

«Non fare la donnetta!». Dalla passività all'iper-violenza del maschio nel cinema orrorifico italiano tra anni Sessanta e Settanta

«Non fare la donnetta!». From Passivity to Hyper-Violence in the Male Figure of Italian Horrific Cinema, 1960s-1970s

doi: 10.54103/2282-0035/30280

Matteo Aiello

 0009-0008-3170-8251

aiello-matteo@libero.it

Abstract

[IT] Il cinema horror italiano è stato ripartito dagli studiosi in due distinte fasi, la prima delle quali (1957-1965) ha espresso i maggiori risultati all'interno del filone gotico, mentre la seconda (coincidente coi due decenni successivi) si è viepiù rappresa attorno al giallo *movie* di matrice argentiana. Sebbene nel breve periodo intercorso fra le due fasi non siano stati sistematicamente prodotti film ascrivibili appieno al genere horror, non per questo si può affermare che vi sia stato il vuoto. Mentre il giallo, dopo i primi esempi forniti dalla cinematografia di Bava, attraversa infatti una fase non del tutto trascurabile di incubazione prima della sua definitiva sistematizzazione in filone, i modi del cinema dell'orrore vengono assimilati da altre aree – spesso “di confine” – del sistema produttivo. Obiettivo dell'articolo sarà pertanto quello di analizzare alcune pellicole uscite nella seconda metà degli anni Sessanta che, ponendosi a metà strada tra il film d'autore e il film di genere, si affidano ad alcuni stilemi tipici dell'horror per incrementare il proprio tasso di spettacolarità. In particolare, ci si soffermerà sulla rappresentazione che il corpus individuato offre dei

© Matteo Aiello

Received: 02/12/2025
Accepted: 25/03/2025
Published: 16/04/2026

propri protagonisti – maschi fragili, nevrotici e completamente succubi delle loro controparti femminili. Tale sovvertimento degli equilibri di coppia “tradizionali” sarà quindi rapportato sia alle pratiche censorie del tempo che all’efferata crudeltà di cui saranno spesso vittime i personaggi femminili nella successiva stagione dell’horror italiano anni Settanta.

PAROLE CHIAVE: Cinema horror, giallo all’italiana, violenza, censura, modelli di mascolinità

[EN] Italian horror cinema has been divided by scholars into two distinct phases. The first (1957–1966) yielded the most significant results within the Gothic tradition, while the second (corresponding to the following two decades) increasingly coalesced around the Argento-style *giallo* film. Although the brief period between these two phases did not systematically produce works that can be fully classified as horror, this does not imply a complete void. While the *giallo* – after the early examples provided by Bava’s cinema – underwent a period of incubation prior to its definitive consolidation as a *filone*, the modes and conventions of horror cinema were absorbed by other, often liminal, sectors of the production system. The aim of this article is therefore to examine a number of films released in the second half of the 1960s which, positioned halfway between auteur cinema and genre filmmaking, draw upon certain conventions typical of horror in order to enhance their spectacular dimension. Particular attention will be paid to the representation of protagonists within the selected corpus – fragile, neurotic men who are entirely subjugated by their female counterparts. This subversion of “traditional” gender dynamics will then be contextualized both in relation to censorship practices of the time and to the extreme violence to which female characters would often be subjected during the subsequent wave of 1970s Italian horror cinema.

KEYWORDS: Horror cinema, Italian *giallo*, violence, censorship, masculinity models

Obiettivo del presente articolo è quello di delineare le traiettorie seguite dal lascito tematico e stilistico del gotico italiano negli anni immediatamente successivi al suo tramonto,¹ caratterizzati – almeno fino all’esordio alla regia di Dario Argento, col quale prendono avvio le fortune del giallo² – dalla vacanza di un filone³ esplicitamente deputato allo sfruttamento seriale del genere horror. In particolare, ci si soffermerà sulle risultanti rappresentazioni della mascolinità (ineludibile chiave di volta alla luce del passaggio dalle vesti dimesse del maschio di fronte alle donne che affollano il cinema gotico⁴ a quelle iper-violente e marcatamente misogine del giallo) e sul passaggio in censura⁵ – non sempre facile – di pellicole

¹ Il genere horror, all’interno del contesto produttivo italiano, sembrò «apparire dal nulla» (BASCHIERA - DI CHIARA 2010, p. 102) quando nel 1957 Riccardo Freda diresse *I vampiri*, per poi prendere l’abbrivio solo a partire dal 1960, anno in cui la produzione di film dell’orrore si serializzò all’interno del filone gotico, disperdendo il carattere di eccentrica occasionalità con la quale si era precedentemente palesata (si veda, a tal proposito, MORA 2002).

² È infatti consuetudine critica accreditare *L’uccello dalle piume di cristallo* (1970, Dario Argento) come l’atto di nascita del fortunato filone. Cfr. a tal proposito PEZZOTTA 2013, p. 54.

³ Per l’importanza che ebbe la serializzazione in filoni all’interno della produzione cinematografica italiana del dopoguerra, si veda EDMONSTONE 2008. E se è pur vero che, per tutti gli anni Sessanta, risulta nel pieno della propria produttività il filone *mondo movie* che, almeno nella sua variante cosiddetta “crudele” (DALLA GASSA 2014, p. 85), è non a torto accostabile all’horror, resta un fatto che l’attrattiva esercitata dalle pellicole sorte sulla scia di *Europa di notte* (1959) e *Mondo cane* (1962) era fondata su uno strisciante gusto voyeuristico (come dimostra la loro pretesa verve documentaristica) molto più che sulla capacità di vellicare le paure e le angosce dello spettatore. Per una ricognizione complessiva del filone *mondo*, si veda GOODALL 2006.

⁴ «Quelle del gotico sono donne-mito, che guardano l’uomo dall’alto in basso, invasori al femminile che minano il modello patriarcale e per questo introducono la possibilità di un intrigante ribaltamento di ruoli» (CURTI 2011, p. 122).

⁵ Una prospettiva che, oltre a offrire un inquadramento storico e istituzionale all’analisi testuale, risulta tutt’altro che arbitraria vista la non trascurabile incidenza di rifiuti in sede di prima revisione di cui si darà conto nell’ultimo paragrafo.

che inevitabilmente mescolano un immaginario dal retrogusto erotico-orrifico con una rappresentazione non convenzionale delle dinamiche di genere.

Le linee di sviluppo appena richiamate hanno naturalmente trovato un'attuazione storica ben più complessa e meno rigidamente schematica. Il primo film che getta le basi per una codifica del giallo, quel *La ragazza che sapeva troppo* (1963, Mario Bava) che già dal titolo rende esplicito omaggio a Hitchcock,⁶ si situa infatti nel pieno del periodo gotico ma funge comunque da modello per *L'uccello dalle piume di cristallo*, che ne riprenderà e amplificherà il medesimo espediente narrativo di impostare un *whodunit* che conduca lo spettatore a identificare l'assassino – come da prassi di nero vestito – con un uomo, per poi spiazzarlo nel momento dell'agnizione finale che fa cadere la maschera da un volto di donna.

