente i consigli del Ministero cioè inglesizzato i nomi italiani, lasciato cadere gli accenni a Lenin e soviet, cancellato e sostituito un accenno al fascismo, taciuto o tradotto con dignità wop e dago⁷ ... come non segnalato dal Ministero nel dattiloscritto che serbo gelosamente a mia eventuale giustificazione” (Pavese 1968: 238-239).

Contrariamente a Pavese, una parte della categoria accettò di dover produrre delle traduzioni manipolate ma politicamente accettabili; ciò dovuto in primo luogo all'intromissione della dittatura in ogni ambito della vita sociale, e in secondo luogo agli effetti di persuasione dell'opera ideologica del regime.

In alcuni casi capitava, inoltre, che i lettori (spesso alcuni di loro erano anche traduttori) dessero dei suggerimenti su dove effettuare tagli, modifiche o attenuazioni inviando i loro pareri di lettura alle case editrici; questo perché, inizialmente, il regime forniva direttive vaghe e confuse sulle tematiche da evitare, dunque gli addetti ai lavori dovevano basare le loro revisioni sui responsi relativi ai volumi passati precedentemente sotto il controllo delle autorità.

⁷ Wop è un termine denigratorio inglese, utilizzato in particolare negli Stati Uniti d'America, che si riferisce alle popolazioni dell'Europa sud-occidentale di lingua neolatina (in particolare agli italiani) che per stereotipo hanno atteggiamenti spavaldi, volgari e violenti; Dago è uno degli epiteti spregiativi tra i più utilizzati negli Stati Uniti d'America e in Canada per indicare una persona di origini latina, soprattutto italiana, spagnola o portoghese. Le origini di questo termine sono incerte, di fatto secondo alcuni il termine nacque nel XIX secolo tra gli ufficiali della marina mercantile inglese e statunitense che, per apostrofare i marinai spagnoli e portoghesi, storpiavano i nomi Diego e Diogo molto diffusi tra la popolazione iberica. La maggior parte però ritiene che l'epiteto derivi dall'inglese *dagger* (coltello) in linea con lo stereotipo dell'italiano incline all'utilizzo della violenza, accoltellatore.

Riportiamo un esempio di ciò che scriveva il traduttore e curatore editoriale, Giorgio Monicelli, riferendosi all'opera *The Fourth Plague* di Edgar Wallace: *“Bisognerebbe però cambiare la nazionalità dei componenti la Banda, i quali sono tutti Italiani e agiscono e parlano secondo il concetto che hanno generalmente del nostro Paese certi popoli nordici; sono cioè tutti accoltellatori, superstiziosi, miserabili, presuntuosi, intelligenti ma intriganti, passionali, sensuali e sempre troppo bruni e troppo bassi”* .

È noto che il fascismo avesse il preciso intento di promuovere un'immagine positiva dell'Italia e degli italiani e infatti, come avevamo già visto nella lettera di Pavese, era premura di un traduttore far sì che qualsiasi riferimento o caratteristica negativa venisse rimosso o modificato.

Altra “nota di servizio” abbastanza ricorrente nei pareri di lettura era legata alla questione della moralità; fin dai suoi primi anni, il governo fascista si era impegnato nel ristabilimento dei valori morali italiani e nella protezione dei valori tradizionali “minacciati” dal malcostume proveniente dalle più moderne (e quindi più temute) società anglosassoni. Le opere provenienti da questi ambienti talvolta descrivevano le realtà sociali dei sobborghi, la quotidianità di delinquenti e *starlettes* (giovani attrici), trattavano di prostituzione, tragedie familiari e vagabondaggio. Inutile dire che la presenza di questi elementi, agli occhi del potere ufficiale, costituiva un pericolo per la salute morale dei cittadini.

Ecco ancora alcuni esempi di soluzioni suggerite dai “lettori” per risolvere l'inconveniente dei passaggi più espliciti e problematici:

1) *Dalla prima all'ultima pagina nulla di scabroso o malsano; soltanto a pagg. 150-152 vi è una scena (del resto più allusa che descritta) che si può omettere nella traduzione, perché non modifica affatto il racconto: trattasi del tentato stupro di una giovinetta per parte di un vagabondo, che poi*

scompare. (Giacomo Prampolini a proposito dell'opera *Noatum* di William Heinesen);

2) *Nel romanzo non vi sono né suicidi né incidenti... demografici. Occorre però un traduttore intelligente che qua e là attenui qualche passaggio, specie dove si parla del mondo notturno di Parigi; ma si tratterà in tutto di un 10-15 parole e altrettante sfumature.* (Enrico Piven sul volume *Les enfants de la chance* di Joseph Kessel).

Ormai questo processo di autocorrezione avveniva in maniera talmente spontanea da parte dei lettori stessi (che in alcuni casi provvedevano a sottolineare la necessità e convenienza dell'apportare tagli e modifiche) che non era quasi necessario l'intervento degli editori o dei responsabili editoriali per incoraggiare questo tipo di pratica.

In certi casi però, alcune di queste "correzioni" non venivano prese tanto a cuor leggero da parte di chi si sarebbe trovato costretto ad effettuarle, poiché ben consapevole che quelle modifiche avrebbero inevitabilmente rovinato l'integrità dell'opera letteraria o perché era manifesto il rifiuto per l'intromissione politica nella propria attività artistica. I traduttori erano spesso anche autori, e più di tutti avvertivano il disagio della propria libertà d'espressione limitata e della loro autonomia intellettuale fortemente minacciata, come documentato in alcuni pareri di lettura firmati da importanti collaboratori della casa editrice Mondadori, dove possiamo leggere che:

Al momento della traduzione, essendo sopravvenute le nuove disposizioni della censura, abbiamo sospeso il volume ritenendolo impubblicabile. [...] abbiamo ritenuto impossibile far dei tagli senza alterare gravemente il valore artistico dell'opera. (Luigi Rusca sull'opera *La nuova terra* di Knut Hamsun)

O ancora:

*Bisognerebbe [...] smussare molto tutte le considerazioni dell'A[utrice] sulla guerra, che ella stessa detesta, nonché i vari apprezzamenti sui tedeschi, tutti a loro scapito, e gli accenni scanzonati alla politica attuale di quel Paese e anche del nostro. Vi è poi un capitolo su un gruppo di comunisti pacifisti che non è per nulla ortodosso e che dovrebbe essere largamente amputato. Certo che un po' della vivacità e dell'armonia del racconto andrebbero sprecate. Ma il punto più importante è questo: sarebbero permesse le amputazioni? (Giuliana Pozzo a proposito dell'opera *Marion lebt* di Vicki Baum).*

Entriamo nel vivo della questione, come già anticipato, con il trattamento riservato ai romanzi gialli, che ebbero la sfortuna di giungere nel nostro Paese in piena dittatura fascista, nel 1929.

Questo genere conobbe un successo travolgente, costituendo una piccola rivoluzione nel campo della narrativa di consumo (che fino ad allora aveva conosciuto la predominanza di autori italiani) nonostante l'assente incoraggiamento, da parte del governo, alla pubblicazione di opere straniere (soprattutto anglosassoni, francesi e americane).

Incontrava estimatori di ogni classe sociale e livello culturale, e fu forse per via di tanta popolarità che, verso la metà degli anni Trenta, il regime impose le pesanti limitazioni (di cui abbiamo preso conoscenza) alle case editrici che pubblicavano queste traduzioni, alle quali veniva per giunta imposto di pubblicare un certo numero di opere italiane sebbene la presenza di questi ultimi sulla scena del poliziesco fosse più che assente.

Cambiò, inoltre, la concezione che si aveva dell'opera tradotta che doveva essere offerta al lettore. Si preferì “appiattare” il livello delle opere andando a rimuovere tutto ciò che fosse considerato “estraneo” alle indagini. Venivano dunque meno le lunghe descrizioni di ambienti o stati d'animo, le riflessioni di natura filosofica, storica o sociale, arguti doppi sensi o battute

di spirito (considerati un intralcio alla comprensione della lettura) e tutto ciò che costituisse la qualità letteraria del romanzo, in virtù di una lettura il più possibile scorrevole e che mantenesse il lettore concentrato sulla risoluzione dell'enigma.

Per quanto concerne Agatha Christie, i suoi titoli più penalizzati in Italia furono *Assassinio sull'Orient Express* (che in quegli anni venne pubblicato semplicemente come *Orient Express*) e *Lord Edgware Dies* (apparso come *Se morisse mio marito*).

Già nelle prime pagine del primo, incontriamo un semplice accenno al suicidio di un ufficiale dell'esercito, che venne eliminato e sostituito da una versione decisamente meno tragica nella traduzione di Alfredo Pitta, il quale rese la frase originaria «*a very distinguished officer had committed suicide*» (Christie 1933, 11) con «*un distintissimo ufficiale si era perso in un'escursione nel deserto*» (Pitta 1935, 5).

Spiccano poi i cambiamenti di nazionalità di due personaggi che, da italiani, uno "diventa" anglosassone e l'altro brasiliano: sono il criminale Cassetti (o meglio noto come Samuel Edward Ratchett) trasformato in O'Hara, e il commesso viaggiatore, Antonio Foscarelli, ribattezzato Manuel Pereira.

Altro aspetto peculiare delle edizioni italiane erano le traduzioni di tutte le espressioni francesi pronunciate, di tanto in tanto, dall'investigatore belga Hercule Poirot; tuttavia occorre precisare che, sebbene in linea con l'ideologia fascista di limitare il più possibile l'intromissione e la circolazione di espressioni e termini stranieri all'interno della lingua italiana, questa manovra fu necessaria per sopperire alla scarsa conoscenza delle lingue straniere nel pubblico cui erano rivolti i "libri gialli" (non a caso diffusi in edicola) e che, se non adoperata, avrebbe potuto rappresentare un ostacolo durante la lettura.

Tuttavia, è reso molto più evidente il profondo condizionamento esercitato dalla propaganda nelle prime pagine del romanzo di *Se morisse mio marito*, in cui troviamo una quanto mai ingombrante intromissione da parte del

traduttore che arriva a mettere in bocca a Poirot e al suo compagno di avventure Hastings, frasi fortemente antisemite di cui non vi era assolutamente alcuna traccia nel proto testo.

Si noti infatti, come la Christie si limitasse a descrivere l'attrice Carlotta Adams (per bocca di Poirot) come una donna scaltra e affascinata dal denaro:

“Miss Adams, I think, will succeed. She is shrewd and that makes for success. Though there is still an avenue of danger – since it is of danger we are talking. – You mean? – Love of money. Love of money may lead such a one from the prudent and cautious path (Christie 1933, 6)”.

-Credo che Miss Adams avrà successo. È scaltra e ciò favorisce il successo. Sebbene c'è ancora una via di pericolo, visto che è di pericolo che stiamo parlando. –Intende dire?- L'amore per il denaro. L'amore per il denaro può portare una persona del genere fuori dal sentiero della prudenza e della cautela. (Mia traduzione)

Nell'edizione italiana, anticipando la campagna razziale di stampo nazista, veniva proposto il risaputo *cliché* dell'ebreo avido, creando dal nulla uno sproloquio in cui, dapprima Poirot chiede ad Hastings se si fosse accorto che la donna fosse ebrea, poi constatata che *«quando ci si mettono, questi ebrei, sanno arrivare molto in alto ... e costei non manca certo di attitudini»*. Anche ad Hastings viene data la possibilità di “dire la propria” con il seguente commento: *«A dire il vero non ci avevo fatto caso, ma l'osservazione del mio amico mi aprì gli occhi e notai anch'io sul bel volto bruno le inconfondibili stigmati della sua razza»* (Sarego 1935a, 7-8).

È vero che la traduzione sia un processo di riscrittura, ma in questo caso si abusò decisamente troppo della “reinterpretazione”.

Ritornando ancora una volta su *Orient Express* e a quanto espresso in merito ai tagli dei contenuti letterari più lenti, nel primo capitolo risulta ci

sia stato un taglio di ben sette righe in cui Poirot esprimeva una sua osservazione importante per lo svolgimento dei fatti, poiché getta una luce particolare su una strana conversazione avvenuta tra due personaggi, il colonnello Arbuthnot e Miss Debenham, che costituisce un indizio importante per i lettori più attenti che avrebbero colto come quell' incontro non fosse per niente casuale.

Sostituzioni di intere parti del testo con frasi riassuntive (in parte inventate) sono particolarmente evidenti in *Se morisse mio marito*.

I tre capoversi del primo capitolo, riportanti la narrazione di Hastings sul caso investigativo che lo vedrà impegnato insieme a Poirot, si scelse di condensarli in una manciata di righe nella versione italiana, con l'immanicata aggiunta di informazioni, in piena autonomia, da parte del traduttore.

Alcune volte, capitava che i tagli fossero di dimensioni tali da arrivare a mutilare l'opera, come avvenne per *L'assassinio di Roger Ackroyd*. Nella versione tradotta da Giuseppe Motta nel 1930, solo nel terzo e quarto capitolo si potevano contare almeno ventidue eliminazioni di frasi o capoversi. Nel quarto capitolo non venne tradotta la descrizione dei rapporti tra Ackroyd e il maggiore Blunt o la richiesta di Mrs. Ackroyd al dottor Sheppard affinché questi s'interessasse alle disposizioni testamentarie del fratello per accertarsi se quest'ultimo avesse provveduto a tutelare la posizione della nipote, Flora. Sempre in questo capitolo poi, troviamo l'errata traduzione della richiesta di Flora al maggiore: «*I wish you'd tell me about these African things. I'm sure you know what they all are*» cioè *vorrei che mi parlasse di queste cose africane. Sono certa che lei sa che cosa siano* (mia traduzione).

Nella versione italiana invece è: «*Mi piacerebbe sentire qualcuna delle vostre avventure africane*» (Motta 1930, 27), si sceglie erroneamente (dal momento che la ragazza faceva riferimento a degli oggetti presenti all'interno di un cassetto) d'interpretare *things* come "avventure". In questo

modo, si viene a creare della confusione nel lettore poiché il maggiore non inizia a parlare del suo passato (come logicamente ci si aspetterebbe che succeda), ma si avvicina al tavolino insieme alla giovane e possiamo leggere la frase “*They bent over it together*” ovvero, «*Entrambi si chinarono su di esso*» (Motta 1930, 27).

Spesso poi vengono sacrificate anche le battute con cui la Christie vivacizza i toni della narrazione, come si può riscontrare, ad esempio, ne *I sette quadranti* (*The Seven Dials Mystery*, del 1929) in cui una delle ospiti di Lady Coote, commentando la reazione di quest’ultima al ritardo dei suoi ospiti per accomodarsi a tavola usa l’espressione: “*She gets more and more like a hen that wants to lay an egg and can’t*” (Christie 1929, 12) ossia: “Assomiglia sempre di più ad una gallina che vuole deporre un uovo e non ci riesce”. Questa, come anche altre espressioni, non era presente nella versione italiana del 1936. Probabilmente si decise di rimuoverle anche per via dell’assenza di strumenti che permettessero al lettore di acquisire un minimo di conoscenza del parlato quotidiano inglese.

Altre volte, l’ingerenza del traduttore è tale da assumersi la libertà di arricchire il meta testo con inserti e precisazioni che potremmo definire “creative”. Come nel caso di *The Sittaford Mystery* (*Un messaggio dagli spiriti* nella versione italiana) dove sembra che il compito del traduttore sia quello di andare oltre il testo di partenza, immaginando di poter scrivere elementi narrativi che l’autrice stessa non fosse riuscita ad esternare, come avviene nella pagina d’apertura in cui “*a neatly clad parlourmaid*” (Christie 1931, 7) , una cameriera vestita in modo impeccabile, viene descritta con “*un grembiule ricamato e crestina di pizzo*” (Sarego 1935b, 153) o più avanti, nella parte in cui, dopo essersi soffermato a meditare sulle sue ospiti, il maggiore si riscuote riprendendo la conversazione con loro (“*He roused himself to the necessity of conversation*” (Christie 1931, 10)), mentre in italiano si legge che: “*La voce sonora della madre lo strappò alle sue divagazioni sull’estetica femminile*” (Sarego 1935b, 155).

Dopo aver preso visione di una parte di numerose altre osservazioni che si potrebbero aggiungere al riguardo, e memori del fatto che Agatha Christie non fu l'unica autrice ad essere penalizzata, ci sorgerebbe spontaneo accusare l'industria editoriale di non aver fatto abbastanza per difendere la propria integrità e autonomia artistica dei suoi lavoratori, dal momento che le voci di dissenso che ciononostante circolavano vennero prontamente sottaciute in nome dei buoni rapporti da mantenere con le autorità fasciste. Tuttavia, dobbiamo comprendere come ciò si trattasse di un male necessario, poiché sia il regime che gli editori nutrivano un reciproco interesse e impegno nel cercare di mantenere un mercato letterario prospero e, con la crisi economica lasciata dal primo conflitto mondiale, non c'era davvero altra scelta.

2.3 La censura franchista

Nella Spagna del 1939, in seguito alla sanguinosa guerra civile e alla prevarsa delle forze nazionaliste su quelle della Repubblica spagnola, s'insertò sulla scena una dittatura militare di tipo tradizionalista, conservatore e clericale (ispirata al fascismo in Italia), guidata dal generale Francisco Franco.

Il Paese conobbe l'egemonia di questo regime per ben trent'anni, fino alla morte del suo dittatore nel 1975.

Come gli altri regimi totalitari, anche questo adoperò la censura, che qui costituiva parte di un intero sistema indirizzante le sue repressioni verso ogni forma di produzione culturale realizzata durante la Seconda Repubblica, periodo maggiormente liberale della Spagna in cui era governata da gruppi di democratici, sempre con lo scopo di garantire l'ormai ben nota "purezza ideologica" (la quale ogni dittatura s'impegna a preservare per il mantenimento del proprio potere), ma anche per far sì che i cittadini spagnoli dimenticassero il passato democratico della Spagna.

Prima ancora che iniziasse la sua egemonia, Francisco Franco aveva già siglato una prima disposizione censoria il 23 dicembre 1936, dopo la sua nomina a capo dello Stato spagnolo avvenuta a Burgos. Successivamente, il 14 gennaio 1937, venne pubblicato un decreto nel quale si attribuiva allo Stato la Delegazione per la stampa e la propaganda e, nel 1938, la Legge sulla Stampa, promulgata dal ministro degli Interni Ramón Serrano Súñer, diede origine alla struttura con cui controllare la produzione scritta, sonora e visiva all'interno del Paese.

Inizialmente si trattava di una censura di carattere politico finché, nel 1945 non diede il proprio contributo anche la Chiesa cattolica che, a suo dire, definiva la censura statale come "insufficiente".

A partire dal Concordato sottoscritto con il Vaticano nel 1953, la Chiesa aumentò la sua egemonia sulle decisioni censorie, pertanto argomenti

considerati in opposizione alla morale cattolica (come ad esempio la sessualità, il divorzio, l'omosessualità e l'adulterio) furono alcuni dei principali tabù nella Spagna di Franco.

In questo scenario storico, però, la censura era vista come motivo d'orgoglio, perché permetteva ai cittadini spagnoli che l'applicavano di "possedere la libertà" di essere nel giusto, di avere la scelta di agire nel bene, aborrendo il mal costume e l'immoralità.

