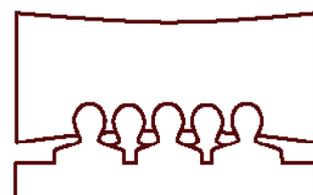


**VOGLIE MATTE, MERLI MASCHI,
PECCATI VENIALI. LA QUESTIONE
SESSUALE NEL CINEMA POPOLARE
ITALIANO DAL MIRACOLO ECONOMICO
ALL'AVVENTO DEL PORNO**

**A CURA DI
FRANCESCO DI CHIARA E GABRIELE RIGOLA**



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V
NUMERO 9
gennaio
giugno 2021



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



UN OCCHIO AL MERCATO E UNO ALLA MORALE SESSUALE: LA CENSURA PREVENTIVA DEI COPIONI E L'HORROR ITALIANO (1956-1974)

Michael Guarneri (Università di Bologna)

The article deals with a form of film censorship enacted from the late 1910s to the mid-1970s by the Italian state: the so-called “preventive censorship”, i. e. the pre-shooting check of the screenplays that Italian producers wanted to turn into movies. In particular, the article focuses on the preventive censorship of Italian horror cinema, showing that, in addition to fighting obscene representations of the sexual sphere, the Italian state was an attentive observer of the horror business from 1956 (when the first Italian horror film was put into production) to 1973-1974 (when preventive censorship was discontinued).

KEYWORDS

Censorship; Italian horror cinema; Obscenity; Screenplay; Sex

DOI

10.13130/2532-2486/14101

I. INTRODUZIONE

Per “censura preventiva dei copioni” (d’ora in poi, più brevemente, “censura preventiva”) si intende la revisione delle sceneggiature dei film da realizzare in Italia, effettuata da funzionari statali prima dell’inizio della lavorazione. La censura preventiva venne introdotta dal governo radical-liberale Nitti I nel 1919¹, a poco più di un lustro dal varo – voluto dai governi liberali Giolitti IV e Salandra I – della censura amministrativa del film finito a cura di commissari di pubblica sicurezza presso il ministero dell’Interno². Nell’ottobre 1919 il ministro dell’Interno fu «autorizzato a sottoporre a revisione i copioni [...] dei soggetti destinati a essere tradotti in pellicole cinematografiche per la rappresentazione al pub-

¹ Regio decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919, in «Gazzetta ufficiale del Regno d’Italia», n. 259, 31 ottobre 1919.

² Per una puntuale ricostruzione delle vicende legate all’introduzione della censura amministrativa in Italia tra il 1913 (Legge n. 785 del 25 giugno 1913, in «Gazzetta ufficiale del Regno d’Italia», n. 163, 14 luglio 1913) e il 1914 (Regio decreto n. 532 del 31 maggio 1914, in «Gazzetta ufficiale del Regno d’Italia», n. 162, 9 luglio 1914) si vedano Argentieri, 1974: 9-22 e il saggio di Guglielmo Parisani *Censura, governo e parlamento* pubblicato nel 2014 sul sito «Cinecensura.com», http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/06/censura-governo-parlamento_parisani.pdf (ultima consultazione: 21 giugno 2021).

blico»³, e per ogni copione sottoposto a revisione fu stabilita «una tassa fissa di lire 100»⁴, in parte destinata all'assistenza di orfani e invalidi. Nei primi mesi del 1920 si stabilì inoltre che «nessuna pellicola cinematografica potrà essere ammessa» alla censura amministrativa del film finito «se non sia stato sottoposto al preventivo esame» di una delle apposite commissioni presso il ministero dell'Interno «il relativo copione [...] contenente la particolareggiata descrizione delle varie azioni e l'indicazione delle singole didascalie»⁵. Infine, nel settembre 1923 venne approvato un regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche che, oltre a recepire le norme censorie elaborate tra il 1913 e il 1920, ammoniva così i produttori italiani: «La Ditta, a tutto suo rischio, ha facoltà di presentare il copione contemporaneamente alla domanda di nulla osta per la revisione della pellicola»⁶. È il principio efficacemente sintetizzato dall'espressione “prevenire è meglio che tagliare”, una massima applicata per tutto il periodo fascista e per oltre un ventennio di storia repubblicana⁷.

Durante il fascismo, i passaggi delle competenze sulla cinematografia dal ministero dell'Interno al sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda e dal suddetto sottosegretariato al ministero per la Stampa e la Propaganda, poi rinominato ministero per la Cultura popolare, non introdussero modifiche sostanziali all'impianto censorio di epoca liberale⁸. Una stretta censura si ebbe con il tentativo di disciplina dell'esercizio dell'attività di produzione cinematografica seguito allo scoppio della Seconda guerra mondiale. In particolare, nel novembre 1939 la censura preventiva venne rafforzata grazie a una legge secondo cui «chiunque intenda produrre [in Italia] una pellicola cinematografica destinata alla rappresentazione nel Regno o all'esportazione, dovrà ottenere, prima di iniziarne la lavorazione, il nulla osta del Ministero della Cultura Popolare»⁹. Attraverso l'espedito del nulla osta per la produzione di pellicole cinematografiche, il fascismo fece della censura preventiva l'obbligatorio step iniziale di un iter burocratico disseminato di barriere atte a bloccare progetti ideologicamente non allineati e/o professionalmente deficitari. L'approvazione del copione da parte del ministero della Cultura popolare era infatti condizione indispensabile affinché un produttore potesse (1) ottenere il permesso di iniziare la lavorazione del film; (2) ottenere il certificato di nazionalità italiana con relativi benefici

³ Articolo 2 del Regio decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919.