Se i successivi sviluppi del filone mostreranno poi una netta predilezione per la rappresentazione esplicita di sadiche torture e uccisioni perpetrate ai danni di giovani e avvenenti donne da parte di individui effettivamente di sesso maschile⁷ – ormai distanti dai larvali e spesso succubi predecessori – un ideale punto di raccordo tra questi due poli rappresentativi della mascolinità può essere individuato in *Reazione a catena* (1971, Mario Bava). Il quale, pur essendo già pienamente ascrivibile al giallo, riutilizza il consolidato modello di donna-assassina ibridandolo con l'incipiente paradigma omicida in cui «le performance dell'assassino diventano l'equivalente delle

⁶ Per i debiti contratti dal giallo italiano con Hitchcock – e più nello specifico con *Psycho* – si rimanda a GIORI 2015, pp. 144-151.

⁷ Cfr. MEMOLA 2022.

scene hard in un porno»,⁸ in virtù delle numerose sottotrame che si affastellano nell'intricato meccanismo narrativo del film, dove diversi gruppi di personaggi sono mossi da pulsioni delittuose per ragioni inestricabilmente legate alla concupiscenza di una proprietà.⁹ La coppia che avrà infine ragione di tutti gli altri antagonisti – via via eliminati – sarà quella composta da Renata e Alberto; e fra costoro, chi dimostra la maggiore determinazione (ma anche efferatezza) a uccidere per conseguire i propri obiettivi è proprio Renata, alle cui direttive appare più volte subordinato il marito Alberto, che in un momento di esitazione viene rimbrottato dalla moglie, la quale lo esorta a «non fare la donnetta»¹⁰ (e poco conta se lui ha «appena ammazzato un uomo»,¹¹ come immediatamente le ricorda, perché sangue chiama altro sangue).

Il rapporto di coppia che si delinea vede pertanto l'elemento femminile (ossia il sesso che dalla stampa dell'epoca era ancora designato come "gentile" o "debole") prendere il sopravvento su quello maschile, in stretta continuità con la tendenza – prevalente ma non certo esclusiva¹² – che era già stata propria del filone gotico a presentarsi «come "un calco in negativo" del peplum, con figure maschili deboli e figure femminili forti».¹³ Come si vedrà a breve, tale dinamica comportamentale all'interno dei rapporti di coppia

⁸ PEZZOTTA 2013, p. 67. L'allusione al cinema pornografico risulta particolarmente azzeccata alla luce delle implicazioni sessuali sapientemente sviscerate da Memola nel suo sopraccitato saggio.

⁹ Cfr. DYER 2015, p. 202.

¹⁰ *Reazione a catena* (M. Bava, 1971), 01:01:29.

¹¹ *Reazione a catena* (M. Bava, 1971), 01:01:34.

¹² Valga per tutti il controesempio offerto da *La frusta e il corpo* (1963, Mario Bava).

¹³ VENTURINI 2014, p. 50.

trova riscontro – oltre che nel gotico – proprio nella produzione orrorifica immediatamente successiva, e questo alle soglie del sovvertimento a cui una diversa incarnazione del medesimo segmento produttivo avrebbe dato corpo con inusitata ferocia. Insomma, sembra così trovare conferma quanto è stato di recente affermato da Piccolo a proposito di un vendicativo e misogino personaggio boccacciano, e cioè che «la sua sopraffazione nasce dalla sua fragilità, ed è frutto dell’incapacità di sottostare alla fragilità».¹⁴

Prima di procedere oltre, una breve puntualizzazione di ordine terminologico: qui come nel titolo si è scelto di adoperare la categoria di “orrorifico” piuttosto che quella di “horror”. Le ragioni affondano in un punto a cui si è brevemente già accennato: nel periodo oggetto di indagine (e cioè gli anni compresi tra il 1966 e il 1969), in Italia, non sussistette una vera e propria produzione di genere horror – la quale, per darsi, alla luce di come era strutturata la macchina produttiva, avrebbe dovuto sostanzarsi in un filone, cosa che in definitiva mancò. E tuttavia, non si può neanche postulare che il gotico – al pari dei proto-gialli baviani – non lasciò alcuna traccia nel cinema italiano di fine anni Sessanta. È piuttosto vero il contrario: in primo luogo, il seme che Bava aveva piantato nel panorama cinematografico italiano con *La donna che sapeva troppo* e, soprattutto, *6 donne per l’assassino* diede i suoi primi, acerbi frutti proprio nel lasso di tempo qui considerato attraverso uno sparuto ma egualmente significativo gruppo di pellicole che si inserisce nel solco tracciato dall’intuizione di mescolare

¹⁴ PICCOLO 2025, p. 4.

eros e violenza.¹⁵ In secondo luogo – ed è questo l’aspetto a cui verrà prestata maggiore attenzione – l’immaginario del cinema horror si risistemò nel frattempo (forse più come “modo” – un modo appunto orrorifico – che come “genere”)¹⁶ all’interno di un paesaggio mediale che lo vide prosperare «nei luoghi di contaminazione, [...] lungo gli incerti confini tra cinema di genere e cinema d’autore».¹⁷

1. ORRORI DI FINE DECENNIO

Come è stato efficacemente riassunto da Mora, una storia della produzione cinematografica italiana potrebbe trascurare il suo lato fantastico, mentre il contrario non sarebbe in alcun caso possibile.¹⁸ Questo a indicare due tratti peculiari del filone gotico sviluppatosi nella prima metà degli anni Sessanta: da un lato la sua natura «*export-oriented*»¹⁹ che si inserisce in un contesto produttivo dove un ruolo di primaria importanza è giocato dall’afflusso di fondi esteri e dalle coproduzioni,²⁰ dall’altro lo scarso successo riscosso in patria, dove – come ebbe a dire lo stesso Mario Bava – «c’è il sole che scaccia tutto»²¹ e le brumose storie di vampi-

¹⁵ Fra i titoli che si possono annoverare a tale drappello spiccano senz’altro film quali *Il dolce corpo di Deborah* (1968), *Omicidio per vocazione* (1968), *Orgasmo* (1969), *Così dolce... così perversa* (1969).

¹⁶ Per un approfondimento di tale distinzione critica da una prospettiva letteraria, si veda CESERANI 1996.

¹⁷ VENTURINI 2014, pp. 61-62.

¹⁸ MORA 1986.

¹⁹ VENTURINI 2014, p. 107.

²⁰ Per un approfondimento di tali dinamiche, si veda DI CHIARA 2009.

²¹ In PEZZOTTA 2013, p. 7.

ri (se si eccettuano alcuni successi globali) non hanno mai avuto grande presa sul pubblico.

Eppure, la sperimentazione tematica e visiva prodotta dal filone gotico ha sin da subito influenzato il modo di fare cinema di molti registi italiani che si mossero al di fuori delle coordinate dell'horror *tout-court*. A titolo di esempio (peraltro notevole, in relazione all'argomento del prossimo paragrafo) non si può fare a meno di citare *Una storia moderna - L'ape regina* (1963), primo film girato in Italia da Marco Ferreri. Il quale, nel mettere in scena la grottesca vicenda matrimoniale tra Alfonso, quarantenne scapolo (anche se navigato *viveur*, come ricordano le frequenti battute sulla presenza di un divano letto nel suo ufficio), e la giovane Regina, di religiosissimi natali, attinge al repertorio narrativo parallelamente sviluppato dell'horror all'italiana. Ciò che infatti si consuma fra i novelli sposi è un paradigma riproduttivo del tutto affine a quello - richiamato dal titolo - fra l'ape regina e i fuchi di un alveare, per cui Alfonso viene prosciugato di tutte le proprie energie nello sforzo di concepire quanto prima un erede, la cui nascita coinciderà con la morte del padre. Il *topos* della donna-mostro - un tratto addirittura distintivo del gotico italiano²² - viene qui riproposto in una chiave decisamente realistica che nulla concede agli eccessi stilistici dell'horror coevo²³ e che, soprattutto, presenta un finale meno ras-

²² Diversi studiosi hanno identificato l'originalità apportata al genere dalla produzione nostrana - rispetto all'imprescindibile modello fisheriano - proprio nella centralità di figure femminili perturbanti. Si vedano, a tal proposito, i già citati studi di MORA 2002, CURTI 2011 e VENTURINI 2014.