La produzione di romanzi fu uno di quei settori che soffrì maggiormente di queste limitazioni, dal momento che il regime esigeva totale pudore e decoro, nonché il rispetto e la presenza dei valori divini e umani. Era impensabile poter esprimere opinioni politiche e, talvolta, anche un linguaggio che poteva essere considerato provocatorio o non consono alla buona condotta costituiva un motivo sufficiente per ricevere delle sanzioni. Il genio creativo degli autori venne perciò compromesso e, a quel punto, ben poco della loro arte poteva essere trasmesso ai lettori.

Molti autori furono costretti ad allontanarsi per non rinunciare alla loro libertà d'espressione, ma altri ancora, vennero denunciati, torturati o giustiziati perché omosessuali, ne è un esempio il tragico epilogo della vita di Federico García Lorca.

Anche la musica, ovviamente, veniva sottoposta al processo di "epurazione", in particolar modo durante gli anni Sessanta, periodo coincidente con il *boom* della musica pop nel Regno Unito e negli Stati Uniti d'America.

I censori vietarono, fino al 1977, la distribuzione di oltre quattromila canzoni per via di contenuti considerati blasfemi, sessualmente espliciti o politicamente sovversivi. Ad esempio, giustificavano la censura alla canzone *Good Vibrations* dei Beach Boys sostenendo che il testo fosse stato scritto da un gruppo di tossicodipendenti statunitensi la cui filosofia di vita si basava sul sesso; le vibrazioni di cui parlava il brano si sarebbero riferite evidentemente all'orgasmo, asserendo, inoltre, che tale canzone avrebbe

potuto portare molti giovani spagnoli a ballare in modo osceno, per questo non ne doveva essere autorizzata la distribuzione.

Inoltre, data la scarsa conoscenza della lingua inglese per buona parte di questi ultimi, alcune canzoni vennero fraintese e ingiustamente vietate, come nel caso di *Just Like a Woman* di Bob Dylan, scambiata per una canzone a tema omosessuale; o ancora, *Heroin* di Lou Reed che, paradossalmente, non fu vietata in quanto inno alla droga, ma per un “foiking” (che in realtà era *for the kingdom*) di cui un censore scrisse di non riuscire a trovare la parola su nessun dizionario, pertanto credeva si trattasse di un errore ortografico della parola ‘fucking’, motivo per cui anche questa canzone doveva essere proibita.

Il cinema fu un altro dei settori più colpiti. Tutti i film che avessero delle scene ritenute dai censori violente, indecorose o che volgessero critiche al regime, alla Chiesa o alla società potevano essere o cancellati per intero o manipolati in modo da essere adeguati alla visione del pubblico. Questo causò la proibizione di numerosi film in Spagna, film che, chi aveva la possibilità, si recava in Francia per poterli guardare.

Era inoltre vietata la proiezione di film che non fossero in lingua spagnola e bisognava ottenere una licenza di doppiaggio per le trasposizioni cinematografiche; in più, venivano imposte delle quote molto alte per poter ritrasmettere una pellicola.

Per quanto riguarda la censura periodica, la Legge sulla stampa del 1938, inizialmente di “carattere provvisorio”, fu invece in vigore fino al 1966. Si richiedeva di sottoporre a censura tutto ciò che doveva essere pubblicato o rappresentato, mentre per quanto riguardava la stampa, venivano date istruzioni aggiuntive, come silenziare o dare risalto a determinati avvenimenti. Alle diverse testate giornalistiche venivano inviati testi ufficiali “ad inserzione obbligatoria” e in tutti i teatri e sale cinematografiche era obbligatoria la proiezione dei NO-DO, nome

colloquiale di *Noticario y Documentales*, una serie di cinegiornali prodotta in Spagna sotto il controllo dello Stato.

I giornalisti erano poi costretti a manipolare la verità o ad ometterla, non potevano assolutamente parlare della grave situazione politica che vigeva in Spagna o illustrare altre ideologie politiche.

L'attuazione della censura non avveniva seguendo dei criteri chiari e coerenti, ma in modo arbitrario, senza alcune norme giuridiche, a seconda della personalità dell'autore, dell'editore, del giornale o ... dello stato d'animo del censore.

Nel 1966, con la promulgazione della Legge sulla Stampa e sulla Tipografia, scomparve la censura preventiva, venne mantenuta la consulta volontaria e, per i libri, il deposito legale⁸.

Tuttavia, sebbene il Paese sembrasse avviarsi verso una fase più "concessiva", venne invece pubblicata una nuova legge- la "legge Fraga"- nel cui secondo articolo si specificavano le limitazioni alla proclamata libertà d'espressione; motivo per cui scrittori e giornalisti continuavano a sottoporre le loro opere a consulta "volontaria" onde evitare le multe, i sequestri e i processi.

Rispetto al passato, questa legge avrebbe dovuto "allentare" i limiti fino ad allora imposti, ma conservava sempre un carattere ambiguo che permetteva alle autorità di regime di mantenere intatta la loro facoltà decisionale sulle sorti di libri e film.

È vero che questa fase storica del Paese durò fino alla morte del dittatore, ma l'influenza del franchismo fu forte anche in seguito. Ciò fu dovuto anche al reinserimento graduale della democrazia e al profondo isolamento dal resto del mondo che la censura ha portato con sé.

⁸ Il deposito legale consiste nell'obbligo, stabilito dalla legge, di depositare presso particolari organismi (quali le biblioteche) una certa somma di libri e altri documenti.

Basti pensare che, ancora adesso, a 47 anni dalla fine del regime, buona parte di queste opere “espurgate” è ancora perfettamente reperibile sul mercato e in televisione è ancora possibile incontrare film censurati.

Ad esempio, se entrassimo in una libreria riusciremmo a reperire facilmente un’edizione edulcorata del romanzo *Gridalo forte* di James Baldwin, di cui venne cancellato con minuzia ogni riferimento alle abitudini sessuali dei protagonisti, o ancora, in una biblioteca potremmo chiedere in prestito una versione “riveduta e corretta” di *Di là dal fiume e tra gli alberi* di Ernest Hemingway, dove troviamo la sostituzione della parola “lesbiche” con il più cortese “buone amiche”.

Proprio all’inizio di quest’anno, la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* ha chiesto al Presidente del consiglio spagnolo Pedro Sánchez di delegare al Ministro della Cultura, José Manuel Rodríguez Uribes, la conduzione di un’indagine con lo scopo di determinare l’effettiva portata della censura e ripristinare le versioni originali delle opere “riadattate”. Tale richiesta è stata avanzata dal presidente dell’associazione, nonché giornalista e storico, Emilio Silva, in seguito alla messa in onda di una trasposizione censurata del film *La vita è meravigliosa* di Frank Capra, in cui vengono omessi, complessivamente, sette minuti di scene che fanno riferimento ad una cooperativa abitativa (poiché, in età franchista, ciò che rimandava alle cooperative era associato alla propaganda comunista).

Una falla di sistema dovuta alla giovane età della democrazia spagnola che, sebbene abbia abrogato qualsiasi legge a sostegno della censura, non ha mai istituito un organismo apposito che ponesse fine alla circolazione delle opere sottoposte alle mutilazioni dello Stato. Inoltre, la maggior parte di queste opere è stata esportata nei diversi Paesi dell’America Latina conservando ovviamente le parti censurate. Ciò significa che è ancora in atto un caso di discriminazione culturale, poiché ad una ragguardevole porzione della popolazione mondiale è negato l’accesso alla letteratura nella sua essenza.

3. La censura oggi

3.1 La Chiesa contro il “cinema osceno” nell’Italia repubblicana

Con l’avvento della Repubblica sorge quasi spontaneo per noi pensare che le sorti della censura fossero destinate, se non a tramontare, quanto meno a scemare, ma stiamo commettendo un errore.

Infatti, nonostante l’articolo 21 della Costituzione italiana affermi la libertà di stampa e di ogni forma d’espressione, vennero esercitate delle pressioni (soprattutto da parte del mondo cattolico) affinché venisse aggiunto il comma che sancisce il divieto delle *pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume*.

Venne istituito, presso la Presidenza del Consiglio, un Ufficio centrale per la cinematografia, dove confluivano i giudizi delle commissioni di revisione di primo e di secondo grado⁹. Nel 1949, l’allora sottosegretario allo spettacolo, Giulio Andreotti, emanò una legge per promuovere e sostenere la crescita del cinema italiano e, contemporaneamente, frenare l’avanzata dei film americani.

Si può dire, certamente, che la Chiesa iniziò a perdere il controllo assoluto sullo spettacolo (di cui aveva beneficiato da Andreotti in poi) a partire dal luglio 1958, quando Amintore Fanfani, presidente del Consiglio dei Ministri, nominò come sottosegretario alla Presidenza del Consiglio (con delega allo spettacolo) Egidio Ariosto, social democratico. Le associazioni

⁹ La Commissione di primo grado è costituita da un docente di diritto, un esperto di psicologia dell’età evolutiva o di pedagogia, due rappresentanti della cultura cinematografica (critici, studiosi ed autori), due genitori designati dalle associazioni maggiormente rappresentative, una delegazione di due membri delle categorie di settore maggiormente rappresentative, nonché, per il solo esame delle produzioni che utilizzano in qualunque modo gli animali, da un esperto designato dalle associazioni per la protezione degli animali maggiormente rappresentative – assicura un giudizio d’insieme ampio oltre che incondizionato. La nomina dei membri afferenti alla Commissione - di cadenza biennale - è, ad oggi, prerogativa del Ministro per i Beni e le Attività Culturali.

La Commissione di secondo grado, invece, valuta eventuali ricorsi di produttori/distributori dei lavori, contro il giudizio espresso in primo grado.

cattoliche attive nel settore, coadiuvate dall’Azione Cattolica di Luigi Gedda, tentarono in ogni modo d’impedire tale nomina; tuttavia il monopolio cattolico non riuscì ad avere la meglio e i rapporti tra le istituzioni repubblicane e il mondo del cinema si avviarono verso una nuova fase.

Con la legge del 1962 vennero ridotti, considerevolmente, i poteri delle commissioni amministrative di censura, le quali ora potevano esprimersi contrarie alla proiezione di un film esclusivamente dove ravvisassero un’*offesa al buon costume*, conservando (almeno su carta) la censura dell’osceno. In più, venne eliminata la censura teatrale, circostanza che il mondo cattolico accolse con non poca preoccupazione, in quanto la interpretò come il preannuncio di una futura eliminazione della censura cinematografica.

Pertanto, questi ultimi decisero di redigere, con apparente approvazione della Segreteria di Stato, una *Proposta di aggiornamento della legge sulla revisione degli spettacoli cinematografici* nella quale si propose di sollevare la Commissione di revisione dall’incarico di esercitare la censura poiché ritenuta come “*più facilmente suscettibile di influsso politico e morale esterno*”¹⁰, per affidarlo invece alla magistratura.

La Chiesa, nel redigere questa *Proposta*, aveva basato il proprio ragionamento su tre idee principali (con la consapevolezza di aver perso il proprio controllo sulla Direzione Generale dello Spettacolo): la prima era il riconoscimento del fallimento della censura poiché, grazie a pellicole come *La dolce vita* di Fellini, lo statuto d’arte del film permise l’inserimento sulla scena di tematiche prima d’allora impensabili da rappresentare, risultando in un avallamento da parte del sistema censorio.

Era in corso un’avanguardia che avrebbe tracciato la futura direzione che avrebbe poi preso il cinema italiano “*impegnato oggi come non mai in una [...]gara a sollecitare gli istinti più bassi dell’uomo e a rappresentare*

¹⁰ F. Angelicchio, Lettera a Giuseppe Siri, 18 gennaio 1964 (ACEI 173).

situazioni erotiche sempre più spinte” come si poteva leggere nel documento della *Proposta di aggiornamento*.

La seconda idea era che la censura, oltre a non operare come doveva, impediva anche ad altri di farlo, facendo notare come, contrariamente, l'autorità giudiziaria non avesse preso che eccezionali iniziative in tale ambito, dimostrando la sua imparzialità e priorità nella tutela del legittimo.

La terza idea, infine, era volta a dare man forte alla tesi secondo cui la magistratura fosse l'organo più adatto in quanto conduceva i suoi esami su tutte le pellicole, sanzionandole penalmente in caso di mancata osservazione del buon costume.

Ciò significava però, che con la *Proposta* dei cattolici la magistratura avrebbe dovuto esercitare la censura su film già terminati, dal momento che si sarebbe chiesto ai produttori di inviarle 15 giorni prima della data di programmazione, non prevedendo quindi la possibilità di attuare le restrizioni preventivamente, su un'opera ancora in fase di sviluppo.

In pratica, la Chiesa scelse di adoperare una tattica diversiva: quest'ultima acconsentiva sostanzialmente a quanto (da tempo) chiedeva lo schieramento opposto, cioè la libertà di espressione, ma con il fine di ristabilire con nuovi mezzi un controllo che, di fatto, stava venendo meno.

Nell'ottobre 1965 venne firmato un documento congiunto tra la Democrazia Cristiana (DC) e il Partito Socialista Italiano (PSI), in cui i due schieramenti concordavano sulla necessità di abolire la censura amministrativa, anche se ben presto emerse la natura contrastante dei motivi che spingevano i cattolici.

Infatti, in un primo momento si raggiunse l'accordo per abolire la censura, che durò soltanto per pochi mesi, ma fece seguito un secondo accordo per mantenerla, seppure si trattasse di uno strumento imperfetto, voluto dalla DC soltanto per limitare l'azione della controparte. Questo secondo accordo è valido tutt'ora e la censura amministrativa, seppure riformata, è ancora in vita.

Per ciò che concerne la revisione cinematografica cattolica, si può dire che questa sia strettamente connessa alla censura amministrativa sin dal 1947, quando Andreotti autorizzò la partecipazione di due rappresentanti del CCC (Centro Cattolico Cinematografico), rendendo perciò possibile, a questi ultimi, di effettuare le revisioni per tempo su gran parte dei film distribuiti in Italia.

Ma quali erano gli elementi del cinema che destavano maggior preoccupazione nel CCC?

Come si può già prevedere, le principali sequenze su cui si effettuano correzioni sono quelle contenenti scene di “effusioni sentimentali”, quindi baci, abbracci e amplessi. Nei primi due casi le scene non venivano completamente rimosse, ma abbreviate, poiché si riteneva che l’indugiare troppo su questi gesti (considerati non del tutto appropriati persino se compiuti da coppie sposate) rappresentasse una forma di esibizionismo della dimensione affettiva che, piuttosto, doveva rimanere più intimo come indice di sobrietà.

Altro elemento da correggere era la *messa in scena del corpo*, che nella maggior parte dei casi riguardava il corpo nudo, o non sufficientemente coperto, della donna. Quindi bisognava dire addio alle ballerine da saloon nei western, alle bagnanti in bikini nei film vacanzieri o alle donne con costumi troppo attillati e scollati nei film di fantascienza. Il nudo femminile doveva essere cancellato persino dagli arredi di scena: dipinti, disegni venivano rimossi dai fotogrammi con minuziosa precisione. Ad esempio, nel film *Furto su misura* (*The Happy Thieves*, 1962) di George Marshall, venne richiesto di rimuovere alcuni primi piani di un nudo di Velasquez. Raramente venivano effettuati tagli per scene di nudo maschile, nel quale caso si tendono a censurare invece le “deformità”, come corpi grassi o grotteschi, considerati visioni inappropriate e perturbanti per il pubblico delle sale parrocchiali (che dall’inizio degli anni Sessanta avevano preso il posto di quelle industriali, che avevano cominciato a chiudere).

Come già ribadito in precedenza, la presenza dei costumi è fortemente penalizzante, e di fatto, un sottogenere cinematografico fortemente penalizzato fu il *peplum*, in cui le vicende si svolgevano in contesti biblici o storici, come quello dell'antica Grecia. Qui poteva capitare di trovare delle sequenze di danza che, giudicate come troppo licenziose e inserite in contesti esotici (capaci di alimentare le *pruderie* del pubblico) dovevano essere sistematicamente eliminate.

Stranamente però, non vi era la stessa partecipazione alla censura nel caso di scene di violenza. Non perché i revisori fossero tolleranti nei confronti di omicidi o pestaggi, ma perché se fossero state rimosse sarebbero venuti meno gran parte dei titoli proiettabili.

Nella seconda metà del decennio, crebbe inoltre il numero di correzioni a sequenze e dialoghi in cui si parlava di matrimonio, testimonianza della sensibilità cattolica nei confronti dei temi quali la famiglia e la sacralità del vincolo matrimoniale. Pertanto, tutti quei film che osavano ridicolizzare o mettere in discussione i legami matrimoniali entravano a far parte della lista di film "non proiettabili". Quest'ultima categoria di correzioni però era di minor rilievo nel processo censorio, che si concentrava maggiormente sulla dimensione visiva.

A differenza della censura totalitaria precedentemente sperimentata, quella cattolica è principalmente una dimostrazione della tensione, irrisolvibile, tra la convinzione che il cinema e i media possano essere strumenti di apostolato e il timore per la loro pervasività e per i contenuti che trasmettono.

3.2 La censura cinematografica

E se finora abbiamo riscontrato come la censura esistesse fin dai tempi più remoti, il cinema (che esiste solo da 126 anni) non ha sempre conosciuto la censura. Forse lo si deve alla sua nascita come risultato della sperimentazione scientifica del cinematografo che, grazie all'introduzione da parte dei fratelli Lumière, permise per la prima volta di catturare il movimento associato alle immagini. Inizialmente era possibile effettuare riprese della durata massima di un minuto e, sorprendentemente, non erano previste limitazioni. I contenuti spaziavano dai semplici momenti di vita quotidiana finanche a rappresentazioni di scene violente o di nudo.

La storia della censura cinematografica conobbe il proprio inizio nel 1907 negli Stati Uniti d'America, per via ... della boxe.

Sì perché in quel periodo in America, era illegale sia praticare la boxe sia assistere a degli incontri, finché a Chicago, qualcuno non ebbe l'idea di filmare un incontro di boxe così che chiunque volesse assistere poteva farlo legalmente, in quanto non si stesse assistendo ad un vero e proprio incontro di boxe con lottatori in carne ed ossa. Di fatto, la polizia aveva le mani legate poiché la boxe era illegale, ma non i video. Tuttavia, anche se filmata, la boxe manteneva sempre quegli aspetti che la rendessero illegale (quali le scommesse e l'eventualità di imparare a combattere e quindi di fare risse), perciò si decise di vietarne la proiezione come anche la registrazione.

Il seguente caso di censura, vide coinvolto uno dei più grandi attori nella storia del cinema, Roscoe Arbuckle (anche conosciuto come "Fatty", che vuol dire "ciccione", Arbuckle dovuto ad un refuso di stampa in cui venne chiamato "Prince of Whales" cioè "principe delle balene" invece che "Prince of Wales" ovvero "principe del Galles").

Arbuckle venne ingaggiato dalla Paramount Pictures per un milione di dollari (che ad oggi corrisponderebbero a 14 milioni di dollari) e felice per questo contratto organizzò una grande festa con ingresso libero per tutti.