⁴ Articolo 3 del Regio decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919.

⁵ Articolo 2 del Regio decreto n. 531 del 22 aprile 1920, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 109, 8 maggio 1920.

⁶ Articolo 2 del Regolamento del Regio decreto n. 3287 del 24 settembre 1923, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 259, 6 novembre 1924.

⁷ Si veda il saggio di Enrico Gaudenzi *Prevenire è meglio che tagliare. La precensura nel cinema italiano* pubblicato nel 2014 sul sito «cinecensura.com», http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/Prevenire-%C3%A8-meglio-che-tagliare_E-Gaudenzi.pdf (ultima consultazione: 21 giugno 2021).

⁸ Regio decreto n. 1565 del 18 settembre 1934, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 235, 6 ottobre 1934; Regio decreto n. 1834 del 24 settembre 1936, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 246, 22 ottobre 1936; Regio decreto n. 752 del 27 maggio 1937, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 125, 1 giugno 1937. Per la censura cinematografica in epoca fascista si veda Venturini, 2015: 46-57, 186-197.

⁹ Articolo 1 della Legge n. 2125 del 30 novembre 1939, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 31, 7 febbraio 1940.

economici (finanziamenti statali, ristorni sugli incassi e premi di qualità)¹⁰; (3) sottoporre il film finito alla censura amministrativa, il cui nulla osta era necessario per far uscire il film nelle sale italiane ed eventualmente esportarlo. Nell'Italia repubblicana, la censura preventiva, formalmente abolita nell'ottobre 1945¹¹, mantenne un ruolo importante grazie al sottosegretario alla presidenza del Consiglio dei Ministri Paolo Cappa, in carica dal luglio 1946 al giugno 1947, e al suo successore Giulio Andreotti, in carica fino al gennaio 1954 (con la fine della Seconda guerra mondiale e la proclamazione della Repubblica, le competenze del ministero per la Cultura popolare sulla cinematografia vennero affidate ad appositi uffici prima presso la presidenza del Consiglio dei Ministri e poi, dal 1959, presso il ministero del Turismo e dello Spettacolo). Attraverso una serie di leggi volte tanto a far prosperare economicamente l'industria cinematografica italiana quanto a porla sotto il controllo ideologico della DC, Cappa e Andreotti resero sostanzialmente obbligatorio, per il produttore italiano di un determinato film da realizzarsi e distribuirsi in Italia, ottenere dallo Stato (cioè da funzionari statali in orbita democristiana) il certificato di nazionalità italiana¹². Sebbene, tra i documenti che i produttori dovevano presentare prima dell'inizio della lavorazione per ottenere un certificato di nazionalità provvisorio, la sceneggiatura fosse facoltativa (a norma di legge era il soggetto cinematografico a essere obbligatorio)¹³, Cappa e Andreotti dotarono lo Stato di poteri coercitivo-ricattatori tali che, per evitare incomprensioni, ritardi, blocchi, tagli e divieti disastrosi per l'esito commerciale dei film, i produttori preferivano dare fin da subito ai funzionari statali un'idea il più chiara possibile del contenuto delle opere in cantiere – un'idea che solo la sceneggiatura poteva dare. Reintrodotta *de facto* dai democristiani nel secondo dopoguerra attraverso il già ricordato principio "prevenire è meglio che tagliare", la censura preventiva si incaricava, come in epoca liberale e in epoca fascista, di controllare che le sceneggiature dei film italiani (1) non urtassero la sensibilità morale del popolo italiano, specialmente in campo sessuale e religioso; (2) non offendessero la patria, le sue istituzioni e i suoi alleati internazionali; (3) non fomentassero l'odio di classe; (4) fossero redatte con un minimo di competenza professionale. La censura preventiva fu attiva fino al 1973-1974, biennio in cui – per quanto si è potuto verificare tramite controlli a campione nei fascicoli

¹⁰ Per il sostegno statale alla produzione cinematografica in epoca fascista si vedano Corsi, 2001: 19-31; Venturini, 2015: 42-46, 77-85, 134-142, 162-165.

¹¹ Si veda l'articolo 2 del Decreto legislativo luogotenenziale n. 678 del 5 ottobre 1945, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 132, 3 novembre 1945: «Le norme sull'esame preventivo dei soggetti dei film [...], e la legge [...] sulla concessione del nulla osta preventivo per la produzione dei film, sono abrogate».

¹² Quaglietti, 1980: 52-94; Corsi, 2001: 37-59; Di Chiara; Noto, 2020: 88-93.

¹³ Si veda l'articolo 6 della Legge n. 958 del 29 dicembre 1949, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 301, 31 dicembre 1949: «Le imprese produttrici nazionali, che intendono beneficiare delle provvidenze previste dalla presente legge, debbono preventivamente denunciare alla Presidenza del Consiglio dei Ministri l'inizio di lavorazione del film [...] e presentare, nel contempo, il soggetto del film, il piano di finanziamento ed il piano di lavorazione, l'elenco del personale tecnico ed artistico con le relative mansioni, nonché ogni altro elemento necessario per l'accertamento della nazionalità del film».

produttivi custoditi presso l'Archivio Centrale dello Stato¹⁴ – il personale ministeriale smise di emettere giudizi sulle sceneggiature.