²³ E, quando lo fa, non tralascia mai di implementare dettagli che facciano da contrappunto consapevolmente ironico. È il caso della lunga sequenza all'interno della cripta ove sono sepolti i parenti di Regina e a cui Alfonso è introdotto se-

sicurante, in cui il “mostruoso femminile”²⁴ non viene esorcizzato, ma anzi trionfa senza possibilità di appello.

Le influenze del gotico non si fermano qui: nello stesso giro di anni si stava infatti consolidando l'interpretazione nostrana del western, un filone caratterizzato da esplosioni di belluina violenza rappresentata attraverso effetti decisamente *splatter*, in aperta antitesi all'imbiancata stilizzazione della violenza tipica del western americano degli anni Cinquanta²⁵ da cui pure prende le mosse. L'ibridazione degli stilemi caratterizzanti i diversi filoni produttivi era del resto una strategia scientemente perseguita dall'industria cinematografica, e quella – in particolare – tra western e horror emerge molto chiaramente in pellicole quali *Django il bastardo* di Sergio Garrone o *Se sei vivo, spara!* di Giulio Questi.²⁶

Di conseguenza, non stupisce che, compulsando i fascicoli di censura relativi al periodo che va dal 1966 al 1969, i film in cui le commissioni abbiano ravvisato la presenza di “violenza”, “sangue”, “crudeltà ed efferatezza” – nonché, più in generale, di tutte quelle tematiche attinenti al macabro, che nel contesto produttivo italiano era stato sdoganato proprio dal filone gotico – siano

condo le modalità di una grottesca visita guidata; a corollario del “tour”, si sente la cameriera commentare: «Che puzza di cadavere!» (*Una storia moderna - L'ape regina* [M. Ferreri, 1963], 01:07:49), a fugare ogni sospetto di una rappresentazione ingenuamente romanticizzata dei luoghi sepolcrali. Ciononostante, i primi recensori non mancarono di rimarcare negativamente «un gusto per il macabro quasi sempre fine a se stesso», ritenuto espressione di «succhi culturali più vicini alla tradizione iberica» (AUTERA 1963, p. 60).

²⁴ Il riferimento, naturalmente, è al celebre studio di CREED 1993.

²⁵ Sulla stilizzazione della violenza nel cinema hollywoodiano (western e non solo) sotto il codice Hays, si veda PRINCE 2003.

²⁶ FISHER 2011, p. 40.

in larga parte pellicole western, affiancate da alcuni thriller e da opere autoriali del tutto avulse da ogni compromissione col cinema di genere. Fa eccezione un ristretto gruppo di film che si distingue per la volontà di riportare in auge vicende che – nella loro interezza o limitatamente ad alcuni passaggi – sono indubbiamente orrorifiche, ma senza per questo tornare stancamente a percorrere i binari di un cinema gotico che aveva ormai esaurito la propria carica innovativa. I film così individuati sono: *La morte ha fatto l'uovo* (1967, Giulio Questi), *Un tranquillo posto di campagna* (1968, Elio Petri), *Femina Ridens* (1969, Piero Schivazappa) e *Il terzo occhio* (1966, Mino Guerrini) – sebbene quest'ultimo intrattenga, anche per una ragione meramente temporale, un rapporto con ciò che l'ha preceduto nettamente più improntato all'imitazione pedissequa rispetto agli altri tre titoli.

Se il film di Guerrini risulta pertanto essere «una vera e propria trasposizione di *Psycho* (completa di allusioni puntuali a singole inquadrature)»,²⁷ è molto più originale l'apporto di Giulio Questi al suo *La morte ha fatto l'uovo*, una bizzarra storia «di polli e di erotismo»²⁸ nella quale, senza rinunciare a una sottile critica sociale ed economica (di cui le evidenti stoccate al linguaggio pervasivo della pubblicità costituiscono il tratto più macroscopico), il regista fa ampio ricorso a soluzioni o stilemi desunti proprio da quegli horror prodotti nella prima metà del decennio. Ne sono un esempio la sequenza iniziale, dove i preparativi alla sessione sadomasochistica intrattenuta dal protagonista con la prostituta di un motel

²⁷ GIORI 2015, p. 145.

²⁸ QUESTI 2014.

si confondono facilmente con quelli tipicamente allestiti dagli assassini seriali che si erano già intravisti in alcuni film di Bava (in particolare, *6 donne per l'assassino*); oppure, verso la fine, gli insistenti primi piani sulla macchina tritratrice in azione, entro i cui ingranaggi sono finiti maciullati personaggi animali e umani del film. Nel mezzo, c'è anche spazio per alcune visioni da *body horror* ante litteram, con gli esperimenti condotti nel laboratorio da cui nascono polli modificati, privi di ossa e di testa, inermi masse di pura carne pronte per essere vendute.

In modi a tratti analoghi, è l'esordiente Piero Schivazappa a sfruttare le intersezioni tra orrore ed erotismo con *Femina Ridens*, film in cui le pulsioni sessuali del protagonista maschile si realizzano in uno scenario oscuro e allucinato che, al netto di alcuni elementi scenografici ispirati al design futuribile di molta fantascienza, richiama alla mente le segrete adibite alle più sadiche torture di numerosi film gotici, *Metempsyco* su tutti.

Ma l'esempio forse più eclatante – all'interno del corpus individuato – delle contaminazioni lasciate in dote dai residui gotici negli ultimi anni Sessanta è dato da *Un tranquillo posto di campagna*, coproduzione italo-francese affidata alla regia di un autore affermato e politicamente impegnato²⁹ quale fu Elio Petri. Ferma restando l'aspra critica che il film muove ai regimi produttivi con cui il capitalismo ha fagocitato anche il mondo dell'arte, i mezzi narrativi che esso dispiega sono sostanzialmente quelli di una

²⁹ Un impegno che, come è ampiamente testimoniato dalle carte custodite dal fondo "Elio Petri" presso il Museo Nazionale del Cinema, non era mai disgiunto da una riflessione critica sulle scelte compiute dal partito comunista e dai suoi esponenti (si veda, a titolo esemplificativo, ELPE0083).

ghost story, con tutte le sue tappe più caratteristiche: dalla casa in rovina ai *Poltergeist*, dalle visioni ectoplasmatiche all'immane seduta spiritica. E se la critica del tempo – abbastanza prevedibilmente – non apprezzò le «smargiassate figurative»³⁰ da film gotico, «*Un tranquillo posto di campagna* è prima di ogni altra cosa un giro di boa tecnico; di tecnica narrativa, di montaggio, di ritmo, di effetti speciali, di fotografia»;³¹ il che dimostra la proficuità con cui avevano impattato sul resto della cinematografia italiana le prime incursioni nei perimetri del genere horror, il quale «fin dagli anni sessanta collauda delle pratiche di “rottura” che lo avvicinano al cinema d'autore e d'avanguardia».³² Non sorprende dunque che i titoli oggetto di analisi si rivelino anche un interessante osservatorio sui profondi mutamenti da cui l'Italia fu a più livelli attraversata nel corso degli anni Sessanta.

