

la PARABOLA

RIVISTA DI STUDI E RICERCHE SULLA COMUNICAZIONE

TRIMESTRALE DELL'AIART

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale
D. L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n.46) art. 1 comma 2 - DCB - ROMA

NUMERO

6

GIUGNO 2006

 *Paolo Bafile*
ADOLESCENTI E TV: PER UNA PIÙ EFFICACE TUTELA GIURIDICA

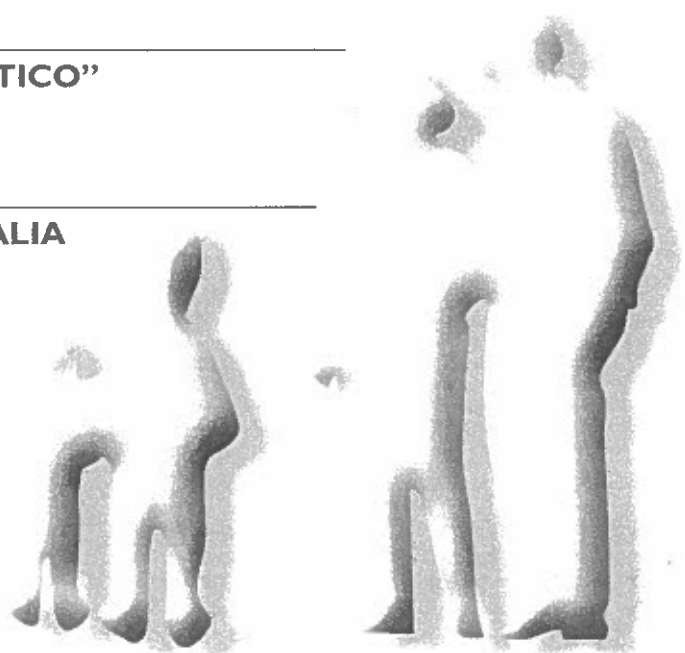
 *Luigi Alici*
ETICA E COMUNICAZIONE

 *Giorgio Tonelli*
LA MORTE IN TV FRA RIMOZIONE E SPETTACOLARIZZAZIONE

 *Dario Edoardo Viganò*
PIER PAOLO PASOLINI E IL CRISTO POVERO

 *Maria Vittoria Gatti*
CHIESA E MEDIA, DOPO IL "PAPA MEDIATICO"

 *Carmelo Petrone*
LA CENSURA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA



Editoriale

- 5 **Paolo Bafile**
ADOLESCENTI E TV: PER UNA PIÙ EFFICACE TUTELA GIURIDICA

Articoli

- 9 **Luigi Alici**
ETICA E COMUNICAZIONE
- 19 **Giorgio Tonelli**
LA MORTE IN TV FRA RIMOZIONE E SPETTACOLARIZZAZIONE
- 35 **Dario Edoardo Viganò**
PIER PAOLO PASOLINI E IL CRISTO POVERO
- 45 **Maria Vittoria Gatti**
CHIESA E MEDIA, DOPO IL "PAPA MEDIATICO"
- 53 **Carmelo Petrone**
LA CENSURA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA



**Rivista di studi e ricerche
sulla comunicazione**
Trimestrale dell'aiart
Anno III, N.6, giugno 2006

Direttore
LUCA BORGOMEIO

Vice Direttore
GIOVANNI BAGGIO

Registrazione al Tribunale di Roma
n. 230/2004 del 27.05.2004
Direttore responsabile Luca Borgomeio

Composizione e stampa
Grafipress S.r.l. - Via della Magliana, 525/F
00148 Roma - Tel. 06.6536336

Adesione all'Aiart comprensiva de La Parabola 26
c/c postale n. 45032000 intestato a Aiart.
Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento
Postale - D.L. 353/2003 (conv. in L.27/02/2004)
n. 46 art. 1 comma 2 - DVCB - ROMA

Direzione, Redazione e Amministrazione:
Aiart, via Albano, 77 - 00179 Roma
Tel: 06/7808367 - Fax: 06/7847146
e-mail: aiart@aiart.org - web: <http://www.aiart.org>

Comitato scientifico aiart:

Giulio Alfano, Giuseppe Antonelli, Paolo Bafile, Giovanni Baggio (Presidente), Nerina Battistin, Tiziana Benedetti, Ino Cardinale, Filippo Ceretti, Gianni Chiostrì, Sandra Costa, Maria D'Alessio, Daniela D'Alò, Gianni De Marco, Claudia Di Lorenzi, Davide Filippelli, Stefano Gaeta, Damiano Felini, Domenico Infante, Lorella Maiotti, Mariachiara Martina, Norberto Mazzoli, Elena Lanfranco, Fabio Lanfranco, Bruno Mohorovich, Cosma Ognissanti, Massimo Rendina, Cecilia Salizzoni, Manolo Salvi, Barbara Sartori, Marcello Soprani, Sergio Spini, Giuseppe Valperga, Mons. Dario Edoardo Viganò, Nicoletta Vittadini.

Luigi Alici. Etica e comunicazione. Con una citazione tratta dagli scritti del filosofo americano John R. Searle sulla capacità prescrittiva del linguaggio si apre il saggio proposto dall'A., che è ordinario di filosofia morale presso l'Università di Macerata ed è Presidente dell'Azione Cattolica. Una riflessione sul potere della parola che rappresenta la realtà e guida le scelte e i comportamenti dell'uomo, e che trova nei moderni mezzi di comunicazione di massa uno strumento capace di amplificarne la portata e gli effetti. L'attenta distinzione fra le funzioni descrittiva e prescrittiva del linguaggio consente all'A. di rintracciare nei media una chiara tendenza all'uso, e all'abuso, di quelle forme che invitano, sollecitano e ordinano, piuttosto che descrivere, informare e rappresentare. A fronte di un progressivo sviluppo delle tecnologie delle comunicazioni, l'A. individua la difficoltà, preoccupante, del moderno spettatore nel conservare uno stile di comportamento autodiretto, che non sia frutto dei dettami o dei falsi bisogni suscitati dai media, ma la risultante di autonomi processi di pensiero, di valutazioni e scelte consapevoli. Quindi l'A. passa ad esaminare gli aspetti ambivalenti dei moderni media, che possono accendere i riflettori su alcuni eventi e trascurarne altri, che accorciano la distanza fra gli individui o producono lunghi monologhi, per poi introdurre alla seconda parte del saggio, sul tema delle implicazioni etiche nella comunicazione. Partendo dal presupposto che la comunicazione consta in sé in una forma di partecipazione, l'A. individua il processo di comunicazione come retto da un principio di uguaglianza che pone i soggetti interagenti sullo stesso piano. Una forma di interazione e di scambio che presto si profila come dono reciproco. In conclusione un richiamo alla vocazione primaria della comunicazione che nel pensiero di Luigi Alici si traduce nel concorrere all'edificazione del bene comune.

Giorgio Tonelli. La morte in tv fra rimozione e spettacolarizzazione. Una lucida analisi delle modalità di rappresentazione della morte in tv dà corpo al saggio dell'A. che è giornalista Rai, segretario nazionale dell'Ucsi, docente di "Teorie e tecniche del linguaggio radiotelevisivo" all'Università del Molise. Introducono il contributo alcune attente considerazioni. Prima fra tutte la constatazione che la moderna società occidentale rifugge la morte in tutte le sue forme. Da quella fisica, annunciata da un progressivo declino del vigore corporeo, a quella delle capacità cognitive, non meno temuta; dal tentativo di ritardare l'epilogo ineludibile, alla volontà di sfidare ciò che si frappone fra l'uomo e il suo desiderio di immortalità e di onnipotenza. A questo rifiuto della morte nella vita reale fa da contraltare una spettacolarizzazione della stessa sugli schermi televisivi. Un rappresentazione mediatica che indugia sugli aspetti più cruenti e drammatici della morte, ma rifugge dalla sofferenza che ad essa inevitabilmente si accompagna. L'uomo mediatico di oggi è abituato a vedere la morte in tv, ma non a percepirla in quello stesso istante il carico di sofferenza che essa produce. L'abituarsi a questo genere di spettacoli induce una sorta di insensibilità agli stessi. Attraverso un efficace excursus l'A. percorre le varie forme che la morte assume in tv, quasi che il tubo catodico possa magicamente vestire di significati altri un evento che in sé si ripete sempre uguale. Dalla morte in diretta, che trova nel crollo delle Torri Gemelle l'esempio più drammatico, a quella eroica di chi si immola per la salvezza di altri; dalla morte "meritata" che colpisce il malvagio a quella collettiva delle tragedie di massa. E poi quella tragica e quella dell'eroe ribelle, che si fa mito in particolare per i giovani. Seguono quindi le morti che suscitano sdegno, come quella di Terry Schiavo, al cui calvario hanno partecipato in diretta migliaia di spettatori nel mondo; e quelle dei grandi personaggi, come Papa Wojtyła e Madre Teresa di Calcutta, celebrati da milioni di persone, presenti sul posto ai funerali o semplicemente collegate via etere. In conclusione, l'invito dell'A. a riconoscere e rispettare quella dimensione intima, privata, di certa sacralità che segna il momento del definitivo passaggio.

Dario Edoardo Viganò. Pier Paolo Pasolini e il Cristo povero. Un viaggio alla scoperta della figura di Pier Paolo Pasolini, della dimensione spirituale che ha segnato profondamente la vita e il lavoro di uno dei più grandi e contestati scrittori, poeti, saggisti e cineasti del nostro tempo. E' il percorso che propone l'Autore, Mons. Dario Edoardo Viganò, docente di Teologia della Comunicazione presso la Pontificia Università Lateranense e la Libera Università Maria SS. Assunta di Roma, nel saggio "Pier Paolo Pasolini e il Cristo povero". Un excursus fra le produzioni del Pasolini cineasta consegna al lettore l'immagine di un uomo non credente, o convinto di esserlo, ma dotato di grande sensibilità religiosa, capace di ascoltare e veicolare al mondo attraverso le sue opere il messaggio rivoluzionario della figura di Cristo.

Una religiosità, quella di Pasolini, che permea profondamente tutto il corpus cine-letterario dell'A., e che emerge talvolta in forma chiara, talaltra più velata e sottile, fin dagli esordi alla regia, nel 1961, con

“L’Accattone”. Un film che anticipa quelli che saranno in seguito i tratti caratteristici del cinema di Pasolini: la presenza costante di una figura che rimanda, per via metaforica, all’immagine di Cristo, al suo percorso salvifico di morte e redenzione, e l’iconografia religiosa che tanti pittori ha ispirato nei secoli scorsi. E’ la figura del Cristo infatti, nella sua umanità e divinità insieme, ad affascinare l’uomo prima che lo scrittore, il suo essere uno strumento di resistenza e contrasto ai mali della vita moderna, all’egoismo, il conformismo, l’odio per la diversità, l’ateismo e la cecità dell’uomo che si muove verso la distruzione di sé e dei propri simili. Prendendo le mosse dalle prime produzioni, l’A. giunge quindi ad esaminare l’opera che più delle altre suscitò critiche e contestazioni, sia nel mondo cattolico che in quello politico. Il clamore suscitato dal “Vangelo secondo Matteo” di Pasolini trae origine da una rappresentazione della vita e della figura di Cristo del tutto originale, fedele alla tradizione, ma libera da quei condizionamenti interpretativi che guidano le forme espressive lungo percorsi consolidati. Pasolini – sottolinea l’A. – narra del sacro da profano, guarda alla storia e alla figura di Gesù da una prospettiva nuova, laica, che rompe con la tradizione cinematografica della vita di Cristo, ma non tradisce mai il mistero salvifico del Figlio di Dio.

Maria Vittoria Gatti. Chiesa e media: dopo il “Papa mediatico”. I cosiddetti “giorni di Wojtyła”, gli ultimi del suo pontificato, quelli che hanno testimoniato, nella malattia, la sua fede e il suo coraggio, e lo hanno visto protagonista indiscusso degli scenari mediatici, sono oggetto di analisi nel saggio dell’autrice, Maria Vittoria Gatti, docente di analisi dell’informazione televisiva presso l’Università Cattolica di Milano. Ripercorrendo con puntualità i momenti salienti di queste ultime giornate di pontificato, che hanno visto la presenza fissa del pontefice sui giornali, le tv e le radio di tutto il mondo, l’autrice riflette sul ruolo dei media nel veicolare l’“evento Wojtyła”. Le immagini del Papa sofferente, il suo “Angelus muto”, i continui aggiornamenti sul suo stato di salute hanno accompagnato con tenacia quelle giornate. La notizia, della malattia prima e della morte poi, ha raggiunto gli uomini in ogni angolo della terra. Nessuno ha potuto sottrarsi al confronto con questa triste realtà. Quindici le giornate di diretta televisiva ininterrotta, 90 le ore filmate a testimoniare l’omaggio alla salma del Pontefice, circa 137 le reti televisive distribuite nei cinque continenti che hanno trasmesso o ritrasmesso l’evento. In questa overdose di informazioni, l’A. si chiede se il vero protagonista di quei giorni sia stato il Papa morente o la televisione, se l’anziano Pontefice abbia fino alla fine cavalcato il mezzo televisivo o se sia stata proprio la tv ad amplificare l’evento presso il pubblico e ad indurre un desiderio di presenza e partecipazione. Dopo una prima riflessione sui fattori che hanno trasformato la morte del Papa da fatto privato in evento mediatico, l’A. si sofferma ad analizzare il ruolo del linguaggio dei media, scelto a raccontare e decifrare l’evento, nel plasmare presso il pubblico la rappresentazione dell’evento stesso. Un linguaggio condizionato da necessità di sintesi e semplificazione, che codifica l’evento e ad esso si sovrappone, che trasforma un evento simbolico, per natura soggetto a molteplici letture, interpretazioni, attribuzioni di senso, in un segno univoco, prigioniero di una sola lettura, di un solo significato. Quindi l’analisi si sposta sui possibili rischi a cui la Chiesa si espone nel complesso rapporto con i media: da quello di una “chiesa mediatizzata” che privilegia la comunicazione mediatica alle tradizionali forme di evangelizzazione, a quello di una “informazione ecclesizzata”, che fatica a mantenere quella distanza necessaria a garantire un’informazione libera e obiettiva.

Carmelo Petrone. La censura cinematografica in Italia. Un’ampia panoramica sulla questione della censura in ambito cinematografico viene offerta dall’autore, don Carmelo Petrone, laureato in scienze della comunicazione e Direttore dell’Ufficio Comunicazioni Sociali della Diocesi di Agrigento. Posta l’ampiezza del fenomeno in esame, ricco di dimensioni e di specifiche problematiche, l’A. si concentra sull’analisi della censura amministrativa in Italia, indagandone, a partire da una definizione chiara e condivisa, la storia, le vicende legislative, i problemi di applicazione e i numerosi tentativi di riforma o di abolizione. A partire dai primi decreti legge emanati all’inizio del ‘900 dall’autorità regia, passando per le restrizioni imposte dal governo fascista, che fece del cinema uno strumento di propaganda ad uso esclusivo del regime, e per i provvedimenti del secondo dopoguerra, che abolirono talune forme di controllo, l’A. giunge ad esaminare il testo di legge sulla censura cinematografica approvato nel ‘62 e in vigore ancora oggi. Un testo, sottoposto negli anni a tagli e integrazioni di cui l’autore rende nota, la cui redazione fu ispirata ai principi della Costituzione della Repubblica Italiana. Un testo che si propone come strumento di tutela del buon costume e che dedica particolare attenzione al mondo dell’infanzia, di cui intende tutelare la sensibilità e i diritti. L’A. conclude il saggio con un invito rivolto a tutti gli educatori in favore di una formazione che miri a creare spettatori consapevoli e responsabili, “l’unica strada percorribile per rispondere in maniera adeguata ad ogni tentativo di strumentalizzazione, indottrinamento e falsificazione della verità”.

Adolescenti e Tv: Per una più efficace tutela giuridica

Paolo Bafile

Il rapporto fra radiotelevisione da una parte ed adolescenti, ragazzi e bambini dall'altra e, quindi, il problema degli eventuali danni, soprattutto psicologici, che i minori possono subire davanti al tele schermo ha trovato spazio, fra le nostre leggi, soltanto una quindicina di anni fa, nella famosa "legge Mammi" (del 1990) che, per prima, dettò qualche norma specifica in proposito e anche un certo sistema sanzionatorio, sia pure "debole" e poco efficiente.

Tutti ricordano che in un passato, ormai remoto, quando la televisione era gestita in regime di monopolio, la nostra tv pubblica – castigata e "pedagogica" com'era – risolveva questi problemi a monte: ossia, più che affrontarli, tendeva a prevenirli. La dirigenza di allora, senza bisogno di leggi e leggine, si regolava con prudenza e senso di responsabilità, tanto che, almeno presso l'opinione pubblica, il problema della "tutela dei minori" (dai pericoli della tv) quasi non era avvertito.

Le cose sono cambiate - e di molto - con la fine del monopolio Rai e con l'irrompere sulla scena della tv commerciale (più vivace, certo, ma anche più spregiudicata). E più ancora cambiarono in seguito con il suo impetuoso, straordinario sviluppo, in seguito al quale il problema "tv e minori" si pose, davvero, in tutta la sua serietà.

Nonostante ciò, si può dire che dalla metà degli anni '70 – la “storica” sentenza della Corte Costituzionale che, per la prima volta, infrangeva il vecchio monopolio Rai è del 1976 – e fino alla c.d. legge Mammì (che è del 1990), ossia per quasi un quindicennio, la televisione italiana (nazionale e locale) attraversò un periodo alquanto burrascoso, caratterizzato da quella che venne (eufemisticamente) chiamata “deregulation”, forbito e compassato termine anglosassone che significa ben altro, ma che da noi è stato interpretato (e vissuto) – un po’ all’italiana – come sinonimo di alegalità e/o sregolatezza, ossia come mancanza assoluta di regole e di principi. Tanto che i giornalisti del tempo, sempre inclini alle immagini più suggestive ed iperboliche, parlarono di “antenna selvaggia” e di giungla dell’etere”.

In un clima simile e senza l’ombra di sanzioni (salvo quelle, del tutto remote ed ipotetiche, della legge penale) si può ben capire quale possa essere stata l’azione dei pubblici poteri diretta alla (pur doverosa) tutela dei minori dalle possibili insidie della tv.

Bisogna, infatti, arrivare alla lunga gestazione della legge Mammì (1988-1990) perché questo problema venisse posto all’attenzione delle aule parlamentari. Va detto anche che il merito di aver dato, finalmente, una qualche soluzione giuridica al problema non si può neppure ascrivere al nostro legislatore, ma – più precisamente – alla Comunità Economica Europea (allora si chiamava così) e, in particolare, ad una “Direttiva del Consiglio” del 3 ottobre 1989, che la legge Mammì recepì in pieno (o fu costretta a recepire). E si tratta della famosa e citatissima norma (tuttora in vigore) per cui “E’ vietata la trasmissione di programmi che possano nuocere allo sviluppo psichico o morale dei minori, che contengano scene di violenza gratuita o pornografiche (...)”, la quale non è che un calco (ossia una riproduzione quasi alla lettera) della Direttiva europea emanata appena dieci mesi prima e della quale la “legge Mammì” non poteva non tener conto, visto che le Direttive europee obbligano il legislatore nazionale a recepirle e ad attenervisi.

Ma veniamo ai giorni nostri, ossia alla legge 3 maggio 2004 n.112, altrimenti nota come “legge Gasparri”.

Diciamo subito che questa nuova legge, almeno in apparenza, sembra riservare alla tutela dei minori un’attenzione più marcata e più specifica., tanto da dedicare al tema un intero articolo (n.10), intitolato - appunto - “Tutela dei minori nella programmazione televisiva”.

Questo nuovo articolo non solo conferma espressamente “il rispetto delle norme comunitarie e nazionali vigenti a tutela dei minori”, ma

aggiunge – questa la clamorosa e positiva novità – che, oltre alle leggi, “le emittenti televisive devono osservare le disposizioni per la tutela dei minori previste dal Codice di autoregolamentazione “Tv e minori” approvato il 29 novembre 2002”.

Detto “Codice”, creato per iniziativa del Ministero delle Comunicazioni e redatto con il concorso delle associazioni che, a vario titolo, si occupano della tutela dei minori, ma anche dell’emittenza radiotelevisiva pubblica e privata, nazionale e locale detta norme più impegnative e particolareggiate a tutela dei minori, istituendo altresì una fascia oraria “super-protetta” (dalle ore 16 alle ore 19) ad essi dedicata. Un bel passo avanti, da parte del legislatore, quello di aver attribuito un sostanziale valore di legge (con una norma giuridicamente un po’ “audace”) ad un complesso di impegni assunti in via puramente convenzionale.

Tutto bene, dunque, anzi benissimo, almeno così sembrerebbe. Senonché un altro punto della legge (art.4) pare muoversi nella direzione opposta. Con l’accattivante titolo “Principi a garanzia degli utenti”, questo strano art.4 sembra obbedire ad un’altra logica: quella di tutelare non già la particolare sensibilità (e vulnerabilità) di ragazzi e bambini, ma – forse, chissà? – gli interessi delle emittenti televisive più spregiudicate e trasgressive: una manifestazione di “strabismo legislativo”, se non proprio di schizofrenia. Ma ecco di che si tratta.

Questo incongruo art.4, mentre conferma espressamente il divieto – assoluto ed incondizionato – per le trasmissioni “che contengono messaggi cifrati o di carattere subliminale o che contengono incitamenti all’odio comunque motivato”, per le trasmissioni che “possono nuocere allo sviluppo fisico, psichico o morale dei minori”, diventa improvvisamente (ed inopinatamente)... possibilista, perché fa “salve le norme speciali per le trasmissioni ed accesso condizionato (ossia a pagamento), che comunque impongano l’adozione di un sistema di controllo specifico e selettivo”.

Ma quali sono queste “norme speciali”? Non essendovene alcuna fra le leggi di questo Stato, il testo non può che riferirsi a quelle contenute in due regolamenti emanati dall’Autorità per le garanzie nelle comunicazioni rispettivamente il 1° marzo 2000 (n.127) e il 15 novembre 2001 (n.435) i quali, in pratica, autorizzerebbero (!!) le pay-tv a nuocere ai minori (!!) e a trasmettere, dunque, anche scene di violenza “gratuita o insistita o efferata” o pornografiche, sia pure da una certa ora in poi.

Senonché questi due regolamenti furono, a suo tempo, vigorosamen-

te criticati e contestati – in quanto illegittimi – dal Consiglio Nazionale degli Utenti, istituito presso la medesima Autorità, anche per la elementare considerazione – valida anche oggi – che nessun regolamento può derogare ad una legge. E la legge Mammi, sul punto, disponeva (e, restando “ferma”, continuerebbe a disporre) un divieto assoluto, tassativo e generalissimo, che si riferisce a tutte le emittenti e a tutti i programmi che vanno in onda in questo Paese.

Insomma, un art.4 così formulato, oltre a porsi in aperta contraddizione con l’art.10 (perché permette in certi casi ciò che l’art.10 vieta tassativamente), sembra finalizzato ad attribuire una sorta di postuma legittimazione (retroattiva!?) a due regolamenti dell’Autorità che legittimi proprio non sono e, quel che è più grave, ad istituire, in capo alle pay-tv, una sorta di assurdo “diritto di nuocere” a ragazzi e bambini (i minori, appunto), sia pure a partire da una certa ora della sera in poi.

Ma c’è di più: nello stesso art.4 (paragr.1, lett.b) il divieto di trasmissioni che “possono nuocere allo sviluppo fisico, psichico o morale dei minori o che presentano scene di violenza gratuita o insistita o efferata o pornografiche”, pur espressamente riconfermato, non opererebbe 24 ore su 24 (come sarebbe logico), ma “anche in relazione all’orario di trasmissione” (peraltro non precisato)!

Ciò starebbe a significare che in certe ore (del giorno o della notte, non si sa bene) diverrebbe lecito nuocere ai minori perfino nelle normali trasmissioni “in chiaro”!

Ma a queste (pur gravi) contraddizioni letterali che si rilevano all’interno della “legge Gasparri” (che qui autorizza e là vieta), se ne aggiunge un’altra – di tipo più generale – che investe l’intera “logica” della legge. La quale, mentre da una parte rafforza l’auto-regolamentazione, che viene elevata, in pratica, al rango di legge (art.10), dall’altra, invece, indebolisce la vera e propria disciplina legislativa in materia di tutela dei minori (art.4). Se non è “strabismo legislativo” questo...

Si può solo sperare, a questo punto, che il nuovo Parlamento e il nuovo Governo, che sembrano ansiosi di correggere gli “errori” del recente passato, trovino il tempo, la buona volontà e, soprattutto, la forza (gli interessi economici in gioco sono enormi) di sanare queste evidenti contraddizioni logico-giuridiche della “legge Gasparri”, cercando – ovviamente – di tutelare al meglio la sensibilità (e vulnerabilità) di adolescenti, ragazzi e bambini dalle possibili insidie di quella buona-cattiva maestra che è la televisione.

Etica e comunicazione

Luigi Alici

Il contributo che cercherò di offrire con questo intervento investe un tema molto importante, che tocca non solo i confini della convivenza civile e della crescita personale, ma anche il futuro stesso della società¹. Il percorso di riflessione è articolato in due momenti: in primo luogo cercherò di evidenziare alcuni aspetti che oggi rendono particolarmente urgente un'attenzione particolare al mondo della comunicazione e dei media, investito da trasformazioni profonde, che vanno conosciute e nei confronti delle quali occorre acquisire una capacità critica di discernimento; in secondo luogo sarà opportuno tentare di esplicitare alcune implicazioni di carattere etico, che riguardano anzitutto la necessità di fare chiarezza su ciò che si intende per etica e sul modo in cui questa tocca il mondo della comunicazione.

1. Trasformazioni nel mondo della comunicazione e dei media

1.1 Scienza e tecnologia, linguaggio descrittivo e prescrittivo

Vorrei partire utilizzando, con opportune modifiche, uno spunto che ci è offerto da John R. Searle², un filosofo americano, il quale, cercando di esplicitare le modalità fondamentali attraverso le quali usiamo il

**La valenza
prescrittiva
o descrittiva
del linguaggio**

linguaggio, si è servito di un esempio: ha immaginato, cioè, una massaia che prima di recarsi in un supermercato scrive su un foglio, come promemoria, una lista dei prodotti da comperare, che successivamente acquista, proprio sulla base del suo elenco. Siamo in questo modo, osserva Searle, dinanzi ad una delle funzioni fondamentali del linguaggio: la capacità di modificare lo “stato di cose” del mondo; nel caso della casalinga, infatti, alcuni oggetti che erano negli scaffali, sulla base di istruzioni linguistiche sono stati spostati, finendo nel carrello della spesa. Il linguaggio, in questo caso, ha una valenza prescrittiva, ci dice quello che dobbiamo fare.

Si può poi immaginare che la donna sia pedinata da un detective, impegnato a preparare una relazione circostanziata sull’uso dei soldi da parte della signora stessa. Il detective segue la massaia e annota diligentemente sul suo taccuino tutti i prodotti da lei acquistati. All’uscita del supermercato, se ha svolto bene il suo lavoro, la sua lista dovrebbe coincidere con quella della donna, i due fogli dovrebbero avere lo stesso contenuto. Non è però identica la funzione che i due linguaggi hanno esercitato: quello della massaia – come si è detto – è di tipo prescrittivo (a seconda delle parole scritte, modifica lo stato delle cose); quello del detective è invece di tipo chiaramente descrittivo, poiché attribuisce alle parole non la funzione di cambiare la realtà, ma semplicemente di “fotografarla” attraverso le parole, registrando quanto è accaduto.

L’esempio illustra abbastanza bene (anche se con qualche inevitabile semplificazione) due funzioni basilari del linguaggio: il linguaggio descrittivo è quello con cui si rappresenta uno stato di cose (Tizio ha ucciso Caio), quello prescrittivo è quello con cui si ordina qualcosa (“Non uccidere Caio!”). Il primo, usato prevalentemente dalla scienza, dovrebbe essere al centro del sistema dell’informazione. Il secondo è invece tipico di modalità fondamentali delle relazioni tra persone, quelle che chiamano in causa l’etica, la politica, l’educazione, la religione, in quanto investono la responsabilità di essere fedeli ad un insieme di valori, di norme, di ideali.

La distinzione tra i due diversi usi linguistici, però, abbastanza chiara a livello teorico, non equivale nella vita pratica ad una vera e propria separazione. Uno dei fattori che, insieme ad altri, più hanno contribuito ad intrecciare – e in molti casi addirittura a confondere – i due livelli è costituito dal grande sviluppo, soprattutto nel ‘900, della tecnologia, che ha alterato la finalità fondamentale di una delle discipline descrittive per vocazione, cioè la scienza: la tecnica, infatti, che in sé è un “fare efficace”, è divenuta tecnologia, ovvero tecnica che si avvale di teorie scien-

tifiche, incorporandole al suo interno. Non si tratta di una novità assoluta: anche Galilei, nel costruire il cannocchiale, si serve di una teoria scientifica per inventare, elaborare e produrre strumenti. Nella società contemporanea, però, è la tecnologia che assume progressivamente un compito direttivo; sempre più, oggi, lo scienziato appare “a rimorchio” della tecnologia, che produce gli strumenti efficaci che muovono i maggiori finanziamenti per la ricerca. In questo modo, il sapere è sempre meno disinteressato e sempre più teso a produrre.

Hans Jonas, uno studioso tedesco di origini ebraiche trapiantato negli USA, ha messo in guardia lucidamente contro questa alterazione dell'equilibrio gerarchico tra scienza e tecnologia. Egli ha rilevato che oggi assistiamo da un lato ad una ipertrofia tecnologica, che vede la scienza indotta a produrre per produrre, e poi costringerci a comprare ciò che ha prodotto, dall'altro a un disorientamento sempre più forte del sapere scientifico e degli orientamenti valoriali, che entrano a far parte della cultura condivisa di un popolo. È la combinazione dei due fattori che diventa particolarmente preoccupante: “Ora tremiamo nella nudità di un nichilismo – scrive Jonas – nel quale il massimo di potere si unisce al massimo di vuoto, il massimo di capacità al minimo di sapere intorno agli scopi”³. Jonas pensava prevalentemente alle biotecnologie, ma tali affermazioni possono essere applicate anche ai mass media.

Vediamo perché, cercando di chiederci come la crescita tecnologica influenzi e modifichi i nostri comportamenti, tornando all'esempio citato. Il detective è sempre più attrezzato: ha sostituito il taccuino con la telecamera e si avvale di una troupe televisiva. La massaia, invece, è sempre più disorientata ed è tentata di andare nel supermercato dove si trova la troupe televisiva, perché diventa sempre più importante non comprare ciò che serve, ma farsi vedere. Lo strumento, quindi, è lì per vendere le sue immagini; la massaia è lì per farsi vedere. Si assiste ad uno strano rovesciamento: il detective alla fine non descrive, ma prescrive, anche se indirettamente; non è lui ad andare dietro alla massaia, ma il contrario. È evidente, in sostanza, un'inversione dei ruoli, che investe i confini tra il descrittivo e il prescrittivo. Lo specchio diventa direttivo: non descrive la società reale, ma le prescrive di truccarsi per apparire secondo le sue esigenze e per fare ciò che esso si aspetta che faccia.