Sintetizzato il quadro storico-normativo della censura preventiva in Italia, ci si concentrerà ora sul “controllo qualità” e sul “controllo oscenità” eseguiti dai funzionari statali sulle sceneggiature del cinema horror italiano. Per “controllo qualità” si intende la valutazione, se non dell'artisticità, almeno del potenziale commerciale-spettacolare dei progetti cinematografici di volta in volta proposti (un giudizio qualitativo estremamente negativo avrebbe potuto ostacolare la produzione nel caso i produttori avessero richiesto corposi finanziamenti statali – una pratica a dire il vero poco comune per la realizzazione di film dell'orrore). Per “controllo oscenità” si intende la ricerca di possibili offese penalmente rilevanti al comune sentimento del pudore¹⁵, essendo l'horror italiano un genere fortemente contraddistinto da elementi attrazionali di carattere sexy, specialmente per quanto riguarda l'esibizione del corpo femminile¹⁶. Il periodo preso in considerazione va dal 1956 al 1974: nel 1956, all'interno di un'industria sotto il pieno controllo democristiano, venne infatti realizzato quello che sia la critica del tempo sia gli odierni studiosi di cinema italiano considerano il primo film horror “made in Italy”, *I vampiri* (1957) di Riccardo Freda¹⁷; il 1974, invece, è l'ultimo anno in cui è possibile trovare giudizi sulle sceneggiature nei fascicoli produttivi raccolti nei citati fondi del ministero del Turismo e dello Spettacolo. L'arco temporale 1956-1974 include due distinte fasi del cinema horror italiano. La “prima fase” consta dei film realizzati tra il 1959 e il 1965, che in ambientazione ottocentesca, inizio novecentesca o contemporanea impiegano un armamentario gotico di vampiri, spettri e scienziati pazzi nel tentativo di sfruttare il successo italiano e mondiale di *Dracula* (*Dracula il vampiro*, 1958) di Terence Fisher e altre pellicole horror della casa di produzione inglese Hammer. La “seconda fase” ha inizio a partire dal 1969, dopo un arresto quasi totale della produzione orrorifica italiana dovuto allo scemare dell'interesse per l'horror sul mercato internazionale nel 1965-1966. In questa “seconda fase”, l'imitazione-rielaborazione del ciclo gotico della Hammer lascia progressivamente il posto a una produzione ispirata a nuovi successi internazionali come *Rosemary's Baby* (*Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*, 1968) di Roman Polanski, *Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968) di George Romero, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) di Dario Argento e *The Exorcist* (*L'esorcista*, 1973) di William Friedkin¹⁸.

¹⁴ I controlli a campione hanno riguardato i fondi ACS: “ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1946-1965 - Concessione certificato di nazionalità (CF 16-5000)”; “ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1966-1994 Concessione certificato di nazionalità (CF 5001-10000)”; e “ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1966-1994, Coproduzioni (CO)”.

¹⁵ Si veda l'articolo 529 del Codice penale, secondo cui «si considerano osceni gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore».

¹⁶ Curti, 2011: 117-159; Pezzotta, 2014; Guarneri, 2020: 77-103.

¹⁷ [s.n.], 1957b; Marinucci, 1957; Mora, 1978: 290; Troiano, 1989; Di Chiara, 2009: 39, 51; Venturini, 2014: 5-60, 103-112.

¹⁸ Per una periodizzazione del cinema horror italiano in due fasi separate dalla cesura di metà anni Sessanta si vedano Di Chiara, 2009: 39-43; Curti, 2011: 33-45, 295-306, 312-365; Venturini, 2014: 43-77.

II. IL “CONTROLLO QUALITÀ”

Dal 1956 al 1974 i giudizi qualitativi della censura preventiva sull'horror italiano sono sostanzialmente unanimi: i film horror italiani sono opere d'imitazione perlopiù puerile e maldestra di modelli stranieri, adatte a un pubblico culturalmente sprovvisto. Così, la sceneggiatura del film-capostipite di Freda, *I vampiri*, viene definita un «polpettone imbastito sulla falsariga di certa grossa e popolare letteratura francese e inglese dell'Ottocento» a base di «vecchie streghe», scienziati pazzi e «cadaveri sottratti ai cimiteri»¹⁹. La sceneggiatura di un successivo tentativo di cimentarsi con l'horror da parte di Freda non ha maggiore successo: secondo i funzionari ministeriali, in *L'orribile segreto del dr. Hichcock* (1962),

il personaggio del protagonista necrofilo costituisce una trovata che conferisce alla storia una certa originalità – originalità che peraltro si esaurisce in partenza, in quanto il copione successivamente non fa altro che ricalcare schemi risaputi, senza tralasciare alcuna delle situazioni che sono ormai di prammatica nei film dell'orrido, dalla cripta alla Dracula [...] alle porte che misteriosamente si socchiudono.²⁰

L'ultima preda del vampiro (1960) di Piero Regnoli viene ugualmente criticato in sede di censura preventiva per via di

una certa sciattezza nell'impostazione delle situazioni e nello studio dei personaggi [...]. Comunque il soggetto mantiene il suo modesto assunto, adoperando coscienziosamente tutti gli elementi congeniali ai film sui vampiri, aggiungendo solo come spunto originale dei gatti-vampiri, che peraltro restano innocui nelle gabbie a loro destinate.²¹

Alla metà degli anni Sessanta, in concomitanza con la fine della “prima fase” dell'horror italiano, la censura preventiva prova persino a suggerire un rimedio contro la mancanza di originalità del filone gotico nostrano nato sulla scia di *Dracula* di Fisher. Questo rimedio, probabilmente sulla scorta dei grandi incassi fatti registrare da *Tempi duri per i vampiri* (1959) di Steno nelle sale di prima e seconda visione italiane,²² consiste nella commistione di orrore e commedia. Scrivono infatti i funzionari ministeriali a proposito della sceneggiatura di *La vendetta di Lady Morgan* (1965) di Massimo Pupillo:

I film dell'orrido costituiscono un genere che sta ormai [...] mangiando la sua stessa coda. A forza di escogitare situazioni orripilanti, che superino quelle escogitate nei precedenti film dello stesso tipo, i soggettisti [...] sono costretti a spararle talmente grosse da sconfinare nell'assurdo, anche sul piano della fantasia, e quindi nel comico. È quello che [...] è accaduto agli autori del presente copione, impostato con cura e redatto e sviluppato con impegno

¹⁹ ACS, Fondo ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1946-1965 - Concessione certificato di nazionalità (CF 16-5000), CF 2548, busta 167.