³⁰ AUTERA 1969, p. 28. Così viene riassunto lo stile del film sulle pagine di «Bianco e Nero». La stessa rivista, già pochi mesi prima, si era scagliata contro *Un tranquillo posto di campagna*, bollato – a corollario di una lunga recensione – come un tanto bello quanto inutile sottoprodotto «mid-cult» (TURRONI 1969). E agitare lo spettro del mid-cult, negli anni Sessanta (quando cioè il tema della distinzione fra diversi livelli di cultura era «addirittura bollente», Eco 2010, p. 183), equivaleva a una incontrovertibile stroncatura. Va però specificato che, all'insuccesso critico non corrispose un eguale atteggiamento del pubblico che invece premiò il film, facendogli raggiungere – nelle prime visioni delle sedici città capozona considerate da «Borsa Film» n. 31, anno xxv – un incasso di circa centocinquanta milioni, più che dignitoso se si considerano e il divieto ai minori di diciotto con cui uscì in sala e il sofisticato linguaggio cinematografico adottato da Petri.

³¹ ROSSI 2015, p. 96.

³² VENTURINI 2014, p. 63.

2. MASCHIO EMASCULATO E FEMMINA “RIDENS”

Sin dagli anni Cinquanta, il cinema italiano – recependo i primi segnali delle profonde trasformazioni sociali che sarebbero divampate nel decennio successivo – aveva prodotto numerosi film la cui funzione protagonista era affidata a personaggi femminili incarnanti un modello ideale di “donna moderna”, che Cottino-Jones definisce «a woman who combines beauty, sexuality, a questioning nature, a rational awareness, and a deep need for freedom and self-realization». ³³ Tuttavia, come nota la studiosa, negli esempi che si possono portare a sostegno di tale tesi (*Europa '51*, *La strada* e molti altri) la loro parabola narrativa non perviene a un esito felice ma, anzi, «the women end up defeated, or even dead, and it is up to the spectators of the films to evaluate and learn from the lessons of humanity or social commitment that can be drawn from these women's behavior». ³⁴

Movimento per molti versi complementare è invece quello seguito dalla rappresentazione del maschio nel cinema italiano, che si va progressivamente punteggiando di esemplari sempre meno dominanti o, comunque, sempre meno in sintonia con l'ambiente circostante e con una società che in realtà è sempre stata «costituita nelle sue logiche essenziali a immagine e somiglianza degli uomini, molto più di quanto lo sia delle donne». ³⁵ E se già dal secondo dopoguerra si nota sugli schermi «una fitta schiera di uomini debo-

³³ COTTINO-JONES 2010, p. 76.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ BELLASSAI 2004, p. 9.

li e passivi»,³⁶ è soprattutto a partire dagli anni Sessanta che – lungi dal diventare un modello esclusivo³⁷ – la rappresentazione “ginecofobica”³⁸ di una mascolità spuntata subisce un notevole incremento sia sul piano qualitativo (si veda il finale de *L’ape regina*, di cui si è già detto) che su quello quantitativo. In un contesto come quello cinematografico, in cui l’istanza creativa era per la quasi totalità detenuta da uomini, non è forse un caso che una simile rappresentazione dei rapporti di coppia abbia spesso assunto le forme di incubi orrifici, di cui i film del corpus individuato costituiscono un notevole esempio.

Il terzo occhio, cronologicamente posto sul limite estremo del filone gotico (il film è del 1966, anno che ne segna «il canto del cigno»),³⁹ attinge a piene mani da alcune delle convenzioni più iconiche del genere (dall’anglicizzazione del nome del regista, Mino Guerrini, che diventa James Warren, all’utilizzo del bianco e nero, dall’onnipresente commento sonoro all’abusato *topos* del maniero isolato); tuttavia – per il fatto stesso di essere un tacito *remake* di

³⁶ ZECCA 2021, p. 14. Di indubbio fascino (oltre che di duratura fortuna critica) è stata, a tal proposito, la categoria dell’inetto con cui il noto studio di REICH 2004 leggeva le questioni inerenti alla rappresentazione della mascolinità nel cinema italiano. Tuttavia, non bisogna dimenticare che la lettura della studiosa era in larga parte poggiata sugli studi antropologici di GILMORE 1990, i cui «approcci essentialisti alla mascolinità» (ZECCA 2021, p. 32) risultano oggi superati. Per una disamina criticamente aggiornata del tema si rimanda pertanto a SAPONARI - ZECCA 2021.

³⁷ Del resto, il western italiano, «notorious for its memorable iconography of masculinity involved in sadomasochistic violence taken to surreal excess and displayed in close-up details» (GÜNSBERG 2005, p. 173), si sviluppa e raggiunge l’apice del successo proprio durante gli anni Sessanta.

³⁸ A partire dagli anni Ottanta (COEN 2013, pp. 60-61), con ginecofobia si definisce la tendenza del gotico italiano a far coincidere il femminile con le scaturigini del male.

³⁹ CURTI 2014, p. 239.

Psycho – presenta anche alcuni elementi che lo sospingono verso un più moderno modo di intendere l’horror, privilegiando un’ambientazione contemporanea (per quanto aspecifica) a quelle medievalescenti e le spiegazioni psicopatologiche (per quanto risibili) a quelle di origine soprannaturale, mai percorse nemmeno per offrire allo spettatore una falsa pista.

Anche le dinamiche di genere in cui è coinvolto il protagonista Mino (Franco Nero) si collocano a metà strada tra un iniziale asservimento al dominio muliebre (qui incarnato dalle figure castranti della madre⁴⁰ e della domestica, che arrivano a uccidere pur di impedirgli il matrimonio con una donna a loro sgradita) e una rivalsa sull’antagonismo femminile per interposte persone (Mino, dopo aver visto morire la propria fidanzata, non riuscirà ad avere rapporti sessuali senza che questi si concludano con l’uccisione della partner). Né l’iniziale asservimento né la successiva “rivalsa” possono infatti dirsi completamente risolti: sebbene Mino, inizialmente, non sia in grado di opporre resistenza alle subdole angosce materne, si relaziona con la fidanzata Laura secondo le norme non scritte di un virilismo predace e prevaricatore, soprattutto sul piano sessuale: in un momento in cui lei sta esternando le proprie paure all’idea di venire ad abitare in una casa in cui sarebbe a dir poco malvista dalla suocera, Mino non sembra nemmeno ascoltarla ma, stando alle sue spalle, si profonde in carezze sempre più audaci e moleste, fino a quando Laura non si vede costretta a intimargli con risentita decisione di smetterla, aggiungendo un «sei

⁴⁰ Che, per richiamarsi alle categorie discusse da ARNOLD 2013, si qualifica dunque come esempio paradigmatico di “Bad Mother”.

anche tu come gli altri!»⁴¹ che denota la ricorrenza a livello sociale di un simile comportamento. Del resto, come evidenzia Memola, la convinzione tutta maschile «secondo cui le donne non disdegnino d'esser "prese" con violenza»⁴² era ancora radicata alla fine degli anni Settanta. Analogamente, anche il secondo arco della parabola narrativa seguita dal personaggio di Mino non si indirizza verso un catartico riscatto nei confronti dell'aberrante incarnato dal femminile, bensì deraglia verso una necrofilia omicida che culmina con la sua cattura da parte delle forze dell'ordine.