**Hans Jonas
e il rapporto
tra scienza e
tecnologia**

**I confini
tra funzione
descrittiva e
prescrittiva**

1.2. Il sistema massmediale: strumento o ambiente?

In questa inversione dei ruoli sta forse uno degli elementi di maggiore novità – per certi versi straordinari, per altri inquietanti – che carat-

terizzano la crescita ipertrofica del sistema massmediale.

A partire dagli anni '30, i modi di intendere il sistema della comunicazione sono cambiati molte volte⁴. Originariamente, quando si pensava alla sua efficacia propagandistica a livello commerciale, il sistema mediatico era paragonato quasi ad un proiettile, il cui obiettivo è quello di colpire l'utente. Nel dopoguerra ha prevalso una seconda accezione, più ottimistica: l'apparato massmediale è stato visto come un insieme di strumenti attraverso i quali si soddisfano alcuni bisogni. Negli anni '70 la lettura ha assunto toni di carattere sociologico: i mezzi di comunicazione sono stati ritenuti fonti mediante le quali si attiva un discorso sociale, "piazze" in cui si integrano e si ibridano dialoghi tra pezzi di società civile. Oggi si tende a considerare il sistema massmediale come un ambiente, diventato, soprattutto per i più giovani, un habitat pervasivo. Non è più, cioè, uno strumento esterno alle persone, che si può attivare o disattivare, ma un "luogo" dentro al quale noi tutti viviamo.

**Il sistema
mass-mediale:
un "habitat"
pervasivo**

Proprio per questo, siamo in presenza di un sistema con potenzialità straordinarie. Riprendendo l'immagine del cannocchiale e dello specchio utilizzata in un mio intervento alla Settimana sociale di Bologna, si può affermare che lo strumento della comunicazione va visto come un cannocchiale, perché consente di avvicinarci ad eventi che altrimenti passerebbero inosservati. Tuttavia, l'aumento delle conoscenze non è automaticamente accompagnato ad una diminuzione delle incognite: quanto più il sistema informativo avvicina ad alcuni eventi, tanto più allontana da altri. Il sistema dei media è quindi come un cannocchiale di cui è possibile fare un doppio uso: nei confronti di alcuni eventi è posto correttamente, ma in altri casi è rovesciato. Il volume informativo, cioè, è inevitabilmente selettivo. Lo specchio, allora, in molti casi riflette, ma in altri nasconde.

L'ambivalenza è evidente e forte: il cannocchiale può essere rovesciato, e cioè aprire la realtà, ma pure ucciderla. Jean Baudrillard, ha usato la metafora efficace del "delitto perfetto" per parlare della televisione, che uccide la realtà e propone se stessa come unica realtà vera⁵. Il sistema dei media fa entrare in un nuovo ambiente, ma è anche autoreferenziale. Sempre più spesso parti del telegiornale sono occupate per annunciare come notizia il programma che seguirà: la televisione rinuncia a parlare della realtà per parlare di se stessa, anche quando dovrebbe informare sulla realtà. In tal modo, ritiene che gli spettacoli che allestisce siano in sé veri e propri "pezzi" di realtà. È come se il detective, nel supermercato, si accorgesse che la signora non è telege-

nica e pagasse un attore travestendolo da massaia, facendolo diventare la massaia “reale”: è precisamente quanto avviene nei cosiddetti *reality show*, che sono il massimo della falsità travestita da realtà.

Questo rappresenta il vero elemento di ambivalenza e novità di oggi. L'uomo antico provava meraviglia nei confronti del *naturale*; l'uomo moderno, galileiano, si è meravigliato nei confronti *dell'artificiale*, introdotto dalla scienza, che gli ha permesso di avvalersi delle conoscenze per migliorare la propria vita; l'uomo post-moderno ha la sua fonte di meraviglia nel *virtuale*, che è l'ultima frontiera di un artificiale sempre più smaterializzato. Se Settecento e Ottocento sono stati abitati da molte culture materialistiche, nei confronti delle quali spesso la Chiesa richiamava ai valori dello spirito, il post-moderno sembra per lo più abitato da concezioni immateriali, nei confronti delle quali la Chiesa richiama al valore della vita umana, che è anche una realtà naturale, che racchiude in sé un valore originario.

**La falsità
travestita
da realtà**

1.3. Il sistema dei media: “relazioni lunghe” o monologo collettivo?

Un ulteriore elemento di ambivalenza può essere rilevato sul piano delle relazioni interpersonali. Ognuno di noi vive relazioni corte, dirette, tra l'“io” e il “tu”, ma anche indirette, con “lui”, attraverso un medium. La società “contiene” molti strumenti per “allungare” le relazioni che caratterizzano il tessuto civile e che invece oggi – paradossalmente – appaiono sempre più friabili e corte. Ciò che consente di allungarle è essenzialmente uno strumento di mediazione, cioè un'istituzione pubblica, che garantisce l'apertura al terzo, il quale da “lui” può diventare “tu”.

Questa idea è alla base di un mio libro intitolato *Il terzo escluso*⁶. La società del “terzo escluso” è quella in cui si privilegia il rapporto tra l'“io” e il “tu” e si tende a screditare l'istituzione pubblica come luogo che garantisce l'accesso al terzo sulla base di una concezione non paternalistica, ma egualitaria, permettendo in questo modo che si costituisca il “noi”, frutto di un legame condiviso fra un “io”, un “tu” e un “lui”.

**La società
del “terzo”
escluso**

Come le istituzioni, anche il sistema dei media dovrebbe tendere ad espandere le relazioni, mentre in realtà sembra spingere piuttosto a ciò che è stato chiamato un monologo collettivo, ovvero quella forma di atomismo sociale che viene considerato come uno degli elementi di maggiore impoverimento del tessuto civile della società. Un tempo in ogni realtà urbana esistevano spazi vitali che consentivano alle persone una concreta possibilità di portare nel tessuto civile la propria origi-

nalità creativa; oggi se ne avverte la mancanza, dovuta probabilmente alla presenza di strumenti che parlano per noi e ai quali – come la casalinga di Searle – ci avviciniamo sempre più per farci vedere, diventando progressivamente tutti uguali e tutti soli. Il tessuto civile, invece, è ricco se presenta delle diversità, protette e garantite da un’istituzione pubblica.

Mass media e crescita personale Il potere calamitante e massificante che caratterizza il sistema dei media comporta gravi problemi sul versante della crescita personale e su quello della qualità democratica della convivenza. Lo specchio, infatti, può essere fonte “interessata” di illusione ottica. Si possono portare molti esempi. Basti pensare all’illustrazione, nel corso di una sessione delle Nazioni Unite, delle armi di distruzione di massa in possesso dell’Iraq, prima dell’invasione: un’esibizione mediatica che sembra clamorosamente sconfessata dalla realtà! Assistiamo inoltre allo spettacolo che in televisione divora l’informazione, con il pericolo che quest’ultima, per sopravvivere, si faccia spettacolo.

È ugualmente evidente che alcuni settori nati sull’esperienza della gratuità, come il calcio o lo sport in genere, oggi appaiono letteralmente strangolati da interessi economici. Si può fare ancora un altro esempio, che rappresenta forse la metafora più stridente di questa contraddizione: l’oroscopo in tv. In questo caso una persona, utilizzando delle carte, autorizza comportamenti di infedeltà, condiziona scelte affettive, suggerisce rimedi miracolosi, che incidono profondamente sulla vita delle persone. L’irrazionalità assoluta, in sostanza, è veicolata attraverso una forma altissima di razionalità scientifica e tecnologica. Vi è poi un uso improprio del dibattito televisivo, che spesso degenera in una forma insopportabile di pornografia dei sentimenti e di spogliarellismo psicologico, in cui si è confermati nelle proprie sensazioni dal tasso di applausi che si riceve, evidenziando così una profonda difficoltà ad avere un buon rapporto con se stessi.

Mass media e qualità democratica della società

Gli stessi metodi di conduzione di molti dibattiti televisivi appaiono molto inquietanti dal punto di vista della legittima dinamica democratica. Tra il IV e il V secolo, in Africa, in un periodo in cui l’impero romano stava crollando e in presenza di tensioni sociali, politiche e religiose altissime, si creavano dibattiti pubblici (tra cattolici e donatisti, tra cattolici e manichei ecc), con un tasso di garanzie per noi inimmaginabili. Un protocollo imponeva di scegliere gli interlocutori e i luoghi del confronto; alcuni stenografi registravano il dibattito e rileggevano le diverse posizioni, che venivano poi siglate dai partecipanti. I dibattiti, in sostanza, erano molto accesi, ma seguivano procedure con

un carattere fortemente garantista e pluralista. Ripensando a questo, viene da chiedersi chi sono veramente i primitivi.

Implicazioni etiche

Per impostare un percorso sul versante etico del problema occorre partire dal modo di intendere correttamente la comunicazione. Si potrebbe dire che comunicare è voce del verbo partecipare. Nel messaggio per la XL Giornata mondiale delle Comunicazioni sociali, papa Benedetto è partito proprio da qui: la comunicazione, per un cristiano, nasce dal fatto che l'uomo è chiamato a partecipare. Ciò presuppone e comporta un principio di uguaglianza. In latino *communicatio* contiene il termine *munus*, ovvero dono. Quest'ultimo è il riconoscimento di qualcosa che non ci appartiene, che viene messo in comune e al quale tutti siamo chiamati a partecipare, condividendolo allo stesso titolo. La partecipazione, infatti, presuppone un *ethos* condiviso rispetto al quale ci riconosciamo tutti vincolati ad un bene comune.

**Comunicare:
voce
del verbo
partecipare**

La comunicazione, prima di tutto, non è uno strumento, ma una qualità fondamentale della relazione tra le persone. A volte, soprattutto i più giovani, quando sentono parlare di comunicazione pensano a un computer o alla televisione o a un telefonino, ma non ad un amico. Invece, essa è la capacità che due o più persone hanno di mettere in comune un messaggio che si scambiano. Ciò, però, può avvenire solo se si è consapevoli che dobbiamo “giocare ad armi pari” ed essere sinceri. Prima ancora del messaggio, ciò che conta è riconoscersi vincolati a un orizzonte comune, che ci rende membri di una partecipazione.

La morale e l'edificazione del bene comune

L'etica, che rappresenta il modo in cui cerchiamo di capire, attraverso la ragione, cosa è la vita morale, non è una sovrastruttura estrinseca, una “camicia di forza” che si impone ad alcuni soggetti quando diventano pericolosi, quasi che ci fossero esperienze di relazione umana che sono neutre e diventano etiche solo una volta oltrepassata una certa soglia di importanza. Se la comunicazione è la qualità fondamentale della relazione tra le persone, attraverso tale relazione concorriamo comunque – anche se in forme diverse e a diversi livelli – alla edificazione del bene comune.

Se pensiamo invece che tutte le relazioni umane si possano risolvere attraverso una regolamentazione, imponendo un codice deontologico estrinseco ad una serie di strumenti “neutri”, si farà del moralismo, che è il nemico più pericoloso della morale, la sua patologia, in quanto

La vocazione originaria dell'etica

nasce dalla volontà di ingabbiare dall'esterno qualcosa che non si riuscirebbe altrimenti a controllare. La morale, invece, è il riconoscimento che la nostra spinta verso il bene deve essere assecondata. Il moralismo, per così dire, sta solo con il piede sul freno; la morale riconosce il valore del freno, ma prima di tutto sta con il piede sull'acceleratore. Essa ci aiuta a "star su" di morale, cioè spinge a concorrere attivamente all'edificazione del bene comune e, in questo modo, mette in condizione di promuovere le relazioni, di sentirsi partecipi di una comune umanità.

L'elemento che media questo rapporto è il bene comune, che non è, come diceva Maritain, la somma degli egoismi individuali! Se un network assecondasse le voglie più immediate ed istintive di ogni utente, finirebbe per assecondare gli egoismi di tutti, ma non rispetterebbe il bene comune, che nasce invece dal riconoscimento di quel vincolo originario nel quale troviamo tutti la radice della nostra identità più propria. Certo, l'etica deve darsi delle regole, ma a partire da questa vocazione originaria.

Etica della comunicazione e "doppia fedeltà"

Quando si parla di etica e comunicazione, quindi, si deve evitare lo stesso pericolo moralistico in cui si cade quando si parla di bioetica, ovvero quello di pensare che ci siano organismi biologici neutri che esigono, oltre un certo livello, che si definiscano dei codici a partire da un patteggiamento contrattuale. Si potrà fare anche questo successivamente, ma occorre sempre partire dal bene.

Il messaggio e il dovere di fedeltà all'evento

Il compito fondamentale di un'etica della comunicazione è quindi quello che va in questa direzione, facendosi carico sia della fedeltà ai messaggi, sia – ancor prima – della qualità delle relazioni tra le persone.

Questo doppio binario rappresenta un doppio vincolo. La fedeltà ai messaggi implica il dovere di fedeltà agli eventi, in nome del valore primario della verità. È l'evento che si fa notizia, non viceversa. Ciò tocca da vicino il cristiano, perché il Vangelo è proprio un evento che si fa notizia. L'etica della comunicazione, però, mentre è chiamata a servire in via diretta la verità degli eventi, deve anche sviluppare, sia pure in via indiretta, un servizio alla convivenza, fondato sul rispetto delle persone e su un legittimo pluralismo.

2.4 Prospettive in negativo e in positivo

Le prospettive di un'etica della comunicazione aperta alla fedeltà ai messaggi e al servizio alla convivenza possono quindi correttamente svilupparsi ad un duplice livello: in senso negativo, cioè critico, e in

senso positivo, cioè costruttivo.

Nel primo senso, occorre demitizzare, ridimensionare e forse un po' "ridicolizzare il detective". Occorre cioè educarci a discernere il falso, il parziale, il banale, che forse oggi è la contraffazione più volgare della verità. Ciò va realizzato attraverso messaggi costruttivi di distanza critica, che in alcuni casi non escludono forme di sabotaggio motivate, discrete, non aggressive, non fanatiche, dialogiche, ma ferme su alcune questioni fondamentali. L'atteggiamento critico deve naturalmente nascere da una fonte che è tanto più credibile quanto più è libera e non è disposta a barattare il proprio silenzio con qualche posto in prima fila.

Nel secondo senso, bisogna ristabilire il "primato della massaia". Il compito di un'associazione come l'Aiart è quello di spendersi per un servizio formativo che da un lato faccia crescere la sensibilizzazione, la vigilanza democratica e il gusto estetico del bello, e dall'altro si impegni a fare una informazione diversa: diversa non solo nei contenuti, ma anche nello stile. Una modalità urlata e aggressiva, infatti, può veicolare contenuti buoni, ma demolisce di fatto ciò che vorrebbe costruire.

Si apre qui la prospettiva di un compito di educazione personale e civile, che riguarda il futuro dei nostri figli. Hans Jonas osserva che l'emergenza fondamentale del nostro tempo è quella ambientale, perché non va lasciato ai giovani un habitat alterato gravemente, a volte in modo irreversibile; noi potremmo aggiungere che l'essere umano costruisce anche un "paesaggio culturale". È molto importante chiederci che tipo di natura lasciamo ai nostri figli, ma anche che tipo di ambiente culturale lasciamo loro in eredità, un ambiente che spesso sono solo i media a disegnare.

Realtà come l'Aiart, facendoci prendere coscienza di questo dovere, si rivelano esperienze preziose e positive.

**L'educazione
a discernere
falsità
e banalità**

NOTE

¹ Il testo rappresenta la registrazione, riveduta dall'autore, di una relazione svolta a Rieti il 4 febbraio 2006 in convegno promosso dall'Aiart.

² Cfr. J. R. Searle, *Mente, linguaggio, società. La filosofia nel mondo reale*, tr. it., Cortina, Milano 2000, pp. 105-113.

³ H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, tr. it., Einaudi, Torino 1990, p. 31.

⁴ Tengo presente, al riguardo, l'analisi molto utile di F. Casetti, *Comunicazione, codici culturali e stili di vita*, in *Parabole mediatiche: fare cultura nel tempo della comunicazione*, "Quaderni della Segreteria Generale Cei", 1, 2002, pp. 38 – 43.

⁵ Cfr. J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, tr. it., Cortina, Genova 1996.

⁶ Cfr. L. Alici, *Il terzo escluso*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004.

Suggerimenti bibliografici

Comunità, società e istituzioni: la deriva mediatica, "Dialoghi", III,3, 2003

Parabole mediatiche: fare cultura nel tempo della comunicazione, "Quaderni della Segreteria Generale Cei", 1, 2002.

P. Caretti, A. Pieretti, P. Pisarra, *Informazione, manipolazione e potere*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1998

Cattolici e televisione: una sfida da raccogliere, "Vita e Pensiero", 2, 2003

L. Alici, *L'informazione: uno specchio che nasconde?*, in AA.VV., *La democrazia: nuovi scenari, nuovi poteri*, a cura di F. Garelli e M. Simone, EDB, Bologna 2005.

La morte in tv fra rimozione e spettacolarizzazione

Giorgio Tonelli

“Dite, dite pure, ma dite adesso, finchè siete in vita e in buona salute. Ve ne accorgete se questi erano temi astratti, da perdigiorno, quando anche voi - come capita a tutti: la morte è la sola cosa sicura della vita - varcherete quelle porte misteriose e senza ritorno e vi troverete faccia a faccia col Mistero”. (Blaise Pascal)

Quando la morte bussava alla “casa”

“Non potrei guardare in faccia i miei cugini se non uscissi da qui”. Con queste parole Fedro Francioni, il ragazzo di Terni ha lasciato la casa del “Grande Fratello 3” per raggiungere la sua famiglia. Solo due ore prima aveva saputo della morte per infarto della zia, sorella della mamma e alla quale era molto legato. Nel reality show per eccellenza si squarcia il sipario della finzione e la realtà, la vita vera irrompe prepotentemente. Floriana, Victoria, Pasquale, Claudia, Marianella e Luca, quelli che sono rimasti nella casa del “Grande Fratello” sotto l’occhio delle telecamere, lo hanno guardato attoniti. “Nella morte il ritorno alla vita- scrive il critico Aldo Grasso - Ormai

**La morte
irrompe nel
“Grande
Fratello”**

la casa del “Grande Fratello” è diventata la metafora della nostra insensatezza, il luogo per eccellenza delle emozioni fittizie che hanno espulso quelle reali, tutt'al più l'esaltazione di sentimenti pietistici che recuperano veridicità, in maniera parodistica, nel momento dell'esclusione di un concorrente con lacrime, pianti, sofferenza.¹ La morte irrompe nel luogo massimo dell'apparire, costringe i protagonisti a dissolvere il loro delirio di onnipotenza, quasi di immortalità determinato dall'essere in presa diretta per 24 ore al giorno. Neanche la notizia dello scoppio della guerra in Irak li aveva scossi più di tanto. Questa volta invece uno di loro era stato colpito in un affetto privato e la partecipazione al dolore è (sembra) sincera. Del resto anche in quest'ultimo periodo con le quotidiane immagini degli eccidi in Irak, la Tv ci ha abituati a vedere la morte (degli irakeni non degli americani) ma quasi sempre è assente la sofferenza e il dolore (dei feriti, dei familiari delle vittime). Che per parlare del dolore provocato dalla morte ci fosse bisogno del “Grande Fratello” è uno dei paradossi della rappresentazione mediatica della modernità.

L'immagine immortale

Nella nostra società c'è il tentativo di fuggire dalla morte, di tenerla nascosta. Nella società arcaica la morte era vissuta come evento collettivo. Si moriva circondati dall'affetto e dalle preghiere dei familiari, degli amici. Oggi l'esperienza del morire è soprattutto un fatto individuale, legato alla tecnologia medica (In Italia ogni anno muoiono 250mila persone, il 70% in ospedale). Vi sono al massimo 2 o 3 persone accanto al paravento per non disturbare troppo i malati a fianco. A far da corollario al processo di solitudine del morente c'è fra l'altro “la riluttanza degli adulti a parlare della morte ai bambini e a parlare in generale della morte in pubblico.... l'imbarazzo che si prova di fronte al moribondo..la tendenza a ritrarsi di fronte al morire altrui e l'incapacità di trovare parole o comportamenti adeguati di fronte al limite estremo della vita”².

La morte rischia di essere la prova di quanto sia fragile l'impalcatura mitologica del moderno. Tutte le immagini del sistema mass-mediale sono immagini di bellezza. Anche l'anziano è vitale, mai con un dente cariato, magari con una bella e bianca dentiera. Più spesso l'immagine è associata alla gioventù. I mass media, come la società, infatti celebrano il trionfo del corpo sano e giovanile e rigettano tutto ciò che è richiamo della fine. E il 2 novembre, giorno tradizionalmen-

te dedicato alla memoria dei morti, i telegiornali riescono a proporre al massimo un servizio sull'aumento dei prezzi dei crisantemi! Non a caso per il sociologo Jean Baudrillard ³ la morte resta l'unica pornografia della modernità, perché è l'ultimo tabù. Un film per soli adulti. Il problema è che i mass media sono afoni rispetto alla morte. Contraddice i loro valori che sono principalmente l'accumulazione delle cose e l'individualismo. La comunicazione di massa si rivolge infatti al singolo individuo, lo sollecita al consenso e al consumo. E tuttavia non riesce a parlare dell'unica esperienza realmente singolare: la morte. Ma nella morte –sottolinea il filosofo tedesco Martin Heidegger ⁴- il soggetto non è mai sostituibile. E' l'unica situazione in cui l'individuo è protagonista assoluto e non può essere sostituito da nessuno. L'individuo morente viene dunque affidato alla tecnica ed impacchettato per essere sottratto alla comunità. Resta l'immortalità dell'immagine nell'epoca della riproducibilità tecnica ⁵ dalle prospettive sempre più sofisticate. In "Minority Report" di Spielberg il padre, alla sera, rivede il figlio ucciso che gli parla proiettato con un effetto tridimensionale. Del resto nella lotta fra l'originale e le copie, queste ultime saranno sicuramente migliori dell'originale. E a noi piace conservare per gli altri (o meglio speriamo che gli altri conservino) la nostra immagine migliore. Sempre più infatti noi siamo il giudizio degli altri. Ma se per Heidegger la tecnica riduce l'uomo a cosa, facendolo un ingranaggio del Grande Apparato, per Baudrillard le persone e le cose scompaiono sostituite dalle loro simulazioni. Nella modernità c'è dunque il "delitto perfetto". Non c'è più un Grande Fratello come in Orwell (1984) che domina dal suo luogo nascosto. Oggi il Grande Fratello è "l'Immagine" mentre tutto è immateriale, scorporato, scambiabile. E Internet propone le forme più varie per esorcizzare la morte: dai cimiteri, dove poter far tumulare i cari scomparsi per la modica cifra di 10 dollari con tanto di immagini, voci e suoni (aperto 24 ore su 24), collegabile ovviamente da ogni parte del mondo, ai tariffari per la mummificazione (con prezzi, dato il tema, faraonici), alle compagnie che mettono in orbita le ceneri. Il passeggero più illustre di questo mito del viaggio ultraterreno pulviscolare è (stato) il creatore di "Star Trek" Gene Roddenberry. I fedeli della scienza preferiscono invece farsi ibernare, confidando (come nel film "Il dormiglione" di Woody Allen) in un risveglio in un'età più evoluta. E per sfuggire all'ansia della morte c'è perfino una ditta di Boston che produce "bare tecnologiche con aria condizionata autoregolabile, minibar, cellulare, monitor Tv, com-

**I mass media
afoni
di fronte
alla morte**

**Il business
dell'immortalità
virtuale**

puter, cd, dvd““ mentre l’energia per far funzionare tutto viene da un pannello solare. Anche questo è business dell’immortalità virtuale. Mentre la morte (reale) della pecora Dolly per invecchiamento precoce ha inferto un duro colpo a chi, oltre alla conservazione della propria immagine, magari tridimensionale, voleva mantenere anche la corporeità. Insomma, siamo ben lontani dal grande Bach che morendo bisbigliò:” Finalmente si va ad ascoltare la vera musica”.

La morte fra realtà e finzione

Come viene mostrata la morte in TV

Si dice spesso che la Tv è specchio della realtà. Ma non è sempre così. Nella vita, fortunatamente, non vediamo tanti morti quanti in Tv. Secondo uno studio di un paio di anni fa, presentato da “Telefono Azzurro” ed Eurispes, i ragazzi prima della fine della scuola dell’obbligo hanno già assistito a circa 18mila omicidi davanti al piccolo schermo. Per lo psichiatra Vittorino Andreoli “la percezione della morte da un lato viene evitata dalla cultura contemporanea, mentre dall’altro è spettacolarizzata: tra media, film, videogiochi un adolescente vede in media 40mila morti nell’arco di un anno”⁷. La morte viene dunque mostrata, a volte anche con inutile insistenza, nelle sue varie forme. Prevale ovviamente la fiction ma anche l’informazione (dalle news ai documenti storici) non è da meno. E’ una morte spesso drammatica, per uccisione (forse la sequenza più celebre è quella dell’assassinio di John Fitzgerald Kennedy realizzata da un cineamatore) o per incidente (le immagini della famosa finale di Coppa dei Campioni a Bruxelles, sui ring della boxe o sui circuiti di Formula Uno. Chi non ricorda a Imola Ayrton Senna?) o la morte epica, quasi spettacolare (come quella dei sette astronauti del “Columbia”). Ma la sequenza che rimarrà nella storia per la sua drammaticità è senz’altro l’attacco alle Torri Gemelle di New York. Un racconto tutto drammaticamente in diretta mondiale. Con lo squarcio provocato dai due aerei, le fiamme, la gente che si getta dai due grattacieli in cerca di un inutile scampo. E infine il grande crollo con le sue oltre 3mila vittime. Per giorni la Tv ha svolto il compito di “elaborare il lutto”, ponendo molte domande rimaste per lo più inevase. Fra le tante, quella del differente rapporto con la morte fra la cultura occidentale e l’Islam⁸. Così come drammaticamente in diretta fu, oltre 20 anni fa, la morte di Alfredino Rampi che ha tenuto davanti al televisore l’Italia intera. “la lunga diretta sul “buco” di Vermicino ha sicuramente aperto la strada ad una nuova consapevolezza del mezzo e ad una

nuova concezione e pratica del linguaggio televisivo⁹. E' mancato l'happy end che tutti aspettavano. Si è capito che non è possibile scrivere sceneggiature sulla realtà, perché il reale è imprevedibile e costringe la Tv a trasformare anche la morte in spettacolo. La morte infatti viene spesso mostrata, ma quasi mai raccontata, spiegata. E quando si deve parlare di morte, si cerca la veggente che parla coi defunti per vendere libri oppure qualche rara volta si affronta il tema dell'eutanasia o delle "cure palliative". Ma in genere la Tv "falsifica" la morte per l'intrattenimento, come è nella lunga tradizione della fiction. Semplificando un po' si può tentare una classificazione:

LA MORTE EROICA.

Con l'eroe che muore in piedi. "Non è malattia, è salute, salvezza. Muore in una azione che ritiene giusta. Contro un nemico e per una causa necessaria. E' vitalità affermativa.¹⁰ Ma è anche la morte non cercata, ma affrontata con coraggio. Come fu, nella realtà, quella di Salvo D'Acquisto, immolatosi davanti ai nazisti per salvare degli innocenti. Come purtroppo è successo per Fabrizio Quattrocchi, dipendente di una agenzia di sicurezza, ucciso in Iraq. Nel filmato girato dai suoi assassini, Fabrizio Quattrocchi, mentre tenta di togliersi la benda dice: "Così muore un italiano". Poi il colpo alla nuca. Frase che gli è valsa la medaglia d'oro concessa dal presidente della Repubblica Ciampi.

LA MORTE TRAGICA.

Nasce dallo scontro non più risolvibile fra individuo e società. "Tragedia che si contrappone alla pace irrispettabile degli altri. Morte che non si identifica nelle convenzioni della morte. Sacrificio a un Dio Sconosciuto e di cui la vita quotidiana si fa complice crudele ma non spiegazione."¹¹

LA MORTE MERITATA.

È quella del malvagio o del nemico per il quale non esiste pietà. "Il folle che precipita nel vuoto o cade fra gli ingranaggi di una macchina. Il perverso che si irrigidisce nella morsa dell'infarto. Mani che annaspano nel vuoto. Alla morte del malvagio corrisponde lo sguardo vendicatore o la professionalità civica o il sorriso liberatorio di chi ha ucciso il colpevole. Il soldato mitragliato non emoziona più di tanto quando è quello nemico. Tutto ciò che conferisce orrore e compassione nella morte eroica o sentimentale o tragica, viene automaticamente cancellato nella messa in opera della morte meritata¹². Del resto, ognuno di noi ha esperienza del "tifo" per i cow boys contro gli indiani. Ci sono voluti film come "Soldato blu" o "Il piccolo gran-

**Se anche
la morte
diventa
spettacolo**

de uomo” a ristabilire un nuovo “ordine” fra chi erano le vittime e chi gli aggressori.

LA MORTE COLLETTIVA.

È innervata nella natura dello spettacolo. Esempio tipico è il cinema catastrofico. Vi possono essere catastrofi naturali come i terremoti o artificiali come i disastri ecologici. “Dighe che franano, squali o sciami d’api che uccidono, grattacieli che si incendiano, aerei che precipitano, navi che si inabissano: vi è sempre una ragione artificiale nello scatenamento “vendicativo” delle forze della natura...La morte collettiva indica le contraddizioni o l’immaturità dello sviluppo. Il progressivo slittamento dalla catastrofe naturale a quella artificiale o ad una loro fusione, ad una loro interdipendenza. Mette in luce l’orizzonte comunque tecnologico in cui ci muoviamo, affida all’uomo ciò che era di Dio o torna ad affidare a Dio ciò che l’uomo ha avuto la presunzione di sottrargli. Il fuoco rubato agli Dei non rigenera più la comunità ma la distrugge”¹³.

**Nuovi riti
e nuovi miti
della società
dello
spettacolo**

LA MORTE DELL’EROE RIBELLE.

La società dello spettacolo, soprattutto per i più giovani, produce sempre nuovi riti e nuovi miti. Il mito dell’eroe ribelle spesso si coniuga con l’immagine di personaggi morti giovani :da James Dean a Jim Morrison a Kurt Cobain dei “Nirvana” passando magari per Che Guevara . Non è certo più il mito della bella morte, esaltata da D’Annunzio “I bersaglieri, i più veloci a tramutarsi in croci” ma certo rimane una mistica della morte, una forma di eroismo (un uomo vale per come sa morire) che fra i più giovani in realtà spesso nasconde difficoltà di controllare i propri cambiamenti e la propria identità. E non sarà un caso se l’anticipazione dei tentativi di suicidio che denunciano gli studiosi dei fenomeni giovanili, pone drammatici interrogativi alla società. Si moltiplicano infatti gli atti autodistruttivi, non solo i tentati suicidi ma anche quelli di natura inconscia come gli incidenti, le automutilazioni, l’uso di droghe.