²⁰ ACS, CF 3923, busta 339.

²¹ ACS, CF 3389, busta 276.

²² Rondolino; Levi, 1967: 151.

tecnico, popolato di personaggi convenzionali [...], ma dalla fisionomia ben dettagliata. Con tutto ciò, quando si verifica la situazione del castello popolato esclusivamente di defunti [...], il film realizza, anziché il vertice dell'orrido, una quasi perfetta parodia della formula che si è inteso attuare. Non è da escludersi [...] che [...] il film possa risultare spettacolarmente funzionale, in quanto venga preso più o meno sul serio dagli spettatori più semplici e formi invece oggetto di sincero spasso per quelli meno sprovveduti. Se questo avvenisse [...], potrebbe dirsi che, col presente copione, è stata addirittura inaugurata una nuova forma di carattere bivalente che, avendo successo, sarebbe indubbiamente a sua volta largamente sfruttata.²³

Pur esprimendo un giudizio come al solito poco lusinghiero, il testo appena citato si fa notare per il tentativo di uscire dalla logica meramente burocratica della revisione-recensione del singolo film, e di fornire una consulenza a metà strada tra *script advisor* e *market analyst* tendente a costruire un minimo di progettualità in un'ottica industriale. La prospettiva strategico-manageriale adottata dalla censura preventiva nei confronti della sceneggiatura di *La vendetta di Lady Morgan* risulta però essere un unicum nelle decine di fascicoli produttivi di film dell'orrore consultati per il presente saggio, a testimonianza dello scarso interesse dello Stato italiano per i destini del genere horror.

Sebbene dotati di budget più cospicui rispetto alle pellicole italiane al 100%, i film dell'orrore realizzati in regime di coproduzione tra Italia e altri Paesi europei non ottengono giudizi migliori rispetto a quelli sopraelencati. La sceneggiatura della coproduzione italo-spagnola *La cripta e l'incubo* (1964) di Camillo Mastrocinque

intende creare uno dei tanti film del terrore a cui, dopo l'ondata delle pellicole vampiresche, si vorrebbe dar credito per ravvivare lo stanco interesse di certe platee [...]. In realtà tutto è così poco credibile [...] che anche certi effetti raccapriccianti [...] rischiano di incorrere nel ridicolo, o quantomeno in un assurdo del tutto surrealistico, neutralizzando, almeno in buona parte, quegli elementi orrorosi su cui sembra puntare [il film].²⁴

Neanche la sceneggiatura della coproduzione italo-spagnolo-tedesca *Il conte Dracula* (1970) di Jesús Franco entusiasma i funzionari ministeriali:

Se, come suol dirsi, Parigi è sempre Parigi, anche Dracula, personaggio mitico e incorreggibile, è sempre Dracula. [...] Ovviamente, ritenendo che il nome e la figura di Dracula e le imprese già perpetrate dal mostro nel corso di precedenti film abbiano tutt'ora il potere di interessare e attirare il pubblico, gli autori della presente sceneggiatura, senza sforzarsi per inventare qualcosa di nuovo, si sono limitati a rieditare elementi e situazioni note.²⁵

L'assoluta mancanza di originalità viene imputata anche a un tentativo italo-francese di portare sullo schermo l'altro mostro sacro del cinema horror, la

²³ ACS, CF 4960, busta 548.

²⁴ ACS, CF 4351, busta 419.

²⁵ ACS, Fondo ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1966-1994, Coproduzioni, CO 634.

creatura del dottor Frankenstein: «C'è modo e modo di creare un film dell'orrore e quello scelto» da *Il mostro è in tavola, barone... Frankenstein* (1973) di Paul Morrissey «non appare tra i più riusciti, vuoi per la pochezza dell'intreccio, vuoi per la mancanza di sequenze in possesso di un minimo di originalità e di genuina suspense». La sceneggiatura, infatti, «si trascina [...] fiaccamente [...], rispolverando in maniera [...] anodina e superficiale la figura del lugubre Frankenstein», dimodoché «il destino commerciale dell'iniziativa» dipende unicamente dalla «efficacia spettacolare» delle «immagini da Grand Guignol»²⁶.