A distanza di soli due anni, sarà ancora Franco Nero⁴³ a interpretare – in *Un tranquillo posto di campagna* – un paradigmatico inetto «che non riesce più a vivere la propria sessualità [...] se non in forme morbose, malate e nevrotiche».⁴⁴ Il rapporto che intrattiene con la propria compagna (la quale, in più di un'occasione, si autodefinisce "mammina") si configura più che altro come una dipendenza e sessuale e professionale (Flavia si occupa dell'immagine pubblica di Leonardo, affermato pittore) da cui proverà, senza successo, a liberarsi per tutta la durata del film. Dapprima sceglie la via del ritiro per "ragioni artistiche" in un'isolata villa veneta, poi si metterà sulle tracce del fantasma di Wanda (una giovane contessa ninfomane assassinata in quella stessa casa ai tempi della seconda guer-

⁴¹ *Il terzo occhio* (M. Guerrini, 1966), 00:09:01.

⁴² MEMOLA 2021, pp. 101-102.

⁴³ Franco Nero che, in perfetta rispondenza al concetto di polisemia («that is, the finite multiplicity of meanings and affects they [stars] embody», DYER 1998, p. 3), aveva parallelamente intrapreso una fortunata carriera all'interno del western italiano, dove interpretava ruoli improntati a una virilità pressoché "ideale" e invincibile. Il riferimento, naturalmente, è a pellicole quali *Django* (1966), *Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro* (1966), *Il mercenario* (1968) e molte altre.

⁴⁴ MANZOLI 2014, p. 20.

ra mondiale) che si manifesterà attraverso un'ostilità chiaramente volta all'eliminazione fisica di Flavia; e, infine, in un delirio via via crescente, tenterà egli stesso di strangolare la compagna nel buio della seduta spiritica ma – fallito anche quest'ultimo tentativo – si potrà solo abbandonare alle più torbide fantasie omicide, nelle quali uccide Flavia per poi nascondere il cadavere smembrato all'interno del frigorifero. La sequenza finale rivelerà la natura onirica delle pulsioni di Leonardo, ormai fatto rinchiudere in manicomio da Flavia, per la quale ora produce a ritmi serrati quadri che lei puntualmente preleva in cambio di riviste pornografiche.⁴⁵

Rapporti di natura primariamente economica sono anche quelli che legano Marco e Anna, i due coniugi protagonisti de *La morte ha fatto l'uovo*. A possedere l'allevamento di polli che fa da sfondo alle vicende è difatti la sola Anna, mentre Marco si occupa di rappresentare, invero senza troppo entusiasmo, l'azienda presso l'associazione degli allevatori. Trovare sfogo ai propri appetiti sessuali è in realtà l'unica ossessione di Marco, che per la bisogna tiene in affitto la camera di un motel ove far salire prostitute disposte ad assecondare i suoi pruriti più violenti,⁴⁶ oltre a progettare la fuga amorosa con Gabri, la giovane e bionda⁴⁷ cugina di Anna che momentanea-

⁴⁵ Un'analoga regressione a uno stadio in cui il protagonista viene trattato alla stregua di un bambino è peraltro ravvisabile anche nel finale de *Il terzo occhio*, in cui l'arresto si consuma attraverso una pantomima inscenata dai poliziotti che, comprendendo lo stato di alterazione mentale in cui versa Mino, gli fanno credere di portarlo in caserma per adempiere ad alcune formalità.

⁴⁶ «Siamo state tutte un po' assassinate nella camera 724» (*La morte ha fatto l'uovo* [G. Questi, 1967], 01:33:07) rivelerà alla polizia una di esse quando, nelle battute finali, il thriller ha decisamente preso il sopravvento sul dramma erotico.

⁴⁷ Interpretata dall'attrice svedese Ewa Aulin, incarna la tipica bellezza scandinava che negli anni Sessanta ha iniziato a imporsi come modello di una sessualità

mente si trova a vivere con loro. Tuttavia, inappagato dalla propria vita coniugale⁴⁸ così come, in fondo, lo è pure dalle sue scorrerie al motel (sempre consumate dietro pagamento), non ritrova un sentimento autentico nemmeno in Gabri, che in realtà progetta di uccidere – assieme al suo reale fidanzato, il grafico Mondaini – i due ospiti, per impossessarsi delle loro ricchezze. Incastrato tra le macchinazioni ordite a suo danno, incapace di uscire dall'ignavia in cui l'ossessione per Gabri lo ha precipitato, Marco si avvia così verso un esito che sarà inevitabilmente fatale.

E se ne *La morte ha fatto l'uovo* la sconfitta del maschio si accompagna a una disfatta che coinvolge tutti i poli del triangolo (compresi quelli femminili), si caratterizzerà per una ginecofobia decisamente più marcata *Femina Ridens*, esordio alla regia della meteora Piero Schivazappa. Come negli altri film presi in considerazione, anche in questo caso il protagonista – il ricco e stimato Sayer – intrattiene un rapporto malsano con la sfera sessuale; traumatizzato dalla visione infantile di uno scorpione femmina che uccide il partner subito dopo essersi accoppiata, non è mai riuscito del tutto a non pensare che una dinamica del genere potesse realizzarsi anche fra gli uomini, ragione per cui ha sempre vissuto in un misto di terrore e odio per il femminile – sentimenti che ogni fine settimana esorcizza pagando professioniste che soddisfino le sue fantasie più sadiche. La volta che però vede sfumare all'ultimo il

“esotica” e disinibita. Si veda, a tal proposito, SCHAEFER 2014.

⁴⁸ E non solo sul piano sessuale, visto che Anna gli rimprovera anche l'irresolutezza nello svolgere il proprio lavoro, come quando dal laboratorio nascono i polli sprovvisti di testa e di ali che Marco reputa un abominio da sopprimere e non l'occasione economica (camuffata da un interesse scientifico di facciata) che la moglie vi scorge.

proprio appuntamento, non esita a trovare una sostituta nell'ignara Mary – dipendente dell'istituto filantropico che egli dirige – per provare l'ebbrezza di un reale rapporto di dominazione, non mediato da un gioco delle parti contrattualizzato, e che auspicabilmente possa concludersi con la di lei uccisione. Senonché, Mary si rivelerà essere proprio la “scorpionessa” da sempre temuta da Sayer, esperta “cacciatrice” di uomini come lui, che viene lentamente portato a innamorarsene in modo sincero, prima che lei lo uccida e fugga via, alla ricerca della prossima vittima. La vicenda – ma anche il discorso sottilmente misogino sotteso all'intero film – viene icasticamente riprodotta in una delle sequenze finali, ossia quella che si svolge in un non-luogo dalle funzioni puramente simboliche e che vede Sayer entrare all'interno della vagina dentata⁴⁹ di un'enorme statua, per uscirne scheletro. Il film instaura una modalità discorsiva che variamente e ripetutamente accosta il femminile a una natura ferina che si concreta in una galleria zoologica ostile, comprendente scorpioni, iene⁵⁰ (ma vi si potrebbe accostare anche la ferreriana ape regina) che fanno il paio con il bestiario di iguane lucertole tarantole mediante cui la successiva stagione del giallo all'italiana riprodurrà il campionario di violenze di cui le donne saranno invece vittime.⁵¹

In ognuno dei casi qui analizzati, si può osservare come l'orrore sia in prevalenza esperito da soggetti maschili che, nel momento del confronto con le loro controparti femminili, vengono a trovar-

⁴⁹ Sulla ricorrenza del noto concetto psicanalitico, si veda CREED 1993, pp. 105-121.