L’Effetto Werther

La sociologia infatti ha ampiamente dimostrato con varie ricerche che, soprattutto fra gli adolescenti, ci possono essere fenomeni imitativi legati a fatti di cronaca con forte impatto mediatico. Nel caso di suicidi per imitazione si parla di “effetto Werther” ricordando il gran numero di suicidi che si verificarono in Germania all’indomani della

pubblicazione del romanzo di Goethe “I dolori del giovane Werther” (1774). In seguito alla traduzione del libro effetti analoghi si registrarono anche in Francia e Inghilterra. “Il problema dei suicidi per imitazione è tuttavia riemerso con prepotenza negli Stati Uniti a partire dall’inizio degli anni sessanta. All’indomani del suicidio di Marilyn Monroe si è notato infatti nella città di Los Angeles un netto incremento di suicidi...Lo stesso fenomeno si determinava anche quando i notiziari o gli speciali delle reti televisive riferivano di casi di suicidi di adolescenti”¹⁴. In genere i media tendono a non dare notizie di suicidi a meno che non si tratti di persone note oppure se vi è un carattere toccante che l’episodio può rivestire. All’inizio degli anni novanta tre ragazzi di Prato allo Stelvio, in provincia di Bolzano si uccisero con i gas di scarico dell’auto e lasciarono una lettera con scritto “questa vita non ha prospettive”. L’episodio ebbe vasta eco sui media e nelle settimane successive si segnalano altri casi di suicidio con le identiche modalità. Ma fenomeni imitativi, fortemente collegati alla comunicazione televisiva, possono trasformarsi in aggressività non solo verso se stessi ma anche verso gli altri. E’ il caso dei sassi dal cavalcavia o dell’avvelenamento delle bottiglie d’acqua nei supermercati. In entrambe le situazioni si è visto che, cessata la comunicazione, cessava il fenomeno imitativo.

**I suicidi:
la notizia
e gli effetti
imitativi**

La morte in diretta

L’esempio più noto di morte in diretta è “Nick’s movie” il film di Wim Wenders mette in mostra una morte vera. Lo spettatore sa che assiste davvero ad una morte reale, non simulata. Normalmente anche nelle scene Tv più crude non viene mai mostrato il momento del “trapasso”, vi è una sorta di autocensura per il momento più “intimo” della vita. E tuttavia “una esplicita pulsione verso la morte in diretta si fa fortemente presente nelle più recenti estetiche televisive, nate dal crollo della sua dimensione spettacolare classica, dal logorio dei generi televisivi di più largo consumo”¹⁵. Un tragico esempio di morte in diretta è rappresentata dal filmato dell’esecuzione dell’americano Nick Berg messo in onda su Canale 5 nel programma “Terra” e scaricabile, insieme ad altre drammatiche esecuzioni capitali, sui siti internet. L’epoca della riproducibilità elettronica chiede a tutti un supplemento di serena riflessione. Forse può essere d’aiuto ciò che scriveva nell’ormai lontano 1958 André Bazin, fondatore dei presti-

**Filmare
la morte:
una sorta
di sfida
al Creatore**

**L'immagine
del Male
è più forte
delle parole**

giosi “Cahiers du Cinéma” e padre spirituale della “Nouvelle Vague”. Per Bazin “ filmare la morte significa commettere un atto contrario alla Creazione, come se il cineasta si caricasse di un privilegio, quello di rendere eterna la morte. Una sorta di sfida a Dio, insomma come nel film ‘2001,Odissea nello spazio’”¹⁶. Per Bazin la rappresentazione della morte reale è un’oscenità metafisica “Non si muore due volte. La fotografia su questo punto non ha il potere del cinema, essa non può rappresentare che un agonizzante o un cadavere, non il passaggio impercettibile dall’uno all’altro....Prima del cinema si conosceva solo la profanazione dei cadaveri e la violazione delle tombe. Grazie al film si può violare oggi ed esporre a volontà il solo nostro bene temporalmente inalienabile. Morti senza requiem, eterni rimorti del cinema!”¹⁷. E Gad Lerner, riflettendo sulla vicenda dei pedofili in Tv che gli costò l’incarico di direttore del Tg1 su “Il Regno Attualità” 18/22 aggiunge “C’è un Male che ci attraversa tutti, che ci prende quando noi trasmettiamo un atto, un gesto, qualcosa di Male, noi ne trasmettiamo anche la forza. E quel che più inquieta è che in quel momento aumenta anche l’ascolto. La gente ne resta in qualche modo presa, come incantata. Incantata e avvelenata”¹⁸. C’è in sostanza un rischio di complicità nel trasmettere il Male. “E c’è l’illusione che parole forti di condanna possano annullare la forza del Male che viene da quelle immagini. Ma l’immagine del Male è più forte delle parole con le quali si vorrebbe esorcizzarlo, annullarlo. Poiché ciò che designa il linguaggio televisivo è soprattutto l’immagine e poi la parola. Né vale l’assurda logica della contabilità dell’orrore: alle sevizie americane contrapponiamo le decapitazioni. Nella storia la logica dell’occhio per occhio (sia pure per immagini) ”non ha mai portato a nulla di buono”¹⁹.

Il videocalvario della piccola Terry

Dopo 13 giorni dalla decisione dei giudici di staccare i macchinari che la alimentavano, Terry Schiavo è morta. Era il 31 marzo 2005. Per settimane l’abbiamo vista in Tv con lo sguardo assente, il corpo rattappito, qualche debole movimento, insieme alle foto col volto sorridente e paffuto di bambina, di teenager e quindi di sposa. Poi gli appelli disperati dei genitori e di tanti manifestanti. Tutto inutile. Terry Schiavo era entrata in coma nel 1990, in seguito ad un arresto cardiaco che le devastò il cervello per anossia cioè fame di ossigeno.

La causa? Forse l'altalena micidiale di anoressia e bulimia, che la portava in poche settimane a guadagnare e perdere decine di chili. A decidere il distacco della spina, il marito Michael Schiavo che aveva dichiarato di voler seguire quella che era la volontà della moglie. Inutili le testimonianze di chi sottolineava che Terry, cattolica praticante, non avrebbe mai né detto né pensato una cosa simile. I giudici hanno creduto al marito che manteneva il diritto di custodirla, nonostante convivesse da anni con una donna che gli ha dato due figli. E i genitori di Terry inutilmente hanno ripetuto al mondo che il marito si è ricordato del desiderio della moglie solo dopo aver vinto la causa che gli ha fruttato quasi 2 milioni di dollari contro i medici che avevano in cura Terry. Insomma, una storia ghiotta dove c'è la vita, la morte, i soldi, gli affetti, la pietà, il cinismo. Una trama da "Dallas". Infatti i network americani, e di conseguenza il circuito mondiale televisivo, hanno succhiato il sangue di Terry mettendone in onda il lungo Calvario. Un essere completamente indifeso viene, per settimane, continuamente violato nella sua dignità, esposto nella sua Passione. Con il pubblico diviso che alzava lo share: perchè la storia di Terry Schiavo ha appassionato le platee televisive come un processo alla Perry Mason. Eppure per una Terry Schiavo in mondovisione ve ne sono migliaia a cui viene staccata la spina nel silenzio più assoluto. Ma il pubblico delle Tv non reggerebbe tante dolorose croci nel cuore. "Terry occupa gli schermi della Tv da mattina a sera, invade l'anima di chi non sia sordo o disumano, ma nessuno parla di Sun, di Annette, di Spiro o dei 18mila americani senza nome e senza soldi condannati a morire ogni anno per assenza di cure mediche, come calcola l'Istituto Nazionale di Medicina, un centro di ricerche non politico²⁰. Eppure, pur nella sovraeccitata esposizione mediatica, la vicenda di Terry Schiavo costringe a toccare un punto fondamentale: ci sono persone che possono decidere se la vita di altri è meritevole di essere vissuta o no? Ed è anche l'interrogativo che pone il cardinal Carlo Caffarra, arcivescovo di Bologna "Chi decide quali sono le persone che hanno il diritto di giudicare se altri meritano o non meritano di avere una vita degna di essere vissuta? Sono questioni di una importanza radicale nella convivenza umana. L'Occidente è arrivato ad affermare che ogni singolo individuo umano ha un valore assoluto a prescindere dall'età, dal sesso, dalla religione, dal colore della pelle...attraverso un cammino anche molto faticoso e di gravi sofferenze. Attenzione, l'affermazione della dignità assoluta di ogni persona umana, che è il nostro patrimonio culturale più prezioso, lo si può

**È immorale
l'esagerata
esposizione
mediatica**

anche perdere. E non è necessario essere né profeti, né figli di profeti per capire quali conseguenze ciò possa avere. Siamo appena usciti da un secolo che, al riguardo, ci deve fare molto riflettere²¹.

Come in un film

Esiste una vasta letteratura parapsicologica, paranormale, occultista che sin dall'Ottocento ha trattato il tema dei ricordi della morte. Persone cioè che hanno vissuto un tempo sospeso fra la vita e la morte per poi tornare in vita. La maggior parte di questi testimoni concordano su un punto: "l'individuo vede, come in un film, i momenti più importanti della sua vita. Sono luoghi, situazioni, corpi, immagini, voci, suoni, che muoiono nella sua coscienza di vivo e rinascono, con un senso diverso, nella sua condizione di trapassato, nel suo nuovo mondo"²². Su questo genere di ricordi, la Tv ha spesso costruito talk a volte rispettosi ma anche, a volte, di dubbio gusto.

Lo spettacolo dell'ultimo viaggio

Nelle società moderne la morte si è sempre più desocializzata diventando anche spettacolo da contemplare nelle esecuzioni pubbliche. La folla urbana che si raccoglie nella piazza per le esecuzioni capitali assiste alla morte dell'altro "assaporandola" ad una distanza spettacolare. "E' un nuovo rito che celebra ad un tempo la trasgressione e la legge. Questo sacrificio umano ricompone in unità la folla divisa. Così è anche per la massa che accorre a verificare l'esposizione di cadaveri eccellenti o i funerali illustri"²³.

**Cadaveri
eccellenti
e funerali
illustri** I funerali in Tv sono diventati l'espressione più visibile del potere postumo. Ne ricordiamo tanti. Fanno parte ormai dell'immaginario collettivo. Sono ormai trascorsi più di 40 anni dai funerali di Kennedy. Immagini un po' sgranate, in bianco e nero. La vedova, i figli, la bara con la bandiera sull'affusto di un cannone. Ma anche i funerali di Martin Luther King. E dietro migliaia di persone. Il funerale Tv più agghiacciante: quello di Aldo Moro. Funerale senza bara, Le vere esequie si tennero nella chiesetta di Torrita Tiberina. Moro venne commemorato dall'amico Paolo VI nella basilica in San Giovanni in Laterano. Le telecamere scrutarono i volti atterriti degli uomini politici che non riuscirono a salvare la vita dello statista

democristiano. Ai due estremi il funerale di Vittorio Bachelet, assassinato dalle Br . Un funerale quasi lieto, contrassegnato dalle parole di perdono del figlio. Dall'altro i molti, troppi funerali per vittime di mafia in Sicilia. Sono gli anni terribili delle stragi, con i ministri insultati, i parenti, le mogli in lacrime ai microfoni. Lo stesso presidente Scalfaro , ad un funerale, fu "protetto" dal capo della polizia Parisi in mezzo ad una indescrivibile calca. Ci sono poi i funerali Tv dei politici: da quello di Berlinguer, un grande evento massmediologico e politico con un mare di gente mai più rivisto fra cartelli, bandiere rosse, striscioni con parole semplici "Ciao Enrico" segni di croce e pugni chiusi (siamo nell'estate del 1984) a quello di Bettino Craxi, nella cattedrale di Tunisi, con il lancio di monetine ai ministri del governo D'Alema.

**I funerali
"nazionali"
in diretta
televisiva**

Fra i tanti, segnaliamo due grandi funerali nazionali, proposti dalla Tv. Quello di Gianni Agnelli e di Alberto Sordi. Del primo si ricorderà il lungo addio di Torino, con l'imponente folla (centomila fra le rampe del Lingotto) che sfila nella camera ardente e, per la prima volta, stringe la mano ad un componente della famiglia Agnelli, ne riceve uno sguardo, un sorriso, intrattiene un rapporto con quello che, in condizioni normali, è un mondo che appare solo attraverso i media. Più "festoso" l'omaggio ad Alberto Sordi con la folla prima in Campidoglio dov'era la camera ardente e poi con i funerali nella basilica di san Giovanni con proiezioni di brani di film e testimonianze. Il senso della giornata così è riassunto dal sindaco di Roma Walter Veltroni " Si era pensato anche alla possibilità di proclamare una o più giornate di lutto cittadino. Ne ho parlato con la sorella di Sordi, Aurelia, e insieme abbiamo convenuto che ad Alberto non avrebbe fatto piacere una Roma triste"²⁴. E la diretta Tv si è così adattata allo spirito del funerale.

Davanti alla tv per l'addio del Papa

Vi sono poi funerali che si trasformano in grandi eventi mediatici. Come la morte di Giovanni Paolo II. A milioni di uomini rimarrà per sempre nella mente l'immagine di quelle pagine svolazzanti del Vangelo posato sulla bara di cipresso. Un'inquadratura che da piazza San Pietro ha fatto in diretta il giro del mondo. "Più di 90 televisioni collegate per seguire i funerali. Utilizzate 60 telecamere di cui 22 solo in piazza San Pietro, più 2 elicotteri per le riprese aeree. Senza

contare i 1.800 cameraman e fotografi accreditati dal Vaticano per realizzare servizi sulla cerimonia. Nel mondo si calcola che abbiano assistito al saluto a Karol Wojtyla circa tre miliardi di persone. Il papa che si è fiduciosamente consegnato ai media nei suoi quasi 27 anni di pontificato riceve in cambio l'aura elettronica, quasi un nuovo tipo di intimità consentita dalle moderne tecnologie. Qualcosa di simile all'aureola con la quale i pittori del Medioevo e del Rinascimento distinguevano i Santi dai comuni mortali²⁵. Forse anche per questo motivo lo acclamano "Santo" nella grande piazza che i media amplificano e rendono elettronica. E le migliaia di foto scattate con i telefonini alla salma del Papa, non sono altro che moderne reliquie digitali. Dentro l'hard disk, la prova di un lungo e faticoso pellegrinaggio. Del resto tutto il pontificato è avvenuto sotto l'occhio delle telecamere. Compresa l'esposizione del corpo. Qualcosa di indicibile per la Tv. La morte irrompe nel luogo massimo dell'apparire e costringe anche i Grandi della Terra a dissolvere, almeno per due ore, il loro delirio di onnipotenza.

L'ultimo saluto a Papa Wojtyla: in 3 miliardi davanti alla TV

La piccola suora e la principessa triste

Non sempre il racconto dei media corrisponde alla volontà iniziale. E' il caso del funerale di lady Diana. E' stato un grande evento popolare come testimoniato dalle grandi manifestazioni di affetto e commozione di quei giorni ma anche una grande cerimonia mediale. Emerse subito il contrasto fra la Corona che voleva una manifestazione in sintonia con il tradizionale riserbo inglese e l'interpretazione dei media che, nell'assegnare alla Monarchia il ruolo di co-responsabile o quantomeno di insensibile testimone di questa morte, accentuò le emozioni esibite. "La stessa cronaca Tv del funerale era rivolta ad orientare le emozioni attraverso il tono commosso e partecipe dei commentatori, le inquadrature dei protagonisti e dei personaggi celebri, gli stacchi per catturare i sentimenti della gente comune"²⁶. Il funerale dell'eroina viene presentato come la sua definitiva vittoria o come hanno scritto, esagerando, i giornali, la sua definitiva immortalità, ricca della suggestione anche della canzone di Elton John per Lady D. "Candle in the wind", candela nel vento. Quando i grandi leader politici come Kennedy o Indira Ghandi muoiono assassinati, il funerale diventa la celebrazione degli ideali per i quali hanno lottato. Per Diana i valori intorno a cui si è riunita l'immensa folla non

sono stati quelli della sfera politica ma quelli dell'espressività individuale, della preminenza della persona sul ruolo, del sentimento sul dovere, della libertà agli imperativi sociali, del cuore sulla regola. Nella costruzione del mito mediale Diana è anche artefice di gesti di solidarietà, di impegno per i poveri e i malati. Infine, il funerale di Diana è coinciso anche con l'incoronazione del principino William, l'altro protagonista al centro della scena "così somigliante alla madre". Forse Carlo ha capito quel giorno che non sarebbe mai diventato re. La folla e i mass media avevano infatti incoronato il figlio. Di ben diverso taglio il funerale avvenuto pochi giorni dopo di Madre Teresa nello stadio "Netaji Indoor" di Calcutta. Si è trattato insieme di una cerimonia politica, mediale e religiosa. "Il corpo di Madre Teresa è stato preso in consegna dall'esercito, avvolto nella bandiera indiana, trasportato al luogo della cerimonia sull'affusto di cannone che servì a portare le salme di Gandhi e Nehru. La presenza dello Stato, con i suoi rituali e i suoi simboli, è stata fin dall'inizio molto marcata, tanto da suscitare un duplice sentimento. Il più immediato è stato uno sgradevole senso di appropriazione, il tentativo cioè del potere politico di ricondurre l'evento entro il proprio codice: la costruzione e il mantenimento del consenso. Il culto pubblico di un personaggio stimato ed amato dalla gente è un'operazione utile a trasferire qualcosa del suo carisma, della sua "evidente" autorità, sui rappresentanti del potere politico. Poi c'erano gli occhi del mondo puntati sull'India e la preoccupazione di proporre un'immagine di decoro e ordine. Tutta la cerimonia è apparsa così avvolta da un alone di "asetticità", imprigionata nel rituale di uno stadio ricolmo di dignitari, ufficiali e membri della 'buona società' indiana"²⁷. Anche in questo caso vi è stato un conflitto interpretativo fra i protagonisti da un lato, gli organizzatori istituzionali e i media. La dimensione religiosa e affettiva ha infatti faticato ad imporsi contrastata dalla preoccupazione del cerimoniale politico del governo. I funerali di Lady Diana e di Madre Teresa sono stati due grandi fenomeni comunicativi. Hanno riproposto il mondo come "villaggio globale". Lady Diana per certi aspetti è rimasta vittima di un fenomeno massmediologico in parte alimentato da lei stessa. Di fatto milioni di persone hanno realmente sofferto per la scomparsa della "principessa triste", un personaggio più immaginario che reale. Razionalmente tutti comprendiamo che Madre Teresa è molto più importante di lady Diana. E tuttavia la morte della principessa ha impoverito il mondo dell'immaginario, la morte della piccola suora ha impoverito il mondo reale. Ma

**Gli occhi
del mondo
puntati
sui funerali
di Madre
Teresa**

al sistema della comunicazione interessa più il primo mondo del secondo. Per Filippo Ceccarelli “Averli osservati anche sul video, in fondo, ha voluto dire sentirsi partecipi alla storia che scorre. E’ anche un po’ aver intuito la verità segreta e a volte perfino inconfessabile che nasconde ogni rito. La separazione aiuta a riflettere su se stessi e sugli altri. Oggi basta premere un pulsante per accogliere barlumi di verità, anche sulle vicende di un Paese”²⁸.

La nicchia “infedele”

Timidi segnali di controtendenza. E’ il caso del programma “L’Infedele” di Gad Lerner. Mercoledì 15 marzo 2006 chi si è sintonizzato sul “La7” ha assistito ad oltre due ore di un dibattito sulla morte. Un’esperienza non nuova per un programma che volutamente vuole essere di nicchia ma anche di qualità, senza eccessive preoccupazioni di share e soprattutto senza urla, “nani e ballerine”. L’occasione era offerta dalla presenza in studio di Folco Terzani, figlio del giornalista Tiziano Terzani morto nel luglio 2004 dopo aver scelto la via orientale dell’ascesi. L’esperienza del distacco terreno del padre, Folco l’ha raccontata in un libro “La fine è il mio inizio” edito da Longanesi”, sintesi di quattro mesi di quotidiane conversazioni col padre. Libro che fa seguito al successo (oltre 350mila copie”) del precedente “Un altro giro di giostra” in cui Tiziano Terzani si pone le domande finali sul senso della vita dell’uomo. Al dibattito intervengono fra gli altri il filosofo della scienza Giulio Giorello che da non credente e positivista non riesce a trovare altra via che quella della disperazione: la morte dice, è la fine di tutto “la morte è come l’ergastolo, la vita è libertà”. Più cauto il filosofo Emanuele Severino che cita Spinoza “di tanto in tanto l’uomo avverte di essere eterno” e aggiunge “ogni uomo, anche chi si dice scettico sull’immortalità, avverte che la morte non ha l’ultima parola” mentre il priore della comunità di Bose, il monaco Enzo Bianchi propone la prospettiva cristiana con la resurrezione dei corpi e l’incontro con un Dio che è amore. Insomma, una scelta controcorrente. Nel giorno successivo al duello Berlusconi-Prodi, fra partite di calcio e reality, può esistere una televisione rivolta ai grandi temi. E “alla fine, curiosamente, ci si alza dalla poltrona con una confortante sensazione di vitalità”²⁹.

Il distacco terreno di Terzani: “La fine è il mio inizio”

Un applauso vi seppellirà

Infine un'annotazione. Sempre più spesso si applaude ai funerali. La prima volta fu per quelli di Anna Magnani,³⁰ ma si trattava appunto dell'omaggio ad una attrice. Spesso gli applausi coincidono con l'accensione delle telecamere. Chiunque nella vita sia stato sfiorato dalla celebrità più o meno effimera, ha come ricompensa il battimani come viatico per l'ultimo viaggio. Per la gente comune poco importa se era un servitore dello Stato morto in servizio, un pontefice amato da milioni di persone, un importante imprenditore o l'incolpevole vittima di un palazzo crollato. Lo scoppio di applausi è una certificazione di notorietà. Insomma, anche nei funerali siamo nei paraggi del varietà televisivo. Non dovrebbe dunque stupire se qualcuno, dotato di buongusto, nel proprio necrologio prima o poi farà scrivere "né fiori né applausi ma solo ed esclusivamente opere di bene".

**Un battimani
come viatico**

NOTE

- ¹ A. Grasso, "Se la morte sfiora questa vita artificiale", *Il Corriere della Sera* 8 aprile 2003, p.40
- ² S. Martelli, *Nei luoghi dell'aldilà*, Franco Angeli, 2005, p. 31
- ³ J. Baudrillard, "Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?", Raffaello Cortina, Milano, 1996 .
- ⁴ M. Heidegger, "Sentieri interrotti", *La Nuova Italia*, Firenze, 1968.
- ⁵ W. Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", Einaudi, Torino, 1966.
- ⁶ C. Masi, "Una bara 'high tech' extralusso con video, computer e cellulare", *Il Riformista*, 8 febbraio 2003, p.4.
- ⁷ M. Spinelli "I nuovi tabù dei giovani: morte, futuro e desiderio", *Sempre*, Rimini, aprile 2003, p. 7.
- ⁸ J. Baudrillard, "Power Inferno" Raffaello Cortina, Milano, 2003
- ⁹ A. Abruzzese e A. Cavicchia Scalamonti "La felicità eterna" Nuova Eri, Roma, 1992, p. 89.
- ¹⁰ A. Abruzzese, op.cit. p. 189.
- ¹¹ A. Abruzzese, op. cit. p. 192
- ¹² A. Abbruzzese, op. cit. p.194.
- ¹³ A. Abruzzese, op. cit. p. 196.
- ¹⁴ G. Gili, *La violenza televisiva*, Carocci, Roma, 2006, p. 140
- ¹⁵ A. Abruzzese, op. cit. p. 198
- ¹⁶ A. Aprà in A. Bazin "Che cosa è il cinema", Garzanti, Milano, 2000 p.XIV
- ¹⁷ A. Bazin op. cit. p.32.
- ¹⁸ cit. in G. Tonelli "Informazione ed etica, fra buone e cattive notizie" *Desk*, Roma 3/2002 p.47.
- ¹⁹ G. Tonelli, "L'orrore in Tv? Così si è complici del Male", *Vita*, 4 giugno 2004, p. 21
- ²⁰ V. Zucconi, *Poveri, vecchi e bambini le Schiavo che la Tv non vede*, *La Repubblica*, 26 marzo 2005
- ²¹ Intervista al card. Carlo Caffarra, trasmissione "Dedalus" su "E' Tv" del 13 maggio 2005 da www.caffarra.it
- ²² A. Abruzzese, op. cit. p. 201
- ²³ A. Abruzzese, op. cit. p. 86
- ²⁴ B. Bertuccioli, "Popolo e potenti salutano l'ultimo re di Roma", *Il Resto del Carlino*, 28 febbraio
- ²⁵ G. Tonelli, "La Tv come un'aureola", *Vita*, 12 aprile 2005 p.2126)
- ²⁶ G. Gili, *Il problema della manipolazione: peccato originale dei media?*, Franco Angeli, Milano, 2001 p. 231.
- ²⁷ G. Gili, op. cit. 233.
- ²⁸ F. Ceccarelli, "L'addio ai grandi. Un rito che svela tante verità segrete", *La Stampa*, Torino 26 gennaio 2003, p. 9.
- ²⁹ N. Rangeri, "Il tabù della morte nella nicchia Infedele", *Il Manifesto* 17 marzo 2006 p. 18
- A. Nesi "Quando battere le mani" www.noveporte.it

Pier Paolo Pasolini e il Cristo povero

Dario Edoardo Viganò

*Non li toccate
quei diciotto sassi
che fanno aiuola
con a capo issata
la «spalliera» di Cristo.
I fiori,
sì,
quando saranno secchi,
quelli toglieteli,
ma la «spalliera»,
povera e sovrana,
e quei diciotto irregolari sassi,
messi a difesa
di una voce altissima,
non li togliete più!
Penserà il vento
a levigarli,*

*per addolcirne
gli angoli pungenti;
penserà il sole
a renderli cocenti,
arroventati
come il suo pensiero;
cadrà la pioggia
e li farà lucenti,
come la luce
delle sue parole;
penserà la «spalliera»
a darci ancora
la fede e la speranza
in Cristo povero.*

*Eduardo, Pier Paolo,
1975*

**La religiosità
di Pasolini:
un tramite
continuo
tra sacro
e profano**

Accostarsi alla religiosità di Pier Paolo Pasolini, tema di questo nostro breve saggio, implica approcciare un'opera in cui confluiscono mito, rito, arcaicità rurale e contadina, marxismo e religione cattolica, richiami iconografici e trasgressioni poetico-formali che rendono a trent'anni di distanza dalla morte irriducibile all'archiviazione e alla istituzionalizzazione lo scrittore, saggista, poeta e cineasta PPP. La sua religiosità, tramite mai abbandonato tra sacro e profano, si pone quale dimensione liminare, stretta tra profanazione e sacralizzazione: umana, troppo umana si direbbe con Nietzsche. Una religiosità che affonda negli evangelii e nella tradizione occidentale, ma rifiuta qualsiasi istituzionalizzazione. Il termine di paragone non è teologico-religioso, quanto piuttosto cristologico sulla strada accidentata della pratica di vita nietzscheana su cui Pasolini colloca i suoi personaggi e, indi, se stesso. Una religiosità che percorre più o meno sotterraneamente l'intero *corpus* cine-letterario dell'Autore, esprimendosi dialetticamente e fagocitando la stessa implicita sintesi marxiano-cattolica, ovvero superandola in senso storico-critico, liberandola in un'analisi strutturalista senza confini. A partire dalla Parola. Pasolini lesse il Vangelo per la prima volta nel 1942. Da una seconda lettura ad Assisi nel 1962 gli venne l'idea di un film sul Vangelo. La sua scelta cade su quello di Matteo in cui più vivida è l'umanità del Cristo. L'interesse suscitato in Pasolini dalla lettura evangelica è duplice: «Dal punto di vista religioso, per me, che ho sempre tentato di recuperare al mio laicismo i caratteri della religiosità, valgono due dati ingenuamente ontologici: l'umanità di Cristo è spinta da una tale forza interiore, da una tale irriducibile sete di sapere e di verificare il sapere, senza timore per nessuno scandalo e nessuna contraddizione, che per essa la metafora di "divinità" è ai limiti della metaforicità, fino a essere idealmente una realtà. Inoltre: per me la bellezza è sempre una "bellezza morale" non mediata, ma immediata, allo stato puro, io l'ho sperimentato nel Vangelo»¹. Anche da una prospettiva marxista, lo scrittore rifugge il dogmatismo in senso universalistico: «Seguendo le accelerazioni stilistiche di Matteo alla lettera, la funzionalità barbarico-pratica del suo racconto, [l'abolizione dei tempi cronologici, i salti ellittici della storia con dentro le "sproporzioni" delle stasi didascaliche (lo stupendo, interminabile discorso della montagna)], la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religio-

ne. Il Vangelo doveva essere secondo me un violento richiamo alla borghesia stupidamente lanciata verso un futuro che è la distruzione dell'uomo, degli elementi antropologicamente umani, classici e religiosi dell'uomo»².

La ricotta

L'accostamento alla lettera evangelica, prima de *Il Vangelo secondo Matteo* su cui concentreremo la nostra analisi, si compie con *La ricotta*, episodio del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.* del 1963. Pasolini marca da subito la propria distanza dai coevi *biopic* hollywoodiani, in cui la figura del Cristo è sterilizzata ad uso e consumo di un immaginario acquiescente e mistificatorio. Orpelli agiografici e bozzettismi inani sono distrutti da un'opera di barocca vitalità in cui Gesù diviene un "povero cristo", un sotto-proletario delle borgate romane – irrinunciabile *topos* socio-antropologico dello scrittore-cineasta - costretto a confrontarsi quotidianamente con la fame e la disperazione. Pasolini utilizza la drammaturgia del film sul cinema per calare questo inconsapevole dramma umano nella cornice di un film estetizzante sulla Passione di Cristo: le stupende immagini a colori della Deposizione citano esplicitamente il Pontormo e Rosso Fiorentino, ma l'approccio pasoliniano rivela una tensione dialettica straordinaria. Nel sottoproletario Stracci inchiodato sulla Croce (e morto per un'indigestione) convivono i due versanti del perdono: come buon ladrone fittizio è colui che chiede perdono, come martire nell'indifferenza generale diviene colui che perdona, mimesi imperfetta dell'*exemplum* cristico. Come rileva Sandro Bernardi, «l'ispirazione religiosa pasoliniana appare però sempre stemperata dall'ironia e dall'autoironia»³. Ironia e autoironia – instillata nel regista interpretato da Orson Welles *alter-ego* di Pasolini stesso – che contribuiscono ad abbattere l'impianto edificatorio e la struttura parafrastica di molte trasposizioni della Passione di Gesù. Con *La ricotta*, Pasolini percorre una traiettoria parabolica seguendo l'*alter Christus* Stracci ed evocandone l'emergenza nel sostrato iconografico del film.

**Una tensione
dialettica
straordinaria**

Accattone e Mamma Roma

Due elementi – presenza di una *figura Christi* e rimandi all'iconografia religiosa – già rintracciabili nei primi due lungometraggi di Pasolini. Nell'esordio alla regia del 1961 con *Accattone*, Pasolini aveva portato sullo schermo una *figura Christi* fessa e improbabile, sordida ma infine redenta. Ispirandosi iconograficamente al Masaccio e ai pittori toscani del Trecento, il film segue la parabola umana del protagonista

Un'originale
"figura
Christi"
portata sullo
schermo

Accattone, pappone e ladro, seduttore senza scrupoli e quindi innamorato pentito che muore ma si salva in virtù della Grazia. E la salvezza, o meglio il piano della salvezza su cui Pasolini interferisce apertamente, intride le inquadrature della *Via Crucis* di Accattone – contrappuntate dalla *Passione secondo Matteo* di J.S. Bach - "santificato" dalla forma cinematografica. Anche il film seguente, *Mamma Roma* (1962), evoca la figura del Cristo con espliciti rimandi pittorici: l'*incipit* con la scena oscena del banchetto nuziale di un'ex-prostituta (Anna Magnani) viene dal Cenacolo di Andrea del Sarto, mentre il corpo esanime di Ettore composto su un tavolaccio nel finale echeggia immediatamente il Cristo morto del Mantenga. Entrambi i film testimoniano l'elaborazione del messaggio evangelico che troverà compiuta espressione nel *Vangelo secondo Matteo*, realizzato – come vedremo – dopo l'accusa di vilipendio alla religione cattolica intentatagli per *La ricotta*.