Torniamo ora ai film italiani al 100%, spostandoci nella *poverty row* dell'horror gotico dei primi anni Settanta, «un'escrescenza tarda e imbastardita, da un lato fin troppo smalzata, dall'altro senza più alcuno spunto formale o sperimentale degno di nota, del corpus produttivo tramontato a metà del decennio precedente»²⁷. Nella sceneggiatura di *La notte dei dannati* (1971) di Filippo Walter Ratti

non ha rilievo l'approfondimento psicologico dei personaggi: gli effetti spettacolari sono ottenuti con sistemi di più sicura presa sul pubblico. Così, abbondano tutti i più sfruttati elementi del genere, dalle finestre che sbattono alle ombre misteriose, dalle allucinazioni [...] alle sequenze orride e grondanti sangue. Il risultato non dovrebbe essere dei migliori, ma non dovrebbe mancare di richiamare una certa porzione di pubblico.²⁸

La sceneggiatura di *L'amante del demonio* (1972) di Paolo Lombardo

si sviluppa senza eccessiva fantasia e con una certa stanchezza; qualche scena erotica e qualcun'altra di notevole crudeltà costituiscono gli elementi spettacolari più appariscenti della pellicola [...]. Nel complesso, dunque, il film non offre nulla che possa attirare in qualche modo lo spettatore appena un po' evoluto.²⁹

La sceneggiatura di *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento...* (1973) di Renato Polselli appare ai funzionari ministeriali come un picco negativo all'interno della mediocrità generale del genere horror:

Raramente capita di imbattersi – pur nel novero di opere non certo eccelse quali sono in genere quelle dedicate ai vampiri e ai riti infernali – in lavori così sconclusionati come il presente. Privo di quel sia pur minimo substrato logico che sarebbe lecito attendersi, lento e slegato nel suo svolgimento, [...] del tutto carente sotto il profilo della fantasia e dell'originalità, il film si regge solo su un'interminabile serie di violenze a innocenti fanciulle e sulle più fruste soluzioni di un genere che, a questo livello, si può definire senza tema d'errore come puramente "estivo".³⁰

²⁶ ACS, Fondo ministero del Turismo e dello Spettacolo, DGS, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, 1966-1994 - Concessione certificato di nazionalità (CF 5001-10000), CF 6535, busta 779.

²⁷ Curti, 2011: 300.

²⁸ ACS, CF 6048, busta 723.

²⁹ ACS, CF 6051, busta 724.

³⁰ ACS, CF 6266, busta 748.

Appena più mite il giudizio sulla sceneggiatura di *Mania* (1973) di PolSELLI:

Renato PolSELLI, che già ha firmato precedenti film dell'orrore di livello alquanto scarso, si ripresenta con una nuova pellicola [...] apparentemente più organica e curata delle precedenti. Infatti, pur considerando che il lavoro è basato unicamente su una lunga serie di facili effetti (o effettacci), quali le porte che si schiudono misteriosamente, le ombre allucinanti, le urla improvvise e agghiaccianti, si deve riconoscere [...] che tali elementi sono di sicura presa emotiva e spettacolare (almeno per gli spettatori più ingenui).³¹

Pressoché identico è il giudizio su *Dracula terrore d'oltretomba*, film scritto da Luigi Batzella nel 1972-1973 e mai realizzato per problemi economici:

Il povero Dracula, da anni cucinato in tutte le salse da pellicole di svariata levatura, continua a non trovar pace. Eccoli tornare in "vita" (si fa per dire) in questa ennesima avventura, [...] un filmetto senza pretese confezionato alla buona con elementi [...] raccogliatici, il cui fine unico ed evidente è quello di far correre qualche brivido estivo per la schiena degli spettatori più ingenui e impreparati.³²

Come si è cercato di dimostrare attraverso numerose e ampie citazioni, nell'arco temporale 1956-1974 i giudizi dei funzionari statali sulla qualità delle sceneggiature del cinema horror italiano non sono solo uniformi nel contenuto (l'horror "made in Italy" è un bene surrogato di scarso valore, consumato da un pubblico ristretto e non troppo sofisticato), ma anche nel tono (tra il blasé e lo sprezzante) e nella forma (lunghe e sinuose frasi che procedono per enumerazioni e iperboli), il che suggerisce, se non un unico autore, perlomeno una "regia" unica. Si può ipotizzare, ad esempio, che il singolo funzionario leggesse la sceneggiatura a lui assegnata e la valutasse secondo le linee guida fornite dai suoi superiori (per il "controllo qualità" poteva trattarsi di categorie come "originalità", "verosimiglianza", "approfondimento psicologico dei personaggi" ed "efficacia dei dialoghi"). Non è irragionevole pensare che la valutazione del singolo funzionario venisse poi rivista e messa in forma di *capsule review* da un collega di più alto grado prima di diventare il parere ufficiale espresso da un organismo statale. Tuttavia, i giudizi della censura preventiva reperibili nei fascicoli produttivi sono tutti anonimi e disponibili solo in bella copia. Quando conservate e consultabili³³, le sceneggiature di film horror inviate dai produttori ai revisori non contengono indizi sull'identità degli addetti alla censura preventiva, né note manoscritte o bozze di giudizio che permettano di fare luce sul *modus operandi* della burocrazia statale – solo qualche sottolineatura, spesso a matita blu. Attualmente non è dunque possibile identificare e profilare gli agenti concreti dei discorsi, né ricostruire l'iter che porta alla redazione del testo finale.

³¹ ACS, CF 6555, busta 785.

³² ACS, CF 6546, busta 804.

³³ Presso l'ACS le sceneggiature originali dei film sono conservate separatamente rispetto ai fascicoli produttivi, e non sempre risultano accessibili perché andate perdute/distrusse oppure depositate presso altri complessi archivistici.

III. IL “CONTROLLO OSCENITÀ”

Come dimostra il fatto che quasi tutti i film horror italiani messi in cantiere tra il 1956 e il 1974 vengono poi effettivamente realizzati al di là dei giudizi statali perlopiù negativi sulla qualità delle sceneggiature, i produttori possono benissimo non curarsi del responso del “controllo qualità”. Più difficile, invece, è ignorare i commenti della censura preventiva riguardanti la morale sessuale perché l’offesa al comune sentimento del pudore tramite pubblici spettacoli – al contrario della mancanza di originalità, talento e professionalità – è un reato penalmente perseguibile, soprattutto per pellicole che, per origine autoriale e destinazione merceologica, non possono invocare la speciale causa di esclusione della punibilità prevista dall’articolo 529 del Codice penale («Non si considera oscena l’opera d’arte o l’opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto»).