⁵⁰ Il titolo è rifatto su “iena ridens”, uno dei nomi con cui per l'appunto si designa la iena.

⁵¹ MEMOLA 2021, p. 107.

si in una posizione (reale ma più spesso presunta) di incolmabile asimmetria, cementata da una lettura tendenziosamente apocalittica di ogni sussulto libertario o più generalmente improntato a una sacrosanta autodeterminazione che si vedono opporre alla propria volontà. A suggerire l'idea di tale asimmetria contribuiscono, oltre alle stesse parabole narrative, anche alcuni elementi della messa in scena; su tutti, colpisce la ricorrenza con cui la dialettica tra interni ed esterni viene articolata, finendo molto spesso per identificare gli uomini con ambienti angusti e claustrofobici (siano essi la villa abbandonata di Leonardo, il *dungeon* sadomaso di Sayer o l'abitazione di Mino) mentre alle donne sembra essere concesso il privilegio di abitare il mondo attraverso modalità che non sono ancora state intaccate dall'innaturale meccanicità delle manie psicotiche; e anche laddove vengano momentaneamente irretite (come nel caso di Mary) dall'istanza maschile, riescono molto spesso a ritornare vittoriose nel mondo esterno.

3. ABERRAZIONI CONIUGALI ALLA PROVA DELLA CENSURA

Oltre ai tratti già evidenziati, i casi di studio individuati condividono anche un passaggio in censura il più delle volte difficoltoso, indice del fatto che – nel clima incendiario degli anni Sessanta – una rappresentazione eccentrica delle dinamiche di genere toccasse un nervo scoperto della società italiana. All'interno delle molteplici spinte egualitarie che innervano tutto il decennio, «la esigenza di una nuova, più moderna visione del rapporto della donna con la società permea di sé, pur tra contrasti e diversità, tutto il pensiero

del nostro tempo». ⁵² E il maschio italiano finisce inevitabilmente col «“subire” la rivoluzione sessuale», ⁵³ manifestando un contegno spaesato o addirittura impaurito dinanzi alle incipienti modificazioni del paesaggio sociale. Lo status quo, percepito come ormai prossimo all'estinzione, viene di conseguenza circonfuso di un rimpianto che lambisce il feticismo: le mode (o presunte tali) che sfidano le più radicate convenzioni estetiche di genere vengono attenzionate con sospetto, come nel caso delle prime fotografie ritraenti donne dal capo completamente rasato («e se, Dio ne liberi, un certo numero di stupidelle abbotcherà [...] saremo circondati da figure spettrali, simili ai manichini a grandezza naturale dei grandi empori prima di essere acconciati in vetrina»). ⁵⁴ E ai maschi che, per una larghezza di vedute difficilmente intesa come realmente sentita, ⁵⁵ si mostravano troppo inclini ad assecondare il nuovo *Zeitgeist*, veniva raccomandato di non fornire armi dialettiche alle mogli, in quan-

⁵² TEDESCO 1960.

⁵³ MANZOLI 2014, p. 17.

⁵⁴ MONELLI 1960. Riguardo il tema dei corpi femminili “non conformi”, si ricordi che, pochi anni prima, da *Il sonno nero del dr. Satana* (*The Black Sleep*, 1956) erano stati tagliati, oltre ai primi piani del cervello umano, anche quello «della donna che si scopre la testa e mostra il capo rasato, in quanto scene impressionanti» (DGCA, fascicolo 27645). A quanto mi risulta, costituisce un unicum all'interno delle scene censurate perché giudicate ascrivibili al novero di quelle “truci e ripugnanti” di cui il dettato legislativo precedente alla riforma del 1962 prevedeva la possibile interdizione. Ad ogni modo, si tratta di un caso perfettamente in linea con quella che era «una giurisprudenza fatta esclusivamente da uomini a beneficio di altri uomini» e che teneva in considerazione «sempre e soltanto lo sguardo maschile ed eterosessuale» (DESOLE 2020, p. 48).

⁵⁵ È impietoso il ritratto fornito da Alberto Sordi in *Amore mio aiutami* (1969) dell'uomo progressista soltanto a parole. Del resto, nel sottotitolo di un articolo apparso su «La Stampa» nel 1964, Lyndon Johnson viene definito «presidente “femminista”» (RONCHEY 1964), con l'aggettivo virgolettato per intendere che un uomo, in quanto tale, non potesse essere *davvero* femminista.

to sarebbero andate «non a beneficio delle donne del tipo placido, contento, amoroso, le quali di femminismo non si impicciano; ma proprio a quelle altre, aggravando se possibile la sudditanza di fatto (ancorché contrastante con le leggi dello Stato) dei corrispondenti mariti». ⁵⁶ L'evidente senso di smarrimento che traspare da queste righe risulta ancora più comprensibile se lo si mette in relazione con un ulteriore shock che era appena stato inflitto alle pratiche sessuali consolidate, vale a dire l'abolizione delle case di tolleranza decretata nel 1958 dalla legge Merlin. ⁵⁷

La conseguente fine «di uno sfogo sessuale istituzionalizzato e legittimato» ⁵⁸ potrà essere supplito dal cinema anche e soprattutto in virtù della legge che pochi anni dopo – nel 1962 – riforma la censura, ⁵⁹ concedendo ai produttori cinematografici notevoli margini per sondare i limiti del “visibile”, destinati a essere ben presto ridisegnati in senso ampliativo. A seguito della legge n. 161/1962, infatti, alla censura resterà il compito di comminare gli eventuali di-

⁵⁶ DIDIMO 1964.

⁵⁷ Legge che diversi studiosi hanno inserito in un rapporto di causa-effetto con la pressoché concomitante “scalata al sesso” del cinema *mainstream*; si vedano, a tal proposito, ORTOLEVA 2008 e SUBINI 2021. Come viene peraltro evidenziato da Manzoli, tale legge sottrae improvvisamente al maschio borghese uno dei due poli attorno cui ruotava la propria sessualità, tradizionalmente scissa tra «la moglie e la prostituta: tendenzialmente pudica, se non frigida, la prima, lasciva e inesauribilmente promiscua la seconda» (MANZOLI 2014, p. 13). È la confusione dei ruoli femminili in relazione all'immobilità spaesata del maschio risulta evidente anche nei film qui analizzati: un poco amante la madre di Mino – con cui condivide il letto – ne *Il terzo occhio*, un poco madre la compagna di Leonardo in *Un tranquillo posto di campagna*, moglie e prostituta la Anna de *La morte ha fatto l'uovo* che, una volta scoperte le attività del marito al motel, si travestirà essa stessa da prostituta per tentare di riconquistare le attenzioni sessuali di Marco.

⁵⁸ SUBINI 2021, p. 95.