Tra le diverse star di Hollywood, a quella festa prese parte anche una giovane attrice, Virginia Rappe, star della Century Fox. Ma alle tre del pomeriggio, la ragazza venne trovata su di un letto, con i vestiti strappati, che si contorceva e urlava. Venne portata in ospedale, dove poi morì. Non importava quali fossero state le cause del decesso della Rappe, per i giornali fu uno scandalo del quale se ne attribuiva ogni colpa a Roscoe Arbuckle, che venne definito come un maniaco sessuale da parte della stampa. Il pubblico si mise contro l'attore e tutti i suoi film vennero cancellati e ritirati dalla proiezione (potremmo considerare il fenomeno come un "antenato" della *cancel culture* oggi). Tutti si rifiutavano d'ingaggiarlo per timore che la gente avrebbe potuto associare quei film allo scandalo. Le cose non cambiarono neppure quando al termine del processo Arbuckle venne dichiarato innocente. L'attore cambiò il suo nome e cercò di recitare per altri dodici anni, ma morì di crepacuore nel 1933 venendo dimenticato per sempre.

Questo, con l'aggiunta di una lunga serie di attori che abusavano di droghe o di alcol o che commettevano omicidi, era lo scenario che avanzava in un cinema sempre più aperto a qualsiasi tipo di pubblico: il sonoro sarebbe giunto nel 1924, quindi anche chi non era in grado di leggere poteva ora seguire un film, specialmente i bambini, che avrebbero guardato gli attori con occhi di ammirazione e magari prendendoli come dei punti di riferimento. I genitori non potevano perciò accettare delle condotte tanto sconsiderate capaci di nuocere i loro figli, pertanto vennero introdotte le clausole morali le quali dovevano essere osservate e rispettate da tutto il cast di un film (ad esempio, per contratto agli attori veniva richiesto di non farsi vedere in pubblico mentre avevano comportamenti inappropriati) ma continuavano a non esserci censure per i contenuti dei film.

Le pellicole comparse prima del 1934 vengono chiamati “film pre-code” e si poteva affrontare liberamente qualunque tipo di tematica. Erano presenti temi come l’omosessualità, si parlava di afroamericani, di donne indipendenti o anche di droghe e di prostituzione e si potevano trovare anche nudità integrali. Uno dei grandi esempi di film realizzati grazie a questo tipo di libertà fu *Freaks* (1932) diretto da Tod Browning, in cui il protagonista è un nano di un circo, innamorato follemente dell’affascinante trapezista Cleopatra, che al contrario lo detesta. Nel cast erano presenti persone veramente disabili (affette da nanismo, gemelli congiunti o con malformazioni fisiche) che erano entusiasti di poter lavorare ad un progetto il cui scopo era quello di difendere i diritti dei disabili, che per l’epoca erano come invisibili. Di fatto il film non poneva l’attenzione sull’aspetto fisico di queste persone, bensì sulle loro personalità e i loro punti di vista, andando contro il modo comune di pensare secondo cui una persona disabile non avesse una sessualità e che non fosse capace di amare. Purtroppo però, si tratta del film più censurato nella storia del cinema, vietato in tutto il mondo (in Italia lo fu sino agli anni Ottanta). Venne persino ritirato dal commercio negli Stati Uniti dopo che una donna incinta ebbe un aborto spontaneo guardando la scena finale del film.

Più avanti, si diffuse sempre di più la convinzione che i cattivi comportamenti e la delinquenza del mondo reale fossero dovuti alla presenza di questi all’interno dei film. Persone di religione cristiana si rifiutavano di guardare tutti quei film che andassero contro i valori professati dalla loro religione. Si arrivò assurdamente a pensare che la crisi economica e la presenza di questi film fossero il risultato del declino dei valori tradizionali. Nacque così la Legione della Decenza, in inglese la Production Code Administration (PCA), un consiglio che aveva il compito di controllare che ogni film pubblicato, rispettasse una serie di regole. Nel 1934 venne pubblicato il Codice di Hay, che pose fine alla libertà d’espressione nel cinema. Adesso, se compariva una storia d’amore

all'interno del film, doveva concludersi con il matrimonio della coppia; se c'era un criminale si doveva mostrare la sua punizione, non si poteva più citare il sesso (e, logicamente, non si potevano più mostrare scene di nudo), i cadaveri non potevano essere inquadrati, la polizia non poteva mai morire e la giustizia trionfava sempre. Temi come lo stupro, la pedofilia, il razzismo e la prostituzione non esistevano e la religione non poteva essere criticata.

Se si veniva meno al codice c'erano solo due possibilità: il P.C.A. poteva decidere di impedire l'uscita del film nelle sale cinematografiche o poteva scegliere di applicare la censura dove ritenuto necessario.

Così (proprio come nel caso degli editori italiani durante il regime fascista) Hollywood decise di applicare l'autocensura, realizzando film che fossero già pensati per il rispetto delle norme imposte dal Codice.

Per diverso tempo, l'industria cinematografica si ritrovò "fossilizzata" all'interno dei suoi stessi schemi e al lungo andare, la gente smise di andare al cinema. Anche se i film erano censurati, il pubblico voleva vedere a tutti i costi film che osassero di più. Era assurdo pensare di poter imporre agli omosessuali, ai disabili o ai neri di smettere di essere ciò che erano, o di poter rimuovere completamente qualsiasi traccia di violenza o di sesso, che in fin dei conti, erano sempre piaciuti alla gente. Perciò i proprietari dei cinema, per convincere la gente a comprare i biglietti, iniziarono a proiettare film che arrivavano dall'estero (che non erano già censurati) e, se proiettati di nascosto, potevano mostrare qualsiasi scena.

Arrivò così nelle sale il film *Il Miracolo*, tratto da un film più grande chiamato *L'Amore* del regista Roberto Rossellini. La trama racconta di una pastorella ingenua e fortemente religiosa (interpretata da Anna Magnani) che un giorno, nei pascoli, incontra un uomo biondo, di bell'aspetto e con la barba, al ché lei si convince che si tratti dell'apparizione di San Giuseppe. Il vagabondo le offrirà del vino e approfitta del sonno di lei per avere un rapporto sessuale (chiaramente non consenziente). Al risveglio la donna

non trova nessuno accanto a sé, fatto che contribuisce ad accrescere in lei la convinzione di aver assistito ad un “miracolo”. Scoprirà però di essere rimasta incinta convincendosi, a quel punto, di portare in grembo il figlio miracoloso di San Giuseppe.

In questa pellicola sono dunque presenti temi quali sesso, stupro, ridicolizzazione della religione, tutti elementi inaccettabili per il Codice, ma lo stratagemma funzionò e in migliaia di americani si presentarono in sala per la visione di questo e di altri film simili. E così, naturalmente, il PCA corse ai ripari dichiarando che i film esteri che non rispettavano il codice da loro indetto fossero illegali; tuttavia venne portata avanti la proiezione clandestina.

Poi, nel 1966, uscì un film inglese, *Blow-Up*, girato dal regista italiano Michelangelo Antonini. Non si trattava di un film erotico, ma presentava delle scene di nudo come se fossero una cosa naturale. Purtroppo però, il 31 agosto 1967, venne censurato in Italia dalla Commissione di revisione e il 15 ottobre dello stesso anno ne furono sequestrate tutte le copie, tuttavia il 12 novembre il film venne assolto e dichiarata lecita la sua trasmissione. Negli Stati Uniti però non sapevano più che fare, dal momento che il pubblico voleva vedere film con la presenza di nudità dal momento che non erano pornografici e, nel frattempo, erano passati trent'anni dal codice di Hay con tutte le sue regole e divieti, così decisero di dividere i film in varie sezioni; in questo modo nessun film sarebbe più stato tagliato ma valutato. Tra le sezioni c'erano:

- i film G (che sta per *general audiences*) cioè i film per tutti e rispettosi di tutte le regole del codice;
- i film PG (*parental guidance suggested*), quelli vietati ai minori di tredici anni;
- i film R (*Restricted*), vietati ai minori di sedici anni;
- i film X, vietati ai minori.

In quest'ultima categoria, però, non erano compresi i film pornografici. Per distinguere questi ultimi, s'iniziarono ad utilizzare tre "X" (segno mantenuto ancora oggi) per segnalare che quei tipi di film erano fortemente vietati ai minori.

Quindi adesso, il pubblico veniva informato della presenza o meno di contenuti non adatti alla visione dei bambini e la scelta ricadeva perciò sui genitori. La questione potrebbe sembrare perciò risolta, ma allora perché la censura ha continuato a persistere anche dopo questa soluzione?

Questo perché, nel caso della realizzazione di un film vietato ai minori di diciotto anni, comportava la presenza di un numero ridotto di pubblico (e, ne va da sé, il numero d'incassi). Si decide allora di censurare tutto ciò che, per guadagno, doveva essere visto anche dai bambini. Molti vecchi cartoni con la presenza di elementi razzisti o che negli anni Sessanta erano ormai considerati superati, vennero censurati. Un esempio clamoroso fu la cancellazione di undici cartoni animati dei *Looney Tunes* e distribuiti solo molti anni dopo come documenti storici. Nasce così la nuova censura del "politicamente corretto" la stessa che ha portato alla sostituzione di uno dei tre protagonisti di *Tom e Jerry*, che per l'appunto, era una donna afroamericana. Il personaggio, ritenuto politicamente scorretto, venne sostituito da una donna dall'aspetto caucasico. Un altro caso estremamente famoso è rappresentato dal film più censurato della Disney (in America non uscì mai in una versione VHS e non ne esistono versioni in DVD) *I racconti dello zio Tom* del 1946, realizzato in tecnica mista (vale a dire la combinazione tra animazione e attori in carne ed ossa). Eppure si tratta di un film che ricevette un Oscar per la miglior canzone e venne dato un Oscar onorario all'attore James Baskett, il primo conferito ad un attore afroamericano. Tratto dal libro *La capanna dello zio Tom* (divenuto poi simbolo dell'anti-razzismo), nel film erano anche presenti racconti del popolo afroamericano del 1800 e nessun personaggio afroamericano è visto come un cattivo esempio, anzi il personaggio dello zio Tom è tra quelli più

apprezzati dei *live-action* Disney. Eppure, poiché nella pellicola non veniva mai detto esplicitamente che lo schiavismo fosse sbagliato e lo zio Tom viene mostrato felice di lavorare (in un'epoca in cui non erano permesse molte libertà alle persone nere), il colosso dell'animazione statunitense decise di cancellarlo per evitare eventuali critiche. Questo perché si trattava pur sempre di un film d'animazione e si temevano perciò i genitori e le loro reazioni e, se questi ultimi impedivano ai loro figli di guardare un determinato prodotto, questo era destinato ad andare in rovina.

Arriviamo poi al 1992, quando a due studenti universitari, Matt Stone e Trey Parker venne dato il compito di realizzare un cortometraggio di sei minuti con una camera da sedici millimetri. Il lavoro che portarono a termine fu un corto realizzato in *cutout animation* (cioè un collage con pezzi di carta ritagliati e fotografati a passo uno per creare l'illusione di movimento) in cui quattro ragazzini costruivano un pupazzo di neve che, dopo che gli veniva posto il cappello, prendeva vita uccidendo due di loro, ma grazie all'intervento di Gesù si riusciva a risolvere la situazione.

Il corto riscosse talmente tanto successo che, tre anni dopo, la Fox decise di commissionare un *remake* ai due ragazzi, dove questa volta Gesù si scontrava con Babbo Natale. Si trattava dell'episodio pilota di quella che divenne poi la serie *South Park*, un successo che fruttò milioni di dollari, sebbene si tratti di una sitcom irriverente, piena di *black humor* (un sottogenere di umorismo che tratta di eventi o argomenti molto seri come la morte, la violenza, la religione ecc.), capace di spingersi oltre qualsiasi limite della decenza pur di risultare demenziale.

Chiaramente col tempo ci sono state altre opere di questo genere, chiaramente rivolte ad un pubblico più adulto (basti pensare a *I Simpson*, *I Griffin* ecc.) seppure proposte ad orari considerati fascia protetta; ma il vero punto è che chiunque si sentirà e dovrà sentirsi libero di esprimere un'idea o una forma d'arte attraverso qualsiasi modo ritenga più opportuno, giusto o sbagliato che sia, sta poi agli adulti educare i propri figli e non è di certo un

compito al quale possa adempiere la televisione. Inoltre, tutto ciò che viene nascosto ai bambini adesso, lo ritroveranno poi da adulti e affronteranno il mondo che c'è là fuori. Purtroppo non possiamo dire, con assoluta certezza, se in futuro si smetterà di praticare la censura, ma per il momento dovremmo sempre ricordarci che dietro ogni opera c'è il lavoro e l'impegno di tante persone che meritano di essere ripagate e tutte le volte che boicottiamo un prodotto, stiamo mancando di rispetto verso il sacrificio delle risorse di tempo e mentali di tante altre persone ostacolando il loro lavoro.

3.3 Ulteriore menzione: anime e videogiochi

La televisione in Italia fu introdotta nel 1954 e il nostro Paese è stato tra i primi dell'Occidente ad importare i cartoni animati giapponesi o più precisamente *anime*¹¹ e, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, furono oltre un centinaio i titoli acquistati sia dall'emittente pubblica Rai, sia dalle emittenti private come, in maggior misura, le reti Fininvest (azienda fondata da Silvio Berlusconi).

I primi anime ad arrivare in Italia sono stati dei lungometraggi dal carattere fiabesco (titoli come *La leggenda del serpente bianco*, *Le fiabe di Andersen*) distribuiti nei cinema tra il 1959 e il 1975, trasmessi solitamente la domenica mattina e in alcuni casi “vendendoli” come prodotti americani. La vera svolta nella diffusione degli anime avvenne nel 1976, quando sulla Rete 2 (oggi Rai 2) venne messo in onda *Barbapapà*, seguito poi nel 1977 da *Vicky il Vichingo* e nel 1978 da *Heidi* e *Atlas UFO Robot*.

Tuttavia, a partire dalla metà degli anni Ottanta, dovuto principalmente a causa di una crescente demonizzazione degli anime operata dall'opinione pubblica, la Rai iniziò ad acquisire sempre meno titoli, cedendo quindi il primato alla Fininvest, che per oltre un decennio restò l'unico gruppo a proporre sempre diverse novità.

Venivano proposte, principalmente, serie indirizzate a bambini in età scolare, con una prevalenza di anime *shōjo* (cioè indirizzati ad un pubblico femminile) spostando la trasmissione della loro controparte, gli anime *shōnen* (rivolti invece, ad un pubblico maschile) su altre reti associate al gruppo (come Italia 1). C'erano poi le reti private locali che si limitavano a trasmettere repliche dei titoli già acquistati poiché i costi sempre più elevati

¹¹ Secondo l'ipotesi più accreditata la parola deriva dall'abbreviazione di animēshon, traslitterazione della parola inglese *animation* ovvero “animazione”. In giapponese “anime” indica qualsiasi forma di animazione, indipendentemente dall'origine geografica e dallo stile, mentre al di fuori del Giappone il termine viene utilizzato per riferirsi esclusivamente alle opere di animazione giapponesi.

per l'acquisizione dei diritti e il doppiaggio imponevano di rallentare il processo d'importazione di altre opere.

Di conseguenza, la distribuzione degli anime in Italia si ritrovò notevolmente rallentata (tanto per la distribuzione televisiva quanto per quella di DVD e VHS). Fu solo nel 1999, grazie alla collaborazione tra reti nazionali (come MTV Italia) e i maggiori editori italiani di home video (come Dynit e Panini Video), che fu possibile distribuire i costi sull'acquisto dei diritti permettendo una trasmissione in misura regolare dell'animazione giapponese, favorendone l'espansione del mercato e l'importazione di serie studiate per il suo pubblico di riferimento, che non comprendeva solo bambini, ma anche persone dai 14 anni in su.

Come già anticipato, le controversie legate a queste opere ebbero inizio nei primi anni Ottanta. Gli anime, infatti, venivano posti a censure sistematiche operate attraverso adattamenti invasivi e incongrui, traduzioni superficiali dei copioni originali, tagli e modifiche arbitrarie.

Il problema di fondo era dovuto ad una questione marketing e ai divari culturali tra il nostro Paese e il Giappone. Infatti, questi sono principalmente prodotti d'intrattenimento che devono piacere alle persone e spingerle a comprare i prodotti correlati, o se non altro, assicurare la presenza di una certa percentuale di telespettatori, fermi a guardare le pubblicità di altri prodotti; e l'Italia aveva bisogno di monetizzare sulle stesse opere che aveva acquistato. Ciò vedeva poi coinvolte in particolar modo le emittenti private, che hanno bisogno delle pubblicità per poter fornire gratuitamente i loro servizi.

Sicuramente i migliori clienti (e anche i più facili da impressionare) erano, e sono, i bambini, anche perché i prodotti da pubblicizzare erano rivolti principalmente alla loro fascia d'età (basti pensare alla presenza dei numerosi giocattoli, *merchandising* e prodotti associati a tutti i diversi titoli). Tuttavia, le opere non potevano rimanere nel loro stato originale per via di tutte le "stranezze" cui il pubblico italiano, la cui cultura è

principalmente influenzata da quella anglofona, non sarebbe stato pronto ad accettare. Pertanto, come si poteva spingere i bambini ad affezionarsi a questi cartoni animati se i genitori avessero impedito loro di guardarli? A quel punto, era inevitabile ricorrere ai ripari attraverso l'applicazione delle censure.

Uno degli ostacoli principali erano i temi trattati che, se in Giappone sono visti come normali all'interno di opere animate, per noi italiani costituivano dei veri e propri tabù. Per non parlare poi delle scene di nudo in cui i personaggi si trovavano spesso a fare il bagno insieme alle terme o nei bagni pubblici, consuetudine per i giapponesi ma non per noi, dove vige un forte (se non esasperante senso del pudore) e che, se qualcuno si spoglia, è perché ci sono delle implicazioni sexy di fondo. A onor del vero, bisogna dire che gli stessi giapponesi sfruttano tali situazioni per creare delle situazioni di *fanservice*¹² o creare dinamiche ironiche/erotiche, ma di certo non le riportano in prodotti destinati a fasce d'età molto giovane. Ma in Italia, essendo stata ignorata la targettizzazione dei prodotti, la visione dev'essere per tutti a qualunque costo. Anche a scapito della qualità dell'opera. Faceva discutere poi, anche la giovane età dei protagonisti che si ritrovavano coinvolti in situazioni troppo "mature" per la loro età effettiva, quindi i personaggi vengono fatti "invecchiare" di qualche anno (così, invece di essere studenti delle scuole medie diventano studenti delle scuole superiori). Senza contare il fatto che in Giappone sia spesso frequente vedere personaggi che sembrano molto giovani ma che in realtà sono anagraficamente più "anziani"; il che ha dato spesso luogo ad equivoci che vedessero un qualche incoraggiamento alla pedofilia, totalmente infondato ed è anche uno dei fattori che ha portato ad alimentare un altro pregiudizio

¹² Traducibile come "servizio ai fan", si tratta di un termine gergale utilizzato per indicare l'attenzione prestata dai produttori a dei particolari marginali nella trama, ma presenti per soddisfare le richieste di un certo tipo di pubblico (come può essere ad esempio l'incoraggiamento di un'interazione romantica tra due personaggi).

errato nella nostra cultura, ovvero quello che vede le opere giapponesi come “roba per pervertiti”.