Il Vangelo secondo Matteo

Spogliato Cristo dai guanti di velluto con cui l'hanno dipinto i precedenti registi, Pasolini nel *Vangelo secondo Matteo* (1964) recupera lo scandalo e la bellezza del messaggio evangelico contestualizzandolo, dopo un sopralluogo insoddisfacente in Palestina, nel Sud d'Italia (Capo Rizzuto e Le Castella in Calabria, Barile e i Sassi di Matera in Basilicata) tra gli sguardi trasparenti di attori non professionisti. I rimandi intertestuali (pittura e cinema) del *Vangelo* sono affascinanti e intesuti senza alcun intento estetizzante: «il film mostra un Cristo ascetico, combattivo, che sembra tolto di peso dalle tavole di El Greco (la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*), ma non senza riferimenti cinematografici, soprattutto a Sergej M. Ejzenstejn: si pensi alla strage degli innocenti (in cui si fa allusione, attraverso la musica, al film *Aleksandr Nevskij*, 1938), o al montaggio delle beatitudini che proietta letteralmente le inquadrature contro lo spettatore in un vortice di effetti ejzenstejniani»⁴ Pasolini riprende con primissimi piani i volti dei contadini e dei pescatori del Sud, sdentati, con la faccia mangiata dal sole e dal vento. La straordinaria fotografia di Tonino Delli Colli ci fa ri-guadagnare un mondo ancestrale, in cui il Cristo ha i lineamenti spigolosi dell'iconografia medievale. Infatti, quello di Pasolini è un Cristo dolce e mite, ma che reagisce rabbiosamente all'ipocrisia e alla falsità. È un Cristo desideroso di redimere le vittime della istituzionalizzazione della religione operata dai farisei "sepolcri imbiancati". È un Cristo che non è venuto a "portare la pace ma la spada", perché sia possibile accedere al regno di Dio con cuore puro "come quello dei bambini". Alternando diverse

Un Cristo
dolce e mite
ma severo
contro
l'ipocrisia

modalità espressive (macchina a mano e rimandi alti a Masolino e alla pittura quattrocentesca), il cineasta riesce a penetrare realisticamente nella materia trattata soffermandosi, da laico, sugli aspetti più disturbanti e crudi del sacro: si pensi all'incontro del Cristo con i lebbrosi o alla crocefissione. Ed è di notevole rilevanza vedere come l'approccio massimalista di Pasolini al sacro si rifletta *inaspettatamente* sulla stessa forma del film:

«Io tendevo a forzare la materia nella direzione dell'attualità, mentre lo facevo credevo che questo avesse un grandissimo peso. Per esempio quando facevo i soldati di Erode vestiti da fascisti, i soldati romani come la Celere, quando facevo Giuseppe e Maria profughi come profughi spagnoli sui Pirenei e così via, credevo che queste cose venissero fuori molto di più, cioè credevo di poter attualizzare il Vangelo senza toccare l'intima fedeltà che avevo stabilito fin da principio [...]. Tutti questi richiami all'attualità, queste citazioni di Dreyer, questo insieme di fatti espressivi e espressionistici, che credevo saltassero molto fuori, in realtà si sono poi livellati nell'insieme del film, hanno raggiunto una loro specie di fermezza, di distacco che io non avevo calcolato e che è venuto fuori a mia insaputa e quindi mi sto ancora chiedendo io stesso il perché»⁵.

Un "Cristo umano, troppo umano"

Pasolini rimane stupito dell'eterodirezione del film, con il Vangelo di Matteo che pare impossessarsi della macchina da presa: il contenuto si riverbera sulla forma, la religiosità della poetica si imprime sulla promiscuità stilistica, l'afflato di Cristo permea le inquadrature, le forgia in un destino terragno e corporale, quello del Cristo "umano, troppo umano". Per Pasolini l'esperienza sul set è totalizzante e disturbante: «Il Vangelo è stato per me una cosa così spaventosa che, mentre lo facevo, mi ci aggrappavo e non pensavo più a niente. Dopo i primi tre giorni di lavorazione avevo deciso di sbaraccare tutto. Poi una sera ho messo lo zoom sulla macchina, il 300, ho cominciato a fare delle esperienze, e ho continuato così, giorno dopo giorno. La liberazione e l'invenzione tecnica si erano prodotte al di fuori di ogni programmazione»⁶. Forma e contenuto si nutrono della stessa materia umana in un isomorfismo poetico-stilistico che – come sempre in Pasolini – è frutto di un complesso e pur immediato processo dialettico. La struttura drammaturgia del lungometraggio discende dallo stesso dualismo del Pasolini «credente - ateo», che nel bianco e nero del *Vangelo* iscrive la propria religiosità *borderline*, rivendicando un luogo dello spirito in cui dare forma al suo massi-

Il "dualismo" di Pasolini, "un credente ateo"

malismo lirico. Pasolini si trova combattuto tra la volontà di trasporre sullo schermo la vita di Gesù Cristo e l'impossibilità di parteciparvi "in prima persona singolare" in quanto ateo. Per non rinunciare a quella che implicitamente percepisce quale missione laica (il *Vangelo*), Pasolini non esita a "immaginarsi" credente e a deviare dal tracciato stilistico fino ad allora percorso. Da qui la scelta del discorso libero indiretto, che gli permette empatia senza annullare ipocritamente la necessaria distanza dal soggetto. È lui stesso a precisare questa urgenza ideologico-formale con l'abituale chiarezza:

**"Il racconto
di una storia
alla quale
non credevo"**

Il *Vangelo* mi poneva il seguente problema: non potevo raccontarlo come una narrazione classica perché non sono credente ma ateo. D'altra parte io volevo filmare *Il Vangelo secondo Matteo*, dunque raccontare la storia del Cristo figlio di Dio, dunque raccontare una storia alla quale non credevo. Dunque non potevo essere io a raccontarla. È così che, senza precisamente volerlo, sono stato portato a rovesciare tutta la mia tecnica cinematografica e che è nato questo magma stilistico che è proprio al "cinema di poesia". Perché, per poter raccontare il *Vangelo*, ho dovuto tuffarmi nell'anima di qualcuno che crede»⁷.

Entrando da profano nel sacro, Pasolini profana consapevolmente la tradizione cinematografica della vita di Cristo ripulendola dagli abbellimenti edificanti e sfrondandola dall'iconografia devozionistica. *Il Vangelo secondo Matteo* vale a Pasolini il Premio speciale della giuria alla Mostra del cinema di Venezia, il Nastro d'argento alla regia e il Gran Prix 1964 dell'Office Catholique international du cinema. Riproposizione fedele del *Vangelo secondo Matteo*, il film ripercorre le tappe della vita di Gesù Cristo: la nascita, Erode, il battesimo di Giovanni Battista, fino ad arrivare alla morte e alla resurrezione. Non vi sono cambiamenti né nella storia né nel racconto. Il cast è composto da attori non professionisti. La parte di Gesù Cristo è affidata a Enrique Irazoqui, uno studente spagnolo che stava facendo una tesi di laurea sul Pasolini poeta e che si trova per caso sul set del film il giorno prima dell'inizio delle riprese. La voce di Cristo è di Enrico Maria Salerno, sono presenti, tra gli altri, la madre di Pasolini, nel ruolo della Madonna, Enzo Siciliano, nella parte di Simone, e Natalia Ginzburg, nella parte di Maria di Betania. Disse il regista: «Avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti fra Pilato e Erode, avrei potuto demistificare la figura di Cristo mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo e dalla Controriforma, demistificare tutto, ma poi, come avrei potuto

demistificare il problema della morte? Il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile»⁸. In continuità con le opere precedenti, il cineasta affida a un linguaggio sonoro raffinato le vicende narrate nel film a partire dalla bachiana *Passione secondo Matteo*. In particolare, alla morte di Gesù Pasolini associa la Musica funebre massonica, una delle più alte composizioni di Mozart. Vi è un solo momento della lunga sequenza della crocifissione e della morte in cui la musica recede ed è quando – significativamente – il Cristo pronuncia queste parole: «Voi udrete con le orecchie ma non intenderete e vedrete con gli occhi ma non comprenderete, poiché il cuore di questo popolo si è fatto insensibile e hanno indurito le orecchie e hanno chiuso gli occhi per non vedere con gli occhi e non sentire con le orecchie». Nel finale, Maria con altri si reca alla tomba del Figlio, il sepolcro si apre e Cristo non è più avvolto nel sudario: è risorto!: le immagini sono contrappuntate dal Gloria di una messa cantata congolese.

**L'irrazionale
e il religioso
nel mistero
del mondo**

Il Vangelo secondo la critica

Il *Vangelo* alla premiere alla Mostra del Cinema di Venezia del 1964 viene fischiato dai fascisti; d'altro canto, l'accoglienza della critica di sinistra è fredda. *L'Unità* scrive: «Il nostro cineasta ha soltanto composto il più bel film su Cristo che sia stato fatto finora, e probabilmente il più sincero che egli potesse concepire. Di entrambe le cose gli va dato obiettivamente, ma non entusiasticamente atto». A queste critiche Pasolini oppone, da un lato, la comune avversione del cattolicesimo e del comunismo⁹ verso il materialismo borghese, unico vero nemico di Cristo; dall'altro, contrattacca «io ho potuto fare il Vangelo così come l'ho fatto proprio perché non sono cattolico, nel senso restrittivo e condizionante della parola: non ho cioè verso il Vangelo né le inibizioni di un cattolico praticante (inibizioni come scrupolo, come terrore della mancanza di rispetto), né le inibizioni di un cattolico inconscio (che teme il cattolicesimo come una ricaduta nella condizione conformistica e borghese da lui superata attraverso il marxismo)». La critica coeva, tuttavia, mentre non comprende il senso del film, viceversa non perde l'occasione per attaccare il regista. *Il Tempo*: «Il regista ha sottolineato alcuni episodi della vita di Gesù che sembrano contenere semi più rivoluzionari...». *Il Corriere della Sera*: «Combattuto tra ideologia e sentimento Pasolini ha tentato di recuperare al suo laicismo i caratteri della religiosità, ma poiché l'operazione ha un accento volontaristico, gli è

**In generale
non viene
compreso
il senso
del film**

sfuggito quel carattere precipuo che è il senso del mistero». *La Notte*: «Un ottimo film, più cattolico che marxista». *L'Osservatore romano*: «Fedele al racconto non all'ispirazione del Vangelo».

L'accoglienza del mondo cattolico

**Alti e bassi
nel rapporto
col mondo
cattolico**

Il rapporto tra i cattolici e Pasolini fu contrastato, fatto di alti e bassi, attacchi e plausi. *La ricotta* fu sequestrata con l'imputazione di "vilipendio alla religione di Stato". Ne seguì un processo nel quale il Procuratore della Repubblica Di Gennaro presentò il film come «il cavallo di Troia della rivoluzione proletaria nella città di Dio». Fortunatamente nel maggio 1964 la Corte d'appello di Roma, accogliendo il ricorso di Pasolini, assolve il regista perché "il fatto non costituisce reato". D'altra parte, *Il Vangelo secondo Matteo*, duramente contestato dalla sinistra, fu ampiamente apprezzato (e premiato) dalla critica cattolica. Dirà Alfredo Bini, produttore del film:

«Banche, ministero, distributori mi dicevano che ero matto a voler fare un film commerciale tratto dal Vangelo, e per di più diretto da Pasolini, appena condannato a quattro mesi per vilipendio alla religione. Ora tutti dicono che sei religioso. Strano. Quando hai fatto *La ricotta* e *Il Vangelo* non se n'era accorto nessuno. Nemmeno quando organizzai la proiezione del film per i padri conciliari: avevamo avuto il permesso per avere l'Auditorium di via della Conciliazione, ma la mattina alle 10 tutti quei cardinali, bianchi, gialli, neri, con i loro berrettini e i mantelli rossi si accalcavano davanti alla porta sbarrata su cui c'era scritto "lavori in corso". Una bella idea dettata dalla paura notturna. Ma la proiezione l'abbiamo fatta lo stesso. Mille cardinali portati con trenta taxi che facevano la spola tra S. Pietro e piazza Cavour, al cinema Ariston. Venti minuti esatti di applausi hanno fatto, quando è apparsa la dedica a Giovanni XXIII. A Parigi, la proiezione dentro la cattedrale di Notre Dame, andata ancora meglio: niente lavori improvvisi»¹⁰.

Per la stesura della sceneggiatura Pasolini collabora con la *Pro Civitate Christiana* di Assisi: è l'occasione per stringere dei rapporti di reciproca stima e fiducia con gli ambienti più progressisti e più inclini al dialogo del mondo cattolico. Fu infatti con il biblista don Andrea Carraio, volontario della Pro Civitate, che su richiesta di Alfredo Bini nel giugno 1963 Pasolini si recò in Palestina per visitare e riprendere i luoghi della narrazione evangelica. La *Pro Civitate* - che sin dalla sua fondazione progettava un film sul Vangelo - rilasciò una dichiarazione per avallare

la pellicola, sottolineando l'uniformità del *Vangelo* ai dettami richiesti dallo schema conciliare ai mezzi di comunicazione sociale per la diffusione del Verbo. Pasolini, d'altra parte, dedicò il film alla "cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII".

Pasolini, povero in Cristo

Il tentativo di Pasolini è stato quello di fare esplodere lo scandalo del sacro in una società borghese rigidamente canonizzata. La sua arte diviene rappresentazione tragica di questo conflitto insanabile, irrealizzabile sintesi tra l'uomo, la società e la sacralità. È in quest'ottica che il Cristo secondo Pasolini assume particolare rilevanza. Come il regista ebbe a dire in un dibattito a seguito del *Vangelo*, «... mi sembra un'idea un po' strana della Rivoluzione questa, per cui la Rivoluzione va fatta a suon di legnate, o dietro le barricate, o col mitra in mano: è un'idea almeno anti-storicistica. Nel momento storico in cui Cristo operava, dire alla gente "porgi al nemico l'altra guancia" era una cosa di un anticonformismo da far rabbrivire, uno scandalo insostenibile: e infatti l'hanno crocifisso. Non vedo come in questo senso Cristo non debba essere accettato come Rivoluzionario ...». Come il suo cinema, anche il "suo" Cristo è stato rivoluzionario. Rivoluzionario nella povertà, rivoluzionario in una umanità trascendente la logica umana nell'abbraccio poetico al Padre: «In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico "poesia": strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo»¹¹. Un Cristo nutrito di povertà, rubato alla vita dell'uomo (l'attore che lo interpreta "per caso" nel *Vangelo*) per essere a lui riconsegnato nell'irrazionalità e nello scandalo del perdono e del sacrificio. Un Cristo cinematografico che non rinunciando alla spada si fa carico di quel ritorno surrettizio del sacro nelle forme della violenza di cui ha parlato René Girard. Un Cristo che si riappropria della sua originaria contestualizzazione spazio-temporale per rendere più evidente il carattere universale del suo messaggio evangelico. Un Cristo che ha avuto bisogno di un "ateo-credente" per essere restituito al suo primitivo, sobrio splendore. Un Cristo che ha avuto bisogno della ricchezza intellettuale ed artistica di Pasolini per ritornare alla povertà delle origini. Un Cristo ad immagine e somiglianza dell'uomo: è questo lo sconfinato atto d'amore di Pasolini, è questa la sua trasgressione ultima.

**Un Cristo
ad immagine
e somiglianza
dell'uomo**

NOTE

¹Dichiarazione di Pier Paolo Pasolini, in Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Milano, Feltrinelli, 1981

² *idem*

³ Sandro Bernardi, "Pier Paolo Pasolini", voce dell'Enciclopedia del cinema Treccani, vol. 4°

⁴ *idem*

⁵ Dichiarazione di Pier Paolo Pasolini, in Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *op. cit.*

⁶ *idem*

⁷ *idem*

⁸ *idem*

⁹ Scrive Pier Paolo Pasolini del comunismo e del comunista: «Si possono sempre ritrovare quei momenti di idealismo, di disperazione, di violenza psicologica, di volontà conoscitiva, di fede - che sono elementi, sia pur disgregati, di religione», in Pier Paolo Pasolini, *Le belle bandiere: dialoghi 1960-65*, Roma, Editori Riuniti, 1977

¹⁰ Dichiarazione di Alfredo Bini, in *L'Europeo*, 28 novembre 1975

¹¹ Pier Paolo Pasolini, in Rienzo La Colla (a cura di), *Sette poesie e due lettere*, Vicenza, La Locusta, 1985

Chiesa e media, dopo il “papa mediatico”

Maria Vittoria Gatti

È stato il “papa mediatico” fino alla fine. Anche la sua morte – il due aprile di un anno fa – si è tramutata in evento mediatico senza precedenti: in 3 miliardi hanno seguito i funerali di papa Wojtyła davanti alla televisione, 14 milioni solo nel nostro Paese. Comunque la si pensi a proposito, è innegabile che la morte di Giovanni Paolo II avesse in sé qualcosa di unico – almeno nel contesto italiano, ma non solo – destinato a renderla evento. Ha riguardato, infatti, quello che da tempo i giornalisti chiamavano “*papa mediatico*” e che aveva un grande carisma non solo tra i cattolici; che era percepito come “*uno di casa*” sia per la posizione geografica dello stato di cui era sovrano – e che ha sempre reso così difficile scindere Roma da San Pietro – sia perché, pur venendo da un altro paese, aveva da subito mostrato confidenza con la lingua italiana (chiamandola fin dal suo primo discorso pubblico, con studiata naturalezza, “la nostra lingua italiana”); uno che aveva ereditato dai suoi predecessori, e certamente rafforzato attraverso viaggi, discorsi, incontri, una *visibilità politica* data insieme dall’autorità morale e spirituale riconosciuta da più parti al pontefice romano e dal potere temporale che amministra. Quanto alle *immagini*, poi, non ne

**La forza
mediatica,
a prossimità,
la visibilità
politica.**

sono mancate di grande intensità tra quelle in diretta durante l'annuncio della morte e nelle ore e giorni successivi – dalle riprese notturne in piazza San Pietro, alle panoramiche dall'alto della fiumana di gente accorsa per il saluto alla sua salma, all'indugiare discreto della telecamera su alcuni segni liturgici e alcuni momenti di particolare intensità durante il funerale. Ma queste immagini sono state solo una parte del grande repertorio di cui si è nutrita, in quei giorni, la televisione: speciali di pochi minuti o di qualche ora sono stati costruiti essenzialmente sulle molte e belle sequenze registrate negli anni: il papa da giovane, bello, con un portamento da attore nella sua veste bianca, il papa immerso nella folla durante questo quell'evento, il papa sulla neve, il papa che fa la ola, il tutto in continuo contrappunto con la malattia, la vecchiaia, l'accasciarsi esanime subito dopo i colpi sparati da Ali Agca. E così l'uso – e forse l'abuso – di queste immagini, insieme agli altri tre elementi citati (forza mediatica, prossimità, visibilità politica), hanno fortemente contribuito a fare di quest'uomo, il papa, e di questo fatto, la sua morte, un inevitabile evento mediatico.

Le “prime volte”

In quei primi giorni di aprile del 2005, molte sono state le “prime volte” della TV: per la prima volta essa ha documentato il trasferimento della salma di un papa dalla sala Clementina, dove si erano raccolti in preghiera i cardinali, alla Basilica, dove avrebbe ricevuto il saluto della gente. Per la prima volta le telecamere non si sono spente mai, nemmeno di notte. Qualche giorno dopo, è stata la prima volta per il giuramento dei cardinali, appositamente spostato prima e non dopo l'”Extra omnes” – cioè il momento in cui i non elettori lasciano la cappella Sistina ed ha quindi inizio il conclave – come era sempre stato. I tecnici e il regista del Centro Televisivo Vaticano hanno ripreso tutto, quasi ininterrottamente, per alcuni giorni. Lo hanno fatto con diversi accorgimenti, alcuni tipici del CTV – come la mancanza di commento e la presenza dell'audio ambiente – altri pensati appositamente per l'occasione – tra cui la non divulgazione delle immagini del rito di chiusura della bara e la tumulazione. Piccole attenzioni, almeno apparentemente, ma necessarie a conferire la giusta, pacata solennità all'evento. Quando, però, queste immagini hanno raggiunto le nostre TV molta di questa levità, purtroppo, è andata perduta, forse oppressa dall'incessante fiume di parole, di spiegazioni, di attestazioni di tristezza che si sono susseguite per ore, per giorni. Sotto il peso delle parole, abbiamo perso i simboli, che le

immagini avevano faticosamente cercato di custodire. Come quel vangelo aperto sulla bara di cipresso.

Il Vangelo, la bara, il simbolo

Il vento che sfoglia le pagine di un vangelo, aperto su di una bara di cipresso, è un simbolo, e lo è proprio perché, rimandando al di là dei segni, lascia intravedere un di più di senso, lascia intuire che oltre al libro, al vento che lo muove, alla bara, c'è anche qualcosa d'altro, sia esso il senso di una vita che continua o quello di un'esistenza che serenamente si conclude. È proprio questo qualcosa d'altro, e insieme il sapere che esso può essere intuito ma non compreso in maniera definitiva e neppure univoca ciò che, nel simbolo, ci emoziona.

È, insomma, proprio questa "opacità", come la chiamava Paul Ricoeur¹ – che differenzia il simbolo dal segno, ciò che può essere interpretato in maniera univoca da ciò che sfugge a un'unica interpretazione – l'essenza del simbolo e, insieme, ciò che in esso ci attrae. Ma se l'immagine evoca, la parola del giornalista, che interpreta e commenta, fissa, una volta per tutte, il simbolo, trasformandolo in semplice segno. E più, sotto l'assalto delle parole, si perde la forza evocativa del simbolo, la sua capacità di "dare a pensare"², più le parole aumentano, quasi a voler colmare il vuoto che creano, e si riempiono di enfasi, cercando di dire quello che non si può dire, proprio perché "opaco". Il giornalista, allora, continua a descrivere ciò che già vediamo, ci parla del vangelo, del vento, del vento che scompagina il vangelo, di quanto tutto ciò sia emozionante...ma le parole appesantiscono la leggerezza dell'immagine, fin quasi a farla scomparire sotto di esse. E proprio quella "necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine [...] come ricchezza di significati possibili", di cui parla Calvino, si perde sotto il peso delle parole che, quasi diffidando di questa intima forza, si affannano a dare un senso a ciò che ne avrebbe più di uno, e sbriciolano quella ricchezza di significati, mentre cercano inutilmente di afferrarla.

Tante parole trasformano il "simbolo" in un segno semplice

Ma che cosa è accaduto?

È stato in un certo senso come se, nell'occasione dei funerali, fosse emersa con forza – con più forza del solito – la necessaria "altra faccia" di quella medaglia chiamata, appunto, "papa mediatico": quella di una "comunicazione papale", cioè di un modo di raccontare ciò che riguardava Wojtyła sempre meno "filtrato", sempre più empatico con i gesti, i discorsi e le sorti del Pontefice, sempre più incapace di distan-

**Wojtyla
e il rapporto
tra media
e Chiesa**

za. Certo, proprio questa capacità di avvicinare i media – pur senza farsi fagocitare da essi – era stato, durante tutta la sua vita, uno dei meriti di Giovanni Paolo II, che era riuscito a far parlare della chiesa e del vangelo anche in momenti e in luoghi in cui il parlarne non era affatto scontato. E, tuttavia, ciò non è stato privo di rischi. Tra questi, anche la perdita della capacità, da parte del mondo dell'informazione, di rendere conto e ragione della complessità, ricchezza di vedute e di esperienze di cui la chiesa, nel suo insieme, è portatrice. Una sorta di perdita di visione prospettica – per la quale è sempre necessaria una pur minima distanza – che permettesse di cogliere anche ciò che stava intorno al papa.

Ma come un aspetto positivo quale quello poc'anzi ricordato, cioè il merito da più parti riconosciuto di saper dialogare con i media come nessun papa prima di lui, ha potuto trasformarsi in un limite?

È necessario, a questo proposito, fare un passo indietro, iniziando proprio dagli aspetti positivi che hanno caratterizzato la relazione tra chiesa e media durante il lungo pontificato di Wojtyla.

Chiesa e informazione

Potremmo definire gli elementi positivi rispettivamente come l'attuazione di una *chiesa mediatica* e di un'*informazione ecclesiale*. Per *chiesa mediatica* intendo una chiesa che, con poco meno di due miliardi di cristiani nel mondo e circa un miliardo di cattolici, è ben cosciente della necessità di avvalersi anche della forza dei media per annunciare il Vangelo, per far sentire la propria presenza viva alle molteplici parti che la compongono, da una parte all'altra del pianeta, e per entrare in relazione con quelle che le sono esterne ma non sempre estranee. A questo proposito, è innegabile come Giovanni Paolo II sia stato un maestro nell'indicare la possibilità di una chiesa capace di parlare al mondo attraverso i mezzi di comunicazione e nel renderla sempre più attenta e competente nel loro utilizzo³.

**Informazione
ecclesiale
e Chiesa
mediatica**

Necessario controcanto di questa chiesa mediatica è, appunto, un'*informazione ecclesiale*, vale a dire un'*informazione* che, anche quando è pubblica, non può e non deve tralasciare un mondo immenso non solo a livello numerico, ma anche per la capacità, che da più parti gli è riconosciuta, di proporre valori. Sappiamo bene come il pontificato di Giovanni Paolo II si sia svolto in un periodo nel quale il crollo delle ideologie è stato anche crisi di valori e il ricorrere a quelli fortemente proposti dalla chiesa sia stata una necessità sempre più sentita anche da parte di chi cristiano non era.

Ora, proprio da questi due elementi positivi sono scaturiti due aspetti che, sebbene nati dai primi, e dunque “con le migliori intenzioni”, ne rappresentano in un certo senso una deriva pericolosa, alla quale porre attenzione: il rischio di una *chiesa mediatizzata* e quello, ad esso ancora una volta complementare, di un’*informazione ecclesizzata*.

Se la Chiesa si affida (troppo) ai media

La chiesa stessa, ribadendo l’importanza di utilizzare i media come “strumenti di evangelizzazione”, ha messo più volte in guardia dai rischi provenienti da una scorretta comunicazione e si è interrogata anche sui modi di porre riparo a una propria eccessiva mediatizzazione: dalle riflessioni contenute in alcune encicliche (come la *Redemptoris Missio*), ai documenti redatti dal Pontificio consiglio per le comunicazioni sociali, ai discorsi del papa in occasione della giornata delle comunicazioni sociali, il materiale non manca e può certo aiutare a riflettere. Ad esso, poi, si aggiungono riflessioni e intuizioni nate all’interno delle diverse Conferenze Episcopali, cioè delle chiese locali.

Vediamo allora quale può essere il pericolo per una chiesa sempre più avvezza all’uso dei media. Per *chiesa mediatizzata* intendo una chiesa che, nel momento in cui ha trovato una sua forte capacità d’espressione attraverso i mezzi di comunicazione, rischia in qualche modo di dare ad essi eccessivo credito, tralasciando altre forme di dialogo, espressione, partecipazione.

Ma i media, per la funzione che hanno, non possono contenere *tutta* la chiesa. La televisione, in particolare, che deve saper raccontare l’immediato e renderlo comprensibile a tutti, o almeno alla maggior parte degli spettatori, procede spesso per figure tipologiche, le uniche che riescano a non dissolversi immediatamente nell’impatto con il quotidiano e sovrabbondante flusso di informazioni e possano almeno provare a contrastare l’oblio cui questo flusso è, prima o poi, destinato, poiché anche le notizie e i volti più importanti saranno prima o poi, negli occhi e nella mente del telespettatore, necessariamente sostituiti da altre notizie e altri volti.

La televisione deve, perciò, cogliere d’ogni realtà gli aspetti più rilevanti, i personaggi di primo piano preferendo – come è normale quando ci si rivolga a un pubblico indifferenziato qual è quello della Tv generalista – i fatti alle interpretazioni, gli imperativi ai dubbi, le soluzioni alle domande. Per tutte queste ragioni, essa può a fatica cogliere la complessità della chiesa, le voci minori, i fatti secondari eppure essenziali alla vita di questa.

**Possono
i media
esprimere
“tutta”
la grandezza
della Chiesa?**

Se tale mancanza viene assunta con responsabilità e consapevolezza da entrambe le parti, essa non rappresenta più una minaccia, ma semplicemente un limite di cui essere consci cercando, per quanto possibile, di superarlo, da entrambe le parti: da parte dell'informazione televisiva, provando non tanto a cancellarlo quanto se mai a spostarlo sempre un po' più in là e, da parte della chiesa, ricordando che solo di mezzi si tratta e che, per quanto raffinati essi siano, non riusciranno mai a restituirla in tutta la sua complessità, e questo non tanto per un difetto dei media, cui cercare di porre rimedio, ma per la grandezza e multiformità della chiesa.

Se l'informazione perde distanza

Complementare a questo rischio di eccessiva mediatizzazione della chiesa mi pare quello di una perdita di distanza, da parte dell'informazione, nei confronti della chiesa stessa. Una perdita di distanza che, se in un certo senso ha avuto il suo apice in occasione degli ultimi giorni di papa Wojtyła, della sua morte e dei funerali, si è però costruito lungo un percorso durato anni, nel quale questa distanza si è progressivamente accorciata. Così che, più il tempo passava, più il giudizio dell'intera e per molti altri versi variegata opinione pubblica tendeva a uniformarsi nei confronti di Giovanni Paolo II, i critici diventando spesso suoi sostenitori o comunque facendo cadere le loro critiche nell'oblio. Non c'è dubbio che in questo processo d'avvicinamento risiedano anche due meriti, rispettivamente del "papa mediatico" e dell'informazione che lo ha seguito negli anni: il primo è riuscito – ed è cosa non da poco – a ottenere sempre più consenso pur senza mai "cambiare rotta", senza concedere qualcosa a questi o a quelli, senza ammorbidire le proprie posizioni, come testimonia anche il suo ultimo discorso a Bush, in terra americana. La seconda è stata capace di ascoltare, a volte di cambiare anche la propria opinione, di abbandonare alcune diffidenze. Il rischio – tangibile nei giorni della morte e dei funerali di Giovanni Paolo II – è stato quello di avvicinarsi, a poco a poco, così tanto al proprio "oggetto" da perdere quella minima distanza necessaria a vederlo nella sua interezza, senza diventarne parte, e a raccontarlo, facendo magari un "passo indietro" perché il racconto, per quanto partecipato, restasse tale e non si trasformasse nell'esternazione di un vissuto personale.