⁵⁹ Per una ricostruzione storico-istituzionale della censura cinematografica in Italia, si veda DESOLE 2025.

vieti anagrafici e di prevenire ogni offesa arrecata al buon costume, mentre la restante casistica di fronte alla quale era in precedenza chiamata a intervenire è ora al massimo suscettibile di essere vietata ai minori di diciotto anni. Come appare evidente, la partita si giocherà da adesso in poi sul pressoché unico fronte del buon costume, il cui significato effettivo resta però tutto da definire; non è questa la sede per dare conto del dibattito sviluppatosi – ancora prima che la legge entrasse in vigore – attorno all’interpretazione più o meno larga⁶⁰ da attribuire al concetto di buon costume⁶¹ ma, per i fini del presente contributo, basti ricordare che l’inconciliabilità delle parti in campo consegnò la dizione alla vaghezza e che «non aver definito con precisione cosa si intenda per “buon costume” nel giro di pochi anni (e dopo qualche eccezionale tentativo in controtendenza) aggancerà il concetto alla definizione costituzionale».⁶² Tra gli eccezionali tentativi fatti di attenersi a una interpretazione larga, lo stesso Subini menziona il caso de *L’ape regina*, che venne respinto in entrambi i gradi di giudizio previsti dalla normativa vigente, per poi essere licenziato soltanto dopo essere stato ripre-

⁶⁰ Nello specifico, le forze progressiste premettero per un’interpretazione in senso penalista (già prevista dalla Costituzione) che lo avrebbe circoscritto alla sfera della sessualità. Al contrario, le forze conservatrici – i democristiani su tutti – avrebbero preferito intendere il buon costume «nell’accezione di *boni mores*», facendolo così coincidere «con il comportamento che il buon cittadino deve praticare ed esigere che sia praticato per il rispetto dei valori condivisi dalla cittadinanza» (SUBINI 2021, p. 155). Lo spazio per un acceso dibattito era del resto iscritto nella scivolosità di un concetto come quello di pudore medio che non costituisce «un elemento di diritto naturale, ma [...] un prodotto culturale figlio della visione fascista della società» (DESOLE 2020, p. 40), con tutte le difficoltà giurisprudenziali e interpretative che ne conseguono.

⁶¹ Per una disamina approfondita di tale questione si rimanda a DESOLE 2020 e a SUBINI 2021, pp. 152-163.

⁶² SUBINI 2021, p. 163.

sentato in una nuova edizione, con il titolo modificato,⁶³ alcuni dialoghi riscritti e l'aggiunta di un prudente cartiglio incipitario in cui Ferreri definisce il proprio film «un'amara favola [...] paradossale e satirica» volta a rappresentare un caso di devianza da quelli che sono i «solidi ed immutabili principi della morale e della religione». E se – come sembra – tra le principali cause del diniego del nullaosta figura «il richiamo ad una particolare situazione di rapporti tra maschio e femmina nel campo di una determinata specie di insetti»,⁶⁴ non stupisce che anche i film di cui si è appena discusso abbiano spesso incontrato simili ostacoli nel loro iter censorio.

Un tranquillo posto di campagna venne approvato (non all'unanimità ma a maggioranza) con divieto ai minori di diciotto anni solo dopo che «il regista e il produttore [...] hanno sottolineato il fatto che il film non è ispirato a fini commerciali»⁶⁵ – una dichiarazione naturalmente dettata dalle circostanze ma che serve alle parti in causa per non scendere a compromessi con eventuali tagli, alla luce del fatto che questi si sarebbero giocoforza appuntati su un'opera dai fini prettamente artistici e, appunto, non commerciali.

Il terzo occhio e *Femina Ridens*, invece, necessitano entrambi del ricorso in appello per ottenere il nullaosta, dopo essere stati respinti in sede di revisione. In ambedue i casi, le motivazioni fornite dalle commissioni giudicanti eccedono i confini della rappresentazione esplicita della sessualità per soffermarsi su aspetti che, tenendo a mente l'interpretazione costituzionale del buon costume, non

⁶³ La nuova titolazione (*Una storia moderna – L'ape regina*) ridimensiona il precedente titolo al rango di sottotitolo.

⁶⁴ DGCA, fascicolo 39346.

⁶⁵ DGCA, fascicolo 52702.

avrebbero potuto costituire oggetto di rilievo. Nel caso de *Il terzo occhio* sono «i primi piani di scene orripilanti di sangue e violenza brutale»,⁶⁶ mentre in quello di *Femina Ridens* è – fra le altre – nella scena della statua che si è visto racchiudere il senso del film che «la Commissione ravvisa gravi elementi di offesa al buon costume».⁶⁷ Andò senz'altro meglio a *La morte ha fatto l'uovo*, licenziato già in sede di prima revisione con divieto di visione ai minori⁶⁸ – un verdetto a cui comunque la commissione giudicante è addivenuta solo «dopo ampia discussione».⁶⁹

CONCLUSIONI

Il primo filone di film horror che la cinematografia italiana abbia prodotto si è esaurito attorno alla metà degli anni Sessanta, per poi risvegliarsi con l'avvento del decennio susseguente e il successo riscosso dai primi film di Argento, sul modello dei quali si consolidò il giallo all'italiana – un filone capace di portare sullo schermo brutali violenze (spesso inferte ai danni di personaggi femminili spiccatamente sessualizzati), espressione di un'inesausta ricerca della compiacenza del voyeurismo maschile. Nel breve periodo intercorso tra i due filoni, oltre a depositarsi tra gli anfratti dei più oscuri *mondo movies* e a connotare il modo nostrano di interpretare la mitologia del western, le violenze *gore* inaugurate dal gotico si sedimentano all'interno di esperienze cinematografiche che pesca-

⁶⁶ DGCA, fascicolo 46555.

⁶⁷ DGCA, fascicolo 53838.

⁶⁸ DGCA, fascicolo 50298.

⁶⁹ DGCA, fascicolo 50298.

no a piene mani dalla tradizione di genere, senza però rinunciare a una più o meno forte istanza autoriale. In tali film, la categoria dell'horror risulta accostabile solo attraverso percorsi obliqui, germogliando essa da tronchi narrativi il cui obiettivo precipuo non è (o non è sempre) quello di far leva sulle paure dello spettatore, bensì quello di portare avanti discorsi che riguardano l'eroticismo (*La morte ha fatto l'uovo*), la critica delle sovrastrutture economiche (*Un tranquillo posto di campagna*) o la satira sociale (*Femina Ridens*).

Gli esempi presi in esame si contraddistinguono poi per la presenza di protagonisti maschili che incarnano un virilismo antitetico a quello superomistico connaturato a molti altri generi, quali il peplum o il western. Esso non si inserisce tanto nella tendenza generale di un cinema italiano che adombra sempre più i cambiamenti sociali in atto (in particolare quelli relativi a un ridisegnato ruolo sociale della donna), quanto nella tradizione più specifica del gotico che ha sempre fondato una parte della propria spettacolarità sulla presenza di personaggi femminili perturbanti. Nella seconda metà del decennio la rappresentazione del sovvertimento delle dinamiche di genere si fa ancora più radicale, svelando spesso (ma non sempre) una ginecofobia tanto più evidente quanto più viene consegnata ai modi del cinema dell'orrore, trovando il suo ideale momento catartico nel "ritorno" a un soffocamento del femminile nel posteriore apogeo del giallo. L'esplorazione di simili tematiche condotte attraverso i modi "estremi" di un cinema se non proprio horror, di sicuro orrorifico, ha finito con l'indisporre la censura che, pur essendo dal 1962 chiamata a interdire i soli contenuti osceni e pornografici, cerca ripetutamente di porre un argine agli orrori "coniugali" sortiti da un femminino aberrante. Argini che, pure se

puntellati dalla magistratura (si veda ad esempio il sequestro di *Femina Ridens*,⁷⁰ in seguito dissequestrato) hanno naturalmente ceduto sotto il peso di una liberalizzazione del visibile ormai rampante.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARNOLD 2013 : S. Arnold, *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*, London, Palgrave, 2013.