Altra manovra necessaria, era la delocalizzazione o rilocalizzazione del prodotto. Non si potevano lasciare quei nomi giapponesi tanto difficili da pronunciare, da ricordare e talvolta anche buffi da dire. Ecco quindi venire meno ogni riferimento alla cultura nipponica (nomi dei piatti, insegne, ideogrammi, concetti ecc.) e la sostituzione dei nomi dei personaggi che vengono inglesizzati o reinventati (come ad esempio il nome della protagonista di *Sailor Moon*, che dall'originale *Usagi* viene reso come *Bunny*).

Proprio *Sailor Moon* nel nostro Paese è stato bersaglio di molte critiche, che se non altro, sono state l'occasione per mettere in luce la mentalità del nostro Paese. Sull'opera intervenne, nel 1997, la psicologa Vera Slepj, la quale sosteneva che il cartone avrebbe potuto *indurre comportamenti gay poiché propone un'eroina forte che tende a femminilizzare il loro modo di vivere*. Inutile dire come la cosa costituisse un grave problema per il Moige (Movimento Italiano Genitori) che non poteva assolutamente permettere che i loro figli si avvicinassero al pericolo dell'omosessualità (inoltre bisogna tenere a mente che solo nel 1990 l'OMS istituzionalizzò le numerose ricerche che smentivano l'idea secondo cui i comportamenti omosessuali fossero una deviazione della normalità eterosessuale). A sostegno di questa tesi, intervenne anche Maria Rita Parsi, psicologa della rivista *TV Sorrisi e Canzoni*, che in un suo articolo scrisse infatti : *“In Sailor Moon le espressioni delle emozioni e dei sentimenti vengono tanto enfatizzate da far perdere ai ragazzi la loro funzione di comunicazione diretta e soprattutto è comunque inaccettabile la confusione di identità sessuale che tale situazione genera!”*.

La “confusione sessuale” cui la Parsi faceva riferimento, era dovuta alla presenza di tre personaggi, le *Sailor Starlights*, che durante le trasformazioni erano di sesso femminile, mentre in forma “terrena” erano di

nesso maschile e, ciò di cui erano convinte le associazioni di genitori e alcuni psicologi, era che cose del genere potessero essere disturbanti per un bambino che, spinto ad emulare i comportamenti di questi personaggi, non sarebbe cresciuto con una visione “normale” della sua sessualità.

Insomma, si preferiva sollevare tutto questo polverone mediatico piuttosto che riconoscere che i bambini non correvano alcun rischio di “deviazione” nel guardare determinati personaggi o nel venire a conoscenza di determinate tematiche se opportunamente spiegate, e che se proprio i loro genitori volevano educarli non potevano pretendere che fosse la televisione a farlo al posto loro.

Con i videogiochi, invece, l'Italia si è trovata indietro fin dall'inizio, vuoi per la scarsa presenza di Software house ma anche, e soprattutto, per una cultura non al passo coi tempi. Giunti nel nostro Paese negli anni Ottanta con i primi cabinati (questi ultimi già comuni fin dagli anni Settanta in altre parti del mondo) vennero poi sostituiti dalle prime console casalinghe, seppure alcune, come ad esempio la console *Leonardo* creata sulla base della *Bandai Arcadia*, non ottennero molto successo sul mercato. Contemporaneamente iniziò a crescere anche il settore video ludico. Uno dei primi videogiochi italiani ad ottenere riscontri positivi fu *I Play 3D Soccer*, uno dei primi videogiochi di calcio con visuale tridimensionale dall'interno del rettangolo di gioco (una specie di antenato di *FIFA* e *Pro Evolution Soccer*). Verso metà anni Novanta comparvero le prime console più potenti, come *Sony Playstation*, che grazie all'utilizzo di supporti ottici¹³, permettevano di utilizzare e memorizzare maggiori quantità di dati. In questo modo fu possibile sviluppare opere più elaborate e di nuovi generi, come il picchiaduro, in cui lo scopo principale è scontrarsi in lotte di vario genere, sia a mani nude che con armi da mischia (spade, pugnali ecc.).

¹³ Supporti di memorizzazione in cui i dati vengono letti e scritti da un laser. I CD-ROM sono un esempio di supporto ottico.

I primi anni 2000 furono contraddistinti dall'avvento di nuove console, come *Playstation 2* e *Xbox*, che permisero un ulteriore importante sviluppo tecnologico dal quale ne colse l'occasione la software house italiana *Idoru* che contribuì allo sviluppo di titoli su licenza di campionati di basket o pallavolo, conquistandosi una buona percentuale di mercato. Il 2000 fu anche l'anno della *Ubisoft*, che aprì il suo primo studio a Milano, portando avanti un'influenza in continuo divenire (dallo sviluppo e conversione di titoli per le console portatili fino alla lavorazione di interi titoli). Ha firmato numerosi successi come *Assassin's Creed*, *Rogue* e *Just Dance*.

In questi anni sono stati poi sviluppati anche videogiochi di simulazione, frutto delle collaborazioni con le case di progettazione giapponesi come *Konami*, *Sega*, *Square-Enix* e l'italiana *Kunos Simulazioni*.

L'evoluzione di questo settore ha compiuto progressi straordinari e a ritmi sostenuti; basti pensare che il videogioco *Assetto Corsa 2* è divenuto un simulatore di guida molto apprezzato persino da case produttrici come *Ferrari*, *Lamborghini* o *Porsche* e che si tratta, ad oggi, del più preciso simulatore di guida sul mercato.

Sebbene sia il medium più recente, comparato alla storia di altri media, è anche quello destinato a crescere più rapidamente, poiché è legato a doppio filo con il progresso tecnologico. Come ha infatti affermato il sociologo Alberto Abruzzese: “*I videogiochi sono la nostra più avanzata frontiera e il nostro più affascinante futuro*”.

Chiaramente, però, anche qui non mancano le controversie che anzi, certe volte, hanno ricevuto critiche più aspre di quelle riservate agli anime, dovute (in entrambi i casi) ad una visione massimalista e al ricorrente luogo comune che vede questi prodotti come prerogativa dei bambini.

Spesso infatti sono stati accusati di istigazione alla violenza, oltre che di costituire delle perdite di tempo o passatempi per gente “scansafatiche” o “poco cresciuta”.

Le tematiche di discussione principale sono sempre le stesse: presenza di scene di violenza e sesso. Gruppi di genitori e associazioni nazionali hanno esercitato pressioni sulle società produttrici dei videogiochi e sugli stessi governi affinché le opere si rendessero meno violente (ad esempio colorando il sangue di verde o trasformando gli esseri umani in creature di fantasia).

In seguito ad episodi di violenza, come il massacro della Columbina High School negli USA nel 1999, si tornò a discutere nei vari Paesi di adottare leggi più severe per regolamentare la distribuzione di videogiochi che potessero istigare alla violenza, puntando il dito contro la categoria degli “sparatutto in prima persona”(termine usato per i videogiochi in cui l’azione predominante è sparare con l’aggiunta di una visuale in cui il giocatore sperimenta dal suo punto di vista l’azione di gioco).

Nel 2001 l’avvento di *Grand Theft Auto III* fece aprire un nuovo caso in America. Il videogioco, in cui il giocatore è assoldato da malavitosi per poter compiere svariati crimini, attirò su di sé numerose critiche per i suoi contenuti violenti, persino le prostitute americane si schierarono contro (dal momento che nel gioco è possibile percuotere e uccidere tutti i passanti, prostitute comprese).

In Italia, il videogioco *Carmageddon*, in cui era possibile investire i pedoni durante le gare, subì la sostituzione di questi ultimi da persone normali a zombie con sangue verde.

Il più colpito è il genere horror, particolarmente lo è stato il titolo *Resident Evil*, in cui tre scene FMV¹⁴ subirono modifiche e nel 1999, in seguito ad una sentenza del tribunale di Roma, vennero ritirate tutte le copie del gioco e del suo seguito, *Resident Evil 2*, presenti sul territorio italiano.

Il caso, forse più eclatante nel nostro Paese, fu però il videogioco *Rule of Rose*, sviluppato dalla casa giapponese *Punchline* e distribuito dalla Sony

¹⁴ Full Motion Video, è una tecnica narrativa utilizzata nei videogiochi che adopera file video preregistrati per mostrare l’azione.

per console *Playstation 2*. Il gioco, appartenente alla categoria *survival horror* (che consiste nella sopravvivenza del personaggio in un'atmosfera di paura e *suspense*), ricevette pesanti critiche, basate su accuse infondate, sollevate da un articolo comparso il 10 novembre 2006 sulla rivista *Panorama*, che riportava in copertina il seguente titolo: “ *I nuovi videogiochi, VINCE CHI SEPPELLISCE VIVA LA BAMBINA*”.

E se il titolo era già di per sé allarmante, le cose non facevano che degenerare proseguendo con la lettura dell'articolo, in cui si parla della presenza di violenze “*psicosessuali e fisiche di ogni genere*” per di più esercitate su una bambina minorenni.

Per quanto il videogioco potesse risultare disturbante, data la sua natura, non lo era di certo per queste ragioni: la protagonista infatti, non era una bambina ma una ragazza di 19 anni e l'episodio cui il titolo faceva riferimento non era altro che un momento di transazione tra una scena e l'altra del gioco (di fatto la ragazza veniva sì chiusa in una cassa, ma per essere poi trasportata su di un dirigibile). Ormai però il polverone mediatico si era sollevato. Le critiche vennero anche dall'allora sindaco di Roma, Walter Veltroni, che definì il gioco come “inadeguato” e invitò gli italiani a non acquistarlo, in modo da tutelare i giovani che già vivono in un'epoca in cui la violenza è continuamente presente sui media. La questione ebbe un seguito tale da raggiungere la Commissione europea e, sebbene *Rule of Rose* fosse stato già supervisionato dall'organo di classificazione PEGI (Pan European Game Information) e reso adatto alla distribuzione sul mercato europeo ai maggiori di sedici anni, in Italia ne fù vietata la vendita, seguita poi dal Regno Unito e anche in territorio extraeuropeo, in Australia e in Nuova Zelanda; ne seguì inevitabilmente il fallimento della casa di produzione che chiuse con solo due titoli a suo carico.

In Germania, invece, lo *splatter* presente in alcuni videogiochi è stato eliminato sostituendo le persone con i robot, inoltre non possono essere presenti accenni al nazismo; come di fatto accade con il titolo *Wolfenstein*

2, in cui non sono state solo eliminate le svastiche ma anche modificati i dialoghi, ad esempio, invece di rivolgersi ad Hitler come “Mio Fuhrer” si sente dire “Mio Cancelliere”; quest’ultimo poi viene raffigurato senza i suoi tipici baffi.

Un altro caso di riferimenti al nazismo lo ritroviamo in *Pokémon*, dove un mostro chiamato *Registel* è stato ridisegnato nella versione europea del videogioco, a causa della sua posa con un braccio alzato che poteva essere interpretato come un riferimento al saluto nazista.

La *Game Freak*, casa di produzione giapponese del titolo, è stata anche accusata di razzismo per via del design del mostro *Jinx* che secondo alcuni riportava caratteristiche che avrebbero alimentato gli stereotipi sui neri, pertanto il colore della pelle del *pokémon* fu cambiato e tutt’oggi è di colore viola. Nella versione europea del videogioco sono stati rimossi anche riferimenti alla religione giapponese presenti nel design di alcuni *sprite* (termine che si riferisce ai vari personaggi all’interno del gioco) mentre altri ancora sono stati modificati perché considerati come un “cattivo esempio” per i più piccoli, come ad esempio lo *sprite* del *Pescatore*, al quale è stata tolta la sigaretta dalla bocca, o la *Bellezza*, ridisegnata con una gonna più lunga, o ancora, la *Nuotatrice*, che ha perso il suo occholino (poiché era visto come un gesto troppo ammiccante). Altre accuse di natura religiosa, vennero dall’America, dove alcune comunità cristiane ritenevano i *Pokémon* delle creature di origine satanica, poiché secondo loro, erano in possesso di poteri concessi direttamente dal diavolo e per di più potevano essere evocati e comandati tramite talismani o amuleti, alla stregua di demoni.

Tutti questi casi non sono altro che dimostrazioni di quando la censura diventa privativa e denigratoria. È forse giusto censurare ogni riferimento al nazismo, come se ciò servisse a cambiare ciò che è accaduto? Non si rischia soltanto di creare disinformazione storica e culturale?

La censura ha un effetto positivo se vieta l'accesso ad un dato prodotto mettendo in guardia sugli eventuali rischi che ne potrebbero derivare, ma incoraggia la crescita del prodotto e non penalizza il duro lavoro e la dedizione di piccoli team di sviluppo indipendenti, spesso quantificabile in anni.

Anche in questa circostanza, è doveroso sottolineare che un genitore dev'essere il principale responsabile sulla condotta di un proprio figlio e che la colpa di un acquisto sbagliato non può e non deve ricadere sul produttore del videogioco, ma va equamente divisa tra venditore e genitore.

4. Conclusione

Abbiamo visto come la censura del passato agisse in modo più incisivo e categorico, portando con sé le sue severe punizioni per coloro che non la osservassero e, anche se ad oggi non è più così, la censura continua ad esistere seppure in una forma più virtuale; ciò non vuol dire che sia meno dannosa.

Infatti abbiamo visto come questa abbia dato parecchi pensieri ai produttori di arti come la scrittura o l'intrattenimento; o a coloro che devono farsi portavoce di verità scomode.

Sarebbe bello poter dire con certezza che questa pratica non verrà più esercitata, ma purtroppo non è così. Tuttavia, la curiosità dell'essere umano sarà sempre spinta verso ciò di cui viene privata e, in un modo o nell'altro, riuscirà a scoprire, magari non tutto ma qualcosa sì.

In altre situazioni, come ad esempio le censure rivolte ai bambini, si possono creare ancora più disagi. Con la doverosa premessa che è assolutamente giusto targettizzare un prodotto e che un'opera può tranquillamente non essere per bambini anche se è un cartone animato o un videogioco, se pure un bambino si trovasse di fronte a delle scene di nudo o di sessualità bisognerebbe spiegarli di che cosa si tratti, in modo che possa avere in futuro un approccio più naturale e sano, senza provarne più di tanto soggezione o timore. Invece, spesso c'è la tendenza a "demonizzare" la sfera sessuale, a proibirla, ad associarla soltanto ad atti osceni, di cui vergognarsi, magari complice di ciò anche il *background* culturale di stampo cattolico tipico del nostro Paese.

Il bambino al quale vengono sempre vietate queste cose, sarà poi il futuro adolescente, e poi adulto, che conoscerà la sessualità attraverso la pornografia, che per un giovane, rappresenta il modo più malsano di conoscerla.

Più una cosa viene nascosta, più cercherà il modo di venire a galla e magari con il rischio di trasformarsi in un ossessione.

O ancora, le censure sulla storia e sulle culture di altri Paesi trovo che siano decisamente irrispettose, per non usare il termine “razziste”, perché privano della possibilità di acquisire una visione più completa del nostro mondo, che spesso si riduce ai nostri confini geografici, il ché, a mio modo di vederla, rappresenta uno spreco che non potremmo permetterci.

In più, qualsiasi opera d’arte porta con sé un bagaglio di ispirazioni, capaci di motivarci nell’intraprendere determinati percorsi di vita, e di valori che possono spronarci a diventare la migliore versione di noi stessi, ma quando queste ultime vengono “deturpate” da tagli, stravolgimenti di trama e dialoghi, vengono meno anche i loro autentici messaggi comunicativi.

Ne va anche del rispetto, più che doveroso, nei confronti dell’impegno riversato da molte persone che dedicano anni, sacrificando molto spesso anche la loro salute fisica e le loro relazioni interpersonali, per la creazione di un prodotto che poi dovrebbe anche venire boicottato perché un genitore preferisce scaricare le sue colpe su chi, semplicemente, sta solo svolgendo il proprio dovere.

Pertanto, è importante far sì che errori del genere non vengano più ripetuti e sarebbe bello non dover più sentire discussioni sul fatto che l’ennesimo “cartone animato cinese” (generalizzazione che è sempre frutto della nostra cultura occidentale) possa istigare a comportamenti violenti o incoraggiare all’omosessualità.

ENGLISH SECTION

I What is censorship

Censorship is known by all as the instrument most used by totalitarian regimes (both past and present) in order to strengthen their hegemony, but why not dwell for a second on the etymology of this word, which originated with a different association.

In fact, this word originates from the name of a political office in ancient Rome established in 443 B.C. (which could therefore lead us to assume that censorship originated with the Romans).

However, this figure performed a very different task: in fact, the census-taker was in charge of conducting censuses, i.e. of acquiring information on the number of inhabitants and the characteristics of the population at a given time (e.g. the number of people making up a household, the assets owned, etc.). To hold this office, oratorical skills and moral rigour were required; in fact, censors were members of the magistracy and, thanks to the censorial note, could punish infractions in military discipline, abuses of magistrates in their roles or excesses in luxury.

In this aspect, we can already recognise similarities with its later meaning because, as it is understood today, censorship is a form of control exercised over the masses that restricts freedom of expression and access to information with the aim of 'protecting' the social, political and moral order that would risk being undermined if exposed to certain information, ideas and opinions. Hence, whoever applies censorship exercises authoritarian control over freedom of expression and opinion, but it is extremely oppressive for the people who suffer it.

In other circumstances, however, one chooses to use it for good, to protect those who are more sensitive to content that could harm their psychological well-being, or for those who do not yet possess the appropriate 'maturity level' to be able to understand certain issues.

But when did censorship begin in history? Let us try to reconstruct a timeline.

In the Bible, one of the first censorious interventions in history is attributed to King Joachim who mutilated the book dictated by the prophet Jeremiah (Jeremiah, 36, 1-26).

In the 5th century BC, certain types of music, poetry and dance were banned in Sparta because they were considered 'effeminate and licentious'.

In the classical age, some artists and philosophers were sometimes accused of impiety and their works were destroyed, as for example happened with the books of Protagoras set on fire in the agora of Athens in 411 BC because he had dared to question the existence of the gods.

In this historical period, freedom of speech was what differentiated a citizen from a slave or a foreigner, so the Greek philosophers formulated the first rational defence of freedom of expression. Plato then regarded censorship as a necessary element of sovereignty and on this defence many autocratic regimes were based, but he also argued that it should always be questioned in order to try to understand when it was a tool for personal growth and when, instead, it was depriving the individual of something.

In 325, the Council of Nicaea declared the books of Arius (a Berber presbyter and theologian whose Christian doctrine was referred to as Arianism) heretical, and Constantine prescribed the death penalty for anyone who tried to save those books from being burnt at the stake he had ordered.

In 496 a first index of heretical and forbidden books was promulgated by Pope Gelasius.

The Church was the main censorship authority during the Middle Ages. It determined which ideas and opinions were contrary to doctrine or could 'contaminate' the faith and morals of the Christian people. In 1231, Pope Gregory IX founded the Inquisition, an institution whose special tribunal had the task of investigating, judging and condemning supporters of

theories contrary to Catholic orthodoxy, followed by the destruction of any of their texts. The appearance of movable type in Europe (in the years between 1453 and 1455) and the spread of literacy posed further threats to the ecclesiastical authorities, who responded by tightening censorship and acting in a more organised manner.

In 1501, the papal bull of Alexander VI forbade printing unless authorised by the Church itself. This marked the introduction of preventive censorship of the press.

In England, it was the prerogative of the Crown (at the head of the Protestant Church) to define heresies and exercise censorship. In 1531, Henry VIII also introduced a system of prior censorship but delegated the secular authority to grant permission for the press.