Questo rischio, poi, ne conteneva in sé un altro: dimenticarsi che sebbene molti di noi avessero partecipato a questo evento, si fossero commossi, ne fossero stati coinvolti profondamente, tutti questi "molti" non erano *tutto* il mondo, e che una parte di questo, magari perché non

**Il grande
merito
del Papa
"mediatico"**

credente, aveva vissuto e vive in maniera diversa questi eventi, in maniera più fredda, più distaccata. Possiamo non essere d'accordo, ma dobbiamo sapere che è così. Non si tratta, per chi ha il compito di fare informazione, di rinnegare il proprio credo, o di tradire le proprie convinzioni e i propri sentimenti, ma solo di rispettare la diversità, ricordandosi anche di questi *altri*. E non solo. Anche per i credenti, infatti, per tutti coloro che hanno vissuto quello di Giovanni Paolo II come un pontificato grande e necessario per la storia della chiesa e, in un certo senso, per il mondo intero, è importante un'informazione che sappia non solo tessere le lodi ma anche sollevare dubbi, far notare eventuali incongruenze, osare critiche. Questo perché fede e informazione non possono stare sullo stesso piano e la seconda non deve risolvere a priori i problemi affrontando i quali la prima cresce, si mette alla prova, eventualmente si rinsalda.

E l'informazione, confessionale o laica che sia, non dovrebbe mai tradire il compito che giustifica la sua esistenza: essere un aiuto a capire, uno strumento per farsi un'idea – magari più d'una – sulle cose e sul mondo. Senza illudersi di afferrarne la verità, ma senza mai rinunciare a cercarla.

**L'informazione
deve aiutare
tutti
a "capire"**

NOTE

¹ Si veda , in particolare, Paul Ricoeur , *Ermeneutica dei simboli e riflessione filosofica I*, pp.303-319 , in *Il conflitto delle interpretazioni*, tr. It., Jaca Book, Milano 1977.

² *Ivi*, p.304.

³ GIOVANNI PAOLO II, *Il Rapido Sviluppo*, Lettera Apostolica, Libreria Editrice Vaticana febbraio 2005. In essa, al paragrafo 7 si legge: “Nei mezzi della comunicazione la Chiesa trova un sostegno prezioso per diffondere il Vangelo e i valori religiosi, per promuovere il dialogo e la cooperazione ecumenica e interreligiosa, come pure per difendere quei solidi principi che sono indispensabili per costruire una società rispettosa della dignità della persona umana e attenta al bene comune. Essa li impiega volentieri per fornire informazioni su se stessa e dilatare i confini dell’evangelizzazione, della catechesi e della formazione e ne considera l’utilizzo come una risposta al comando del Signore: “Andate in tutto il mondo e predicate il Vangelo ad ogni creatura”(Mc 16,15)”.

La censura cinematografica in Italia

Carmelo Petrone

INTRODUZIONE

La discussione attorno alla censura cinematografica è uno dei temi che periodicamente diventano oggetto di dibattiti e polemiche¹.

La questione è di difficile soluzione non solo perché si unisce inevitabilmente ai mutamenti legati al decorso del tempo, ma anche perché deve conciliare esigenze diverse e talora contrastanti tra di loro.

In Italia la censura cinematografica è regolata ancor oggi dalla legge del 21 aprile 1962, n. 161 e dalle successive integrazioni e modifiche.

Questo lavoro si propone di analizzare, tra passato e presente, l'istituto della censura cinematografica nella sua definizione, nella storia, nella normativa italiana, nei problemi di applicazione, nei tentativi di riforma o abolizione.

Trattandosi di una materia vasta e complessa, ho voluto appositamente circoscrivere il lavoro all'ambito storico-giuridico e descrittivo-analitico dell'istituzione della censura in Italia.

Il fenomeno è ben più ampio. Esso presenta anche diversi volti e

con il termine censura, più genericamente si indica un insieme eterogeneo di meccanismi di controllo: dall'autocensura, processo attraverso il quale l'individuo trattiene dentro di sé idee o immagini, alla censura economica o di mercato che sovente si rivela ancora più efficiente di quella di tipo burocratico, dalla censura politico-ideologica repressiva e proibitiva, alla censura derivante da ragioni di ordine morale, dalla censura nella storia dei film censurati², fino alla censura in senso stretto che impedisce la diffusione dell'opera.

Sono tutti aspetti presenti nel tema della censura, ma non verranno trattati, o saranno solamente accennati, in questo elaborato che si soffermerà esclusivamente sulla censura amministrativa in Italia.

1. CENSURA E CINEMA: LE VICENDE LEGISLATIVE IN ITALIA

1.1 Concetto di censura cinematografica³

L'intervento statale nei confronti del fenomeno cinematografico si esplica sostanzialmente in due modi:⁴

- a) controllo sul contenuto dell'opera cinematografica (censura);
- b) intervento incentivante che ha per «oggetto il cinema come fatto economico, intervento che a sua volta può essere: di tipo indiretto, quando si attua attraverso sovvenzioni o altre misure economiche; di tipo diretto, quando si attua invece attraverso l'istituzione di strutture pubbliche che agiscono come soggetti operatori».⁵

In questa trattazione prenderemo in esame il primo dei due interventi dello Stato nei confronti del fenomeno cinematografico.

L'intervento dello Stato sull'attività del cinema La censura nel senso più generale del termine è il controllo, per lo più esercitato dai pubblici poteri, sulle pubblicazioni, sulla corrispondenza, sulle notizie, sulle opinioni, sulle espressioni del pensiero, sugli spettacoli (teatrali, cinematografici, televisivi) ed altre manifestazioni, diretto ad impedire o limitare la diffusione di quanto venga ritenuto contrario all'interesse generale della collettività.

In senso più specifico, applicato al cinema, ed è il nostro caso, è **l'intervento, esercitato in via preventiva, da parte del potere esecutivo, il più delle volte previo parere di commissioni di revisione, diretto a stabilire se un film possa essere proiettato in pubblico.**

Alle commissioni consultive e alla stessa autorità amministrativa viene poi, normalmente, demandato anche il compito di disporre even-

tuali divieti o limitazioni per fasce d'età.⁶ Esulano, comunque, dal concetto di censura amministrativa gli eventuali interventi repressivi da parte dell'Autorità giudiziaria, in caso di violazioni di norme penali.

La censura di cui parliamo, è dunque un controllo sul contenuto dell'opera cinematografica che **precede la diffusione del film** nelle sale di proiezione e che è affidata alla pubblica amministrazione su parere di apposite "commissioni di revisione"; l'attività di repressione, invece, è affidata all'autorità giudiziaria (giudice penale) e segue il prodotto (quando il film è stato proiettato in pubblico) sulla base del codice penale o di altre leggi speciali.

1.2. La censura nella storia

Sono trascorsi oltre 110 anni da quando, nel dicembre 1895, furono proiettati in una sala pubblica i primi film realizzati dai fratelli Lumière, che diedero vita, nel volgere di pochi mesi, a tutta una serie di spettacoli nelle principali città d'Europa e d'America.

Il cinema, nato come curiosità scientifica, trasformatosi poi in semplice divertimento per un pubblico incolto, divenne, a partire dai primi anni del nuovo secolo, lo spettacolo per eccellenza, attirando un sempre maggiore numero di spettatori, di ogni ceto sociale e livello culturale, impegnando capitali ed attrezzature cospicue, creando un'industria di vaste proporzioni, preoccupando i pubblici poteri e interessando artisti ed intellettuali. Man mano si impose come fenomeno di cultura e di costume, la cui influenza si andò estendendo in modo tale da determinare comportamenti individuali e collettivi, mode, gusti... Ben presto, dunque il cinema, per i suoi contenuti, divenne anche preoccupazione per i pubblici poteri. Si può affermare che *«la storia della censura cinematografica coincide di fatto con la storia del cinema: la carica potenzialmente eversiva e destabilizzante del nuovo mezzo attirò subito – come si è detto – l'attenzione del Potere che ben comprese l'importanza di controllare quanto fosse mostrato sullo schermo»*.⁷

La storia della censura coincide con la storia del cinema

Il primo caso storicamente accertato di censura risale al 1899, appena tre anni dopo la nascita del cinematografo. Si trattò di una censura di tipo economico: *«in Gran Bretagna le industrie casearie cercarono di mettere al bando il filmato The life of a Stilton, che mostrava, attraverso un microscopio, l'attività dei vermi nel formaggio. Le proteste dei consumatori fecero capire agli industriali e ai poli-*

tici che il cinema poteva influire sulle menti e sulle abitudini degli uomini come nessun'altra cosa in passato».⁸

Il primo caso di censura In Italia, invece, l'avv. Giuseppe Guadagnini, membro della commissione di appello della revisione cinematografica, nel 1918 così sintetizza le motivazioni del "censurare" secondo la morale dell'epoca. «*Il cinema - scrive il Guadagnini - è guardato con sospetto perché rappresenta la scuola ideale del delitto: la cinematografia ci dimostra ed insegna come si possa ridurre all'impotenza una persona...come si può sfondare una cassaforte usando la fiamma ossidrica...quali torture siano da adoperare per far parlare un uomo che si ostina a tacere...Una volta tutte queste cose si conoscevano per sentito dire; riprodurle era difficile perché mancava l'esperienza. Il cinematografo a tale mancanza ha supplito; tanto che nell'oscurità della sala l'aspirante delinquente riceve ad un tempo la lezione pratica del maleficio e del modo di farne sparire le tracce...»⁹.*

Offriamo ora una panoramica storico-giuridica dell'istituto della censura nel cinema italiano per esaminare poi le varie sfaccettature del problema, quale oggi si pone.

1.2.1. Dalle origini al regime fascista (1913-1922)

Nel 1889 i primi interventi dello Stato Il primo sistema di "revisione cinematografica" in Italia fu istituito e regolato da un regio decreto legge del 25 giugno 1913,¹⁰ anche se una vera e propria libera circolazione dei film non vi fu nemmeno agli inizi: infatti quando mancavano ancora norme di censura, l'esercente o il produttore dovevano pur sempre sottostare all'autorizzazione della polizia per le proiezioni in pubblico.¹¹ Ecco perché qualcuno rintraccia le origini della censura cinematografica, paradossalmente, prima ancora della nascita del cinema, nel testo unico della legge di pubblica sicurezza (regio decreto 30 giugno 1889, n.6144) che affidava ai prefetti il compito di proibire le rappresentazioni, allora soprattutto teatrali, per ragione di morale e ordine pubblico.¹² Dopo la nascita del cinema e con le proiezioni pubbliche, le istruzioni e i provvedimenti da parte di ministri, prefetti e questori, sulla base del suddetto regio decreto, si susseguono in tutta Italia. Tra i più significativi ricordiamo: l'istruzione del 15 maggio 1907 del ministro dell'Interno Giovanni Giolitti con la quale raccomandava alle autorità una più attenta applicazione dei poteri loro concessi dalla legge in materia di vigilanza sugli spettacoli cinematografici e l'analogo richiamo, il 25 agosto 1910, del ministro Luigi Luzzatti. Lo stesso anno 1910, Vittorio Emanuele introdusse il vincolo

dell'autorizzazione prefettizia, per le proiezioni in pubblico. Cominciò a formarsi con l'introduzione di questo vincolo una casistica di ciò che andava favorito e di ciò che andava vietato.¹³ Si andò avanti fino al 1913, anno in cui venne prima promulgata una circolare del Presidente del Consiglio Giolitti (20 febbraio 1913) che invitava i Prefetti a bloccare i film che *«rendono odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei; gli ignobili eccitamenti al sensualismo, provocati da episodi nei quali la vivezza delle rappresentazioni alimenta immediatamente le più basse e volgari passioni, ed altri film da cui scaturisce un eccitamento all'odio tra le classi sociali ovvero offesa al decoro nazionale»*¹⁴ (una elencazione che è pressoché fedelmente ripetuta nei regolamenti e nelle leggi successive e che sarà alla base dei provvedimenti di censura fino all'emanazione della legge n.161/1962).

L'8 maggio dello stesso anno venne presentato, e poi approvato, il disegno di legge degli on.li Facta, Giolitti e Tedesco: la legge 25 giugno 1913, n. 785, detta anche "legge Facta", dal suo promotore principale, che attribuì a delle commissioni di revisione, appositamente istituite presso il Ministero dell'Interno, il potere di vietare la proiezione in pubblico di film che risultassero offensivi alla morale, al buon costume, all'ordine pubblico e al decoro nazionale. Per la prima volta in Italia si assegna esplicitamente allo Stato il controllo del cinema. L'unico articolo della legge dice: *« Il Governo del Re è autorizzato ad esercitare la vigilanza sulle pellicole cinematografiche siano esse prodotte all'interno, siano importate dall'esterno, e a stabilire una tassa di centesimi 10 per ogni metro di pellicola. Il Ministero del Tesoro è autorizzato a fare con suo decreto gli stanziamenti dipendenti da questa legge nello stato di previsione dell'entrata e in quello della spesa del Ministero dell'Interno per l'esercizio 1913-1914»*.¹⁵

**La legge
"Facta"
del 1913:
allo Stato
il controllo
del cinema**

Lo stesso On.Giolitti, Presidente del Consiglio e ministro dell'Interno, fece notare come questa legge era stata espressamente sollecitata dagli stessi produttori, per assicurarsi, su tutto il territorio nazionale, un'unità di criteri nella revisione e nella libera circolazione dei film¹⁶. Notano i cronisti che nella discussione alla Camera, che si svolse il 6 giugno di quell'anno, nessuno contestò la legittimità dei principi a cui la legge si ispirava. Delle critiche tuttavia vennero mosse dall'area socialista come quella che chiedeva un'esenzione dalle tasse dei film a carattere educativo, popolare o scolastico. La legge veniva approvata con soli 20

voti contrari e, pochi giorni dopo, passava anche al Senato senza discussione, quasi all'unanimità¹⁷. Nel 1914 la "legge Facta" venne resa esecutiva con il regio decreto n.532 del 31 maggio che ne approvava il regolamento.

**Nasce
la censura
preventiva**

Nasce così la censura preventiva per le opere cinematografiche. Con questo regolamento vengono fissati i criteri in base ai quali è possibile autorizzare il ritiro dei film in circolazione sul territorio nazionale o impedirne preventivamente la circolazione (*"spettacoli offensivi della morale, del buon costume, della pubblica decenza, alla reputazione e al decoro nazionale, offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e delle autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti di pubblica sicurezza... di scene truci, ripugnanti o di crudeltà...art.1"*) La commissione di censura prevista è interamente amministrativa, dipendente dalla Pubblica Sicurezza (d'ora in poi P.S.) e composta da funzionari di quella Direzione Generale oppure da Commissari di polizia. Un'altra nota degna di particolare attenzione è che gli interessati non possono assistere alla revisione.

A partire dalle legge del 1913 e dal relativo regolamento di esecuzione, fino all'avvento del fascismo, vi è una serie continua di interventi governativi che si traducono in circolari interne, ordini di servizio, regi decreti, decreti-legge e leggi vere e proprie: tra il 1915 e il 1919 si contano almeno dodici atti che modificano e puntualizzano le tipologie di censura da eseguire sui film.¹⁸

La procedura di revisione è perfezionata in modo particolare dall'art. 2 del regio decreto legislativo n. 1954, del 9 ottobre 1919, che autorizzava il Ministro dell'Interno a sottoporre a revisione i copioni e le sceneggiature dei soggetti destinati ad essere tradotti in film per la rappresentazione al pubblico. In questo modo la censura diviene letteralmente preventiva, in quanto viene esercitata già sul copione o sulla sceneggiatura, prima ancora che si arrivi alla ripresa. Tale provvedimento viene giustificato dallo Stato nell'interesse degli stessi produttori, evitando una perdita economica certa derivata dall'eventuale divieto di circolazione del film una volta realizzato. Anche «il 22 aprile 1920 un regio decreto (n. 531) approvava un nuovo regolamento per l'esecuzione della legge del 1913 e del successivo decreto legge del 1919... Esso si distingue dal precedente non solo per una minuziosa casistica ma perché con esso nasce la censura come istituto, ovvero come organismo statale cui viene attribuito il compito specifico ed esclusivo di controllare tutte le opere cinematografiche italiane e straniere che si intende

distribuire sul territorio nazionale». ¹⁹

Il regio decreto elenca una più minuziosa casistica delle rappresentazioni vietate, venendo ad includere anche quelle offensive «del Regio Esercito e della Regia Armata» e sostituisce in primo grado il censore unico con commissioni di revisione nelle quali viene inclusa anche una madre di famiglia. Le commissioni risultano così composte da sette membri (cinque su sette sono cittadini rappresentativi di categorie, ne fanno parte due funzionari della direzione generale di P.S., un magistrato, una madre di famiglia, un educatore, un esperto in materia artistica e letteraria e un pubblicista) composizione simile a quella delle commissioni odierne.

La moderna democratizzazione apportata dal decreto del 1920 dura ben poco. Nell'ottobre del 1922 Mussolini è nominato capo del governo ed il fascismo inizia la sua ascesa al potere.

1.2.2. Il periodo fascista (1922-1945)

Con la nomina di Mussolini a capo del governo inizia la lenta ma progressiva fascistizzazione dello stato, caratterizzata dall'inasprirsi dei controlli, della repressione e delle sanzioni. Scriveva Roberto Rossellini, il « *cinema è molto suggestivo e siccome può diventare convincente anche quando non raggiunge il livello dell'arte è stato largamente usato come mezzo di propaganda* »²⁰ e direi anche come vero strumento politico. Mussolini di questo si rese conto presto. Al momento della presa del potere, decide infatti di mantenere intatto il sistema censorio esistente, che trova perfettamente funzionale alla propria strategia politica, ereditando in blocco la normativa che regola la materia con tutti i decreti e le leggi emanate precedentemente al suo avvento, intervenendo soltanto sulla composizione della commissione di censura. A meno di un anno dal suo insediamento il governo passa a occuparsi della censura cinematografica con un regio decreto (n.3287) del 24 settembre 1923. Alcuni studiosi non considerano questo primo intervento del governo Mussolini fascista perché ricalca, senza grandi differenze, il precedente. Pur tuttavia vi è una modifica di non lieve rilievo che si acutizzerà nelle decisioni successive: la commissione di primo grado torna ad essere interamente composta da funzionari del Ministero. Anzi, fa notare Ernesto Laura, « *non è più nemmeno una commissione, non vi è dibattito collegiale, maggioranza e minoranza: si parla di "singoli" funzionari che praticano la censura* ». ²¹

Il decreto del 24 settembre 1923 è di fondamentale importanza perché

**Il sistema
censorio
all'inizio
del fascismo**

ha sostanzialmente regolato l'attività censoria per quasi quarant'anni. Le innovazioni sono anzitutto l'obbligo di sottoporre a preventivo esame il copione della pellicola, che deve essere ritenuto rappresentabile; in assenza di ciò il film non può essere sottoposto alla revisione. Si prevedono poi ulteriori casi nei quali il nulla osta non può essere rilasciato, includendovi «*l'incitamento all'odio tra le varie classi sociali*» e «*l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato*». Per la prima volta sono previsti divieti all'esportazione di film, in quanto il necessario nulla osta non viene concesso nel caso in cui lo spettacolo possa «*compromettere gli interessi economici e politici, il decoro e il prestigio della Nazione, delle istituzioni o autorità pubbliche... o ingenerare all'estero errati e dannosi apprezzamenti sul nostro Paese oppure turbare i buoni rapporti internazionali*». Altra decisione da mettere in evidenza è la previsione che il ministero possa in qualsiasi momento sostituire nelle commissioni i componenti sgraditi («meno idonei») con altri di sua scelta.

1.2.3. Ulteriori adeguamenti

Dopo il testo fondamentale del 1923, la legislazione sulla censura subirà solo modifiche di portata più limitata, concernenti essenzialmente la composizione delle commissioni di controllo.

**Si inasprisce
l'attività
censoria**

Ad appena un anno dall'adozione del Decreto-Legge del settembre 1923, il regio decreto del 18 settembre 1924, n.1682, modificava, grazie anche alla pressione degli ambienti cattolici, la Commissione di primo grado, affidata, come abbiamo visto, ad un solo funzionario del Ministero degli Interni (compaiono il magistrato, una madre di famiglia, una maestra competente in materia artistica e letteraria, un pubblicista e un professore)

Nel discorso «dell'Augusteo del 22 giugno 1925 Mussolini proclama a gran voce l'intenzione totalitaria e imperiale del regime e la necessità di fascistizzare l'Italia... Nel cosiddetto discorso dell'Ascensione del 26 maggio 1927, lo stesso Mussolini uscì in una espressione che degli atti della censura fascista e del cinema del ventennio è addirittura emblematica: «*Signori, è tempo di dire che l'uomo, prima di sentire il bisogno della cultura, ha sentito il bisogno dell'ordine: In un certo senso si può dire che il poliziotto ha preceduto, nella storia, il professore, perché se non c'è un braccio armato di salutari manette le leggi restano lettera morta e vile... Naturalmente - concludeva Mussolini - ci vuole il coraggio fascista per parlare in questi termini* ».²²

Altro intervento legislativo da considerare è la Legge 16 giugno 1927,

n.1121, che ha per titolo "Disposizioni per la proiezione obbligatoria di pellicole cinematografiche di produzione nazionale". Questa legge aveva lo scopo di proteggere il cinema italiano dalla concorrenza straniera, americana in particolare. Tuttavia, pur essendo una legge di aiuto alla cinematografia nazionale contiene alcuni articoli riguardanti la censura. In effetti, questa legge *«completa gli elementi legislativi di cui dispone il censore per giudicare un film e per accordare o negare il nulla osta... Nella misura in cui la legge impone ai proprietari di sale di presentare un certo numero di film di produzione nazionale ogni trimestre, essa precisa anche quali debbano essere le qualità artistiche e tecniche proprie ai film che intendano beneficiare di tale disposizione (il controllo tecnico è ugualmente esteso ai film stranieri presenti sul mercato controllati prima della loro proiezione in Italia). L'introduzione del concetto "artistico" nei criteri censoriali è un'arma pericolosa: diventa possibile al censore proibire un film su pretesto di insufficiente qualità tecnico-artistica, atteggiamento che, come ben si sa, difficilmente può poggiare su criteri oggettivi »*.²³ La stessa legge modificava, ma in forma pressoché irrilevante, la composizione della Commissione di censura di appello: *«al posto del professore, inseriva una seconda persona competente in materia artistica, letteraria o tecnica cinematografica»*.²⁴

**La censura
in "soccorso"
del cinema
nazionale**

Il succedersi periodico di leggi che modificano la composizione delle Commissioni per tutto il periodo fascista è «l'indice che le migliori garanzie di democraticità consistono sempre nel tipo di composizione degli organi censori».²⁵

Il regio decreto 9 aprile 1928, n 941, modificava ancora una volta le commissioni, sono chiamati a farne parte due rappresentanti del Ministero dell'educazione nazionale e un rappresentante del Ministero delle Colonie.

Segue la Legge 24 giugno 1929, n. 1103, che apporta ancora nuove modifiche e aumenta ancora il numero dei censori. Questa legge ha notevolmente appesantito e cambiato di gran lunga le commissioni di primo e secondo grado. Nella commissione di primo grado siedono quattro membri in più rispetto alla composizione della precedente commissione (un membro del Partito Nazionale Fascista, del Ministero delle Corporazioni, dell'Istituto Nazionale LUCE, dell'ENAC), in totale dieci persone. La commissione di appello passa da sette a tredici con i rappresentanti del Partito Nazionale Fascista, del Ministero delle Corporazioni, del Ministero delle Colonie, dell'Istituto Nazionale LUCE, dell'Ente Nazionale per la Cinematografia e non più

**Si modificano
le commissioni:
più "severi"
i controlli**

una, ma due persone, competenti in materia artistica, letteraria e tecnica cinematografica designate dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Le commissioni create dalla legge del 1929 dureranno solo due anni e le «ultime tracce di una mentalità in cui sia ancora percettibile leggermente l'influenza del Decreto-Legge dell'aprile 1920 spariranno con la Legge 18 giugno 1931, n. 857 ».²⁶

**La legge
del '31:
il nuovo
assetto
della censura
fascista**

Prima di esaminare questa legge, la quale diede definitivo assetto alla censura fascista, bisogna evidenziare come, all'inizio degli anni trenta, le norme per la vigilanza sulle pellicole cinematografiche escono dall'ambito delle disposizioni frammentarie e cangianti per entrare nel quadro di una disciplina giuridica più generale e organica, qual è quella del codice penale e del T.U. (Testo Unico) delle leggi di Pubblica Sicurezza. Alla fine del 1930 entrava in vigore, infatti, il nuovo codice penale (codice Rocco) «il quale prevede, all'art. 668, delle sanzioni a carico di chi “fa rappresentare in pubblico pellicole cinematografiche, non sottoposte prima alla revisione dell'Autorità” ed all'art.528 (Pubblicazioni e spettacoli osceni) pene detentive e pecuniarie per chi “dà pubblici spettacoli teatrali o cinematografici, ovvero audizioni o recitazioni pubbliche, che abbiano carattere di oscenità...”. Poco dopo veniva emanato il testo unico delle leggi di pubblica sicurezza, il quale, al Capo III, contiene alcuni articoli relativi agli spettacoli cinematografici, fra i quali sono da ricordare: l'art. 70, che sancisce il divieto per “spettacoli o trattenimenti pubblici che possono turbare l'ordine pubblico o che sono contrari alla morale o al buon costume o che importino strazi o sevizie di animali”; l'art.77, il quale ribadisce che le pellicole cinematografiche, sia prodotte in Italia che importate dall'estero, debbano essere sottoposte a preventiva revisione da parte dell'autorità di pubblica sicurezza; e l'art.78 il quale introduce, per la prima volta nella nostra legislazione, il principio della esclusione dei minori da taluni spettacoli».²⁷

Torniamo alla legge 18 giugno 1931, n. 857 che, come abbiamo detto, dà un assetto definitivo alla censura fascista e stabilisce quale debba essere “l'autorità competente” ad eseguire la revisione delle pellicole. Fanno parte delle commissioni un rappresentante del Ministero della Guerra ed uno del Ministero delle Colonie per l'esame dei copioni e delle pellicole aventi carattere militare o coloniale. Scompaiono i rappresentanti del Ministero dell'educazione, gli esperti letterari e artistici e il professore. All'inizio del 1935 il processo di irrigidimento e di fascistizzazione può ritenersi concluso con la Legge 10 gennaio 1935, n 65.²⁸ Con questa legge «la composizione delle commissioni di primo

grado e della commissione di appello è uniformata. In tutte le commissioni siedono cinque persone che rappresentano il Ministero degli Interni, il Ministero delle Corporazioni, il Ministero della Guerra, il Partito Nazionale Fascista, i Gruppi Universitari Fascisti. Tutte le commissioni sono presiedute da un rappresentante del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda». ²⁹

La censura è ora totalmente amministrativa e politica. Non compaiono più rappresentanti del Ministero dell'Educazione, né magistrati, né madri di famiglia, non c'è più la presenza di esperti letterari o cinematografici, niente più professori, pubblicisti, rappresentanti dell'Istituto LUCE o dell'ENAC. La fascistizzazione della censura è completa. Assicurata con le suddette leggi la funzionalità della censura legislativa, si crea in questo periodo anche l'adeguata struttura burocratica. Nel 1934 nasce il Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, trasformato l'anno seguente in ministero, a cui passa, con il Regio Decreto-Legge 28 settembre 1934, n. 1506, la responsabilità amministrativa della censura, fino a quel momento di competenza del Ministero degli Interni. ³⁰ Sempre nel 1935 « al vecchio Istituto Nazionale LUCE, che risaliva al 1926, veniva aggiunto l'ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche), strumento più duttile per le operazioni del regime. L'interessamento dello Stato per il cinema, l'arma più forte, appare una autentica requisizione, e le sue tappe si susseguono rapidamente: nel 1936, nasce il Centro Sperimentale di Cinematografia e nel 1937 nasce Cinecittà». ³¹ I programmi e le intenzioni erano state esporsi al Senato, nel maggio del 1936 da Galeazzo Ciano: *«La cinematografia dev'essere sottoposta - ebbe a dire interpretando le direttive del Duce - ad un severo controllo, ad una vigilanza sempre più sollecita ed efficace e ad un'azione propulsiva da parte dello Stato. Lo Stato fascista, che ha regolato e conformato all'etica sua propria le molteplici attività della vita nazionale, non può rimanere estraneo o limitarsi ad esercitare funzioni puramente negative. Ne consegue che lo Stato deve controllare. E' necessaria quindi l'azione dello Stato che, soltanto, può incoraggiare, promuovere ove occorra, calcare le iniziative ed intervenire...»* ³² E' evidente che in tali condizioni il cinema italiano, con gli autori e i produttori, è stato solo in minima parte indipendente nei confronti delle commissioni di censura in mano al potere, accettando in molti casi l'autocensura, evitando così di rischiare delle somme di denaro in film che avrebbero potuto avere delle difficoltà con la censura.

Come si vede da questa carrellata legislativa, le modalità di funziona-

**La censura
diventa
"politica"**

**Nel 1937
nasce a Roma
Cinecittà**

mento della censura fissate dalla legislazione nel periodo fascista si sono evolute, dal punto di vista formale, in un'unica direzione: l'accrescimento del potere dei censori.

1.2.4. Il dopoguerra (1945-1962)

La censura
dopo la fine
del fascismo

Dopo la fine del fascismo e della guerra, un decreto luogotenenziale del 5 ottobre 1945, n.678 attuava un primo riordinamento di tutte le norme sul cinema. Tale decreto luogotenenziale abolisce tutte le norme che prevedono l'esame preventivo dei soggetti e la concessione del nulla osta preventivo per la lavorazione dei film. Con l'art. 11, mantengono, invece, in vigore le disposizioni sulla censura della legge del 1923 e quelle del Testo Unico di Pubblica Sicurezza.³³ Si dovrà attendere il 1° maggio 1947, perché venga approvata dall'Assemblea Costituente, del primo Parlamento democraticamente eletto, la legge n. 379, che regolamenta l'ordinamento della cinematografia. Le novità sono ben poche. La legge richiama ancora una volta la legge del 1923 e prevede commissioni di primo e secondo grado; anzi forse c'è un peggioramento nella composizione delle commissioni in quanto, con questa legge, le commissioni passano da sette a tre membri e scompaiono i cittadini non funzionari (la commissione è strettamente amministrativa). La durata delle nomine non è fissata. La legge aggiunge inoltre che la preventiva approvazione della sceneggiatura non è più, come precedenza, un obbligo, ma una «facoltà» del produttore. Il 22 dicembre 1949 venne approvata la legge n. 958, «prima legge generale sul cinema della nuova Repubblica»³⁴ che sostanzialmente confermava la legge del 1923 con i relativi mutamenti della legge del 1947. Successivamente la legge 31 luglio 1956 con l'art. 23 fissava una scadenza precisa per il mantenimento delle disposizioni sul cinema: *“Le venti disposizioni concernenti il nulla-osta per la proiezione in pubblico e per la esportazione di films restano in vigore fino alla emanazione di nuove norme sulla revisione dei films, e, in ogni caso, non oltre il 31 dicembre 1957”*.³⁵ Questa scadenza non venne rispettata ma procrastinata di legge in legge: al 30 giugno 1958 (legge 17 febbraio 1958, n.26), al 31 dicembre 1958 (legge 15 luglio 1958, n.747), al 30 giugno 1959 (legge 19 dicembre 1958, n. 573), al 31 dicembre 1959 (legge 26 giugno 1959), al 30 giugno 1960 (legge 22 dicembre 1959), al 31 dicembre 1960 (legge 16 giugno 1960, n.583) al 30 giugno 1961. Si arriva così all'approvazione della legge 21 aprile 1962, n. 161, tuttora vigente, anche se come vedremo, in parte riformata dall'art. 27/bis della legge 1° marzo 1994 n. 153 e dall'art.3 (commi da 3 a 7) della

legge 30 maggio 1995, n. 203 e dal decreto legislativo 8 gennaio 1998 n. 3, la quale rappresenta una svolta importante nella disciplina giuridica della censura cinematografica nel nostro Paese, di cui ci occuperemo avanti.