Alla luce di ciò, ritorniamo al film-capostipite dell’horror italiano. Scrivono i funzionari incaricati della revisione della sceneggiatura de *I vampiri*: «Sotto il profilo della revisione si richiama l’attenzione sulla scena in cui l’infermiere zoppo tenta di possedere Loretta»³⁴. Di conseguenza, nel film finito sottoposto al vaglio della censura amministrativa, l’infermiere zoppo prende tra le braccia e strattona Loretta per cloroformizzarla e impedirle di chiedere aiuto alla polizia, non per cercare di violentarla. Similmente, secondo i funzionari che revisionano la sceneggiatura de *Il mostro dell’Opera* (1964) di Polselli, il film prospetta diversi rilievi «dal lato morale», tra cui la seguente scena «senz’altro inaccettabile»: «Giulia arriva sulla pista [da ballo] che si popola all’improvviso di [ragazzi] bruciati e ragazze in bikini, le ragazze si rotolano per terra, i [ragazzi] non le degnano di uno sguardo e ballano tra di loro, le [ragazze] a terra finiscono per ballare tra di loro»³⁵. Così, nel film finito sottoposto al vaglio della censura amministrativa, la scena in questione è diversa da quella prevista in sceneggiatura. Essa mostra un balletto corale ambientato in una sorta di *demi-monde* parigino in cui ragazzi e ragazze (queste ultime in maglioncino e calzamaglia anziché in bikini) ballano a coppie rigorosamente eterosessuali.

Al contrario dei due precedenti esempi, relativi a “correzioni” circoscritte, *Amanti d’oltretomba* (1965) di Mario Caiano subisce modifiche piuttosto corpose da parte della produzione in seguito all’intervento della censura preventiva. Intitolata *Orgasmo*, la sceneggiatura del film

si ricollega al nutrito filone [...] dell’orrore, ma ne differisce per i molteplici scabrosi particolari, sapientemente elaborati con forti dosi di morboso sexy. [...] È difficile trovare in un solo film una simile profusione di oscenità e di perversimento, perché se è vero che il più delle volte la fortuna di simili mediocri prodotti è legata alla ripetuta esposizione di grazie muliebri, è altrettanto vero che la presente sceneggiatura, piena com’è di ricorrenti e ossessive oscenità, sembra davvero il parto di un’ispirazione anch’essa malata.³⁶

³⁴ ACS, CF 2548, busta 167.

³⁵ ACS, CF 3590, busta 300.

³⁶ ACS, CF 4857, busta 524.

Nel prologo della sceneggiatura l'aristocratica Muriel tradisce il marito Stephen con il giardiniere David. Scoperta la tresca, Stephen interrompe i due amanti «nell'attimo in cui l'ondata dell'estasi sta per travolgere i loro sensi»³⁷ e inizia a torturarli ferocemente. Poi Stephen dà ai due amanti un potente afrodisiaco e li conduce nella camera nuziale. Sul talamo Stephen possiede la moglie Muriel eccitata dall'afrodisiaco davanti agli occhi di David, che è anch'egli in balia dell'afrodisiaco. Raggiunto l'orgasmo, Stephen abbandona Muriel alle voglie di David e, mentre i due hanno un rapporto sessuale, Stephen si diverte a guardare e a dare loro scosse elettriche di sempre maggiore intensità. Quando i due amanti sono sul punto di raggiungere l'acme della passione, Stephen li fulmina con una scossa letale. Nel finale della sceneggiatura è il fantasma di Muriel a condurre Stephen nella camera nuziale: lei indossa una vestaglia rossa e ipnotizza Stephen mostrandogli «il seno nudo e ondeggiante»³⁸. I due consumano un amplesso e, al termine di esso, il fantasma di Muriel dà fuoco a Stephen, compiendo la sua vendetta. Messa in allarme dal sopracitato giudizio della censura preventiva, la produzione getta acqua sul fuoco durante riprese e montaggio: il più che esplicito titolo *Orgasmo* diventa il più poetico *Amanti d'oltretomba*; spariscono il voyeurismo di Stephen e l'afrodisiaco; il rapporto sessuale tra Stephen e Muriel per eccitare David diventa un bacio che Stephen dà a Muriel mentre David urla di smetterla; spariscono il rapporto sessuale tra Muriel e David e le scosse elettriche che il voyeur Stephen somministra loro durante l'amplesso; spariscono il seno nudo di Muriel nel finale e il rapporto sessuale prima del rogo in cui perisce Stephen.