In the aftermath of the English Civil War (1640-60), the absolutism of the Crown and its censorship mechanisms suffered severely and thus began a period, albeit brief, of press freedom, during which a number of theoretical works were written calling for the abolition of censorship. John Milton, for example, advocated the abolition of prior censorship of the press in his book *Aeropagitica* (1644) in which he condemned it as a social evil. In contrast to Thomas Hobbes, who in his *Leviathan* (1651) tried to provide an explicit justification for censorship. The latter argued that the main task of the ruler was to prevent discord and civil war, as he was convinced that the actions of human beings derived from their opinions.

In France, censorship was abolished following the Revolution and with the *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) freedom of the press was recognised. The Revolution triggered different reactions in the various European countries and North America that gave rise to the different status of censorship in the first half of the 19th century.

In the American colonies, it was efficient in reducing and abolishing both religious and political censorship. In 1791, the United States Congress

ratified the First Amendment to the US Constitution in which Congress pledged not to impose one religion or prohibit the free profession of others, and not to abridge the freedom of the press or speech, as they believed that citizens had the right to investigate matters of public interest and to judge the actions of government. However, there was the Sedition Act, a law (passed by congress) that provided for the criminal prosecution of anyone who wrote or made a speech containing insults (i.e. false or malicious information) against the government, congress or the president.

There was a different reaction to the revolution in European countries and in the East, where rulers attempted to contain the spread of revolutionary ideas and maintain the stability of their autocracy. This was the case in Austria, Prussia and Russia, which strengthened and increased their means of repression and control, censorship above all: hundreds of books that had been freely circulating before the Revolution were banned and permission was required to publish. Austria and the German states adopted uniform censorship policies, while in Russia, following the suppression of the Decabrist revolt of 1825 (implemented in the then capital St. Petersburg in favour of a liberal economy and fighting against the police state and censorship), controls became even stricter and more absurd.

With the 1848 Revolution, the governments of Austria and Prussia had to abandon preventive censorship of the press; as for Russia, it would have to wait until 1905 to free the press from this and many other restrictions.

In the period between the end of the 19th and beginning of the 20th century, thanks to the extension of the right to vote and the growth of individual freedom (all signs of a rising popular sovereignty), censorship declined, leaving room for freedom of the press and expression. Now, however, the main purposes of censorship became the repression of obscenity and the protection of public morality, but also the safeguarding of national security and state secrets. This type of censorship is particularly accentuated in

times of war or strong domestic or international political tensions to meet the need to deprive enemies of vital information.

Then came the struggles of the student movements and the 'sexual revolution' of the 1970s, which made the controversy over censorship one of the themes of asserting individual freedom against 'pre-established' powers.

During the 20th century, in countries that experienced one-party regimes, whether of the Nazi-fascist or Soviet type, it is noticeable that censorship mainly involved the mass media, the arts and all forms of public expression. In Italy, the Fascist government introduced the purge policy shortly after its rise to power by adopting the first law against press freedom in 1923, but it came into force a year later. The most influential newspapers, also recognised abroad, such as the *Corriere della Sera* and *La Stampa* were fascistised from within, resulting in the removal of its former editors. Opposition newspapers were eliminated and, proceeding by means of seizures and warnings, the government devastated their offices. The Italian Federation of the Press, which was anti-fascist, was dissolved and merged with the Fascist Union of Journalists, which became part of the National Confederation of Fascist Trade Unions in 1927.

In a similar way acted the Nazi government, which began to eliminate opposition and purge groups of intellectuals and artists. Famous anti-Nazi writers and artists were expelled by authority from the Academy of Arts or forced to leave it; others, including journalists, were put in prison on the basis of blacklists. Among the most sensational events of the purge were the book burnings in the spring of 1933, organised in the most important German universities.

Other black lists were then compiled, this time containing the titles of books 'hostile to the German spirit' that were to be removed from public libraries, and their counterpart, the 'white lists', containing instead all books recommended by the state.

In the first phase (the construction phase) of a totalitarian society, control over information and private life always takes over, while censorship reverts to primary importance in the later (maintenance) phase of the totalitarian system.

Both fascism and nazism never saw the dawn of this second phase, following their overthrow with the Second World War, but this was not the case with the Soviet regime, of which censorship was a fundamental component.

This covered any mass media: from the press to the cinema, from radio to television with the aim (on the part of the government) of creating consensus among the masses towards the building of communist society, regularly providing evidence of the progress made through its realisation and at the same time convincing them that any objection or divergence of thought was a targeted attack on the legitimacy of the state.

The flow of thought was thus directed according to the directives set by the regime, leaving room for innovations approved by the political authorities.

Sooner or later, however, all dictatorial regimes found themselves forced to declare full acceptance of freedom of thought and speech and to express their aversion to censorship.

The UN Universal Declaration of Human Rights (1948) affirmed the fundamental right of all human beings to seek, obtain, and provide information and exchange ideas through any means of communication and across all borders; while the Final Act of the Conference on Security and Cooperation in Europe (to be signed in Helsinki in 1975), contained a call for the free flow of information between East and West.

Then came the struggles of the student movements and the 'sexual revolution' of the 1970s, which made the controversy over censorship one of the themes of asserting individual freedom against 'pre-established' powers.

The arrival of the Internet and new technologies have made it possible to partially circumvent forms of censorship in countries where the control of information still clearly persists (e.g. in China or Iran), yet the control and manipulation of information by the strong powers within politics persists, even in those countries that profess to be democratic.

So, censorship still exists, but it has also been compounded by the problem of the circulation of false information, which makes our path to the truthfulness of what is happening around us and the possibility of knowing, to the full, the threats we need to protect ourselves from more and more difficult.

In an increasingly fast-paced world, it is important to stop and not settle for superficial words, but to make an extra effort to understand as many aspects of our daily lives as possible. Because censorship will never cease to exist, but this time, we are aware that it is up to us to choose whether to 'succumb' to it or not.

I.I Censorship in Fascist Italy

The history of fascism began in 1914 when the journalist, Benito Mussolini, founded the *Fascio d'azione rivoluzionaria* movement, but the so-called twenty-year fascist period began with the movement's seizure of power on 31 October 1922.

From the very first fascist laws, in 1923, censorship was applied in Italy, destined to worsen with the *leggi fascistissime* (1925-1926). The 'presence' of the use of this tool was most noticeable in the field of journalism (where a form of preventive censorship was efficiently applied), which is why, at the beginning, the publishing industry was not under much pressure from the government.

There is, however, an important detail to point out: as the graph in the article *The Censorship of Translation in Fascist Italy* by Christopher Rundle, associate professor in translation studies at the University of Bologna, shows, the Italian public had a keen interest in novels, especially Anglo-American ones, so much so that in the 1930s Italy was the country that translated more than any other country in the world; in 1935 alone there were almost a thousand publications, followed by France with eight hundred and Germany just under six hundred.

Of all foreign publications, translations from English accounted for an average of 34 per cent, with an increase of 42 per cent in 1937.

Not coincidentally, these dates coincided with the spread of mystery and adventure novels (the first ones used to be published on newsstands in handout form), signed by authors such as Agatha Christie, Edgar Wallace, Zane Grey and P.G. Wodehouse.

This preference, however, was considered 'inconvenient' for the Italian publishing industry because, while Italy was the country that translated the most, it was also the country that exported the least, unlike, once again, France and Germany, which, while publishing many translations, also

successfully exported the works of their culture, which revealed the 'vulnerability' of Italian authors.

The publishers had to defend a product that was decidedly profitable for them, even though they were accused of 'polluting' the Italian book market through the distribution of translations in which the use of the language was judged so bad that they came to regard these works as real offences against its use; while Italian authors felt threatened by competition from translations capable of achieving a success that was unthinkable for them, in fact, we must bear in mind that an average Italian novel could hope to sell 3000-5000 copies within a few years, whereas Edgar Wallace's first crime novel sold more than 50,000 copies in the first few months.

Then we come to the years 1933-34, when it was decided to pursue a real campaign against translations; now publishers were faced with a very different kind of criticism compared to what they had faced up to that point, now accused of not looking after the interests of the Italian people (which should have had absolute priority instead).

In March 1934, an enquiry appeared claiming that the translations had 'spoiled' the tastes of the Italian public and also demanded a higher cover price for the translations.

In their defence, the publishers argued that, thanks to the proceeds of the translated works, they were also able to subsidise Italian works that would otherwise not have been able to maintain themselves on the market (this was also due to the much higher cost of the rights compared to the translations) and thus turn their services towards the country. Contrary to what one might have expected, the issue never provoked any reaction from the regime. This was because, as already mentioned, the Ministry of Popular Culture (originally the Ministry of Press and Propaganda) did not apply any kind of prior censorship on the non-periodical press, but required it to be applied on printed copies before their distribution, a stratagem

adopted to maintain the semblance of a free cultural life without repression in the eyes of the citizens.

However, if the Prefecture ruled that a book was unsuitable by denying its distribution, it represented a considerable financial loss for the publishers, since the copies had already been printed, which is why it was decided to opt for self-censorship on the part of both publishers and translators, even though this meant going against the latter's code of ethics and having to sacrifice the veracity of the plot.

The strictly forbidden topics were: suicide, abortion, incest, 'pornographic' scenes, criticism of Mussolini or the regime. Therefore, the genre that suffered most from translations (which became, rather, rewrites) were detective novels. It is important to mention a literary case that gave a racist twist to the regime's censorship, namely the novel *Sambadù, amore negro* (which literally translated means 'black love') by Mura, pseudonym of Maria Volpi Nannipieri.

The author had achieved her debut with the novel *Perfidie* published in 1919, the plot of which centred on the love between two women, which, however, ended with a 'return to order' while waiting to receive the love of a man.

This made Mura fit the profile of the writer of the 'transgressive romance novel'. Her fame was great and until 1940, the year of her death, some thirty novels and several collaborations with newspapers and magazines followed. Her novel *Sambadù, amore negro* centres on the love story between an Italian woman, Silvia, and an African man, Sambadù; however, it is a rewrite of an earlier novel of his entitled *Niôminkas, amore negro*, which appeared in 1930, in the magazine *Lidel*. This earlier novel ended with the marriage of the two, while in the 1934 rewrite the author added a sequel with the birth of a child and the breaking of the bond.

The story is told from the point of view of Silvia, a young widow living in a hotel in Rome, in the first person and using the historical present tense, with

the aim of creating the illusion in the reader that he is a direct participant in the events narrated. This illusion is also created by the novel's opening, which opens in medias res (i.e. when events are already underway) with a chance first meeting between Silvia and Sambahù Niôminkas, a guest in the same hotel and her room neighbour. From the outset, the basic conflict that this interracial love represents is evident, yet Sambahù's character is presented as completely Italianised; in fact, he graduated in engineering in Florence, masters many languages and is able to play various musical instruments. Throughout the novel, a series of dichotomies (man/woman, black/white) and the contrast between 'civilised Europe and savage Africa' are explored. Silvia strongly opposes this contrast, which she tries to overcome in every way, stating that we are all God's creatures, with a soul and a heart, and that skin colour does not matter.

Unfortunately, although Sambahù has shown that he is able to adapt to European culture, this does not change the society's view of him. In addition to all this, there are two 'antagonistic' figures: the first is Sambahù's rival, Marisi, an overbearing man, an example of the typical 'Italian male' (confident in his charm and virile superiority that puts him in a position of advantage over women); the second is Silvia's 'antagonist', Jo, a black dancer whom Sambahù himself describes as 'a negress to whom civilisation has not yet taught lies' and who stands out from Silvia in this respect. For the protagonists, both Jo and Marisi represent possible (perhaps even more 'convenient') alternatives for choosing a partner, but things, as we know, will turn out differently.

Being a transgressive romance novel, Silvia will have a flirtation with Marisi (in which an intimate relationship is also achieved) that she will keep hidden from Sambahù, but in the end it will be the latter who will emerge the winner from the confrontation between the two men, with the result that the couple will strengthen their bond through marriage, which was the happy ending for the 1930 novel.

In the second part (added in 1934), Sambahù changes, becomes increasingly possessive and seems to regress to a more primitive state. The acculturated and elegant figure of before gives way to a gradually more savage man, and moreover confesses that there were cannibals among his ancestors.

Sambahù will decide to return to his native Africa, as an inevitable consequence of the incompatibility of the two races, which will (again) mark a return to order finally restored.

With the birth of the child, the situation for Silvia becomes so untenable that she decides to file for divorce. However, it must be emphasised that for the couple, the conflict is not primarily due to their interracial differences, but rather to the different expectations of both of them in married life and in their respective roles as husband and wife; in fact, Silvia does not accept being treated as a slave and therefore rebels, as she demonstrates when she refuses to leave her son with his father.

Sambahù, for his part, will try to assert his parental rights over his son, but in the end he will surrender to the will of the woman, who shows a certain emancipation and a strong determination to get what she wants.

This novel is particular in that it takes on two main themes, such as interracial love and racism, which are here intertwined (one in stark opposition to the ideals of the regime and the other pandering to ideology).

With its portrayal of the woman as strong, independent and modern, as, yes, she fails as a wife, but makes her mark as a single mother; a rather obvious challenge to the moral and family policy of fascism is launched.

This work triggered a violent reaction in Mussolini, but not because of the content, but more because of the book's cover, which instead of depicting the stereotype of the 'savage', showed a smartly dressed black man holding a woman in a dressing gown, who in turn embraces him.

It must be pointed out, at that time, covers with naked black women were accepted and were not particularly conspicuous, and interracial couples

were also accepted, but on condition that the man was of Italian nationality and the wife a black woman. These circumstances were clearly due to the sexist society of the 1930s (unfortunately not limited to this decade), in which what was accepted for a man was strictly forbidden for a woman.

In keeping with the theme of interracial relationships, these were accepted if they took place between white men and black women but not the other way around, and the fact that Mura's novel was aimed at an audience with a strong female majority was intolerable to the regime; his was seen as a book that could encourage women to sexual insubordination. Not to mention the idea of a black man, with an education and elegant manners, conquering a white and especially Italian woman; it certainly did not help the image of the country, which was preparing for the campaign to conquer Ethiopia.

As an immediate political consequence, on 2 April 1934, Police Chief, Arturo Bocchini, sent a telegram to all prefects with the order to seize all copies of the novel because it was seen as offensive to the dignity of the race.

Mussolini exercised stricter control over works published or about to be published, adding the obligation for publishing houses to send a certain amount of copies to the authorities; with the prescribed delivery of copies, publishers could continue to publish books without needing prior permission.

Of all this history, however, although it may seem that simply seeing a book cover was enough to set off such a large and ramified censorship organisation, the reality would be another: the Sarnadù case was just the occasion that lent itself to the emergence of a censorship process that had already been initiated and planned.

This was the situation of censorship in publishing at least until the years of 1935-36 when, with the war in Ethiopia, Italy became a colonial power.

This led to a heartfelt change in every aspect of the country's life, thus including culture and literature.

Mussolini launched the campaign for (mainly economic) autarchy, which symbolised Italy's emancipation from all forms of foreign dependence.

The result was the rise of a strong climate of nationalism, also fuelled by the sense of having received an injustice from the international community, primarily Great Britain, which did not recognise Italy's right to sit at the table of the other colonial powers as an equal.

This dissatisfaction led to another translation debate: the Authors' and Writers' Syndicate again accused the publishers of a lack of patriotism in favouring metalinguistic works and because, this time, the violation of autarchy, so much desired by the Duce, was also at stake.

The debate thus led to a second campaign against translations and the publishers who published them, more organised and effective than the previous one. A ministerial commission for the screening of translations was promoted by the Syndicate with the aim of "limiting the intrusiveness of foreign works", which was to impose a system of reciprocity, so as to address the recurring issue of the negative cultural balance in fiction and detective stories; and a register of translators (sharing the same principles and interests as the Syndicate), separate from the publishers. The latter continued to be accused of anti-patriotism and unfair behaviour, the campaign was conducted in fierce tones, Filippo Tommaso Marinetti (founder of the Futurist movement) at the head of the Syndicate proposed, in favour of literary autarky, to discard three quarters of foreign works that, in his opinion, were being imposed on the market by certain publishers who, in doing so, were fomenting an Italian 'vice' that had always existed, identified as 'foreignophilia' (i.e. a 'love' or 'passion' for anything foreign) and which put the more prestigious Italian literary product in second place to mediocre novels from foreign literature.

Since Italian novels produced only a few bestsellers in comparison to translated novels, the publishers, for their part, were convinced that popular self-sufficiency could be achieved by encouraging productions of a scientific, artistic and literary nature, areas in which Italy would also gain greater recognition on the international scene.

This second campaign against translations, however, proved to be stronger because it coincided with a historical period of political change represented by the war in Ethiopia and not because of Marinetti's campaign. At that time, the idea of a people dominating other peoples had become stronger, so the duty to preserve one's nationalist identity from 'mixing' with other foreign cultures had also become stronger.

Added to this were the racial laws of 1938, the concept of 'race protection' already well known in Nazi Germany, and exaggerated nationalism. It had become a nonsense that, on the one hand, there was the ideal of the dominant fascist culture and, on the other, Italian culture that absorbed more foreign products than any other country in the world.

In January 1937, the MinCulPop sent a circular to the prefectures asking publishers to inform the ministry before translating a foreign work. In this way, the ministry began to look around more, taking a greater interest in translations, how many there were and who would publish them.

A year later, in January 1938, he asked the publishers for a complete list of all works already published and those in the pipeline and, after two months, imposed prior authorisation for the dissemination of translations (excluding scientific and classical treatises); the ministry had now forcibly inserted itself into the production of translated works. In August of that year, in advance of the September measures, the Minister of Education, Giuseppe Bottai, launched an operation to 'clean up' school textbooks, which consisted of removing all books written by Jewish authors from schools. In order to limit, to some extent, the economic damage that would ensue and with the beginning of the school year approaching, the Federation of

Publishers decided to collaborate with the ministry by offering a list with the names of the authors banned in Italy (almost all Jews). The following month, the MinCulPop did not fail to intervene either, setting up a 'Book Reclamation Commission' with the task of studying the quickest and most suitable ways to fulfil a total revision of Italian and translated book production.

In reality, the real task of the commission soon turned out to be to remove from circulation almost all works by Jewish authors, who for the regime represented an even more serious 'threat' than the mere foreigner, but this did not mean that the pressure on translations diminished, on the contrary, it became even stronger.

In October 1939, Dino Alfieri, who had been the head of the MCP until then, was replaced by Alessandro Pavolini, a journalist and writer who was a convinced supporter of racial politics. His measures were aimed at restricting the field of translations since his goal was to correct the situation of a deficit cultural budget, which had been in place in Italy for too long, and to better reflect his role as a nation at war against the decadent democracies of the West.

Therefore, various measures are taken against translations:

- 1) October 1940: Pavolini attempted to impose a 10% quota on publishers for translations, but this was not introduced due to resistance from the Federation;
- 2) March 1941: Periodical literature and dispensation novels are also submitted to the MinCulPop for prior approval;
- 3) July 1941: The ministry bans periodical and dispensation 'detective stories', subjecting all detective stories in book form to prior approval;

4) January 1942: imposition of a 25 per cent quota on translations (a percentage that was agreed with the publishers themselves) but which led to a decrease in translations;

5) April 1942: ban on all detective stories (in any form of publishing).