**La legge 161
dell'Aprile
1962**

Prima di esaminare nel dettaglio la suddetta legge dobbiamo dare uno sguardo rapido all'avvento della democrazia e all'approvazione della Costituzione italiana, perché segna una tappa importante nel cammino della storia d'Italia e costituisce la struttura base su cui la legge 21 aprile 1962, n.161, si innesta.³⁶

2. L'AVVENTO DELLA CARTA COSTITUZIONALE

L'Assemblea Costituente, nel suo lavoro di riorganizzazione normativa e istituzionale dello Stato prima, e poi la Carta Costituzionale, entrata in vigore il 1° gennaio del 1948³⁷, si sono occupati, anche se indirettamente, sotto il tema della libertà d'espressione, pure della censura, in due articoli che sembrano contraddirsi a vicenda; infatti se l'articolo 33 sancisce che *"l'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento"*, l'ultima parte dell'articolo 21 stabilisce, invece, testualmente: *"Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume"*, prevedendo leggi che stabiliscono *"provvedimenti adeguati a prevenire e reprimere le violazioni"*.³⁸

Fa notare Paolo Bafile che non esiste, forse, altra Costituzione al mondo più chiara, più precisa, più esplicita in questa materia. *«In altre Costituzioni – scrive Bafile – non manca un riferimento specifico ai diritti inviolabili della persona, al rispetto della dignità ed anche della intimità o riservatezza, assunti come precisi valori da tutelare...ma i corrispondenti divieti vengono, di regola, lasciati alle scelte del legislatore ordinario, limitandosi la Costituzione ad assicurare a quei divieti la necessaria "copertura costituzionale". La nostra Costituzione, invece, va ben oltre e pone essa stessa il divieto di violare il buon costume, sostituendosi - per così dire- al legislatore ordinario nel compito di porre la relativa proibizione e stabilendo direttamente un preciso limite, meglio: una vera e propria eccezione al generale principio della libertà di espressione»*.³⁹

**Gli artt. 21
e 33 della
nuova
Costituzione
Italiana**

Il Bafile fa anche una riflessione di carattere terminologico che ritengo utile riportare: *«il verbo "vietare", nel testo della Costituzione, è usato una sola volta, e proprio dall'art.21, a proposito degli spettacoli contrari al buon costume, che sono appunto "vietati" non solo dal codice penale (art.528) e da altre leggi ordinarie, ma direttamente dalla*

*norma costituzionale. Non vi sono altri casi – continua Bafile - nel testo della Costituzione, di divieti espressi e tassativi come questo. Ciò dimostra con quanta chiarezza, con quanto rigore il legislatore costituente abbia voluto sancire e non contingentemente ma in assoluto questo concetto. E aggiungo un particolare – conclude Bafile -, che mi sembra significativo: se esamineremo i lavori della Costituente, noteremo che i più convinti sostenitori di questa formulazione così rigida, così imperativa dell'art.21 furono proprio alcuni laici, forse più dei cattolici. Dobbiamo dedurre che la tutela del buon costume sta a cuore a tutti, anche al mondo laico».*⁴⁰

La Costituzione sancisce di prevenire e reprimere le violazioni

La Costituzione dunque sancisce di «prevenire e di reprimere» (art.21) le violazioni: l'attività di prevenzione è affidata all'autorità amministrativa (censura), mentre quella repressiva (prevista dal codice penale e da altre leggi) resta affidata alla magistratura.

La disposizione più significativa la leggiamo nel secondo comma dello stesso articolo 21: «La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure». Il che significa che «altri mezzi di diffusione (fra cui il cinema) possono esservi sottoposti, se così vuole il legislatore ordinario. Lo possono ma non lo devono... Se ne conclude che, in base alla Costituzione, il Parlamento può liberamente operare una scelta politica a questo riguardo e – ferma restando la tutela del buon costume, affidata al giudice, che è fuori discussione – può legittimamente disporre sia il mantenimento che la soppressione della censura».⁴¹

Affronteremo la tutela del buon costume più avanti; per ora è sufficiente notare come la carta Costituzionale pone un divieto agli “*spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume*”.

Dopo i rinvii suddetti dal 1945 al 1962, si arriva alla legge 21 aprile 1962, n.161, che, perfettamente aderente allo spirito e alla lettera della Costituzione, stabilisce che il nulla osta alla circolazione in pubblico o alla esportazione all'estero di un film può essere negato quando si ravvisi in esso, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, *offesa al buon costume*.

3. L'ADEGUAMENTO DELLA LEGISLAZIONE (Legge 21 Aprile 1962, n. 161)

La censura (o revisione) cinematografica, come detto, è regolata ancora oggi dalla legge 21 Aprile 1962, n. 161, che porta il titolo “*Revisione dei film e dei lavori teatrali*”,⁴² anche se questa è stata, in parte, riformata.

mata dall'art. 27/bis della legge 1° marzo n.153 e dall'art. 3 (commi da 3 a 7) della legge 30 maggio 1995 n.203 e, infine, dal decreto legislativo 8 gennaio 1998 n. 3. La legge n. 161 del 1962 incontrò non poche difficoltà già nella sua genesi e promulgazione e, negli anni successivi fino ad oggi, sempre più pressanti e numerose sono state le dichiarazioni di insoddisfazione e di critica provenienti da diverse parti, non solo da giuristi. L'*iter* parlamentare della legge, come detto, non fu né facile né breve; basti dire che fra la presentazione del primo progetto, quello dell'on.le Luciana Viviani ed altri (4 agosto 1954) e la pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale (28 aprile 1962), intercorsero quasi otto anni.⁴³ Il motivo di un *iter* così lungo è da ricercarsi nelle lunghe polemiche fra le forze politiche di opposte tendenze: *«i partiti dell'opposizione (MSI, PLI, PNM, PCI) sostenevano che la censura fosse uno strumento di repressione ideologica, che crea anche gravi ostacoli alla libera espressione artistica; mentre quelli di ispirazione governativa (DC) negavano che le forbici del censore fossero state mai adoperate se non per la salvaguardia di alcuni principi morali, irrinunciabili in qualsiasi democrazia»*.⁴⁴

E' giusto notare come la legge del 1962 istituì una sorta di "doppio binario": un sistema censorio riservato al cinema imperniato sul nulla osta di proiezione in pubblico obbligatorio, senza il quale il film non può uscire nelle sale; ed un sistema non censorio riservato al teatro, in base al quale *«la rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali (...) non è soggetta a nulla osta»*, ma ad apposite commissioni di revisione, volontariamente interpellate dagli interessati, che stabiliscono *«se alla rappresentazione possono (o no) assistere i minori degli anni diciotto, in relazione alla particolare sensibilità evolutiva e alle esigenze della sua tutela morale»*. In questa sede tralascieremo l'aspetto della censura teatrale, per dedicarci alla revisione delle opere cinematografiche. Che cosa dispone la legge? **La legge-base del 1962** dispone che la proiezione in pubblico di un film sia soggetta a "nulla osta" preventivo da parte del Ministero del turismo e dello spettacolo (ora Ministero per i Beni e le Attività culturali) previo parere, obbligatorio e vincolante, di apposite commissioni di revisione di primo e secondo grado (art.1).

Ciascuna commissione è composta di sette persone: un magistrato di Cassazione che la presiede, un professore universitario in materie giuridiche, un professore in pedagogia, uno in psicologia e da tre rappresentanti delle categorie dei registri, dei giornalisti e dell'industria (ossia dei produttori, distributori ed esercenti cinema) (art.2).

Dopo aver descritto la composizione delle commissioni, la legge ne

La legge di revisione dei film e dei lavori teatrali

Un sistema censorio imperniato sul "nulla osta"

stabilisce il funzionamento (artt.3-5). L'art. 6 della legge precisa che ciascuna Commissione deve dare «*parere contrario, specificandone i motivi, esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume*». Lo stretto collegamento di tale normativa col dettato costituzionale è sottolineato dal comma successivo, che così dispone: «*Il riferimento al buon costume (...) s'intende fatto ai sensi dell'art. 21 della Costituzione*».

E, in base ad una giurisprudenza interpretativa ormai pacifica (e, comunque, prevalente), il concetto di buon costume cui s'ispira la costituzione non si estende, genericamente, ai *boni mores*, ma in senso più proprio e ristretto, alle possibili offese all'onore sessuale e al sentimento del pudore.

Le Commissioni di revisione, contestualmente al parere favorevole al rilascio del "nulla osta", stabiliscono anche se la proiezione in pubblico di un film debba essere vietata ai minori degli anni 14 o degli anni 18 «*in relazione alla particolare sensibilità dell'età evolutiva ed alle esigenze della sua tutela morale*» (art. 5). Bisogna notare ancora che nel disporre l'eventuale divieto ai minori, le Commissioni non devono, però, tenere conto solo del criterio del buon costume. Il regolamento di esecuzione della citata legge n. 161 emanato l'anno successivo (Decreto del Presidente della Repubblica 11 novembre 1963 n.2029)⁴⁵, precisa, infatti, all'art.9, che debbano ritenersi in ogni caso vietate ai minori le opere cinematografiche e teatrali che, pur non costituendo offesa al buon costume ai sensi dell'art. 6 della legge n.161, «*contengano battute o gesti volgari; indulgano a comportamenti amorali; contengano scene erotiche o di violenza verso uomini o animali, o relative ad operazioni chirurgiche o a fenomeno ipnotici o medianici, se rappresentati in forma particolarmente impressionante, o riguardanti l'uso di sostanze stupefacenti; fomentino l'odio e la vendetta; presentino crimini in forma tale da indurre all'imitazione o il suicidio in forma suggestiva*». Lo stesso decreto precisa che «*alla determinazione del diverso limite d'età la commissione provvede tenendo conto della gravità e della insistenza degli elementi*».

La legge comunque è perfettamente aderente allo spirito e alla lettera della Costituzione; tanto è vero che le eccezioni di incostituzionalità, che sono state proposte da qualcuno, non sono mai state portate, per manifesta infondatezza, all'esame della Corte Costituzionale.⁴⁶

Le nuove Commissioni di revisione

4. LA TUTELA AMMINISTRATIVA E GIUDIZIARIA DEL BUON COSTUME

Di fronte al potere suggestivo del cinema, l'ordinamento statale, come abbiamo visto, ha avvertito sin dall'inizio l'esigenza di intervenire a tutela del buon costume ben rendendosi conto che, di fronte al mezzo cinematografico, la tutela repressiva ha una efficacia molto limitata ed assume spesso il sapore di un rimedio tardivo a volte controproducente.

Poco vale intervenire quando già si è realizzata (e su vasta scala, come è nella natura del mezzo cinematografico) l'offesa al buon costume; che anzi, lo insegnano non poche esperienze italiane, l'intervento postumo dell'Autorità giudiziaria può aggravare il danno sociale, suscitando vaste e morbide curiosità nel pubblico. Abbiamo già fatto notare, nel capitolo precedente, come la nostra Costituzione tuteli il valore del buon costume in modo preciso e tassativo. L'espressione "buon costume" viene usata due volte nella nostra Costituzione, in entrambi i casi come limite di un diritto di libertà sancito nel Titolo I (Rapporti Civili) della Parte I (diritti e doveri dei cittadini): all'art. 19⁴⁷ e all'art. 21 comma 6; anche se solo quest'ultimo interessa direttamente la libertà di espressione e gli spettacoli cinematografici. Nell'ultimo comma dell'art. 21, dopo che i precedenti commi hanno solennemente sancito il principio generale della libertà di pensiero e di espressione, si legge: «Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e reprimere le violazioni».

La Costituzione, dunque, impone per il buon costume una duplice tutela: "amministrativa"⁴⁸ (che è sempre preventiva e diretta a impedire che uno spettacolo osceno possa rappresentarsi) e "giudiziaria" (che è sempre successiva, punisce il reato dello spettacolo osceno una volta rappresentato).

Le nostre leggi, come fa notare Bafile, «si conformano bene al dettato costituzionale: da una parte c'è -come abbiamo visto- la legge n. 161 del 21 Aprile 1962 con le successive modifiche, che stabilisce l'obbligo di sottoporre alla revisione di apposite commissioni gli spettacoli cinematografici; dall'altra l'art. 528 del Codice Penale che punisce le pubblicazioni e gli spettacoli osceni. A ciò in fine si è aggiunta la legge n. 223 del 6 Agosto 1990»⁴⁹ che disciplina il sistema radiotelevisivo pubblico e privato. L'art. 6 della Legge 21 aprile 1962, n. 161 è l'applicazione del principio enunciato nell'ultimo comma dell'art. 21 della

**I limiti
della tutela
repressiva**

Costituzione, in tema di spettacoli cinematografici. Tale articolo, al comma 1, recita così: «*La Commissione di primo grado dà parere contrario, specificandone i motivi, alla proiezione in pubblico, esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume*». Lo stretto collegamento di tale normativa col dettato costituzionale è sottolineato dal comma successivo, che così dispone: «*Il riferimento al buon costume contenuto nel primo comma s'intende fatto ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione*».

4.1 La “copertura costituzionale” della normativa

Quindi ogni impostazione o scelta deve far i conti con l'art. 21 della Costituzione. E penso non sia fuori luogo qui precisare che le nostre norme costituzionali sono state il punto di arrivo di determinazioni assunte dai più diversi movimenti politici e culturali: in una Costituzione come quella italiana, pur così decisamente liberale, fu preoccupazione comune individuare un limite capace di contribuire al rispetto di alcune sfere di riservatezza ed alla corretta formazione della personalità umana. Per una comprensione non lacunosa di tutta la questione è opportuno notare che l'ultimo comma dell'art.21 della Costituzione non nacque da qualche manovra compromissoria tra le forze politiche presenti nel '47 nell'Assemblea Costituente, non fu il risultato di tradizioni acriticamente recepite, ma fu il prodotto spontaneo di scelte consapevoli operate quasi all'unanimità dai costituenti e sostenute con argomentazioni basate sui valori della persona da esponenti politici e culturali di aree diverse. L'on. Calosso, ad esempio, così si espresse: «*Sono contento che tocchi a me parlare di questo, perché avevo notato che alcuni democristiani hanno una certa timidità, come se questo fatto fosse legato al democristianesimo, mentre invece tocca tutti gli uomini; sono quindi ben lieto di fare mia questa proposta. Non essendo politica, la questione della pornografia va trattata in modo a parte. E' giusto che ci sia una particolare severità della pena*».⁵⁰

Diciamo subito che con la nozione di buon costume non ci si riferisce né a precetti morali di un gruppo (fra i costituenti italiani che intervennero in modo significativo sul punto possiamo ricordare non solo La Pira, Moro od Andreotti, ma anche Basso, Calosso e Terracini), né ad un generico (e pertanto pericolosamente estensibile) limite alla libertà di manifestazione del pensiero.

L'art. 21 della Costituzione adotta invece una nozione di buon costume ricavandola dalla ristretta nozione di tipo penalistico, che tende a tutelare le offese del pudore e della decenza, con riferimento esclusivo alla

**L'art. 21
e la nozione
di buon
costume**

sfera sessuale e della riservatezza fisica. Ciò perché si è voluto garantire al massimo l'area della libertà della manifestazione del pensiero.

5. DEFINIZIONE DI BUON COSTUME

Benché il limite del buon costume sia stato espressamente previsto dall'art. 21 contestualmente alla proclamazione della libertà di manifestazione del pensiero, rimane tuttavia il faticoso lavoro interpretativo. Se infatti è sicura la sussistenza del limite in questione, estremamente problematica è risultata, invece, l'individuazione di un significato definito e univoco della nozione di buon costume.

**Il faticoso
lavoro
interpretativo**

Prima di iniziare un discorso sul buon costume, è necessario fare delle distinzioni. L'esistenza di una pluralità di accezioni in cui il termine buon costume è impiegato nell'ordinamento giuridico italiano, implica una distinzione di tali diverse significazioni. Al termine buon costume, infatti, si riferiscono, nel nostro ordinamento, norme costituzionali (gli articoli 19 e 21) e norme ordinarie (di buon costume parlano sia la legge penale, sia la legge civile); non si può però dire che il riferimento avvenga con identico significato in ogni ramo dell'ordinamento.

5.1. La legge penale

Partiamo dalla nozione penalistica. La rubrica del titolo IX, libro II del codice penale è così formulata: «Dei delitti contro la moralità pubblica⁵¹ e il buon costume»⁵² e si riferisce unicamente a fatti attinenti la sfera sessuale, tutelando la libertà, l'onore e il pudore sessuale. La tutela penale del buon costume comprende, dunque, più cose insieme: « *gli interessi giuridici della libertà sessuale, dell'onore sessuale, del pudore, della pubblica decenza, e in fine il sentimento morale dei minori ... Sentimento morale è un termine troppo vago e pericoloso, se riferito agli adulti; ma il concetto generico che esso esprime diventa più facilmente individuabile se lo si riferisce al mondo minorile ed alle sue elementari esigenze di tutela morale*». ⁵³ Il buon costume così precisato, «è ritenuto lesa ogni qualvolta un determinato atto offenda la libertà, l'onore sessuale o il pudore (cfr. art. 529 codice penale)... Per pudore si intende il sentimento di riserbo che suole circondare le cose e gli atti della vita sessuale». ⁵⁴ La concezione penalistica, più rispettosa del principio della libertà di manifestazione del pensiero, tende sostanzialmente ad identificare il limite posto dall'ultimo comma dell'art. 21 della Costituzione col buon costume inteso, relativo alla sfera sessuale e alla riservatezza fisica, respingendo così nozioni più generiche dai contorni più incerti e sfumati. ⁵⁵

**L'ambito
della tutela
penale**

5.2. La legge civile

Di buon costume parla ripetutamente anche il codice civile, ma la nozione civilistica è molto più ampia di quella penalistica e fa riferimento, secondo l'opinione dominante, ai precetti della morale corrente:⁵⁶ «*coincide, in sostanza con la moralità, intesa questa in senso ampio e senza alcuna limitazione al campo sessuale o a campi particolari*».⁵⁷

**La nozione
civilistica
del buon
costume**

La sua definizione, non operata dal legislatore, presenta difficoltà notevoli data la latitudine e la vaghezza del concetto.

Secondo questa accezione si attribuisce al termine di buon costume il più largo significato di «*boni mores*, buona maniera di vivere, con riferimento al complesso dei valori morali essenziali che permeano la coscienza etica di un popolo in un dato momento storico: riconducendovi quindi i valori fondamentali della famiglia, della religione, della patria, il rispetto delle istituzioni, la disciplina sociale e in genere ogni espressione della morale corrente secondo il concetto di bene seguito dal *bonus pater familias*».⁵⁸ Una definizione, dunque, molto vaga e dai contorni incerti.

5.3. La legge costituzionale

Di fronte a due nozioni così diverse di buon costume, i costituzionalisti si sono domandati a quale di esse la Costituzione abbia inteso riferirsi nell'ultimo comma dell'art. 21. Le risposte al quesito tendono «*a disporsi secondo l'ipotesi della coincidenza della nozione costituzionale di buon costume con l'una o l'altra delle nozioni già elaborate a livello di norme ordinarie ... a questi filoni interpretativi predominanti si affianca, ma in posizione nettamente minoritaria, chi opina doversi procedere... attraverso una interpretazione "interna" alla norma od almeno al sistema costituzionale in cui la norma è inserita*».⁵⁹

Malgrado questa triplice articolazione di massima, l'opinione di gran lunga prevalente determina la nozione costituzionale di buon costume mediante il rinvio all'area di interessi identificata come tale dalle norme penali.⁶⁰ Fa notare il Cantarano che «*una definizione come quella civilistica è troppo lata ed elastica e non offre dati obiettivi e criteri giuridici certi di individuazione aprendo il varco ad interpretazioni soggettive e che perciò non sembrano conciliarsi con un sistema rigido di limiti costituzionali*».⁶¹

In altri termini è necessario che il campo del proibito (stabilito dall'art.21), come un'eccezione ad un principio di libertà, sia delineato in modo preciso e sottratto alla possibilità di valutazioni difformi. Questo perché la morale comune «*comprende nel suo ambito quasi tutti gli*

*aspetti dell'esistenza; per cui, ove essa veramente si frapponesse come limite costituzionale alla libertà di manifestazione del pensiero, tale libertà si ridurrebbe a ben poca cosa e, in ogni caso, non potrebbe mai essere esercitata in funzione critica dalle concezioni morali dominanti».*⁶²

5.3. I motivi dell'opzione penalistica

Malgrado questi criteri diversi, l'interpretazione di gran lunga dominante resta la nozione di segno penalistico, a sostegno della quale vengono portati argomenti difficilmente confutabili: l'elemento storico dei lavori preparatori dell'Assemblea Costituente, dai quali si evince che il concetto di buon costume fu volutamente introdotto in senso restrittivo in luogo di quello più lato di morale pubblica;⁶³ l'elemento veramente decisivo riguarda l'interpretazione restrittiva di un limite posto all'esercizio di un diritto di libertà;⁶⁴ le successive sentenze della Corte Costituzionale.⁶⁵

L'arco delle interpretazioni è certamente più ampio di quello che abbiamo schematicamente esposto e meriterebbe ulteriore approfondimento.⁶⁶ L'impressione complessiva, che è dato ricavare dalla vasta letteratura in materia, è un assai frequente evidenziarsi del prevalere delle ragioni politico-ideologiche sull'impiego stesso dei consueti strumenti tecnico-giuridici. Occorre, a mio avviso, valutare con serenità lo sforzo che la dottrina ha apportato per l'affinamento di un concetto che presenta le difficoltà che abbiamo visto per l'identificazione di un suo determinato valore positivo. In uno Stato pienamente laico, ma responsabile, la tutela delle offese al buon costume è qualcosa da conseguire nell'interesse permanente dell'intera collettività. Certo, trattandosi di un limite i cui confini sono segnati dalla sensibilità collettiva, è del tutto evidente la mutabilità della sua concreta estensione, specie in epoche di così profonde trasformazioni culturali come la nostra. Bisogna chiedersi anche se l'attuale situazione non stia evidenziando l'emergere di alcune diffuse conseguenze negative nei comportamenti sociali e soprattutto se ciò che viviamo e vediamo sia stato solo il frutto di processi di evoluzione sociale e non già anche il risultato voluto di forti spinte finalizzate allo sfruttamento commerciale di tematiche che, evidentemente, rendono ad un certo tipo di industria editoriale e cinematografica.

L'interpretazione prevalente: quella di segno penalistico

Vanno comunque tutelate le offese al buon costume

6. I TENTATIVI DI RIFORMA DELLA LEGGE 21 APRILE 1962 n. 161

L'adozione dell'istituto della censura, basato sul controllo preventivo,

è stato il mezzo attraverso il quale lo Stato italiano ha ritenuto finora di esercitare una funzione di garanzia e - nello stesso tempo - di disciplina della libertà di espressione nel campo cinematografico e lo ha fatto, come abbiamo visto, in attuazione dell'ultimo comma dell'art.21 della Costituzione.

La censura preventiva è ancora oggi regolata dalla legge 21 aprile 1962, n. 161; una legge che si proponeva di adeguare il precedente ordinamento giuridico ai profondi mutamenti intervenuti nella realtà sociale, politica e culturale del nostro Paese, ma che fin dagli inizi riuscì a scontentare tutti gli addetti ai lavori, i magistrati, i politici, i sociologi e gli educatori ed anche i produttori e gli autori.

**Lo strumento
censorio
inadeguato
ai fini della
prevenzione**

Bisogna riconoscere che lo strumento censorio si è rivelato nell'attuazione pratica, inadeguato per realizzare quei fini di prevenzione per cui era stato istituito ed anzi ha reso più difficile perfino la realizzazione del fine repressivo. La storia della censura mostra la sua inadeguatezza circa gli obiettivi che tale strumento si era proposto, ovvero garantire la tutela del buon costume, e anche in riferimento al suo compito istituzionale che ha invece contribuito al progressivo involgarimento e decadimento della cinematografica nazionale.

Questa inefficacia e questa inadeguatezza sono diventate negli anni l'alibi migliore per la magistratura per non assumersi la responsabilità della funzione repressiva. D'altra parte si comprende anche la difficoltà di perseguire un reato commesso con l'avallo dello Stato ovvero il rilascio del nulla osta alla proiezione e anche il disagio nel dover sindacare l'operato di commissioni presiedute da magistrati.⁶⁷

Il senso di insoddisfazione e malcontento, viene fuori anche dalle numerose proposte di riforma della legge 21 aprile 1962, n. 161, presentate in Parlamento negli ultimi trent'anni.

Tutti i tentativi di riforma «convergono, pur nella differenza delle motivazioni e della eterogeneità dei giudizi, su tre nuclei fondamentali:

- a) abolizione della censura amministrativa;
- b) tutela dei minori;
- c) affidamento alla magistratura della cognizione dei reati e del provvedimento dell'azione penale».⁶⁸

Quello che per principio accomuna quasi tutti, nella concretezza delle attuazioni diventava occasione di scontro e divisione. D'altra parte «il tema della censura più che un problema tecnico è un problema squisitamente antropologico in cui pesano - non poco - le matrici ideologiche sul piano etico, culturale, sociale, pedagogico e politico ».⁶⁹

6.1 I tentativi di riforma ⁷⁰

Sono trascorsi più di quarantacinque dall'entrata in vigore della legge sulla "revisione dei film e dei lavori teatrali" e le iniziative dirette ad abolire la censura sui film sono state numerose fin dai primi anni dell'entrata in vigore della legge che abbiamo esaminato. Le critiche e le polemiche mosse investono non soltanto il concreto funzionamento delle Commissioni, in rapporto al quale si denunciano ancora oggi difformità di criteri e sperequazioni di valutazioni, ma, soprattutto, la ragion d'essere del controllo preventivo.

Il controllo preventivo ha ragion d'essere?

6.2 Iniziative parlamentari di riforma della censura dopo la legge del 1962

In questi ultimi anni le iniziative dirette ad abolire la censura sui film sono state numerose,⁷¹ ma nessuna di queste fu portata avanti a causa delle continue crisi di governo che allietano il nostro paese. Come detto segue l'analisi di Luigi Cipriani che tra quelle presentate negli ultimi trent'anni (1968-1998) prende in considerazione, in modo sommario, 14 proposte di legge. Esse possono essere essenzialmente attribuite alle seguenti aree politiche:⁷²

- n 1 al P.S.D.I. (1971)
- n 2 al P.C.I. – D.S. (1969, 1998)
- n 2 a più partiti, compresa la D.C. (1983 – primo firmatario Baldelli, Sinistra Indipendente; 1988 – prima firmataria Costa della D.C.)
- n 3 alla D.C. (1968, 1970, 1974)
- n 3 al P.L.I. (1969, 1978, 1984)
- n 3 al P.S.I. (1969, 1978, 1984)

E' opportuno precisare che di queste proposte di legge, quattro hanno avuto, come primi firmatari, parlamentari che rivestivano la carica di Ministro del Turismo e dello Spettacolo (Matteotti del PSDI, 1971; Badini Confalonieri del PLI, 1973; Ripamonti della DC, 1974; Lagorio del PSI, 1984) e una, la più recente (1998), è stata di iniziativa governativa (proposta da Veltroni, allora Vice Presidente del Consiglio dei Ministri con delega per lo Spettacolo).

Le proposte di legge per riformare la materia

Se nelle proposte di legge esistono dei punti in comune (abolizione della censura amministrativa, tutela dei minori, intervento penale della magistratura) molte sono le discordanze, a volte notevoli e sostanziali, su problemi importanti come: la definizione del limite dell'età tutelabile, la composizione delle commissioni, l'individuazione dell'organo preposto agli interventi in sede giudiziaria, la determinazione del tipo

di reato, la diffusione televisiva dei film vietati ai minori, la commercializzazione in videocassetta dei film non sottoposti a revisione, o vietati ai minori, o non destinati alle sale cinematografiche. Il Cipriani considera 11 capitoli essenziali di analisi:

**Punti comuni
e discordanze
nei progetti
di riforma**

1) Abolizione della censura preventiva e garanzia di tutela per i minori: il consenso su questo punto è unanime. Ciò significa che i film possono essere liberamente proiettati ad un pubblico di maggiorenni nei cinematografi, senza più bisogno del preventivo nulla osta ministeriale. Le commissioni di revisione resterebbero in funzione solo per decidere, su eventuale richiesta degli interessati, se al film possano assistere i minori.

2) Depenalizzazione del reato di osceno: l'argomento è presente, con diverse sfumature, in tre proposte di legge (Novellini e Balzamo, PSI - 1978, Baldelli, Sinistra Indipendente e ampio schieramento dei partiti- 1983; Lagorio, PSI - 1984). Nelle proposte si legge che sono vietate le proiezioni contrarie al buon costume, ma per tali si intendono solo quelle effettuate in presenza di minori di anni 18, che siano tali da offendere la sensibilità della loro età. Questa proposta consiste in una sostanziale modifica delle norme penali riguardanti la tutela del buon costume, nel senso che, lo spettacolo avente carattere di oscenità, cesserebbe di costituire di per sé, un fatto penalmente rilevante, ma sarebbe punibile come reato solo se venisse offerto ai minori degli anni diciotto.

3) Film non presentati alla revisione ai fini dell'ammissione dei minori: su questo punto si registrano posizioni diverse a seconda della obbligatorietà o meno della richiesta di revisione:

a) non è ammessa la circolazione dei film in quanto la richiesta di nulla osta per l'ammissione dei minori è comunque obbligatoria;

b) scattano le sanzioni di cui all'art. 528 del codice penale se l'operaproyettata offende, a giudizio del tribunale, la sensibilità propria dell'età evolutiva dei minori di anni 18;

c) scatta automaticamente il divieto ai minori di anni 16 (proposta di legge PCI, 1969; PSI, 1969 e 1978);

d) scatta automaticamente il divieto ai minori di anni 18 (proposte di legge PLI, 1969, 1973, 1984; DC, 1970, 1974; PSDI, 1971 Costa, DC e altri 1988).

4) Limiti di età per la tutela dei minori: un limite al di sotto del quale non sia consentita la presenza dei minori è sottolineata in tutte le proposte di legge. Nove proposte (su quattordici) prevedono il doppio limite a 14 e 18 anni: tre pongono il limite a 16 anni e due a 18 anni. In

poche proposte di legge (ad esempio Ripamonti, DC, 1974), è prevista la possibilità di derogare al divieto quando i minori siano accompagnati da un genitore; tale possibilità viene considerata in linea con il principio, sancito dall'art. 30 della Costituzione Italiana, della primaria ed insostituibile funzione e responsabilità dei genitori nell'educazione dei figli.

5) Diffusione televisiva dei film vietati ai minori: non tutte le proposte di legge contengono indicazioni su questo problema. Per quelle in cui sono presenti, si registrano posizioni diverse che vanno dall'atteggiamento più rigido a quello più permissivo, con qualche cautela. Queste in sintesi le posizioni:

- la diffusione non è consentita per i film con divieto ai minori sia di 14 che di 18 anni (Costa, DC e altri 1988);
- la diffusione non è consentita soltanto per i film vietati ai minori di anni 18 (Ripamonti, DC, 1974; Veltroni 1998).

La diffusione non è vietata, ma c'è l'obbligo da parte dell'emittente di dare preavviso del divieto ai minori di 18 anni all'inizio della trasmissione, di darne comunicazione durante i messaggi pubblicitari e di andare in onda non prima delle 21,30 (Baldelli, Sinistra Indipendente, 1983).