Il giudizio sulla sceneggiatura della coproduzione italo-francese *Il sangue e la rosa* (1960) di Roger Vadim merita di essere riportato per esteso:

Il lavoro si ispira alla lontana al genere vampiresco, ma ne nobilita la tematica con la ricerca di preziosità stilistiche e con annotazioni psicologiche, con esplorazioni del regno del subcosciente. Artisticamente il lavoro rivela indubbe qualità, mentre moralmente non ci si può esimere da qualche riserva sulla morbosità di talune scene, come nel sogno surrealistico, e sulla natura delle attrazioni fra Carmilla e Giorgia che peraltro, dato il tono piuttosto complesso della realizzazione, potranno essere valutate unicamente sul visivo. Sin d'ora appare molto probabile la necessità di un divieto ai minori.³⁹

Il testo appena citato è una perfetta illustrazione del funzionamento della censura preventiva come protettrice di interessi economici, custode della moralità e catena di trasmissione delle direttive statali dalla riproduzione all'uscita del film. Come evidenziato nei numerosi servizi scandalistici dedicati a Brigitte Bardot e/o Vadim apparsi a partire dal 1956 su riviste italiane come «Oggi», «Noi donne» e «ABC»⁴⁰, nella seconda metà degli anni Cinquanta l'autore francese primo marito di B.B. si è fatto un nome in Europa e negli Stati Uniti scrivendo e dirigendo film di grande scandalo (e di enorme successo commerciale) per la rappresentazione del sesso e del corpo femminile. Alla luce del curriculum

³⁷ Caiano; De Agostini, 1964: [s.p.].

³⁸ Caiano; De Agostini, 1964: [s.p.].

³⁹ ACS, CF 3236, busta 256.

⁴⁰ [s.n.], 1956; Chiaretti, 1958; [s.n.], 1961a; [s.n.], 1961b; [s.n.], 1961c; [s.n.], 1961d.

cinematografico di Vadim, i funzionari incaricati di revisionare la sceneggiatura de *Il sangue e la rosa* non hanno dubbi che egli si appresti a realizzare un film problematico dal punto di vista della morale sessuale per bissare i suoi precedenti campioni d'incassi. Allo stesso tempo, però, i funzionari non possono ignorare che *Il sangue e la rosa* è una ricca produzione finanziata da minimo garantito Paramount, da girarsi a Cinecittà in Technicolor e sistema panoramico, con star internazionali (da consuntivo, il costo totale del film si aggira sui 340 milioni di lire, spese di edizione e lancio escluse). Dunque, il progetto de *Il sangue e la rosa* viene approvato con riserva, lodandone l'artisticità ma facendo presagire divieti e tagli in caso di eccessi sul versante della *sexploitation*. La censura amministrativa farà poi propri tutti i suggerimenti della censura preventiva, ordinando per l'edizione italiana (1) l'eliminazione del bacio saffico tra Carmilla e Giorgia dal trailer del film; (2) l'eliminazione dal film di alcuni fotogrammi in cui appaiono seni nudi o semiscoperti, specialmente nella suddetta scena del sogno surrealistico; (3) il divieto ai minori degli anni sedici, contro cui la produzione fa vanamente appello una volta effettuati i tagli richiesti⁴¹.

Questi gli esempi riguardanti il pionieristico *I vampiri* e la "prima fase", che va dal 1959 al 1965. Nel periodo post-1968, ovvero nella "seconda fase" dell'horror italiano, l'operato della censura preventiva cambia sensibilmente. Se dal 1956 alla metà degli anni Sessanta il "controllo qualità" delle sceneggiature va di pari passo con il "controllo oscenità", dalla fine degli anni Sessanta la censura preventiva si occupa unicamente di valutare il potenziale commerciale-spettacolare dei film horror italiani in cantiere. L'individuazione di possibili offese penalmente rilevanti al comune sentimento del pudore prima della pubblica proiezione è dunque affidata in toto alla censura amministrativa, la quale, a partire dal 1962, ha visto il proprio campo d'azione limitato per legge alla sola tutela del buon costume⁴². Che, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, finisca l'era del "prevenire è meglio che tagliare" appare chiaro rileggendo i sopracitati giudizi su *L'amante del demonio*, *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento...* e *Mania*, in cui i funzionari ministeriali non pongono mai l'attenzione sulla marcata componente sessuale di alcune scene (nella sceneggiatura di *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento...* si menziona persino lo stupro di una giovane donna «con un tizzo acceso»⁴³ durante un rito orgiastico).

Paradigmatico è il caso de *L'amante del demonio*, la cui sceneggiatura descrive nel seguente modo una messa nera. In una grotta piena di botti di vino crapulano «due donne grasse, vestite di tuniche cenciose [...] che lasciano vedere abbondantemente le loro nudità». Due uomini barbuti trascinano nella grotta due fanciulle terrorizzate, Eva e Wilma. Le donne grasse spogliano le due vergini sacrificali e iniziano a «bacciarle lascivamente in tutte le parti del corpo». Eva e Wilma «si difendono sempre più debolmente, e quando le diaboliche arti delle due donne grasse riescono a possedere in pieno i loro sensi, esse si abbandonano al piacere». Nel frattempo, una «negra completamente nuda» esegue «una danza infernale». Eccitati, i due uomini barbuti si gettano su Eva e Wilma, e

⁴¹ Nulla osta n. 33435 del 25 novembre 1960.

⁴² Si veda l'articolo 6 della Legge n. 161 del 21 aprile 1962, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 109, 28 aprile 1962: «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».

⁴³ Polselli, 1971: [s.p.].

«le due donne grasse si uniscono alla negra per riprendere la celebrazione del loro rito inbadista [sic]. Inquadrature 75, 76, 77 e 78 a disposizione della regia per la sequenza finale dell'orgia»⁴⁴. Il passaggio – inclusa la reticenza sull'orgia finale, che allude al softcore più spinto – non desta alcuna reazione nei funzionari incaricati di revisionare la sceneggiatura, i quali si limitano a rilevare che «qualche scena erotica e qualcun'altra di notevole crudeltà costituiscono gli elementi spettacolari più appariscenti della pellicola»⁴⁵. Evidentemente, all'inizio degli anni Settanta, è di prassi delegare il “controllo oscenità” alle commissioni addette alla revisione del film finito. Per la cronaca, la censura amministrativa ordinerà il taglio di 181 metri (circa sette minuti) di scene di sesso da *L'amante del demonio*, tra cui un accoppiamento *more pecudum* tra due personaggi secondari, gran parte del sabba nella grotta e gran parte di un rapporto sessuale tra la protagonista e il demonio in una chiesa sconsecrata, al punto che la durata del film nell'edizione italiana risulterà inferiore agli 80 minuti⁴⁶.