The Fascist regime, following a series of measures in Italy since the spring of 1943, came to an end on 25 July 1943, when the meeting of the Grand Council of Fascism decreed the deposition of Benito Mussolini, who was then arrested by King Victor Emmanuel III.

However, censorship in Italy did not end with the fall of Fascism. Freedom of the press was restored on 18 June 1946, but several restrictions were still in place during the post-war period.

I.II Censorship in the Francoist regime

In the Spain of 1939, following the bloody civil war and the prevailing of nationalist forces over those of the Spanish Republic, a traditionalist, conservative and clerical military dictatorship (inspired by fascism in Italy), led by General Francisco Franco, came onto the scene.

The country experienced the hegemony of this regime for a good thirty years, until the death of its dictator in 1975.

Like the other totalitarian regimes, it also used censorship, which here formed part of a whole system directing its repressions towards any form of cultural production carried out during the Second Republic, Spain's most liberal period when it was ruled by groups of democrats, always with the aim of guaranteeing the now well-known 'ideological purity' (which every dictatorship strives to preserve in order to maintain its power), but also to make Spanish citizens forget Spain's democratic past.

Even before his hegemony began, Francisco Franco had already signed a first censorship decree on 23 December 1936, after his appointment as head of the Spanish state in Burgos. Subsequently, on 14 January 1937, a decree was published in which the Delegation for the Press and Propaganda was attributed to the State and, in 1938, the Press Law, promulgated by Interior Minister Ramón Serrano Súñer, gave rise to the structure with which to control the written, sound and visual production within the country.

Initially, it was political censorship until the Catholic Church also made its contribution in 1945, which, it claimed, described state censorship as 'insufficient'.

Since the Concordat signed with the Vatican in 1953, the Church increased its hegemony over censorship decisions, so topics considered in opposition to Catholic morality (such as sexuality, divorce, homosexuality and adultery) were some of the main taboos in Franco's Spain.

In this historical scenario, however, censorship was seen as a source of pride, because it allowed Spanish citizens who applied it to 'possess the freedom' to be in the right, to have the choice to act in the good, abhorring bad manners and immorality.

The production of novels was one of those areas that suffered most from these restrictions, since the regime demanded total modesty and decorum, as well as the respect and presence of divine and human values. It was unthinkable to be able to express political opinions, and sometimes even language that could be considered provocative or not in keeping with good behaviour was reason enough to receive sanctions. The creative genius of the authors was therefore compromised and, at that point, very little of their art could be passed on to readers.

Many authors were forced to leave in order not to give up their freedom of expression, but still others were denounced, tortured or executed because they were homosexuals, the tragic ending of Federico García Lorca's life being a case in point.

Music, of course, was also subjected to the 'purging' process, especially during the 1960s, a period coinciding with the pop music boom in the UK and the US.

Until 1977, the censors banned the distribution of more than four thousand songs because of content they considered blasphemous, sexually explicit or politically subversive. For example, they justified the censorship of the song *Good Vibrations* by the Beach Boys by claiming that the lyrics had been written by a group of US drug addicts whose philosophy of life was based on sex; the vibrations mentioned in the song evidently referred to orgasm, and they also claimed that the song could lead many young Spaniards to dance obscenely, which is why its distribution should not be allowed.

Moreover, given the poor knowledge of the English language for a large part of the latter, some songs were misunderstood and unjustly banned, as

in the case of Bob Dylan's *Just Like a Woman*, mistaken for a homosexual theme song; or Lou Reed's *Heroin* which, paradoxically, was not banned as a drug anthem, but for a 'foiking' (which was actually for the kingdom) of which one censor wrote that he could not find the word in any dictionary, so he believed it to be a misspelling of the word 'fucking', which is why this song also had to be banned.

The cinema was another of the most affected sectors.

All films that had scenes considered by the censors to be violent, indecorous or critical of the regime, the Church or society could be either deleted in their entirety or manipulated to be suitable for public viewing. This caused numerous films to be banned in Spain, films that those who had the opportunity travelled to France to watch. It was also forbidden to show films that were not in the Spanish language and a dubbing licence had to be obtained for film transpositions; in addition, very high quotas were imposed in order to retransmit a film.

As far as periodical censorship was concerned, the 1938 Press Law, initially of a 'provisional nature', was in force until 1966. Everything that was to be published or represented was required to be censored, while additional instructions, such as silencing or highlighting certain events, were given to the press. The various newspapers were sent official texts 'with compulsory insertion' and in all theatres and cinemas it was compulsory to show NO-DO, the colloquial name for *Noticario y Documentales*, a series of newsreels produced in Spain under state control.

Journalists were then forced to manipulate the truth or omit it; they were not allowed to talk about the serious political situation in Spain or illustrate other political ideologies.

Censorship was not carried out according to clear and consistent criteria, but arbitrarily, without any legal rules, depending on the personality of the author, the editor, the newspaper or ... the mood of the censor.

In 1966, with the promulgation of the Press and Printing Law, preventive censorship disappeared, voluntary consultation was maintained and, for books, legal deposit.

However, although the country seemed to be moving towards a more 'concessionary' phase, a new law - the 'Fraga Law' - was published, the second article of which specified the limitations to the proclaimed freedom of expression, which is why writers and journalists continued to submit their works to 'voluntary' consultation in order to avoid fines, seizures and trials.

Compared to the past, this law was supposed to 'loosen' the limits hitherto imposed, but it still retained an ambiguous character that allowed the regime authorities to keep their decision-making power over the fate of books and films intact.

It is true that this historical phase of the country lasted until the death of the dictator, but the influence of Francoism was also strong afterwards. This was also due to the gradual reintegration of democracy and the deep isolation from the rest of the world that censorship brought.

Suffice it to say that even now, 47 years after the end of the regime, many of these 'expurgated' works are still perfectly available on the market and it is still possible to encounter censored films on television.

For instance, if we went into a bookstore we could easily find a sweetened edition of James Baldwin's novel *Go Tell It on the Mountain*, from which every reference to the sexual habits of the protagonists was meticulously erased, or again, in a library we could ask to borrow a 'revised and corrected' version of Ernest Hemingway's *Across the River and Into the Trees*, where we find the replacement of the word 'lesbians' with the more polite 'good friends'.

At the very beginning of this year, the *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* asked Spanish Prime Minister Pedro Sánchez to delegate the Minister of Culture, José Manuel Rodríguez Uribes, to conduct

an investigation with the aim of determining the actual extent of the censorship and restoring the original versions of the 're-adapted' works.

This request was made by the president of the association, as well as journalist and historian, Emilio Silva, following the airing of a censored transposition of Frank Capra's film *It's a Wonderful Life*, in which a total of seven minutes of scenes referring to a housing cooperative were omitted (since, in the Franco era, anything referring to cooperatives was associated with communist propaganda).

This is a flaw in the system due to the young age of Spanish democracy, which, although it has repealed all laws supporting censorship, has never set up a special body to put an end to the circulation of works subject to state mutilation. Moreover, most of these works have been exported to different Latin American countries, obviously retaining the censored parts. This means that a case of cultural discrimination is still ongoing, as a considerable portion of the world's population is denied access to literature in its essence.

I.III The Church against 'obscene cinema' in Republican Italy

In 1564, the new *Index librorum prohibitorum* was promulgated, which listed all works and writers that were not to be printed and read by Catholics, books that could only be circulated after having been 'purged', and established special regulations for their trade. The *Index* remained in force for 400 years until 1966, when it was abolished.

With the advent of the Republic, it is almost natural for us to think that the fate of censorship was destined, if not to wane, at least to fade, but we are making a mistake.

In fact, despite the fact that Article 21 of the Italian Constitution affirms freedom of the press and of all forms of expression, pressure was exerted (especially by the Catholic world) to add the paragraph banning printed publications, shows and all other manifestations contrary to morality.

A Central Office for Cinematography was established at the Presidency of the Council of Ministers, where the judgments of the first and second degree review commissions were collected. In 1949, the then Undersecretary for the Performing Arts, Giulio Andreotti, issued a law to promote and support the growth of Italian cinema and, at the same time, curb the advance of American films.

It can be said, certainly, that the Church began to lose absolute control over the performing arts (from which it had benefited from Andreotti onwards) from July 1958, when Amintore Fanfani, president of the Council of Ministers, appointed Egidio Ariosto, a Social Democrat, as undersecretary to the Presidency of the Council (with responsibility for the performing arts). The Catholic associations active in the sector, aided by Luigi Gedda's Catholic Action, tried in every way to prevent this appointment; however, the Catholic monopoly failed to prevail and relations between the

republican institutions and the world of the cinema moved into a new phase.

The law of 1962 considerably reduced the powers of the administrative censorship commissions, which could now only oppose the screening of a film if they saw an offence to morality, while retaining (at least on paper) the censorship of obscenity. In addition, theatre censorship was eliminated, a circumstance that the Catholic world welcomed with no little concern, as it interpreted it as a herald of the future elimination of film censorship.

They therefore decided to draw up, with the apparent approval of the Secretariat of State, a proposal to update the Film Review Act, in which it was proposed to relieve the Review Commission of the task of exercising censorship because it was considered to be 'more easily susceptible to external political and moral influence', to entrust it to the judiciary instead.

The Church, in drafting this Proposal, had based its reasoning on three main ideas (in the knowledge that it had lost its control over the General Directorate for the Performing Arts): the first was the acknowledgement of the failure of censorship since, thanks to films such as Fellini's *La dolce vita*, the status of art of the film allowed the inclusion on the scene of themes that were unthinkable to represent before, resulting in an endorsement by the censorship system.

An avant-garde was underway that would trace the future direction that Italian cinema would take, 'engaged today as never before in a [...] race to arouse man's basest instincts and to portray ever more erotic situations', as could be read in the document of the Proposed Update.

The second idea was that censorship not only did not operate as it should, but also prevented others from doing so, pointing out that, on the contrary, the judicial authority had taken only exceptional initiatives in this area, demonstrating its impartiality and priority in protecting the legitimate.

The third idea, finally, was to lend support to the thesis that the judiciary was the most appropriate body as it conducted its examinations of all films, sanctioning them criminally if they failed to observe morality.

This meant, however, that with the Catholics' Proposal, the judiciary would have had to exercise censorship on films that had already been completed, since producers would have been asked to send them 15 days before the date of programming, thus not envisaging the possibility of implementing the restrictions in advance, on a work that was still in development.

In practice, the Church chose to employ a diversionary tactic: it basically agreed to what the opposing side had (long) demanded, i.e. freedom of expression, but with the aim of re-establishing by new means a control that was, in fact, failing.

In October 1965, a joint document was signed between the Christian Democratic Party (DC) and the Italian Socialist Party (PSI), in which the two camps agreed on the need to abolish administrative censorship, although the conflicting nature of the Catholics' motives soon emerged.

In fact, at first an agreement was reached to abolish censorship, which only lasted for a few months, but this was followed by a second agreement to maintain it, even though it was an imperfect instrument, wanted by the DC only to limit the actions of the other side. This second agreement is still valid today and administrative censorship, although reformed, is still alive.

As far as Catholic film revision is concerned, it can be said to have been closely linked to administrative censorship since 1947, when Andreotti authorised the participation of two representatives of the CCC (Centro Cattolico Cinematografico), thus making it possible for the latter to carry out revisions on time on most of the films distributed in Italy.

But what were the elements of cinema that were of greatest concern to the CCC?

As can already be foreseen, the main sequences on which corrections are made are those containing scenes of 'sentimental effusions', i.e. kissing, hugging and intercourse.

In the first two cases, the scenes were not completely removed, but abbreviated, as it was considered that lingering too much on these gestures (considered not entirely appropriate even when performed by married couples) represented a form of exhibitionism of the affective dimension, which, rather, should remain more intimate as an indication of sobriety.

Another element to be corrected was the staging of the body, which in most cases involved the naked, or insufficiently covered, body of the woman. So it was goodbye to saloon dancers in westerns, bikini-clad bathers in holiday films, or women in too tight and low-cut costumes in science fiction films.

The female nude had to be erased even from the props: paintings, drawings were removed from the frames with meticulous precision. For instance, in George Marshall's film *The Happy Thieves*, it was requested to remove some close-ups of a Velasquez nude.

Rarely were cuts made for scenes of male nudity, in which case 'deformities' such as fat or grotesque bodies, considered inappropriate and disturbing for audiences in parish theatres (which had taken the place of the industrial ones, which had begun to close, since the early 1960s), were censored instead.

As already mentioned above, the presence of costumes is strongly penalising, and in fact, one film subgenre that was strongly penalised was the *peplum*, in which the events took place in biblical or historical contexts, such as that of ancient Greece. Here it could happen to find dance sequences that, judged as too licentious and placed in exotic contexts (capable of feeding 'certain fantasies' in the audience) had to be systematically eliminated.

Strangely enough, however, there was not the same participation in censorship in the case of scenes of violence. Not because the reviewers

were tolerant of murders or beatings, but because if they had been removed, most of the screenable titles would have been lost.

In the second half of the decade, there was also an increase in the number of corrections to sequences and dialogues in which marriage was mentioned, testifying to Catholic sensitivity towards issues such as the family and the sacredness of the marriage bond. Therefore, all those films that dared to ridicule or question the bonds of marriage became part of the list of 'unscreenable' films. This last category of corrections, however, was of less importance in the censorship process, which focused more on the visual dimension.

Unlike the totalitarian censorship previously experienced, Catholic censorship is primarily a demonstration of the unresolvable tension between the conviction that cinema and the media can be instruments of the apostolate and the fear of their pervasiveness and the content they convey.

I.IV Censorship in the history of cinema

And while so far we have seen that censorship has existed since the earliest times, cinema (which has only existed for 126 years) has not always known censorship. Perhaps this is due to its birth as a result of the scientific experimentation of the cinematograph, which, thanks to the introduction by the Lumière brothers, made it possible for the first time to capture the movement associated with images. Initially, it was possible to shoot films of a maximum duration of one minute and, surprisingly, there were no limitations. Contents ranged from simple moments of everyday life to depictions of violence or nudity.

The history of film censorship began in 1907 in the United States of America, because of ... boxing.

Yes because at that time in America, it was illegal to both box and watch fights, until in Chicago, someone came up with the idea of filming a boxing match so that anyone who wanted to watch could do so legally because boxing was illegal, but not the videos. However, even if filmed, it still retained those aspects that made it illegal (such as betting and learning how to fight and thus getting into fights), so it was decided to ban its projection as well as its recording.

There was the following case of censorship involving one of the greatest actors in film history: Roscoe Arbuckle (also known as "Fatty" Arbuckle, due to a misprint in which he was called "Prince of Whales" instead of "Prince of Wales").

Arbuckle was hired by Paramount Pictures for one million dollars (which today would correspond to 14 million dollars) and happy for this contract he organised a big party with free admission for all.

Amongst several Hollywood stars, a young actress, Virginia Rappe, star of Century Fox, also attended that party.

But at three o'clock in the afternoon, the girl was found on a bed, her clothes torn, writhing and screaming. She was taken to hospital, where she later died.

No matter what the cause of Rappe's death, it was a scandal for which the newspapers blamed Roscoe Arbuckle, who was described as a sex maniac by the press.

The public turned against the actor and all his films were cancelled and withdrawn from screening (we could consider the phenomenon as an 'ancestor' of today's cancel culture).

Everyone refused to hire him for fear that people might associate those films with the scandal. Things did not change even when at the end of the trial Arbuckle was found innocent. The actor changed his name and tried to act for another twelve years, but died of a broken heart in 1933 and was forgotten forever.

This, with the addition of a long series of actors abusing drugs or alcohol or committing murders, was the scenario that was advancing in a cinema that was increasingly open to all kinds of audiences: sound would come in 1924, so even those who could not read could now follow a film, especially children, who would look at the actors with admiring eyes and perhaps take them as reference points.

Thus, morals clauses were introduced, which had to be observed and adhered to by the entire cast of a film (e.g. actors were contractually required not to be seen in public behaving inappropriately), but there continued to be no censorship of film content.

Films that appeared before 1934 are in fact called 'pre-code films' and because they could freely deal with any kind of subject matter and even feature full nudity.

One of the great examples of films made thanks to this kind of freedom was *Freaks* (1932) directed by Tod Browning, in which the main character is a circus dwarf who is madly in love with the charming trapeze artist

Cleopatra, who, on the contrary, detests him. The cast included genuinely disabled people (suffering from dwarfism, conjoined twins or with physical deformities) who were thrilled to be able to work on a project whose aim was to defend the rights of the disabled, who were as invisible at the time. In fact, the film did not focus on the physical appearance of these people, but on their personalities and points of view, going against the common way of thinking that a disabled person had no sexuality and was incapable of love.

Unfortunately, it is the most censored film in the history of cinema, banned worldwide (in Italy it was banned until the 1980s). It was even withdrawn from sale in the United States after a pregnant woman suffered a miscarriage while watching the film's final scene.

Later on, there was a growing belief that bad behaviour and delinquency in the real world was due to the presence of these in the films. People of the Christian religion refused to watch all those films that went against the professed values of their religion. They absurdly came to think that the economic crisis and the presence of these films were the result of the decline of traditional values. Thus was born the Production Code Administration (PCA), a council whose task was to check that every film released complied with a set of rules. In 1934, the Hay Code was published, which put an end to freedom of expression in film. Now, if a love story appeared in the film, it had to end with the marriage of the couple; if there was a criminal, his punishment had to be shown; sex could no longer be mentioned (and, logically, no more nude scenes could be shown); corpses could not be framed; the police could never die and justice always triumphed. Topics such as rape, paedophilia, racism and prostitution did not exist and religion could not be criticised.

If one broke the code there were only two possibilities: the P.C.A. could decide to prevent the film from being released in cinemas or it could choose to apply censorship where it deemed necessary.

So Hollywood decided to apply self-censorship, making films that were already designed to comply with the rules imposed by the Code.

For a long time, the film industry found itself 'fossilised' within its own schemes and in the long run, people stopped going to the cinema. Even if films were censored, the public wanted to see films that dared more at all costs. It was absurd to think that you could force homosexuals, disabled people or black people to stop being what they were, or that you could completely remove any trace of violence or sex, which after all, people had always liked.

Therefore, the cinema owners, in order to convince people to buy tickets, started showing films that came from abroad (that were not already censored) and, if shown surreptitiously, could show any scene.

Thus, the film *Il Miracolo* (The Miracle) arrived in cinemas, based on a larger film called *L'Amore* (Love) by director Roberto Rossellini.

The plot tells of a naive and strongly religious shepherdess (played by Anna Magnani) who one day, in the pastures, meets a blond, good-looking man with a beard, at which point she becomes convinced that it is an apparition of St Joseph. The vagabond offers her wine and takes advantage of her sleep to have sexual intercourse (clearly not consensual). When she wakes up, she finds no one beside her, a fact that contributes to her conviction that she has witnessed a 'miracle'. She discovers, however, that she has become pregnant, at which point she is convinced that she is carrying St. Joseph's miraculous child.

Themes such as sex, rape and the ridiculing of religion are therefore present in this film, all unacceptable to the Code, but the ploy worked and thousands of Americans turned up to see this and similar films. And so, of course, the PCA ran for cover by declaring that foreign films that did not comply with their code were illegal; however, clandestine screening continued.