- La diffusione non è vietata, ma c'è l'obbligo da parte dell'emittente di dare notizia del divieto ai minori di 18 anni prima della trasmissione e almeno due volte nel corso di essa (Bozzi, PLI, 1983).

6) Composizione delle Commissioni di revisione: nella maggioranza delle proposte di legge la presidenza delle Commissioni è attribuita ad un magistrato; accanto al magistrato compaiono i docenti di psicologia o di sociologia, è esclusa la presenza di rappresentanti di categoria di settore (produttori, distributori, ecc.). Qualche proposta inserisce il critico o un esperto in cinematografia e di un assistente sociale. La proposta di Baldelli ed altri (1983) prevede l'inserimento di tre cittadini tra gli iscritti alle liste elettorali. Soltanto una proposta di legge (Costa, DC e altri 1988) contempla la presenza dei genitori designati da diverse associazioni. Infine due proposte di legge (Novellini, PSI, 1978 e Baldelli, Sinistra Indipendente e altri 1983) prevedono la presenza di un magistrato del Tribunale dei Minorenni.

7) Commissioni di appello o di 2° grado: tali commissioni sono previste in buon parte dalle proposte di legge. Le esclude in modo perentorio la proposta di legge di Silvia Costa, DC e altri, 1988.

8) Ricorso al Consiglio di Stato: la possibilità di tale ricorso è previsto in almeno cinque proposte di legge, ma soltanto per motivi di legittimità.

**La diffusione
televisiva
dei film
vietati
ai minori**

9) Obblighi dei titolari di sale cinematografiche: tutte le proposte di legge obbligano i titolari di sale cinematografiche ad esporre con evidenza gli eventuali divieti su manifesti e messaggi pubblicitari e ad impedire l'accesso ai minori.

10) Competenza per la cognizione dei reati: all'individuazione della competenza sono legate due esigenze primarie: maggiore efficacia nella repressione penale e maggiore certezza del diritto. Le soluzioni indicate dalle varie proposte di legge sono tre:

- a) il foro di Roma (una sezione speciale del Tribunale di Roma o Corte di Assise di Roma). Su questa linea sono quattro proposte di legge,
- b) il Tribunale del luogo in cui avviene la prima proiezione in pubblico. Questa soluzione è presente in cinque proposte di legge,
- c) il tribunale dove ha sede la Corte d'Appello nel cui distretto è avvenuta la prima proiezione in pubblico.

11) Procedura giudiziaria: tutte le proposte di legge ammettono che il giudizio debba procedere con il rito direttissimo.

6.3. Iniziative non parlamentari.

Tra le iniziative non parlamentari è interessante notare la proposta avanzata dall'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali) proprio perché si tratta delle categoria più direttamente interessate. La proposta, che ricalca per sommi capi il modello in vigore negli USA, è stata illustrata in un convegno (10 giugno 1998), che si è svolto nella sede dell'Anica, promosso dall'A.Ge (Associazione dei Genitori di ispirazione cattolica), dal C.G.D. (Coordinamento dei Genitori Democratici) e dai mensili "Reset" e "Rivista del Cinematografo" dell'Ente dello Spettacolo. E' stato lo stesso presidente dell'Anica, Fulvio Lucisano a illustrare il progetto, i cui punti fondamentali sono: un sistema di autoregolamentazione da parte degli stessi imprenditori cinematografici ed una riforma delle fasce d'età dei divieti. La proposta del presidente dell'associazione che rappresenta i produttori e i distributori italiani, parte dalla constatazione che esiste una diversità di fruizione dei film al cinema e in tv; «nella sala si accede - scrive Fulvio Lucisano - solo in seguito ad una manifestazione precisa di volontà che è rappresentata dall'atto di acquisto di un biglietto, mentre la trasmissione televisiva arriva in casa senza che il potenziale spettatore debba compiere alcun comportamento di autodeterminazione diverso da quello di accendere o spegnere la tv o, al massimo cambiare canale. Tale diversità dovrebbe essere tenuta presente dal legislatore nella adozione delle norme di

**Il progetto
di riforma
dell'ANICA**

revisione cinematografica e televisiva, tanto da poter approntare una doppia versione». ⁷³

Da queste considerazioni nasce l'idea di un sistema di regolamentazione caratterizzato da due momenti diversi; «per la circolazione dei film nelle sale - dice Lucisano - la determinazione delle caratteristiche di visibilità di un film in relazione alla tutela dei minori avviene sulla base di un giudizio di autoregolamentazione espresso dall'Associazione degli stessi imprenditori cinematografici». Il secondo passo è la riforma delle modalità di divieto, in Italia ristrette a due sole categorie (14 e 18 anni). Lucisano a tal proposito, propone quattro livelli di divieto che prevedano la presenza degli adulti accanto ai più piccoli:

- **P.G.:** visione per ragazzi accompagnati da genitori;
- **P.G. 13:** per ragazzi di età non inferiore ai 13 anni comunque accompagnati dai genitori;
- **R.:** vietato ai minori di 17 anni e comunque accompagnati da genitori o adulti;
- **N.C 18:** vietato ai minori di 18 anni.

L'iniziativa dell'Anica deve essere vista, a mio avviso, con interesse e con favore: se non altro perché rappresenta una presa di coscienza del problema da parte di buona parte dell'industria cinematografica italiana. Tuttavia ogni autoregolamentazione deve avere almeno due caratteristiche che non ho riscontrato (o in minima parte) nella proposta dell'Anica:

- ogni autoregolamentazione per poter essere apprezzata come segnale di buona volontà e di maggiore senso di responsabilità da parte dei promotori, deve stabilire qualche vincolo o obbligo in più (e non in meno) rispetto alle leggi esistenti;
- altro punto sul qualche si insite poco ed è carente nella proposta dell'Anica è quello delle sanzioni. Qualsiasi normativa, infatti, anche se non discende direttamente da una legge ma, come in questo caso, da una autoregolamentazione, resta, infatti, priva di reale efficacia se non è assistita da valide e persuasive sanzioni, irrogate da un organismo indipendente, al di sopra delle parti. Inoltre, a mio avviso, in questi organismi di controllo la rappresentanza dei genitori, di esperti e di educatori deve essere preponderante rispetto ai rappresentanti dei produttori e degli operatori.

**Un sistema
basato
su limiti
auto-imposti**

**Senza sanzioni
è inefficiente**

7. LE MODIFICHE APPORTATE ALLA LEGGE 21 APRILE 1962, n. 161.

Abbiamo fatto cenno ad alcune modifiche cui è stata sottoposta la legge base del 1962, nonostante le quali essa ha mantenuto fondamentalmente intatto l'impianto originario per quanto attiene alla concessione del nulla osta per la proiezione in pubblico dei film.

Le modifiche in ordine cronologico sono state:

- l'art. 27/bis della legge 1° marzo 1994, n. 153;
- l'art. 3 (commi da 3 a 7) della legge 30 maggio 1995, n. 203;
- il decreto legislativo 8 gennaio 1998, n. 3.

Vediamo in che cosa consistono dette modifiche.

7.1 L'art 27/bis della legge 1° marzo 1994, n. 153 ⁷⁴

Questo articolo modifica l'art. 14 della legge del 1962 stabilendo che *«la competenza a conoscere dei reati di cui agli articoli 528 e 668 del codice penale commessi con mezzo di cinematografia appartiene al tribunale del luogo ove ha sede la Corte di appello nel cui distretto è avvenuta la prima proiezione in pubblico dell'opera cinematografica»*. Il motivo di questa modifica è presto detto: l'art. 14 della legge del 1962 stabiliva che la competenza dei reati commessi a mezzo di cinema fosse del tribunale (salvo che non sia della Corte d'Appello) del luogo in cui è avvenuta la prima proiezione in pubblico del film. E poiché la scelta del luogo della prima proiezione in pubblico la fa il produttore o il distributore, ne consegue che è l'interessato a scegliere il giudice che dovrà giudicarlo ove dovesse incappare nei rigori della legge. Infatti, *«l'esperienza ha mostrato che i film che si prevede possano presentare problemi di censura vengono presentati in prima uscita pubblica in qualche cittadina italiana periferica nella quale esiste un solo giudice competente in materia, meglio se trattasi di un cinefilo, e quindi persona di larghe vedute»*⁷⁵. L'art. 27/bis, attribuendo la competenza al tribunale ove ha sede la Corte di appello nel cui distretto è avvenuta la prima proiezione in pubblico, di fatto impedisce agli interessati di conoscere in anticipo quale sarà il magistrato che verrà chiamato a giudicarlo, in quanto presso la Corte di appello vi sono più sezioni del tribunale.

L'art. 27/bis della legge del 1° marzo 1994, n. 153 sostituisce anche l'art. 14 della legge del 1962, stabilendo che *«Salve le sanzioni previste dal codice penale per le rappresentazioni cinematografiche abusive, chiunque non osservi le disposizioni degli articoli. 5,11,12 e 13 è*

**Le competenze
a giudicare**

punito con ammenda da 5 a 50 milioni di lire. Nei casini maggiore gravità, o in casi di recidiva nei reati previsti dall'art. 668 del Codice penale l'autorità giudiziaria, nel pronunciare la sentenza di condanna, dispone la chiusura del locale di pubblico spettacolo per un periodo non inferiore a dieci giorni. L'autorità di pubblica sicurezza, quando inoltra denuncia all'autorità giudiziaria per i reati previsti dall'art. 668 del Codice penale, sequestra il film non sottoposto alla revisione prescritta dalla presente legge o al quale sia stato negato il nulla osta e ne interdice la proiezione in pubblico sino a che l'autorità giudiziaria non si sia pronunciata».

7.2 L'articolo 3 della legge del 30 maggio 1995, n. 203 (commi da 3 a 7)⁷⁶

L'articolo in questione modifica il testo dell'art.1 della legge del 1962 dove si legge «...Ministero del turismo e dello spettacolo» con «Le funzioni amministrative in materia di revisione dei film e dei lavori teatrali, già esercitate dal soppresso Ministero del turismo e dello spettacolo, restano attribuite, in attesa della costituzione di un'autorità di Governo specificatamente competente per le attività culturali, alla Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento dello spettacolo».⁷⁷

Altra modifica riguarda le commissioni di revisione. Nella legge del 1962 all'art. 2 comma 2 si leggeva: «Ciascuna sezione si compone di: un magistrato della giurisdizione ordinaria che eserciti funzioni non inferiori a consigliere di Cassazione o equiparate, designato dal Consiglio superiore della magistratura (con funzioni di presidente), un professore universitario di ruolo o libero docente di materie giuridiche, un professore di ruolo o libero docente di pedagogia nelle università o negli istituti equiparati, o un insegnante di ruolo di pedagogia negli istituti magistrali, un professore di ruolo o libero docente di psicologia nelle università o istituti equiparati, tre membri scelti rispettivamente da terne designate dalle associazioni di categoria dei registi, dei rappresentanti dell'industria cinematografica e dei giornalisti cinematografici. Ove le associazioni di categoria non provvedano alle designazioni entro dieci giorni dalla richiesta, il Ministero per il turismo e lo spettacolo sceglie direttamente i membri non designati, sentita la commissione consultiva per l'esame dei problemi di carattere generale interessanti la cinematografia, prevista dall'articolo 2 della legge 29 dicembre 1949, n 938, modificato dall'articolo 1

**La modifica
delle
Commissioni
di revisione**

della legge 31 luglio 1956, n 897».

Modificata così: «ai fini di una maggiore tutela dei minori e delle famiglie, anche in tema di programmazione televisiva, all'art.2, secondo comma, della legge 21 Aprile 1962, n 161, il secondo periodo è sostituito dal seguente: «Ciascuna sezione è composta da un docente di diritto in servizio o quiescenza, che la presiede, da un docente di psicologia dell'età evolutiva in servizio o in quiescenza, da un docente di pedagogia con particolare competenza nei problemi della comunicazione, in servizio o in quiescenza, da due esperti di cultura cinematografica scelti tra i critici, studiosi e autori, da quattro rappresentanti delle categorie di settore; per ogni membro effettivo è nominato un supplente».

**Rappresentanti
dei genitori
nelle
Commissioni**

Rispetto alla legge del 1962, la nuova composizione della commissione di censura risulta così modificata: al posto di un magistrato della giurisdizione ordinaria che esercitava la funzione di presidente viene nominato un docente di diritto;⁷⁸ vengono conservati il docente di psicologia (con l'aggiunta che deve trattarsi di specializzato in psicologia dell'età evolutiva) e il docente di pedagogia (con l'aggiunta che deve avere una particolare competenza nei problemi della comunicazione sociale); al posto dei rappresentanti dei registi e dei giornalisti cinematografici vengono nominati due esperti di cultura cinematografica scelti tra critici studiosi e autori; al posto del rappresentate dell'industria cinematografica vengono nominati due rappresentanti delle categorie del settore. Ma la novità consiste nel fatto che della Commissione faranno anche parte quattro rappresentanti dei genitori.

L'art. 3 apporta poi un'altra modifica, disponendo che all'art. 4 della legge del 1962 le parole «di voti» sono sostituite da «dei componenti». E poiché «nella nuova composizione delle Commissioni i componenti sono undici e le decisioni vengono prese a maggioranza non di voti ma del numero dei componenti ciò significa che saranno necessari ben sei voti favorevoli (e non più soltanto due) perché si decida».⁷⁹ Il comma 7 stabilisce, infine, che « a tutela degli animali utilizzati in riprese filmate in applicazione dell'art.727 del codice penale, le commissioni di cui alla legge del 1962 sono integrate, per il solo esame delle produzioni che utilizzino in qualunque modo gli animali, da un esperto designato dalle associazioni più rappresentative per la protezione degli animali; per ogni membro effettivo è nominato un supplente».

Dobbiamo inoltre segnalare che il comma 6 dell'art. 3 della legge n. 203 stabilisce che « il regolamento di attuazione dei commi 4 e 5 del presente articolo, nonché di adeguamento del regolamento approvato

con Decreto del Presidente della Repubblica 11 novembre 1963, n. 2029, è emanato entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della legge di conversione del presente decreto...».

Ebbene sono passati 11 anni e questo decreto non è stato ancora emanato. Il prof. Bafile già nel 1997 parlava di una “data triste” e si chiede i motivi di tale ritardo.⁸⁰ La riforma, dunque, c’è ma non si vede ma, perché chiusa nel cassetto del governo. Per quali motivi a noi non è dato sapere; ma un sospetto nasce: continua in questo modo a prevalere la lobby affaristica di produttori, distributori, esercenti cinematografici e anche delle emittenti televisive che come fine primario non hanno certamente il riguardo alla «particolare sensibilità dell’età evolutiva e alle esigenze della sua tutela morale» (come prescrive la legge 21 aprile 1962, n. 161, art. 5, tuttora in vigore).⁸¹

7.3 Il decreto legislativo 8 gennaio 1998, n. 3⁸²

Con il titolo “Riordino degli organi collegiali operanti presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento dello spettacolo” la Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, n.10 del 14 gennaio pubblica uno dei provvedimenti «*più dissennati di questi ultimi anni*»:⁸³ il decreto legislativo 8 gennaio 1998 n. 3. Ben mimetizzato fra le “Disposizioni transitorie e finali” «*pur non essendo - tali norme - né transitorie, né finali*»⁸⁴ si nasconde un insidioso comma 5 dell’art.8, il cui testo dice: “*Sono abrogati gli articoli 11 e 12, nonché il riferimento ai medesimi nel comma 1 dell’articolo 15, della legge 21 aprile 1962, n. 161, l’articolo 32 della legge 4 novembre 1965, n. 1213, nonché il comma 7 dell’articolo 3 del decreto-legge 29 marzo 1995, n. 97, convertito, con modificazioni, dalla legge 30 maggio 1995, n. 203*”.⁸⁵ Il Bafile riporta il comma 5 dell’articolo 8 come un «*fulgido esempio di rompicapo legislativo, espresso in perfetto “burocratese”*».⁸⁶

Vediamo da vicino che cosa queste poche righe dispongono:

l’abolizione della revisione dei “lavori teatrali” al fine dell’ammissione dei minori alle rappresentazioni. Non si tratta dell’abolizione della censura teatrale la quale è stata abolita già ben trentasette anni fa, con la legge 21 aprile 1962, n. 161. L’unico tipo di controllo sopravvissuto sulle rappresentazioni teatrali, infatti, era facoltativo e poi era diretto al rilascio non del nulla-osta alla rappresentazione, ma soltanto ad ottenere, su volontaria richiesta degli interessati, la possibilità di far assistere i minorenni. Col nuovo decreto legislativo, anche questo limitato controllo è stato cancellato dal nostro ordinamento attraverso la soppressione della Commissione che l’esercitava. E così in mancanza

Il D.L. n. 3 del 1998: un classico esempio di “pasticcio” legislativo

di qualsiasi valutazione e distinzione, tutti gli spettatori, di qualsiasi età, potranno accedere a tutte le rappresentazioni teatrali. Ma c'è di più. Questa abolizione non mancherà di provocare negative ripercussioni anche sui programmi televisivi. Fino ad oggi infatti, l'art. 13 della legge del 1962 escludeva dalla trasmissione in tv i film ed i lavori teatrali vietati ai minori di 18 anni. Ora mentre il divieto per i film resta fermo, quello dei lavori teatrali, in mancanza di qualsiasi esame o valutazione a questi fini scomparirà come precisato espressamente nel decreto. Ciò significa che un testo teatrale non adatto ai minori potrà essere tranquillamente trasmesso in tv senza alcun limite di orario, anche in prima serata o nel pomeriggio.⁸⁷

le deliberazioni delle commissioni di revisione cinematografica vengono prese a maggioranza dei presenti (e non più dei componenti della commissione) . Il comma 5 dell'art. 8, in pratica, riporta la revisione cinematografica alla situazione precedente la mini-riforma del 1995 (quella che includeva i genitori nelle commissioni – vedi sopra). Le deliberazioni saranno prese non più a maggioranza assoluta dei componenti la commissione, come saggiamente disponeva la legge n.203 del 1995, ma a maggioranza di voti dei presenti, cioè come disponeva la legge del 1962. Il Bafile parla di una piccola strage di norme accuratamente diretta e mirata ad eliminare quelle modeste innovazioni migliorative introdotte dalla legge del 1995. *«In altri termini - scrive Bafile – tutto torna alla scandalosa situazione di qualche anno fa, che fu evidenziata dall'indagine promossa dal Consiglio Consultivo degli Utenti⁸⁸ nel 1993, quando si scoprì – verbali alla mano – che certe commissioni riuscivano a visionare (?) 15, 17 e perfino 19 film in una sola seduta, e che molte deliberazioni, essendo presenti 4 (oppure 5) componenti su 7 erano adottate con soli 3 voti, ossia da una minoranza! Ora, secondo il nuovo decreto legislativo, i componenti sono 8,⁸⁹ ma le cose non cambieranno: la commissione sarà regolarmente costituita con 5 componenti presenti e, dunque, basteranno i soliti 3 voti (contro gli ipotetici 2 contrari) per prendere le decisioni. E i tre voti decisivi si troveranno sempre tra gli esponenti del mondo del cinema (assiduamente presenti quando si tratterà di visionare film considerati “a rischio”)... Si torna insomma alle schiaccianti minoranze vecchia maniera, quelle che la legge del 1995, imponendo le deliberazioni con la maggioranza dei componenti, aveva inteso scongiurare».*⁹⁰

viene abolita la nomina di componenti supplenti. Anche l'abolizione dei membri supplenti si pone nell'ottica su descritta. Più la commis-

**Modificate
le regole per
decidere in
Commissione**

sione è incompleta, più è facile far prevalere i voti indulgenti e conniventi dei componenti più sensibili agli interessi dell'industria cinematografica. Che le cose stanno in questo modo lo sostengono (non sempre) gli stessi censori. Ad esempio in una intervista Flavio De Bernardinis chiede a Massimo Civilotti (membro di una commissione di censura): *“Su quale film ha insistito perché venisse vietato?”* Risposta: *“Bè, gliel'ho detto, io rappresento l'Anica, ossia i produttori e i distributori: è difficile che mi metta a battaglia in questo senso”*⁹¹

**Il peso
delle lobby**

Le conclusioni che si possono trarre da questa vicenda legislativa non sono allegre. E' accaduto che un'autorità governativa, forse per compiacere qualche lobby particolarmente forte e petulante, abbia abolito un istituto socialmente utile e funzionante (l'istituto della revisione teatrale) e demolito quanto di buono la mini riforma del 1995, per altro, come detto, mai entrata in funzione per la pretestuosa mancanza di un regolamento che doveva venire alla luce “entro dei mesi” (dà allora), aveva disposto.

8. PROSPETTIVE DI MUTAMENTI

Da quanto abbiamo finora detto emerge, a mio parere, una duplice tendenza:

- da una parte si cerca di ampliare e rafforzare la revisione, anche alla Tv, per una più efficace tutela dei minori;
- dall'altra si invoca l'abolizione della censura amministrativa;

Vediamo di seguito queste due tendenze. Affrontiamo, prima, la questione dedicata alla tutela dei minori per poi passare alla parte propositiva, cercando di individuare una possibile modifica della censura.

8.1. La tutela dei minori

Abbiamo visto come lo Stato regola la materia cinematografica prevedendo un suo intervento, sia preventivo, che repressivo. Le disposizioni vigenti, dunque, prevedono un'azione repressivo-successiva al compimento del reato e un'azione amministrativo-preventiva. La prima è affidata al giudice penale e la seconda si attua in sede amministrativa attraverso una commissione di censura. Per quanto abbiamo fin qui esposto, è indubitabile la piena costituzionalità sia della funzione repressiva che di quella preventiva. Quest'ultima, inoltre, dovrebbe assicurare un'adeguata tutela dei minori, classificando i film in: film

**La tutela
dei minori**

per tutti, vietati ai minori di 14 anni, film vietati ai minori di 18 anni e film esclusi, cioè quelli a cui sia stato negato il visto di censura.

Qual è il criterio al quale si devono attenere queste commissioni nell'esprimere il loro giudizio? La legge è molto generica, ma il regolamento viceversa è molto specifico. La legge dice che si deve rivolgere l'attenzione alla «*particolare sensibilità dell'età evolutiva ed alle esigenze della sua (del minore) tutela morale*». ⁹² Questa indicazione è di carattere generico, perché poi nel regolamento noi troviamo delle specificazioni abbastanza interessanti, che ci danno veramente il quadro dell'attività alla quale si devono ispirare le Commissioni nell'esprimere i giudizi relativamente ai minori. Nel regolamento è previsto il divieto ai minori per i film che, pur senza violare il buon costume contengano battute o gesti volgari, indulgano a comportamenti amorali, contengano scene erotiche o di violenza verso uomini e animali, o relative ad operazioni chirurgiche, o a fenomeni ipnotici o mediatici, se rappresentate in forma particolarmente impressionante, oppure riguardanti l'uso di sostanze stupefacenti, fomentino l'odio e la vendetta, presentino crimini in forma tale da indurre a imitazioni o al suicidio. ⁹³ In pratica, ciò non sempre avviene e una legge di censura come la n. 161, tecnicamente ben fatta, è resa, come abbiamo visto, poco efficace a causa di prassi amministrative poco corrette e, soprattutto, per i difetti di funzionamento delle commissioni di revisione.

**Inadeguatezza
del sistema
vigente**

Il problema, dunque, di un riordinamento della materia è stato da tempo posto per i risultati non sempre positivi raggiunti dal sistema vigente e forse la soluzione che meglio si avvicina a quella ottimale è più di natura organizzativa che normativa. Occorre, per l'attuale sistema censorio, come abbiamo fatto notare sopra, che le persone chiamate a giudicare più che dei tecnici siano esponenti della collettività, meglio abilitati ad interloquire in virtù della loro esperienza di vita e di problemi educativi certamente superiore ad una competenza che può essere talora solo teorica. Purtroppo le ultime scelte legislative vanno in direzione opposta.

**Necessità di
una riforma**

Tra questi "esperti di vita" un posto quanto meno paritario, accanto ai tecnici, va assegnato ai genitori, agli educatori e a rappresentanti di associazioni che tutelano gli interessi degli utenti; c'è anche chi mette in guardia dal pericolo di una «romanizzazione» dei giudizi, chiedendo la presenza, nelle Commissioni, di persone che vivono lontano dalla capitale, perché possano portare delle esperienze legate a culture e mentalità diverse da quelle di Roma; ⁹⁴ si auspica anche una maggiore

presenza delle donne, ritenendo il loro apporto irrinunciabile e insostituibile e una presenza, sia pure a titolo consultivo, dei giovani.⁹⁵

Un elemento, comunque, dal quale non si può assolutamente prescindere e che deve costituire un punto essenziale per qualsiasi provvedimento che riguardi la censura cinematografica, indipendentemente dalla composizione della commissione di revisione, è una valida tutela dei minori: *“un pubblico che deve essere difeso, in quanto meno attrezzato culturalmente e maggiormente vulnerabile a una forma di comunicazione così potente come quella per immagini”*.⁹⁶

Sugli effetti negativi che tale tipo di consumo ha comportato nei processi formativi delle giovani generazioni esiste una documentazione più che eloquente: ricerche, studi, interventi di alte personalità del mondo culturale internazionale hanno testimoniato abbondantemente sui “pericoli” di un indiscriminato consumo da parte dei minori delle immagini televisive e cinematografiche.⁹⁷ Non è, questo, solo un problema etico, ma anche una questione che coinvolge direttamente le strutture portanti di quella che sarà la società di domani.

La necessità, quindi, di porre divieti alla visione da parte dei minori *«non deve essere giudicata come un atto repressivo e limitativo della libertà, ma esprime la giusta esigenza di salvaguardare la corretta crescita culturale e umana di persone ancora non completamente formate e non totalmente immuni da condizionamenti, influenze, coinvolgimenti emotivi, che possono derivare da un consumo indiscriminato di immagini»*.⁹⁸

Il divieto alla visione da parte dei minori non è censura

Pertanto, a mio avviso, l’orizzonte nel quale assume significato porre un discorso sulla censura deve far necessariamente riferimento all’ambito educativo-sociale.

In questa prospettiva “*censura*” non significa intervento oscurantista e “*medioevale*”, decisione da parte di un potere di stabilire in modo arbitrario ciò che si può vedere.

Il problema della revisione, per i minori, va letto in un’ottica più ampia come *«difesa di alcuni valori e garanzia di una piattaforma minima per una educazione antropologica sulla quale dobbiamo trovarci d’accordo. E tutti. Indipendentemente dalla fede di ciascuno: la dignità di una persona infatti non può essere differente tra un cristiano e un non credente. Sarà diversa l’intenzionalità ma la dignità da difendere è identica»*.⁹⁹

Largamente nota in proposito è la severa e reiterata denuncia di Karl Popper: *«La mia tesi - scrive Popper - era, ed è, che noi stiamo oggi educando i nostri bambini alla violenza attraverso la televisione e altri*

*mezzi di comunicazione. ...Penso che purtroppo noi abbiamo bisogno della censura. Mi dispiace dirlo proprio perché sono un liberale e non sono favorevole alla censura. Il fatto è che la libertà dipende dalla responsabilità. Se tutti fossero pienamente responsabili per il mondo in cui vivono, se considerassero gli effetti delle loro azioni sui bambini, non avremmo bisogno della censura».*¹⁰⁰

**L'urgenza
di porre
rimedio
ad una moda
devastante**

Oggi, più che mai, è percepita da tutti l'urgenza di porre rimedio a un processo accelerato di disorientamento valoriale e di tutela delle categorie più deboli e che, in questo contesto, risulta fuorviante e inefficace lo schierarsi su posizioni pregiudiziali nel ribadire vecchie posizioni favorevoli o contrarie alla censura. Non è tanto importante riaffermare principi astratti e convinzioni tecniche, quanto confrontarsi con la realtà, e farvi fronte con quel senso di responsabilità di cui parla Popper.

Così concepita, la censura si pone anzitutto come un servizio fatto a persone che stanno ancora maturando una capacità di decidere in modo autonomo per il loro bene.

Tenendo presente i diritti del minore, il discorso sulla censura può trovare una nuova impostazione, che si libera da vecchie interpretazioni per recuperare il significato di una garanzia positiva di crescita e di sviluppo per chi ancora ha bisogno di protezione e di sostegno.

8.2. E la tv?

Oggi il problema che stiamo trattando assume dimensioni e aspetti del tutto nuovi. Il progresso tecnico nella trasmissione delle immagini si è rivelato così rapido ed impetuoso, che procede, ormai, anche in direzioni diverse ed opposte. Da un lato abbiamo il futuro, già incominciato, dei satelliti, ed è la linea di tendenza che conduce verso il "villaggio globale" preconizzato da McLuhan. Dal lato opposto abbiamo quelli che, in parziale contrapposizione coi mass media, vengono chiamati, self-media o personal-media (video-registrazione domestica, videocassette, video-dischi, dvd, pay-tv, televisione via cavo, Internet, realtà virtuale ecc.),¹⁰¹ che consentiranno una fruizione dell'immagine meno massificata e sempre più selettiva, sempre più individuale, personalizzata e perfino interattiva.

In questo contesto l'esercizio della censura si rende quindi estremamente difficile. Come è possibile controllare preventivamente (perché la censura è preventiva) tutto ciò che può raggiungerci direttamente nelle nostre abitazioni attraverso l'editoria, la televisione, le reti telematiche e tutte le altre nuove tecnologie? E inoltre, non esistendo una

normativa internazionale comune in materia di censura, come è possibile non considerare i limiti oggettivi e parziali dell'esercizio nazionale della censura se pensiamo a tutte le immagini ed i messaggi che oggi si possono ricevere attraverso i satelliti di telecomunicazione, Internet, le banche dati che scavalcano tranquillamente confini territoriali, leggi nazionali, realtà locali? Si tratta di questioni che sono destinate a confrontarsi sempre più frequentemente con il progresso tecnologico applicato alla produzione ed alla distribuzione di immagini e di messaggi, oltre che con le nuove tendenze esistenziali della società moderna. Questi cambiamenti investono anche la struttura dell'apparato cinematografico, le forme del consumo, e il carattere dei suoi testi.¹⁰² Dal punto di vista della produzione il cinema diventa una parte di un territorio più vasto, il sistema dei media, caratterizzato dalla integrazione e dalla globalizzazione: «si creano accorpamenti tra media diversi (cinema, televisione, quotidiani, centri di comunicazione, ma anche tra *hardware e software* (i produttori di apparecchiature elettroniche intervengono nella gestione delle Majors) e infine tra media e produttori di servizi (centri commerciali, agenzie di viaggio, palestre...)».¹⁰³ Cambiano anche le forme di consumo. Il film non si fruisce più soltanto nelle sale, ma in televisione, sui dvd; inoltre nascono percorsi di consumo complessi, e «*andare al cinema non significa più vedere semplicemente un film, ma programmare una serata (cinema, ristorante, discoteca) o consumare un pacchetto di offerte integrate (film, gadgets, libri, dischi). In questo processo, è la fisionomia stessa della sala cinematografica che subisce una trasformazione: compaiono le multisale, collocate nel cuore dei grandi centri urbani (con una rete di servizi, parcheggi, bar, bookstore ecc.)*».¹⁰⁴

In questa sede prendiamo atto di questi nuovi orizzonti che si aprono; un accenno brevissimo, ma che apre altre prospettive e problematiche che per motivi ovvi non tratteremo, merita la Tv come sbocco "obbligato" del film proiettato in sala.