AUTERA 1963 : L. Autera, *Una storia moderna – L'ape regina*, «Bianco e Nero» 5, XXIV (1963).

AUTERA 1969 : L. Autera, *L'equilibrio difficile del festival di Berlino*, «Bianco e Nero» 9/10, xxx (1969).

BASCHIERA - DI CHIARA 2010 : S. Baschiera – F. Di Chiara, *A Postcard from the Grindhouse: Exotic Landscapes and Italian Holidays in Lucio Fulci's Zombie and Sergio Martino's Torso*, in *Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, a cura di R. G. Weiner – J. Cline, Lanham-London, Scarecrow Press, 2010, pp. 101-123.

BELLASSAI 2004 : S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Roma, Carocci.

CESERANI 1996 : R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

COEN 2013 : C. Coen, *I testi della paura e dell'incubo. Il cinema horror italiano dal 1960 al 1980*, tesi di dottorato, University of Toronto (Relatore: Rocco Capozzi), discussa l'8 maggio 2013.

⁷⁰ Provvedimento consultabile in DGCA, fascicolo 53838 e ripreso anche dalle colonne dei quotidiani, come si può ad esempio leggere in s.n. 1969.

- COTTINO-JONES 2010 : M. Cottino-Jones, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, London, Palgrave, 2010.
- CREED 1993 : B. Creed, *The Monstruous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993.
- CURTI 2011 : R. Curti, *Fantasmî d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Torino, Lindau, 2011.
- DALLA GASSA 2014 : M. Dalla Gassa, "Tutto il mondo è paese". I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere, «Cinergie» 5, III (2014), pp. 83-95.
- DESOLE 2020 : A. P. Desole, *L'immagine oscena. Giurisprudenza della fotografia erotica nell'Italia del dopoguerra*, San Severino Marche, Quinlan, 2020.
- DESOLE 2025: A. P. Desole, *Nulla osta. La censura cinematografica in Italia (1944-1962). Una storia istituzionale*, Milano, Milano University Press, 2025.
- DGCA : Direzione Generale Cinema e Audiovisivi – Roma – Archivio della Censura Cinematografica, filmcensorship.changes.unimi.it.
- DI CHIARA 2009 : F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, Ferrara, UnifePress, 2009.
- DIDIMO 1964: Didimo, *Perché difendere tanto le donne che son già loro che comandano?*, «La Stampa» 25 luglio 1964.
- DYER 1998 : R. Dyer, *Stars*, [1979], London, British Film Institute, 1998.
- DYER 2015 : R. Dyer, *Lethal Repetition. Serial Killing in European Cinema*, London, Palgrave, 2015.

- ECO 2010 : U. Eco, *Alto medio basso*, in U. Eco, *Pape Satàn Aleppo. Cronache di una società liquida*, Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 183-185.
- EDMONSTONE 2008 : R. J. Edmonstone, *Beyond "Brutality": Understanding the Italian Filone's Violent Excesses*, tesi di dottorato, University of Glasgow (Relatore: Karen Boyle), discussa il 3 dicembre 2008.
- ELPE : Fondo Elio Petri, presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino e parzialmente digitalizzato sul sito museocinema.it.
- FISHER 2011 : A. Fisher, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, London, Tauris Academic Studies, 2011.
- GILMORE 1990 : D. D. Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven-London, Yale University Press, 1990.
- GIORI 2015 : M. Giori, *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di Psycho*, Pisa, ETS, 2015.
- GOODALL 2006 : M. Goodall, *Sweet & Savage. The World through the Shockumentary Film Lens*, London, Headpress, 2006.
- GÜNSBERG 2005 : M. Günsberg, *Italian Cinema. Gender and Genre*, London, Palgrave, 2005.
- MANZOLI 2014 : G. Manzoli, *Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, «Cinergie» 5, III (2014), pp. 11-22.
- MEMOLA 2022 : G. Memola, *Visto, si stupri. Sesso e terrore nelle immagini di violenza sulle donne nel cinema italiano degli anni Settanta, tra finzione e realtà*, «Schermi» 11, VI (2022), pp. 93-114.

- MONELLI 1960 : P. Monelli, *Le ragazze rapate*, «La Stampa» 24 gennaio 1960.
- MORA 1986 : T. Mora, *Il cinema fantastico italiano: Un fenomeno produttivo marginale*, in *Cinecittà. Sull'industria cinematografica italiana*, vol. 2, a cura di E. Magrelli, Venezia, Marsilio, 1986.
- MORA 2002 : T. Mora, *Storia del cinema dell'orrore. Vol. 2: dal 1957 al 1966*, Roma, Fanucci, 2002.
- ORTOLEVA 2008 : P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- PEZZOTTA 2013 : A. Pezzotta, *Mario Bava*, Milano, Il Castoro, 2013.
- PICCOLO 2025 : F. Piccolo, *Son qui: m'ammazzi. I personaggi maschili nella letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2025.
- PRINCE 2003 : S. Prince, *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, New Jersey, Rutgers University Press, 2003.
- QUESTI 2014 : G. Questi, *Se non ricordo male. Frammenti autobiografici*, a cura di D. Monetti – L. Pallanch, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.
- REICH 2004 : J. Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2004.
- RONCHEY 1964 : A. Ronchey, *L'avanzata delle donne americane*, «La Stampa» 10 maggio 1964.
- ROSSI 2015 : A. Rossi, *Elio Petri e il cinema politico italiano. La piazza carnevalizzata*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

SAPONARI - ZECCA 2021 : *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, a cura di F. Zecca – A. B. Saponari, Milano, Meltemi, 2021.

SCHAEFER 2014 : E. Schaefer, “I’ll Take Sweden”: *The Shifting Discourse of the “Sexy Nation” in Sexploitation Films*, in *Sex Scene. Media and the Sexual Revolution*, a cura di E. Schaefer, Durham, Duke University Press, 2014, pp. 207-234.

S.N. 1969 : *Altri due film sequestrati ieri*, «L’Unità» 11 settembre 1969.

SUBINI 2021 : T. Subini, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Firenze, Le Monnier, 2021.

TEDESCO 1960 : G. Tedesco, *Da cinquanta anni l’otto marzo segna le tappe dell’emancipazione*, «L’Unità» 18 febbraio 1960.

TURRONI 1969 : G. Turroni, *Un tranquillo posto di campagna*, «Bianco e Nero» 3/4, xxx (1969).

VENTURINI 2014 : S. Venturini, *Horror italiano*, Roma, Donzelli, 2014.

ZECCA 2021 : F. Zecca, *Introduzione*, in *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, a cura di F. Zecca – A. B. Saponari, Milano, Meltemi, 2021, pp. 9-46.

Film analizzati

Femina Ridens (Piero Schivazappa, 1969, Cemo Film, Italia, 90 min).

Il terzo occhio (Mino Guerrini, 1966, Panda Cinematografica, Italia, 87 min).

La morte ha fatto l'uovo (Giulio Questi, 1967, Summa Cinematografica; Cine Azimut, Italia, 104 min).

Reazione a catena (Mario Bava, 1971, Nuova Linea Cinematografica, Italia, 85 min).

Un tranquillo posto di campagna (Elio Petri, 1968, P.E.A.; Les Productions Associes; Delphos Produzioni Associate, Italia; Francia, 107 min).

Una storia moderna - L'ape regina (Marco Ferreri, 1963, Sancro Film; Les Films Marceau; Cocinor, Italia; Francia, 87 min).