In the US, therefore, they no longer knew what to do, since the public wanted to see films with nudity (and since they were not pornographic). In addition, thirty years had passed since Hay's code with all its rules and prohibitions, so they decided to divide the films into several sections; in this way no film would be cut but rated. Among the sections were:

- G-films (general audiences) i.e. films for everyone and respecting all the rules of the code;
- the PG films (parental guidance suggested), those forbidden to minors under the age of thirteen;
- R (Restricted) films, forbidden to those under the age of sixteen;
- films X, forbidden to minors.

The latter category, however, did not include pornographic films. To distinguish the latter, three 'X's were used (a sign still maintained today) to indicate that those types of films were strongly forbidden to minors.

So now, the public was informed of the presence or absence of content unsuitable for children's viewing and the choice therefore fell to the parents. This did not mean, however, that all issues were resolved. In fact, making a film forbidden to minors under the age of eighteen meant that the audience (and, consequently, the number of box office receipts) would be reduced. It was decided, therefore, to censor everything that had to be seen by children for profit.

Many old cartoons with racist elements (which were considered outdated in the 1960s) were censored.

Thus was born the new censorship of 'political correctness'. This was the same censorship that led to the replacement of one of the three main characters in *Tom and Jerry* (who was an African-American woman) and to Disney's 'cancellation' of *Song of the South*, even though it was a film that

received an Oscar and boasted the presence of actor James Baskett in the cast, who with this appearance was the first African-American actor to receive an honorary Oscar.

Based on the book *Uncle Tom's Cabin* (which later became a symbol of anti-racism), the film also featured stories of the African-American people of the 1800s and no African-American character is seen as a bad example, indeed the character of Uncle Tom is among the most popular of Disney's live-action films. Yet, since it was never explicitly stated in the film that slavery was wrong and Uncle Tom is shown happy to work (at a time when black people were not allowed many freedoms), the US animation giant decided to delete it to avoid criticism. This was because it was still an animated film and therefore parents and their reactions were feared, since if they prevented their children from watching a certain product, it was bound to go down in flames.

Perhaps, however, it would be more appropriate to take into account that everyone should have the possibility to express an idea or an art form in whatever way they see fit, right or wrong, it is then up to adults to educate their children (certainly not a task that television can fulfil) and that behind every work there is no less work by many people who believe in what they do; to boycott a product is to disrespect the efforts of those people, and that cannot be tolerated.

SECCIÓN ESPAÑOLA

Introducción: qué es la censura

El término “censura” se utilizaba en la antigua Roma para definir la personalidad del censor, una carga política instituida en el año 443 antes de Cristo. Esta figura se ocupaba de los censos y entonces de adquirir informaciones sobre el número de habitantes y los bienes que poseían. Para desempeñar este cargo eran necesarias capacidades oratorias y rigor moral ya que constituía parte de la magistratura. Debido a eso, el censor podía también emitir notas de censura con las cuales podía punir las infracciones en el ámbito de la disciplina militar o los abusos ejercidos por los magistrados. Ahora ya se empiezan a entrever algunas similitudes con el significado actual de esta palabra.

Como todo el mundo sabe, la censura (como la entendemos inmediatamente) es una forma de control social que limita la libertad de expresión y el acceso a la información con el objetivo (por parte de quien detiene el poder) de “proteger” el orden social, político y moral que tendría el riesgo de estar amenazado en caso de que la gente se expusiera a dichas informaciones, ideas u opiniones. De esta manera se ejerce un control de tipo autoritario que oprime y condiciona a la colectividad. Hemos aprendido a conocerla, a lo largo de la historia, como el instrumento favorecido para las dictaduras que necesitan convencer y sujetar a las masas bajo un único pensamiento que sea, sobre todo, igual para todos.

I.I La censura a lo largo de la historia

Parece que uno de los primeros casos de censura en la historia está descrito en la Biblia (Jeremías, 36, 1-26) y se atribuye al rey Joachim, que rompió el libro dictado por el profeta Jeremías. A continuación, en el siglo V antes de Cristo, en Esparta, algunos tipos de música, poesía y danza fueron prohibidos por considerarse “afeminados y licenciosos”.

En la edad clásica, algunos filósofos y artistas podían ser acusados de impiedad y, en cuyo caso, sus obras fueron destruidas. Como, por ejemplo, se pasó para el filósofo Protagora, cuyos libros fueron quemados en el ágora de Atenas porque este último se había atrevido a cuestionar la existencia de los dioses.

La libertad de expresión era lo que diferenciaba a un ciudadano de un esclavo o un extranjero, por ello, los filósofos griegos formularon la primera defensa racional de la libertad de expresión. Platón consideraba la censura como un elemento necesario de la soberanía (y numerosos regímenes autocráticos se basaban en esta defensa), pero también sostenía que debía cuestionarse siempre para tratar de entender cuándo era una herramienta de crecimiento personal y cuándo, en cambio, estaba privando al individuo de algo.

En el año 325, el Concilio de Nicea declaró heréticos los libros de Arrio (un sacerdote y teólogo bereber cuya doctrina cristiana se denominó arrianismo), y Constantino prescribió la pena de muerte para cualquiera que intentara salvar esos libros de ser quemados en la hoguera que él ordenó.

En el año 496, el Papa Gelasio promulgó un primer índice de libros heréticos y prohibidos. La Iglesia fue la principal autoridad censora durante la Edad Media. Determinaba qué ideas y opiniones eran contrarias a la doctrina o podían "contaminar" la fe y la moral del pueblo cristiano. En 1231, el Papa Gregorio IX fundó la Inquisición, una institución cuyo

tribunal especial tenía la tarea de investigar, juzgar y condenar a los partidarios de teorías contrarias a la ortodoxia católica, seguida de la destrucción de cualquiera de sus textos. La aparición de los tipos móviles en Europa (en los años comprendidos entre 1453 y 1455) y la difusión de la alfabetización supusieron nuevas amenazas para las autoridades eclesiásticas, que respondieron endureciendo la censura y actuando de forma más organizada. En 1501, la bula de Alejandro VI prohíbe la impresión si no está autorizada por la propia Iglesia. Esto marcó la introducción de la censura preventiva de la prensa.

En Inglaterra, era prerrogativa de la corona (a la cabeza de la Iglesia protestante) definir las herejías y ejercer sus propias intervenciones de censura.

En 1531, Enrique VIII también introdujo un sistema de censura preventiva, pero delegó en la autoridad secular la concesión de permisos para la prensa.

En 1564 se promulgó el nuevo Index librorum prohibitorum, que enumeraba todas las obras y escritores que no debían ser impresos ni leídos por los católicos, libros que sólo podían circular después de ser "purgados", y establecía normas especiales para su comercio. El Índice permaneció en vigor durante 400 años hasta 1966, cuando fue abolido.

Tras la Guerra Civil inglesa (1640-60), el absolutismo de la Corona y sus mecanismos de censura se resintieron gravemente y se inició así un periodo, aunque breve, de libertad de prensa, durante el cual se escribieron varias obras teóricas que pedían la abolición de la censura. John Milton, por ejemplo, abogó por la abolición de la censura previa de la prensa en su libro *Aeropagítica* (1644) en el que la condenaba como un mal social. A diferencia de Thomas Hobbes, que en su *Leviatán* (1651) intentó dar una justificación explícita a la censura. Este último sostenía que la principal tarea de los gobernantes era evitar la discordia y la guerra civil, ya que estaba convencido de que las acciones de los hombres se derivaran de sus opiniones.

En Francia, la censura fue abolida tras la revolución y con la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) se reconoció la libertad de prensa.

La Revolución desencadenó diferentes reacciones en los distintos países europeos y en América del Norte que dieron lugar a la diferente situación de la censura en la primera mitad del siglo XIX. En las colonias americanas, fue eficaz para reducir y abolir la censura religiosa y política.

En 1791, el Congreso de los Estados Unidos ratificó la Primera Enmienda a la Constitución de los Estados Unidos, en la que el Congreso se comprometía a no imponer una religión ni prohibir la libre profesión de otras, y a no restringir la libertad de prensa o de expresión, ya que consideraban que los ciudadanos tenían derecho a investigar asuntos de interés público y a juzgar las acciones del gobierno. Sin embargo, existía la Ley de Sedición, una ley (aprobada por el congreso) que preveía la persecución penal de cualquier persona que escribiera o pronunciara un discurso que contuviera insultos (es decir, información falsa o maliciosa) contra el gobierno, el congreso o el presidente.

Hubo una reacción diferente a la revolución en los países europeos y en Oriente, donde los gobernantes intentaron contener la difusión de las ideas revolucionarias y mantener la estabilidad de su autocracia. Este fue el caso de Austria, Prusia y Rusia, que reforzaron y aumentaron sus medios de represión y control, la censura sobre todo: cientos de libros que circulaban libremente antes de la Revolución fueron prohibidos y se requería permiso para publicarlos. Austria y los estados alemanes adoptaron políticas de censura uniformes, mientras que en Rusia, tras la represión de la revuelta decabrista de 1825 (llevada a cabo en la entonces capital, San Petersburgo, en favor de una economía liberal y en lucha contra el estado policial y la censura), los controles se hicieron aún más estrictos y absurdos. Con la Revolución de 1848, los gobiernos de Austria y Prusia tuvieron que abandonar la censura preventiva de la prensa; en cuanto a Rusia, tendría que

esperar hasta 1905 para liberar a la prensa de esta y otras muchas restricciones.

En el periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX, gracias a la ampliación del derecho de voto y al crecimiento de la libertad individual (todos ellos signos de una creciente soberanía popular), la censura disminuyó, dejando espacio a la libertad de prensa y de expresión. Ahora, sin embargo, los principales objetivos de la censura pasaron a ser la represión de la obscenidad y la protección de la moral pública, pero también la salvaguarda de la seguridad nacional y los secretos de Estado.

Este tipo de censura se acentúa especialmente en tiempos de guerra o de fuertes tensiones políticas nacionales o internacionales para satisfacer la necesidad de privar a los enemigos de información vital.

Durante el siglo XX, en los países que experimentaron regímenes de partido único, ya sea de tipo nazi-fascista o soviético, se observa que la censura afectó principalmente a los medios de comunicación, las artes y todas las formas de expresión pública. En Italia, el gobierno fascista introdujo la política de depuración poco después de su llegada al poder, al aprobar la primera ley contra la libertad de prensa en 1923, pero entró en vigor un año después.

Los periódicos más influyentes, también reconocidos en el extranjero, como el *Corriere della Sera* y *La Stampa*, fueron fascistizados desde dentro, lo que provocó la destitución de sus antiguos directores. La Federación Italiana de la Prensa, que era antifascista, se disolvió y se fusionó con el Sindicato Fascista de Periodistas, que pasó a formar parte de la Confederación Nacional de Sindicatos Fascistas en 1927.

De forma similar actuó el gobierno nazi, que comenzó a eliminar a la oposición y a purgar a grupos de intelectuales y artistas.

Famosos escritores y artistas antinazis fueron expulsados por la autoridad de la Academia de las Artes u obligados a abandonarla; otros, incluidos periodistas, fueron encarcelados en base a listas negras. Entre los

acontecimientos más sensacionales de la purga se encuentran las quemas de libros en la primavera de 1933, organizadas en las universidades alemanas más importantes. A continuación se elaboraron otras listas negras, esta vez con los títulos de los libros "hostiles al espíritu alemán" que debían ser retirados de las bibliotecas públicas, y su contrapartida, las "listas blancas", que contenían en cambio todos los libros recomendados por el Estado.

En la primera fase (la fase de construcción) de una sociedad totalitaria, el control de la información y de la vida privada siempre se impone, mientras que la censura vuelve a ser primordial en la fase posterior (de mantenimiento) del sistema totalitario. Tanto el fascismo como el nazismo nunca vieron los albores de esta segunda fase, tras su derrocamiento con la Segunda Guerra Mundial, pero no fue el caso del régimen soviético, del que la censura era un componente fundamental.

Esto abarcaba todos los medios de comunicación de masas: desde la prensa hasta el cine, pasando por la radio y la televisión, con el objetivo (por parte del gobierno) de crear un consenso entre las masas hacia la construcción de la sociedad comunista, proporcionando regularmente pruebas de los progresos realizados en su realización y, al mismo tiempo, convenciéndolas de que cualquier objeción o divergencia de pensamiento era un ataque dirigido contra la legitimidad del Estado. Así, el flujo de pensamiento se dirigía según las directrices establecidas por el régimen, dejando espacio para las innovaciones aprobadas por las autoridades políticas.

Sin embargo, tarde o temprano, todos los regímenes dictatoriales se vieron obligados a declarar su plena aceptación de la libertad de pensamiento y de expresión y a expresar su aversión a la censura.

La Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU (1948) afirmó el derecho fundamental de todos los seres humanos a buscar, obtener, proporcionar información e intercambiar ideas a través de cualquier medio de comunicación y por encima de todas las fronteras; mientras que el Acta Final de la Conferencia sobre Seguridad y

Cooperación en Europa (que se firmaría en Helsinki en 1975), contiene un llamamiento a la libre circulación de información entre el Este y el Oeste.

Luego vinieron las luchas de los movimientos estudiantiles y la "revolución sexual" de los años 70, que hicieron de la controversia sobre la censura uno de los temas de afirmación de la libertad individual frente a los poderes "preestablecidos".

La llegada de Internet y las nuevas tecnologías han permitido eludir parcialmente las formas de censura en países en los que aún persiste claramente el control de la información (como en China o Irán); sin embargo, el control y la manipulación de la información por parte de los poderes fuertes de la política persisten, incluso en los países que se declaran democráticos.

Por tanto, la censura sigue existiendo, pero también se ha agravado el problema de la circulación de información falsa, lo que hace cada vez más difícil nuestro camino hacia la veracidad de lo que ocurre a nuestro alrededor y la posibilidad de conocer, en su totalidad, las amenazas de las que debemos protegernos.

En un mundo cada vez más acelerado, es importante detenerse y no conformarse con palabras superficiales, sino hacer un esfuerzo adicional para comprender el mayor número posible de aspectos de nuestra vida cotidiana. Porque la censura nunca dejará de existir, pero esta vez, somos conscientes de que depende de nosotros elegir si "sucumbimos" a ella o no.

I.II La censura franquista

En la España de 1939, tras la sangrienta guerra civil y el predominio de las fuerzas nacionalistas sobre las de la República Española, entró en escena una dictadura militar tradicionalista, conservadora y clerical (inspirada en el fascismo de Italia) dirigida por el general Francisco Franco. El país vivió la hegemonía de este régimen durante unos treinta años, hasta la muerte de su dictador en 1975.

Como el resto de regímenes totalitarios, también utilizó la censura, que aquí formaba parte de todo un sistema que dirigía sus represiones hacia cualquier forma de producción cultural realizada durante la Segunda República, el periodo más liberal de España, cuando era gobernada por grupos de demócratas, siempre con el objetivo de garantizar la ya conocida "pureza ideológica" (que toda dictadura se esfuerza en preservar para mantener su poder), pero también para hacer olvidar a los ciudadanos españoles el pasado democrático de España. Incluso antes de comenzar su hegemonía, Francisco Franco ya había firmado un primer decreto de censura el 23 de diciembre de 1936, tras su nombramiento como jefe del Estado español en Burgos. Posteriormente, el 14 de enero de 1937, se publicó un decreto en el que se adscribía al Estado la Delegación de Prensa y Propaganda, y en 1938, la Ley de Prensa, promulgada por el ministro de la Gobernación Ramón Serrano Súñer, dio lugar a la estructura con la que controlar la producción escrita, sonora y visual dentro del país.

En un principio, se trataba de una censura política hasta que, en 1945, también hizo su aportación la Iglesia católica, que, en su opinión, calificó de "insuficiente" la censura estatal. Desde el Concordato firmado con el Vaticano en 1953, la Iglesia aumentó su hegemonía sobre las decisiones de censura, por lo que los temas considerados contrarios a la moral católica (como la sexualidad, el divorcio, la homosexualidad y el adulterio) fueron

algunos de los principales tabúes en la España franquista. En este escenario histórico, sin embargo, la censura era vista como un motivo de orgullo, porque permitía a los ciudadanos españoles que la aplicaban "poseer la libertad" de estar en lo cierto, de tener la opción de actuar en el bien, aborreciendo las malas costumbres y la inmoralidad.

La producción de novelas fue uno de los ámbitos que más sufrió estas limitaciones, ya que el régimen exigía un total recato y decoro, así como el respeto y la presencia de los valores divinos y humanos. Era impensable poder expresar opiniones políticas, y a veces incluso un lenguaje que podía considerarse provocador o no acorde con la buena conducta era motivo suficiente para recibir sanciones.

Por tanto, el genio creativo de los autores se vio comprometido y, en ese momento, muy poco de su arte pudo ser transmitido a los lectores. Muchos autores se vieron obligados a marcharse para no renunciar a su libertad de expresión, pero otros fueron denunciados, torturados o ejecutados por ser homosexuales, siendo el trágico final de la vida de Federico García Lorca un ejemplo de ello.

La música, por supuesto, también fue sometida al proceso de "depuración", especialmente durante la década de 1960, periodo que coincidió con el auge de la música pop en el Reino Unido y Estados Unidos. Hasta 1977, los censores prohibieron la distribución de más de cuatro mil canciones por su contenido, que consideraban blasfemo, sexualmente explícito o políticamente subversivo. Por ejemplo, justificaron la censura de la canción *Good Vibrations* de los Beach Boys alegando que la letra había sido escrita por un grupo de drogadictos estadounidenses cuya filosofía de vida se basaba en el sexo; las vibraciones mencionadas en la canción se referían evidentemente al orgasmo, y que la canción podía llevar a muchos jóvenes españoles a bailar de forma obscena, por lo que no debía permitirse su distribución. Además, dado el escaso conocimiento de la lengua inglesa de gran parte de estos últimos, algunas canciones fueron malinterpretadas y

prohibidas injustamente, como en el caso de *Just Like a Woman* de Bob Dylan, confundida con un tema homosexual; o *Heroin* de Lou Reed que, paradójicamente, no fue prohibida por ser un himno a las drogas, sino por un "foiking" (que en realidad era "para el reino") del que un censor escribió que no pudo encontrar la palabra en ningún diccionario, por lo que creyó que era un error ortográfico de la palabra "fucking", por lo que esta canción también tuvo que ser prohibida.

El cine fue otro de los sectores más afectados. Todas las películas que tuvieran escenas consideradas por los censores como violentas, indecorosas o críticas con el régimen, la Iglesia o la sociedad podían ser suprimidas en su totalidad o manipuladas para que fueran aptas para el público. Esto hizo que se prohibieran numerosas películas en España, películas que los que tuvieron la oportunidad viajaron a Francia para verlas. También estaba prohibida la exhibición de películas que no estuvieran en lengua española y había que obtener una licencia de doblaje para las transposiciones de películas; además, se imponían cuotas muy altas para retransmitir una película.

En cuanto a la censura de las publicaciones periódicas, la Ley de Prensa de 1938, inicialmente de "carácter provisional", estuvo en vigor hasta 1966. Se exigía la censura de todo lo que se publicaba o representaba, y se daban instrucciones adicionales a la prensa, como silenciar o destacar determinados acontecimientos. A los distintos periódicos se les enviaban textos oficiales "con inserción obligatoria" y en todos los cines y teatros era obligatorio proyectar el NO-DO, nombre coloquial del Noticiero y Documentales, producidos en España bajo control estatal.