Il film cinematografico, infatti, non finisce il suo iter nelle sale cinematografiche, ma ha come sbocco principale il mercato, ben più ampio e redditizio, della televisione; anzi, il film cinematografico, dicono gli esperti, si va sempre più strutturando (nei dialoghi, nei tempi...) sempre più in funzione della fruizione in televisione. Ecco perché un discorso sulla televisione non è fuori luogo, anche se per la televisione non parliamo di censura, in quanto non c'è un controllo preventivo, da parte dello Stato, sui programmi televisivi.

Oggi non si può non riconoscere che la televisione sia un mezzo perva-

**Cambiano
le forme
di consumo:
il film
non si vede
solo al cinema**

**Più difficile
ma non
impossibile
la tutela
dei minori**

sivo: a differenza del giornale o del libro e persino del cinema, non richiede una scelta, un'azione che coinvolga la nostra volontà (uscire, andare in libreria o in edicola, comprare un biglietto per il cinema), ma in un certo senso si offre continuamente nel cuore stesso della nostra esistenza e in quella dei bambini, molto spesso lasciati soli davanti al televisore. Individualmente, certo, è possibile sottrarsi ai messaggi che arrivano in casa nostra spegnendo il televisore e andando a chiacchiere o a giocare fuori casa. Ma le ricerche dimostrano che la scelta di "digiuno" non risponde a quella che è la realtà e che non tutte le famiglie educano, per motivi vari, i propri figli ad un uso corretto della televisione.¹⁰⁵ A questa situazione di fatto si aggiunge la carenza di controlli da parte delle istituzioni.

I numerosi codici di autoregolamentazione dell'informazione giornalistica e delle emittenti, le molte commissioni che si sono succedute per tutelare i minori esposti senza difesa alle infinite proposte fatte dai programmi televisivi dimostrano che quello della televisione è un universo incontrollabile e che sfugge praticamente a ogni verifica. Con l'avvento della tv digitale questi problemi si amplificheranno ulteriormente.

9. UNA PROPOSTA DI RIFORMA

**È possibile
abolire
la censura
nel cinema?**

Abolire la censura cinematografica non è facile. Lo dimostra la storia di una lunga serie di proposte di legge, che avevano questa finalità e che non sono mai riuscite ad essere esaminate neppure in commissione; solo la proposta di legge Veltroni (DS-1998) e quella che porta come primo firmatario il nome dell'on. Semenzato (Verdi - 1998) sono state assegnate alla Commissione Cultura e Istruzione del Senato. E le altre, che si sono succedute, come abbiamo visto, puntualmente ad ogni legislatura, hanno sempre trovato sul loro cammino ostacoli insormontabili, che ne hanno portato all'insabbiamento. Il problema a mio avviso oggi debba rispondere a questa domanda: come riformare o abolire uno strumento inefficiente e inefficace, garantendo pienamente, al contempo, i diritti e la dignità delle persone, il rispetto dei principi costituzionali e gli interessi della comunità nazionale?

Non basta, a mio avviso, far valere il dato che la censura non funziona, che è inefficace, spesso controproducente. Il rassegnarsi al fatto compiuto risulta riduttivo rispetto alle impegnative problematiche che ci stanno innanzi. Occorre semmai un di più di coraggio nel cogliere fino in fondo l'attuale sfida per trovare strade nuove e più efficaci, indivi-

duando possibili vie d'uscita da una situazione così deteriorata e, in particolare, le possibilità e i modi concreti di incidere sulla realtà con opportune modifiche legislative, nell'intento di migliorare le cose.

9.1. Verso l'abolizione della censura cinematografica?

Il primo problema che si presenta in termini radicali è: la censura sul cinema va abolita o conservata? Al punto in cui stanno le cose, sono tra coloro che ritengono che la censura vada eliminata. Perché gli organi di censura hanno dimostrato, in oltre quarant'anni di applicazione della Legge 161/1962, di non poter assolvere utilmente i compiti per cui sono stati istituiti.

Dai fatti risulta che, per il raggiungimento dei fini dichiarati dalla Costituzione, gli svantaggi sono stati superiori ai vantaggi e che la causa di ciò sta proprio nel modo in cui è stata strutturata la legge. Vogliamo ricordare, ad esempio, che le sale a luce rossa esistono e programmano film che nessuna commissione di censura ha mai visto nella loro reale versione? Non si vuole asserire che proprio a nulla di buono siano servite le commissioni di censura; mi limito ad osservare, per quello che ho detto e per quello che dirò, che gli aspetti negativi superano i positivi.

Ritengo, pure, che limitarsi a togliere quel poco che sopravvive di censura preventiva è una soluzione minimale e rischiosa. Già per la produzione teatrale, dopo aver tolto il controllo preventivo (art. 12 della legge n.161), è stata poi soppressa anche la possibilità di revisione con l'esclusivo riferimento alla visione consentita ai minori (decreto legislativo 8 gennaio 1998, n. 3) con i relativi rischi, per la loro tutela, che tale situazione ha posto in atto. Le commissioni, tuttavia, devono in ogni caso rimanere in vita (opportunamente modificate) per assolvere, per il cinema e la Tv, i compiti relativi alla tutela dei minori.

Il cinema è rimasto, in realtà, la sola forma di spettacolo soggetta ad autorizzazione preventiva. «Ora, prolungare la vita di questa "isola" di censura – scrive il prof. Bafile -, anche se si perfezionassero i suoi meccanismi, significherebbe probabilmente, perpetuare questo stato di "tutela" (e di irresponsabilità) del cinema rispetto ad altre forme di spettacolo, accentuando gli aspetti anomali e anacronistici di questa sopravvivenza».¹⁰⁶ Al riguardo c'è da constatare che l'attuale censura, mentre appare del tutto superflua per gli operatori più coscienti e responsabili, i quali spontaneamente osservano i limiti imposti del rispetto del buon costume, si rivela paradossalmente utilissima proprio per coloro che la violano. Scrive Enea Piccinelli «la realtà è che l'at-

**Gli svantaggi
sono
maggiori
dei vantaggi**

**Il nulla osta
per provare
la buona fede!**

tuale sistema fa comodo proprio a chi, in caso di giudizio penale, può esibire il nulla osta ministeriale come prova di “buona fede” e di mancanza di dolo»: ¹⁰⁷ di fatto, un’impunità che non appare giustificata dall’obiettiva gravità del reato e che, comunque, si pone in contrasto coi principi del nostro ordinamento. In altri termini, non è accettabile che lo Stato possa sanzionare comportamenti che ha contribuito a propagare o che (è il caso, ad esempio, di *Totò che visse due volte*) da una parte censuri una produzione cinematografica che per altre strade ha già finanziato. Insomma, “la tutela” della censura non fa che deresponsabilizzare, attraverso i meccanismi sopra descritti, gli operatori del settore. «Sotto le apparenze – continua Bafile – di un istituto arcigno e odioso, essa arreca in realtà impagabili servigi proprio a chi dimostri meno senso di responsabilità e meno rispetto verso valori costituzionalmente (e penalmente) sanciti». ¹⁰⁸

CONCLUSIONE

Vorrei concludere questo scritto con un riferimento ad un tema che forse esula dall’argomento trattato ma che riveste, a mio parere, un’importanza fondamentale: l’impegno attivo di chi è chiamato a svolgere compiti educativi, intesi nel senso più ampio del termine.

Le leggi, i regolamenti, i provvedimenti, sono utili, ma possono essere elusi e ogni tentativo di organizzare in maniera funzionale una determinata materia può essere vanificato da una prassi che si muove seguendo altre vie.

Inoltre le nuove tecnologie renderanno il settore della comunicazione audiovisiva sempre meno controllabile. Di fronte a tale situazione, la formazione è una delle vie maestre da percorrere: «creare degli spettatori consapevoli e responsabili nelle proprie scelte è l’unica strada percorribile per rispondere in maniera adeguata a ogni tentativo di strumentalizzazione, di indottrinamento, di falsificazione della verità, di degenerazione del gusto che può derivare dalle proposte provenienti dai media in genere».

Offrire strumenti per aiutare lo spettatore a maturare criticamente ha certamente più valore che offrire strumenti repressivi. Su questa scia, ormai da anni, si muovono parecchie associazioni, istituti, professionisti, studiosi, educatori, insegnanti, genitori.

Anche in questo caso esiste una documentazione più che eloquente: le esperienze sono numerose, così come numerosi sono ormai le ricerche e gli studi fatti, le metodologie adottate, gli interventi di alte personalità

del mondo culturale internazionale che hanno testimoniato l'importanza di un'opera educativa in tal senso. E' una cultura in continua crescita che tende a mettere in rilievo e valorizzare l'atto con il quale ogni individuo, in modo particolare il minore, diventa protagonista cosciente del processo di comunicazione posto in essere dai media. Insomma, passare "dalla censura all'educazione". Non vuole essere un semplice slogan, ma un modo per mettere in evidenza che il tema centrale, in un settore come quello dei mass media che tende sempre più a svincolarsi da ogni controllo, è proprio quello educativo.

Queste istruzioni per l'uso ai mezzi della comunicazione sociale possono essere formulate in tre sedi: innanzi tutto nella famiglia, poi nella scuola, e poi nei gruppi di aggregazione sociale. Comprendo bene che qui le prospettive si allargano a dismisura e l'argomento diventa fin troppo ampio. Il tema dato a questo elaborato non mi permette di andare oltre.

Ritengo che non si risolve alcun problema di fondo di tipo culturale, qual è quello che stiamo trattando, con una politica di repressione, cioè in negativo: c'è da attuare, invece, una politica propositiva di valori, in maniera che sia lo stesso pubblico, adulto o giovanile, a condannare e quindi ad isolare e a disertare determinati spettacoli che non appartengono neppure lontanamente al mondo della cultura, ma che possono essere gravemente lesivi della dignità umana.

Ferme restando le considerazioni formulate in queste pagine sulla legislazione in vigore, sulle prassi applicative invalse, sulle disfunzioni rilevate, sulle prospettive di cambiamento auspicabili (tutti temi che riguardano gli aspetti pratici e contingenti del problema-censura), le soluzioni di fondo o di lungo momento restano sempre - come s'è detto - quelle legate ad una corretta educazione (alla fruizione dei media in particolare) e, dunque, alle libere (ed illuminate) scelte personali.

**Necessario
passare
dalla censura
all'educazione**

NOTE

¹ L'ultima volta che il dibattito si è riproposto con particolare attenzione anche da parte dei media è stato con la vicenda del film di Daniele Cipri e Franco Maresco, *Totò che visse due volte*, bloccato, il 2 marzo 1998, dalla VII commissione di censura che rifiutò il "nulla osta di proiezione in pubblico", mentre il 13 marzo 1998, in commissione di secondo grado, il film di Cipri e Maresco venne semplicemente "vietato ai minori di 18 anni". Un blocco preventivo di simile portata non si verificava da diversi anni. Per un resoconto dettagliato, con nomi, date e

circostanze della vicenda di *Totò che visse due volte*, vedi P. D'AGOSTINI - S. DELLA CASA (a cura di), *Cinema Italiano annuario 1998*, Il Castoro, Milano 1998, 36-40.

² Cfr. A. BALDI, *Lo sguardo punito film censurati 1947-1962*, Bulzoni , Roma 1994, 27.

³ Cfr. A. BALDI, *Lo sguardo punito film censurati 1947-1962*, Bulzoni , Roma 1994, 27.

⁴ Cfr. F. DI GIANMATTEO, *Censura*, in Dizionario universale del cinema, Editori Riuniti, Roma 1985, 207-209; AA.VV., *Censura*, in Enciclopedia dello Spettacolo, UNEDI, Roma 1975, 400-434; R. ZACCARIA, *Cinematografi e cinematografia*, in Enciclopedia Giuridica Treccani, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1988.

⁵ Cfr. R. ZACCARIA, *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, CEDAM, Padova 1998, 593-594.

⁶ *Ibidem*, 594.

⁷ Tali valutazioni non rientrano propriamente nel concetto tecnico-giuridico di censura, ma rispondono al fine generalmente avvertito e condiviso, della tutela dei minori.

⁸ S. DI GIORGI, *Fantasmata della libertà, il cinema d'autore tra censura ed esilio*, SEI, Torino 1995, 47.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Cfr. A. BALDI, *op. cit.*, 11-12.

¹¹ Cfr. F. DI GIANMATTEO, *op. cit.*; R. ZACCARIA, *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, *op. cit.*, 594; C. CANTARANO, *Codice della legislazione sullo spettacolo con note di commento bibliografia e giurisprudenza*, Ed. Stamperia Nazionale, Roma 1968, 32; D. LIGGERI, *La censura cinematografica in Italia*, Falsopiano, Alessandria 1997, 95.

¹² Cfr. E. LAURA, *Vicende legislative della censura in Italia* in IDEM (a cura di), *La censura cinematografica*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1961, 4.

¹³ cfr. A. BALDI, *op. cit.*, 12.

¹⁴ cfr. D. DE GREGORIO, *Verso l'abolizione della censura cinematografica?* in «Lo Spettacolo» 21 (1971) 3, 4; E. LAURA, *op. cit.*, 5.

¹⁵ D. DE GREGORIO, *art. cit.*, 4.

¹⁶ E. LAURA, *op. cit.*, 5.

¹⁷ Capitava spesso che un film ottenesse il visto da un prefetto di una provincia mentre gli veniva negato dal prefetto di un'altra.

¹⁸ Sulle prime norme in materia di censura cinematografica, vedi: G. LAMBERTI, *La legislazione prefascista sul cinematografo*, in «Montecitorio», 4 (1951) 1, 10-28; M. ARGENTIERI, *Come nacque la censura*, in «La Fiera del Cinema», 3 (1961) 1, 8-14. L'articolo riferisce con ampiezza sui dibattiti parlamentari e di stampa dell'epoca; G. GAMBETTI, *Nessuno la voleva*, in «Bianco e Nero», (1970) 1, 11-12.

¹⁹ D. LIGGERI, *op. cit.*, 97.

²⁰ E. LAURA, *op. cit.*, 9.

²¹ P. IACCIO, *Cinema e storia, percorsi immagini testimonianze*, Liguori, Napoli 1998, 30.

²² E. LAURA, *op. cit.*, 12.

²³ V. CALDIRON, *La censura in Italia dagli inizi del secolo al dopoguerra*, in «Il Ponte», (1961) 6, 1509-1510.

²⁴ J.A. GILI, *Stato fascista e cinematografia repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981, 21.

²⁵ D. DE GREGORIO, *art. cit.*, 9.

²⁶ E. LAURA, *op. cit.*, 13.

²⁷ J.A. GILI, *op. cit.*, 23.

²⁸ D. DE GREGORIO, *art. cit.*, 9-10. Per il testo integrale del codice penale e del Testo unico di pubblica sicurezza cfr. C. CANTARANO, *op. cit.*; E. CAPACCIOLI, *Codice dello spettacolo*,

Giuffrè, Varese 1963.

²⁹ Cfr. E. LAURA, *op. cit.*, 14-15

³⁰ J.A. GILI, *op. cit.*, 23.

³¹ Nel funzionamento della censura durante il periodo fascista, è necessario fare una distinzione fra il periodo in cui essa dipese dal Ministero degli Interni (1922-1934) e il periodo in cui essa dipese dal Ministero della Cultura Popolare (1934-1943). Lo Stato cambia atteggiamento a partire dal 1934: fintanto che i censori sono controllati dal Ministero degli Interni domina il carattere negativo della censura; con la creazione del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda fa capolino l'idea di una censura il cui ruolo potrebbe essere non solo il controllo ma anche l'incitamento. Attraverso la censura potrebbe circolare una vera e propria politica governativa in materia di produzione cinematografica. Un segno dell'ideologizzazione del cinema a servizio del regime di può rintracciare in cfr. LUIGI FREDDI, *Il Cinema*, Ed. l'Arnia, Roma 1949. Luigi Freddi è stato colui che ha portato avanti tale politica censoriale, ricoprendo la carica di Direttore Generale per la Cinematografia dal 1934 al 1939. Proprio per questo molti considerano *Il Cinema* più che un libro di memorie tradizionale, una preziosa fonte per la conoscenza dei problemi cinematografici durante il periodo fascista.

³² V.CALDIRON, *art. cit.*, 1512.

³³ *Ibidem*

³⁴ Cfr. A.BALDI, *op. cit.*, 22

³⁵ E. LAURA, *op. cit.*, 16.

³⁶ *Ibidem*, 17.

³⁷ Secondo D. De Gregorio il motivo di un rinvio dei termini previsti per la nuova legislazione in materia di censura cinematografica è da cercare proprio nell'avvento della Carta Costituzionale (1948), nella Convenzione internazionale per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali (1950) e nella difficoltà di conciliare la censura con i principi sanciti dalla Costituzione e dalla Convenzione per i diritti dell'uomo entrambe vincolanti per il legislatore. Vedi D. DE GREGORIO, *art. cit.*, 16-17.

³⁸ cfr. A. SANDULLI, *Costituzione Italiana*, in Enciclopedia Italiana Treccani, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1984, 1039-1051; P. CALAMANDREI – A.LEVI (diretto da), *Commentario sistematico alla Costituzione Italiana*, G.Barbèra, Firenze 1950.

³⁹ Per i testi legislativi vedi C. CANTARANO, *op. cit.*

⁴⁰ P. BAFILE, *Il permissivismo morale dei Mass Media e una sua particolare manifestazione: la pornografia*, in AA.VV., *Atti del seminario della commissione ecclesiale della CEI per la comunicazione sociali sul tema "Mass Media e pornografia"* (Roma, 12-14 novembre 1987), Edizioni The First, Bergamo 1988, 54.

⁴¹ P. BAFILE, intervento al convegno, in *Atti del convegno CGS sul tema "Cinema censura educazione"* (Roma 10 marzo 1984), Edizioni Tupo Centro, Roma 1984, 48.

⁴² P. BAFILE, *Sarà abolita la censura sui film? Una Costituzione che parla chiaro*, in «Il telespettatore», 35 (1998) 4, 2.

⁴³ Per il testo completo della legge cfr. Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, 28 aprile 1962, n.109

⁴⁴ Per una lettura completa dell'*iter* con nomi, date, votazioni cfr. D. DE GREGORIO, *art. cit.*, 17-32.

⁴⁵ *Ibidem*, 20.

⁴⁶ Per il testo integrale del regolamento di esecuzione cfr. il Decreto del Presidente della Repubblica 11 novembre 1963, n.2029, in C. CANTARANO, *op. cit.*, 59-65.

⁴⁷ Cfr. D. DE GREGORIO, *art. cit.*, 17.

⁴⁸ All'art. 19 si legge: «Tutti hanno diritto di professare liberamente la propria fede religiosa in qualsiasi forma, individuale ed associata, di farne propaganda e di esercitarne in privato e in pubblico il culto, purché non si tratti di riti contrari al buon costume».

⁴⁹ La parola amministrativa ha più di un senso nell'uso corrente; qui significa non attinente alla magistratura ma al potere esecutivo, quel potere che funziona attraverso, appunto, i ministeri.

⁵⁰ P.BAFILE, *L'attuale legislazione nel campo del buon costume*, in AA.VV., *Sessualità e Mass Media*, Siro, Roma 1995, 100.

⁵¹ A. LEONARDO, *Buon costume e comune sentimento del pudore*, in AA.VV., *Sessualità e Mass*, *op. cit.*, 28.

⁵² L'espressione "moralità pubblica" deve essere qui intesa nel ristretto senso di morale sessuale, mentre il buon costume attiene alle estrinsecazioni dell'istinto sessuale conforme alle regole di sociale convivenza. Cfr. CAMERA DEI DEPUTATI, *Orientamenti giurisprudenziali in tema di buon costume*, Servizio Studi legislazione e inchieste parlamentari, Roma 1972, 112.

⁵³ E' stato affermato in dottrina che tale formulazione è ridondante e che in sostanza la semplice espressione buon costume sarebbe sufficiente ad una adeguata determinazione del bene giuridico protetto dalle norme contenute nel titolo, cfr. R. VENDITTI, *La tutela penale del pudore e della pubblica decenza*, Giuffrè, Milano 1963, 45.

⁵⁴ *Ibidem*, 48.

⁵⁵ CAMERA DEI DEPUTATI, *op. cit.*, 112.

⁵⁶ Cfr. G. FIANDACA, *Problematica dell'osceno e tutela del buon costume*, CEDAM, Padova, 1984, 68-69.

⁵⁷ *Ibidem*, 72-73.

⁵⁸ R. VENDITTI, *op. cit.*, 48.

⁵⁹ C. CANTARANO, *op. cit.*, 44.

⁶⁰ CAMERA DEI DEPUTATI, *op. cit.*, 113-114.

⁶¹ Ma anche all'interno dell'area penale diversi sono gli sbocchi cui si giunge pur seguendo la comune opzione. Per una visione più ampia cfr. CAMERA DEI DEPUTATI, *op. cit.*, 113-117.

⁶² C. CANTARANO, *op. cit.*, 45.

⁶³ G. FIANDACA, *op. cit.*, 69.

⁶⁴ Per una trattazione completa dell'argomento con una rassegna dei lavori dell'Assemblea Costituente, con una approfondita esposizione dei lavori preparatori con le leggi sulla stampa e sulla cinematografia e con le molteplici posizioni dottrinarie, fino all'individuazione delle sentenze della Corte Costituzionale e del Consiglio di Stato in materia cfr. CAMERA DEI DEPUTATI, *op. cit.*

⁶⁵ Cfr. G. FIANDACA, *op. cit.*, 72-73, vedi anche: R. ZACCARIA, *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, *op. cit.*, 56; P. BARILE, *Diritti dell'uomo e libertà fondamentali*, Giuffrè, Milano 1978, 258; G. FIANDACA, *Buon costume*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1988.

⁶⁶ Ne cito solo alcune: sentenza n.2/1956; n.9/1965. Una conferma ulteriore della limitazione del concetto di buon costume si ebbe in sede di approvazione della legge 4 novembre 1965, n.1213, quando si precisò che i benefici a favore dei lungometraggi nazionali possano essere negati a quelli che "sfruttano volgarmente temi sessuali a fini di speculazione commerciale".

⁶⁷ C'è chi ad esempio, come G. Fiandaca (cfr. *op. cit.*, 73-77) individua all'interno dell'impostazione penalistica un'altra giurisprudenza (che non è la sola!) che suggerisce una interpretazione più aperta, orientata a ravvisare nel buon costume un dato che muta in rapporto ai tempi. Questa concezione storico-relativistica della morale sessuale risulta inoltre avvalorata dall'interpretazione della Corte Costituzionale, la quale nella sentenza n.191/1970 ha affermato che

“il costume varia notevolmente secondo le condizioni storiche d’ambiente e di cultura”.

⁶⁸ Non a caso sia nel decreto legge 29 marzo 1995 n. 97, convertito, con le modificazioni, nella legge 30 maggio 1995 n. 203, sia decreto legislativo dell’8 gennaio 1998, n. 3 nella commissione di revisione, non compare più il magistrato ma un docente di diritto che la presiede.

⁶⁹ D. VIGANÒ, *Censura e tutela dei minori*, in «Osservatorio Comunicazione e Cultura», 1 (1999) 3, 5-7.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Su questo tema non ho trovato dei testi che presentino o raccolgano le proposte di riforma della censura cinematografica. Esistono presso le biblioteche della Camera e del Senato le singole proposte di legge che sono state depositate dal 1968 ai nostri giorni, manca (almeno nella mia ricerca non l’ho riscontrata) un testo che raccolga le proposte di legge in modo organico o cronologico. Ho trovato, a onor del vero, solo un *Dossier* (n 4 del giugno 1970), dell’AGIS che raccoglie i testi di 6 progetti di legge tra il 1968 e il 1970.

L’unico lavoro che ho riscontrato nella mia ricerca, è stato quello di L. CIPRIANI, *La censura cinematografica in Italia dal 1962 ad oggi*, in «Quaderni della Segreteria Generale CEI» 3 (1999) 10, 15-27, che tra le proposte di legge sulla censura presentate negli ultimi trent’anni (1968-1999) ne prende in considerazione 14 come esemplificative di tutte le altre.

⁷² Da una ricerca fatto presso il Servizio Informazione Parlamentare sono riuscito a rintracciare, dalla III legislatura (sotto cui venne promulgata la legge 21 aprile 1962, n 161) fino ad oggi, ben 34 progetti legge di riforma della censura cinematografica. Ho notato anche una cosa strana: di questi 34 progetti legge solo due sono state assegnate alle commissioni competenti per l’esame del testo (il progetto di legge che ha assunto in Senato il n. 3112, il cui primo firmatario è l’on. Semenzato e il progetto di legge n 3180 proposto dall’on. Veltroni) gli altri 32 progetti di legge non hanno neppure iniziato l’iter parlamentare.

⁷³ Seguo lo schema proposto da LUIGI CIPRIANI.

⁷⁴ Attingo questa citazione da una copia della relazione di FULVIO LUCISANO, *Progetto di riforma della censura*, che mi è stata consegnata il giorno del convegno. Mi sono informato presso la segreteria dell’Anica e alla data in cui scrivo gli atti del convegno non sono stati ancora pubblicati.

⁷⁵ In Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, 7 aprile 1994, n. 80.

⁷⁶ D. DE GREGORIO, *Un tema sempre vecchio e nuovo: la censura cinematografica*, in «Lo Spettacolo» 48 (1998) 2, 193.

⁷⁷ In Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italia, 30 maggio 1995, n. 124.

⁷⁸ Oggi alla competenza del nuovo Ministero per i beni e le attività culturali.

⁷⁹ Naturalmente questo comma abroga tutti i riferimenti all’art. 2 e 3 della legge del 1962 che si riferiscono al magistrato che presiede la Commissione.

⁸⁰ D. DE GREGORIO, *Un tema sempre vecchio e nuovo: la censura cinematografica. art. cit.*, 196.

⁸¹ Cfr. P. BAFILE, *Censura, la riforma c’è ma non si vede*, in «Avvenire» (30.05.1997) 6.

⁸² Cfr. E. PICCINELLI, *La potenza delle lobby*, in «Il telespettatore», 10 (1997) 3-4.

⁸³ In Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, 14 gennaio 1998, n.10.

⁸⁴ P. BAFILE, *Minori sempre più indifesi*, in «Il telespettatore», 2 (1998) 2.

⁸⁵ IDEM, *Colpo di mano in burocratese*, in «Avvenire» (23.01.1998) 13.

⁸⁶ Quanto scritto nel comma 5 dell’art. 8 significa che è stata abolita la revisione dei “lavori teatrali” al fine dell’ammissione dei minori alle rappresentazioni, che le deliberazioni delle commissioni di revisione cinematografica vengono prese a maggioranza dei presenti (e non più dei componenti della commissione) e che è stata abolita la nomina di componenti supplenti.

⁸⁷ *Ibidem*

- ⁸⁸ Cfr. P. BAFILE, *Tutela dei minori, cala il sipario*, in «Avvenire» (23.01.1998) 12.
- ⁸⁹ Cfr. P. BAFILE, *Chi ha paura della censura?*, in «Avvenire» (15.01.1993) 22; IDEM, *Le carte false della commissione*, in «Avvenire» (17.04.1993) 7; IDEM, *Visto a grande minoranza*, in «Avvenire» (18.04.1993) 8; IDEM, *La censura? Ecco come aggirarla*, in «Avvenire» (24.04.1993) 9; IDEM, *E per la tivù il film si fa in tre*, in «Avvenire» (27.05.1993) 8; IDEM, *e la censura si svegliò dal sonno*, in «Avvenire» (01.06.1993) 9.
- ⁹⁰ E' stato eliminato, infatti, dalla Commissioni uno dei due docenti di psicologia e pedagogia, mentre i rappresentanti dei genitori sono stati ridotti da quattro a due.
- ⁹¹ P. BAFILE, *Minori, sempre più indifesi*, art. cit..
- ⁹² F. DE BERNARDINIS (a cura di), *Senza complessi*, in «Segno Cinema» 13 (1993) 2, 16-18.
- ⁹³ Art. 5, comma 1°, della legge 21 aprile 1962, n. 161.
- ⁹⁴ Cfr. Art. 9 del D.P.R. 11 novembre 1963 n. 2029.
- ⁹⁵ Cfr. A. FRAGOLA, *Elementi di diritto della comunicazione sociale*, GEA, Roma 1984, 52.
- ⁹⁶ Cfr. IDEM, *La legislazione italiana sulla cinematografia. Aggiornamento al 1° gennaio 1982*, Alberto Carisch Editore, Milano 1982, 70-71.
- ⁹⁷ Cfr. C. TAGLIABUE, *Censura cinematografica: orientamenti e prospettive*, in «Quaderni della Segreteria Generale CEI» 3 (1999) 10, 28-30.
- ⁹⁸ Su questo argomento vedi alcuni tesi di riferimento: M.D'ALESSIO, *Posso guardare la Tv?: come dare una risposta consapevole ai nostri bambini*, Franco Angeli, Milano, 2003; C. COGGI (a cura), *Valutare la Tv per i bambini: vie alla qualità e all'uso educativo*, Franco Angeli, Milano 2003; M. D'AMATO, *Bambini e Tv*, Il Saggiatore, Milano 1997; F. CASETTI, *L'ospite fisso. Televisione e massmedia nelle famiglie italiane*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995; K. POPPER, *Cattiva maestra televisione*, Reser, Milano 1994; A. OLIVERO FERRARIS, *Tv per un figlio*, Laterza, Bari 1997; B. BACHMAYR, *Che cosa fa la Tv ai bambini*, Elledici, Torino 1997; A. SALERNO (a cura di), *Violenza in Tv. Il rapporto di Los Angeles*, Reser, Milano 1996; R. GIANNATELLI, P.C. RIVOLTELLA (a cura di), *Teleduchiamo. Linee per un uso didattico della televisione*, Elledici, Torino 1994;
- ⁹⁹ C. TAGLIABUE, art. cit., 29.
- ¹⁰⁰ D. VIGANÒ, *E se fosse un atto lodevole?*, in «Rivista del Cinematografo», (1995) 7-8, 50.
- ¹⁰¹ Cfr. S. SPINI, *Televisione e problemi educativi*, La Scuola, Brescia 1995, 49.
- ¹⁰² Cfr. R. MARAGLIANO, *Manuale di didattica multimediale*, Laterza, Bari 1998; G. GIOVANNINI, *Dalla selce al silicio. Storia dei mass media*, Gutenberg 2000, Torino 1991; D. Mc Quail, *Le comunicazioni di massa*, Il Mulino, Bologna 1986.
- ¹⁰³ cfr. V. BUCCHERI, *Cent'anni dopo: il cinema verso un nuovo inizio?*, in «Osservatorio Comunicazione e Cultura», 1 (1999) 3, 3-5.
- ¹⁰⁴ *Ibidem*
- ¹⁰⁵ *Ibidem*
- ¹⁰⁶ Per avere il quadro della situazione italiana Cfr. CENSIS, 39° *Rapporto annuale sulla situazione sociale del Paese*, nella sez Cultura e Comunicazione, pagg.579-629 .
- ¹⁰⁷ P. BAFILE, , *Mass Media e pornografia*, art. cit., 88.
- ¹⁰⁸ E. PICCINELLI, *Seguiamo l'esempio del teatro*, in «Rivista del Cinematografo», (1995) 7-8, 53.