Los periodistas se vieron entonces obligados a manipular la verdad u omitirla, no podían hablar de la grave situación política de España ni ilustrar otras ideologías políticas.

La censura no se llevó a cabo según criterios claros y coherentes, sino de forma arbitraria, sin ninguna norma legal, dependiendo de la personalidad

del autor, del editor, del periódico o... del humor del censor. En 1966, con la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta, desapareció la censura previa, se mantuvo la consulta voluntaria y, para los libros, se mantuvo el depósito legal.

Sin embargo, aunque el país parecía avanzar hacia una fase más "concesiva", se publicó una nueva ley, la "ley Fraga", cuyo artículo segundo especificaba las limitaciones a la proclamada libertad de expresión, por lo que escritores y periodistas siguieron sometiendo sus obras a consulta "voluntaria" para evitar multas, embargos y juicios. En comparación con el pasado, esta ley debía "aflojar" los límites impuestos hasta entonces, pero seguía manteniendo un carácter ambiguo que permitía a las autoridades del régimen mantener intacto su poder de decisión sobre el destino de los libros y las películas.

Es cierto que esta fase histórica del país duró hasta la muerte del dictador, pero la influencia del franquismo también fue fuerte después. Esto se debió también a la progresiva reintegración de la democracia y al profundo aislamiento del resto del mundo que supuso la censura. Baste decir que incluso ahora, 47 años después, muchas de estas obras "expurgadas" siguen estando perfectamente disponibles en el mercado y todavía es posible encontrar películas censuradas en la televisión.

Por ejemplo, si entramos en una librería podemos encontrar fácilmente una edición edulcorada de la novela de James Baldwin *Ve y dilo en la montaña*, de la que se ha borrado meticulosamente toda referencia a los hábitos sexuales de los protagonistas, o también en una biblioteca podemos pedir prestada una versión "revisada y corregida" de *Al otro lado del río y entre los árboles*, de Ernest Hemingway, en la que encontramos la sustitución de la palabra "lesbianas" por la más educada "buenas amigas".

A principios de este año, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica solicitó al presidente del Gobierno español, Pedro Sánchez, que delegara en el ministro de Cultura, José Manuel Rodríguez Uribes, la

realización de una investigación con el fin de determinar el alcance real de la censura y restaurar las versiones originales de las obras "readaptadas". Esta petición fue realizada por el presidente de la asociación, además de periodista e historiador, Emilio Silva, a raíz de la emisión de una transposición censurada de la película de Frank Capra, *Qué bello es vivir*, en la que se omitieron un total de siete minutos de escenas referidas a una cooperativa de viviendas (ya que, durante el franquismo, todo lo que se refería a las cooperativas se asociaba a la propaganda comunista). Un fallo del sistema debido a la juventud de la democracia española que, aunque ha derogado todas las leyes de apoyo a la censura, nunca ha creado un organismo especial para acabar con la circulación de las obras sometidas a la mutilación estatal. Además, la mayoría de estas obras han sido exportadas a diferentes países latinoamericanos, conservando obviamente las partes censuradas. Esto significa que sigue existiendo un caso de discriminación cultural, ya que a una parte considerable de la población mundial se le niega el acceso a la literatura en su esencia.

I.III La censura en el cinematográfico

Y si hasta ahora hemos visto que la censura ha existido desde los primeros tiempos, el cine (que sólo existe desde hace 126 años) no la ha conocido siempre.

Tal vez se deba a su nacimiento como resultado de la experimentación científica del cinematógrafo, que, gracias a la introducción de los hermanos Lumière, permitió por primera vez captar el movimiento asociado a las imágenes.

Al principio, era posible filmar hasta un minuto y, sorprendentemente, no había limitaciones. El contenido iba desde simples momentos de la vida cotidiana hasta representaciones de violencia o desnudos.

La historia de la censura cinematográfica comenzó en 1907 en los Estados Unidos de América, a causa del ... boxeo.

Sí, porque en aquella época en Estados Unidos era ilegal tanto boxear como ver peleas, hasta que en Chicago a alguien se le ocurrió filmar un combate de boxeo para que quien quisiera verlo pudiera hacerlo legalmente porque el boxeo era ilegal, pero no el vídeo.

Sin embargo, aunque se filmara, seguía conservando los aspectos que la hacían ilegal (como las apuestas y el aprendizaje de la lucha, y por tanto la búsqueda de peleas), por lo que se decidió prohibir tanto su proyección como su grabación.

El siguiente caso de censura afectó a uno de los mejores actores de la historia del cine: Roscoe Arbuckle, también conocido como "Fatty" , o sea "gordo", Arbuckle, debido a un error de imprenta en el que se le llamó "Príncipe de las Ballenas" (Prince of Whales) en lugar de "Príncipe de Gales" (Prince of Wales).

Arbuckle fue contratado por Paramount Pictures por un millón de dólares (lo que hoy correspondería a 14 millones de dólares) y feliz por este contrato organizó una gran fiesta con entrada gratuita para todos.

Entre varias estrellas de Hollywood, una joven actriz, Virginia Rappe, protagonista de Century Fox, también asistió a esa fiesta. Pero a las tres de la tarde, la chica fue encontrada en una cama, con la ropa rota, retorciéndose y gritando. Fue trasladada al hospital, donde murió más tarde. Sea cual sea la causa de la muerte de Rappe, fue un escándalo del que los periódicos culparon a Roscoe Arbuckle, a quien la prensa calificó de maníaco sexual.

El público se volvió contra el actor y todas sus películas fueron canceladas y retiradas de la cartelera (podríamos considerar el fenómeno como un "ancestro" de la cultura de la cancelación en la actualidad).

Todos se negaron a contratarlo por miedo a que la gente asociara esas películas con el escándalo. Las cosas no cambiaron ni siquiera cuando al final del juicio Arbuckle fue declarado inocente. El actor cambió su nombre e intentó actuar durante otros doce años, pero murió de un corazón roto en 1933 y fue olvidado para siempre.

Esto, con el añadido de una larga serie de actores abusando de las drogas o el alcohol o cometiendo asesinatos, era el escenario que avanzaba en un cine cada vez más abierto a todo tipo de público: el sonido llegaría en 1924, por lo que incluso aquellos que no supieran leer podrían seguir una película, especialmente los niños, que mirarían a los actores con ojos de admiración y quizás los tomarían como puntos de referencia.

Por lo tanto, se introdujeron cláusulas morales, que debían ser respetadas y cumplidas por todo el reparto de una película (por ejemplo, los actores estaban obligados por contrato a no ser vistos en público comportándose de forma inapropiada), pero siguió sin haber censura del contenido de las películas.

Las películas que aparecieron antes de 1934 se denominan, de hecho, "películas pre-código" y porque en ellas se podía tratar libremente cualquier tipo de tema e incluso encontrar desnudos integrales.

Uno de los grandes ejemplos de películas realizadas gracias a este tipo de libertad fue *La parada de los monstruos* (1932), dirigida por Tod Browning, en la que el protagonista es un enano de circo, locamente enamorado de la encantadora trapezista Cleopatra, que, por el contrario, le detesta.

En el reparto había auténticos discapacitados (enanos, gemelos unidos o con deformidades físicas) que estaban encantados de poder trabajar en un proyecto cuyo objetivo era defender los derechos de los discapacitados, que eran como invisibles en aquella época. De hecho, la película no se centraba en el aspecto físico de estas personas, sino en sus personalidades y puntos de vista, yendo en contra de la forma común de pensar que una persona discapacitada no tenía sexualidad y era incapaz de amar.

Sin embargo, por desgracia, es la película más censurada de la historia del cine, prohibida en todo el mundo e incluso retirada de la venta en Estados Unidos después de que una mujer embarazada sufriera un aborto mientras veía la escena final de la película.

Más tarde, creció la creencia de que el mal comportamiento y la delincuencia en el mundo real se debían a la presencia de éstos en las películas. La gente de la religión cristiana se negaba a ver todas aquellas películas que iban en contra de los valores profesados por su religión. Llegaron a pensar absurdamente que la crisis económica y la presencia de estas películas eran el resultado del declive de los valores tradicionales.

Así nació la Production Code Administration (PCA), un consejo cuya tarea era comprobar que cada película estrenada cumplía una serie de normas.

En 1934 se publicó el Código Hay, que puso fin a la libertad de expresión en el cine. Ahora, si aparecía una historia de amor en la película, debía terminar con el matrimonio de la pareja; si había un criminal, debía

mostrarse su castigo; ya no se podía mencionar el sexo (y, lógicamente, no se podían mostrar más escenas de desnudos); no se podían inculpar cadáveres; la policía nunca podía morir y la justicia siempre triunfaba. Temas como la violación, la pedofilia, el racismo y la prostitución no existían y la religión no podía ser criticada.

Si se incumplía el código, sólo había dos posibilidades: la P.C.A. podía decidir impedir que la película se estrenara en los cines o podía optar por aplicar la censura donde lo considerara necesario.

Así que Hollywood decidió aplicar la autocensura, haciendo películas que ya estaban diseñadas para cumplir con las normas impuestas por el Código. Durante mucho tiempo, la industria cinematográfica se encontró "fossilizada" dentro de sus propios patrones y, a la larga, la gente dejó de ir al cine. Aunque las películas estaban censuradas, el público quería ver películas que se atrevieran a más a toda costa. Era absurdo pensar que se podía obligar a los homosexuales, a los discapacitados o a los negros a dejar de ser lo que eran, o que se podía eliminar por completo cualquier rastro de violencia o de sexo, que, al fin y al cabo, a la gente siempre le había gustado.

Por ello, los propietarios de los cines, para convencer a la gente de que comprara entradas, empezaron a proyectar películas que venían del extranjero (que no estaban ya censuradas) y, si se proyectaban en secreto, podían mostrar cualquier escena.

Así llegó a los cines la película *Il Miracolo* (el milagro), basada en una película más grande llamada *L'Amore* (el amor) del director Roberto Rossellini.

El argumento habla de una pastora ingenua y fuertemente religiosa (interpretada por Anna Magnani) que un día, en los pastos, se encuentra con un hombre rubio y guapo con barba, momento en el que se convence de que es una aparición de San José. El vagabundo le ofrece vino y aprovecha que está dormida para mantener relaciones sexuales (claramente no

consentidas). Cuando se despierta, la mujer no encuentra a nadie a su lado, lo que contribuye a que crea que ha sido testigo de un "milagro". Sin embargo, descubre que se ha quedado embarazada, momento en el que se convence de que lleva el hijo milagroso de San José.

Esta película contiene, por tanto, temas de sexo, violación y ridiculización de la religión, todo ello inaceptable para el Código, pero la treta funcionó y miles de estadounidenses acudieron a ver esta película y otras similares. Así que, por supuesto, el PCA corrió a esconderse declarando que las películas extranjeras que no cumplían con su código eran ilegales; sin embargo, la proyección clandestina continuó.

En Estados Unidos ya no sabían qué hacer, puesto que el público quería ver películas con desnudos (y puesto que no eran pornográficas). Además, habían pasado treinta años desde el código de Hay con todas sus normas y prohibiciones, por lo que decidieron dividir las películas en varias secciones; de esta manera ninguna película sería cortada sino calificada. Entre las secciones estaban:

- Películas G (público general), es decir, películas para todos los públicos y que respetan todas las normas del código;
- las películas PG (se sugiere la orientación de los padres), las prohibidas a los menores de trece años;
- Películas R (restringidas), prohibidas a los menores de dieciséis años;
- Películas X, prohibidas a los menores.

Esta última categoría, sin embargo, no incluía las películas pornográficas. Para distinguir estas últimas, se utilizaban tres "X" (signo que aún se mantiene en la actualidad) para indicar que ese tipo de películas estaban totalmente prohibidas a los menores.

Así que ahora, el público estaba informado de la presencia o ausencia de contenidos no aptos para el visionado de los niños y, por tanto, la elección recaía en los padres.

Sin embargo, esto no significa que se hayan resuelto todos los problemas. De hecho, hacer una película prohibida a los menores de dieciocho años significaba que el público (y, en consecuencia, el número de ingresos en taquilla) se reduciría. Por lo tanto, se decidió censurar todo lo que, por motivos de lucro, debía ser visto por los niños.

Muchos dibujos animados antiguos con elementos racistas (que se consideraban anticuados en los años 60) fueron censurados.

Así nació la nueva censura de lo "políticamente correcto". Esta fue la misma censura que llevó a la sustitución de uno de los tres personajes principales de *Tom y Jerry* (que era una mujer afroamericana) y a la "cancelación" por parte de Disney de *Canción del sur* (1946), a pesar de ser una película que recibió un Oscar y que contaba con la presencia del actor James Baskett en el reparto, que con esta aparición fue el primer actor afroamericano en recibir un Oscar honorífico.

Basada en el libro *La cabaña del tío Tom* (que más tarde se convirtió en un símbolo del antirracismo), la película también presentaba historias de afroamericanos en el siglo XIX y ningún personaje afroamericano es visto como un mal ejemplo, de hecho el personaje del tío Tom es uno de los más populares en las películas de acción real de Disney. Sin embargo, dado que en la película nunca se dijo explícitamente que la esclavitud fuera mala y que el Tío Tom aparece feliz trabajando (en una época en la que a los negros no se les permitían muchas libertades), el gigante de la animación estadounidense decidió eliminarlo para evitar las críticas.

Esto se debía a que todavía era una película de animación y, por tanto, se temía a los padres y sus reacciones, ya que, si impedían que sus hijos vieran un determinado producto, éste estaba condenado al fracaso.

Y llegamos a 1992, cuando dos estudiantes de la University of Colorado, Matt Stone y Trey Parker, recibieron el encargo de realizar un cortometraje de seis minutos con una cámara de dieciséis milímetros. El trabajo que realizaron fue un cortometraje realizado en animación cutout (es decir, un collage con trozos de papel recortados y fotografiados en un solo paso para crear la ilusión de movimiento) en el que cuatro niños construían un muñeco de nieve que, tras ser colocado en un sombrero, cobraba vida matando a dos de ellos, pero gracias a la intervención de Jesús la situación se resolvía.

El corto tuvo tanto éxito que, tres años después, la Fox decidió encargar un remake a los dos chicos, donde esta vez Jesús se enfrentaba a Papá Noel. Este fue el episodio piloto de lo que luego se convirtió en la serie South Park, un éxito que ganó millones de dólares, aunque se trata de una sitcom irreverente, llena de humor negro (un subgénero del humor que trata hechos o temas muy serios como la muerte, la violencia, la religión, etc.), capaz de sobrepasar los límites de la decencia con tal de ser demencial.

Evidentemente, con el paso del tiempo, ha habido otras obras de este tipo, dirigidas principalmente a un público más adulto (pensemos en *Los Simpsons*, *Padre de familia*, etc.), que se siguen emitiendo en horarios considerados protegidos y, salvo episodios esporádicos, se emiten sin censura.

Conclusión

La censura no siempre es la mejor solución para proteger nuestro bienestar mental. A menudo sólo nos impide ver la realidad de las cosas empujándonos a creer en ilusiones.

Ya sea en obras escritas, ilustradas o escenificadas, cualquiera creará siempre algo que pueda ser juzgado como "obsceno" o "inmoral" por otra persona; pero siempre debemos sentirnos libres de expresar esa idea de la forma que consideremos oportuna, correcta o incorrecta, y siempre debemos esforzarnos por mantener ese derecho.

En cuanto a la protección de los menores, es utópico creer que siempre podremos protegerlos del "lado malo" del mundo, ya que se enfrentarán a él de primera mano cuando sean adultos; por lo tanto, sería preferible que los padres les educaran y explicaran las cosas, para que sean más conscientes y estén preparados para su futuro; pero no podemos esperar que la televisión lo haga.

Desgraciadamente, no podemos decir, con absoluta certeza, si la censura cesará en el futuro, pero por el momento debemos recordar siempre que detrás de cada obra hay el trabajo y el compromiso de muchas personas que, con absoluta dedicación, están simplemente haciendo su trabajo, al que debemos tener absoluto respeto, y cada vez que boicoteamos un producto, estamos haciendo que ese trabajo no sea reconocido, y eso es una injusticia que no podemos permitirnos seguir avalando.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutti i docenti che hanno contribuito, grazie al loro insegnamento, al mio arricchimento personale prim' ancora che a quello professionale; in particolar modo la mia relatrice, la direttrice e professoressa Adriana Bisirri, e i miei correlatori: il professor Fabio Matassa, la professoressa Luciana Banegas e la professoressa Maggie Paparusso.

Un grazie speciale va alla mia famiglia, soprattutto a mio padre, da sempre mio primo sostenitore e maestro di vita, che ha finanziato i miei studi e incoraggiato questa passione, di cui spero di poterne fare, ben presto, la mia occupazione professionale.

Ringrazio mia nonna, la persona più forte e generosa che io conosca; grazie per avermi trasmesso il tuo prezioso affetto, che percepisco vicino a me anche a chilometri di distanza.

Ringrazio le mie amiche e colleghe: Nicole, Federica, Arianna, Anna Laura e Giulia con cui ho condiviso avventure e disavventure, vittorie e sconfitte, risate e lacrime; e tutte le altre persone che ho avuto la fortuna d'incontrare in questi tre anni che se ne sono andati forse troppo in fretta.

Alle mie migliori amiche, Arianna e Eleonora, che mi sono sempre state vicino, sopportando pazientemente le mie lamentele, strappandomi sempre qualche risata.

Ultimo ma non per importanza, un grazie speciale a Mattia, che mi ha saputo dare sempre i giusti consigli e il coraggio necessario per poter affrontare la stesura di questo elaborato (probabilmente senza il tuo aiuto buona parte di tutto questo non esisterebbe ancora).

E infine, un grazie in via del tutto eccezionale a me stessa, perché nonostante le difficoltà e le mie battaglie interiori, sono riuscita ad andare avanti nel migliore dei modi possibili.

Bibliografia

- C. Rundle, *Il Traduttore Nuovo*, 2004
- C. Rundle, *Il ruolo/la (in)visibilità del traduttore e dell'interprete nella storia*, estratto dagli atti delle conferenze organizzate da AITI Liguria nell'ambito delle manifestazioni, Genova, 2004
- C. Rundle, *The Censorship of Translation in Fascist Italy*, The Translator, 2000
- McLaughlin, M. Basols, *Ideology, Censorship and Translation*, Routledge, 2021
- U. Åkerström, *Sambadù, amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, Romance Studies, 2018

Sitografia

- <https://rivistatradurre.it/>
- <https://journals.ala.org/>
- <https://www.treccani.it/>
- <https://www.ospiteingrato.unisi.it/>
- <http://www.intralea.org/>
- <https://it.wikipedia.org/>
- <https://letralia.com/>
- <https://www.ilcinemamuto.it/>
- <https://www.linkiesta.it/>
- <https://www.italiataglia.it/>
- <https://www.dimensionefumetto.it/>
- <https://www.ilbazardimari.net/>
- <https://ritradurre.wordpress.com/>
- <https://spacenerd.it/>
- <http://www.arabeschi.it/>

Filmografia

- <https://youtu.be/hxWVeiNorYc>
- <https://youtu.be/p9SXooCwqQ8>
- <https://youtu.be/WHqvB7uXIMU>

- <https://youtu.be/abkfFakugN4>
- <https://youtu.be/AOoM1w5RCuw>