Un esempio forse ancora più eclatante del venir meno del “controllo oscenità” da parte della censura preventiva nei primi anni Settanta è dato dal confronto tra il giudizio sulla sceneggiatura di *Danza macabra* (1964) di Antonio Margheriti e quello sulla sceneggiatura del suo remake *Nella stretta morsa del ragno* (1971), sempre diretto da Margheriti. Nel 1963 la censura preventiva ammonisce così il produttore di *Danza macabra*:

La storia alla Poe è [...] integrata dalla presenza di un personaggio morbosamente equivoco, la lesbica Giulia, tutt'altro che usuale nei racconti del celebre scrittore. Ma questa inclusione deve essere avvenuta come una concessione ai gusti delle platee contemporanee, una concessione, ripetiamo, di carattere morboso ed equivoco, che si incentra in una scena di basso gusto, quella in cui Giulia si getta con lussuria su Elisabetta. Su tale scena dirà poi la sua parola la competente commissione di censura.⁴⁷

Otto anni dopo, il personaggio della lesbica Giulia non viene nemmeno menzionato dai funzionari ministeriali incaricati di revisionare il copione di *Nella stretta morsa del ragno*, sebbene la sceneggiatura sottoposta alla loro attenzione sia pressoché identica a quella di *Danza macabra*:

Fosco film dell'orrore che [...] si richiama esplicitamente a [...] Poe [...] e [...] sciorina un'ampia sequela di effetti che, per quanto spesso [...] scontati, non mancheranno di produrre l'effetto voluto sugli spettatori: la vicenda, infatti, è ambientata in un tetro castello e in pieno Ottocento, tra tombe scoperchiate, cigolii sinistri, fantasmi [...], mentre una fosca storia d'amore, gelosia e morte, un pizzico di [...] parapsicologia e [...] vampirismo forniscono lo sfondo [...] all'intera vicenda [...], che, seppure non si presenta atta a conseguire un successo di ampia portata, verrà comunque accolta con favore dagli appassionati del genere.⁴⁸

⁴⁴ Lombardo, 1970: [s.p.].

⁴⁵ ACS, CF 6051, busta 724.

⁴⁶ Nulla osta n. 59307 del 29 novembre 1971.

⁴⁷ ACS, CF 4215, busta 392.

⁴⁸ ACS, CO 840.

IV. CONCLUSIONI

L'idea che si ricava dai giudizi qualitativi è quella di uno Stato che, dal punto di vista estetico-culturale, disprezza l'horror italiano in quanto sottoprodotto imitativo di modelli stranieri, ma che in pratica "lascia fare" i produttori perché si tratta di un genere minore, poco o per nulla redditizio sul mercato interno in quanto fruito principalmente durante la "stagione morta" estiva da un minuscolo bacino d'utenza di *aficionados*, peraltro considerati alla stregua di *minus habentes*⁴⁹. I film horror italiani, «domestic films made for export»⁵⁰, sono lasciati liberi dallo Stato di contendersi l'esigua fetta di mercato interno ed eventualmente di fare buoni affari con compagnie di distribuzione estere dati i bassi costi di produzione in Italia. In questo, il discorso della censura preventiva sull'horror italiano coincide con quello svolto dalla critica cinematografica italiana anni Cinquanta e Sessanta⁵¹. L'analisi si fa però più complessa con il passaggio dal "controllo qualità" al "controllo oscenità", perché qui ogni considerazione di natura commerciale si scontra col fatto che in Italia l'offesa al comune sentimento del pudore è un reato penalmente perseguibile. Ecco che bisogna dunque aggiungere qualche asterisco alla sopracitata attitudine statale a "lasciar fare" i produttori di pellicole orrorifiche: come si è dimostrato esponendo i casi di *I vampiri*, *Il mostro dell'Opera*, *Amanti d'oltretomba* e *Il sangue e la rosa*, tra il 1956 e il 1965 la censura preventiva individua e reprime sul nascere i tentativi dell'horror italiano di premere troppo sul pedale della *sexploitation*, agendo da collaboratrice, quando non anticipatrice, della censura amministrativa del film finito. Nel fare ciò, la censura preventiva permette allo Stato di dettare al comparto produttivo le condizioni (relative alla morale sessuale, nei casi qui presi in esame) per cui il prodotto-film possa passare senza perdite di tempo, denaro e possibilmente metraggio attraverso le varie fasi della filiera, dall'ideazione allo sfruttamento commerciale nelle sale. In effetti, come detto in apertura di saggio, la censura preventiva, formalmente abolita nell'ottobre 1945, continua a esistere *de facto*, equiparata a un servizio di "valutazione del rischio" e "facilitazione" offerto dallo Stato ai produttori prima dell'inizio della lavorazione (il che spiega la differenza tra la retorica della censura preventiva e quella della censura amministrativa, con la prima che "richiama l'attenzione", "rileva" e "suggerisce", e la seconda che "ordina" e "vieta"). Ora, sul perché tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta la censura preventiva abdichi alle sue funzioni di "controllo oscenità", e sul perché essa cessi del tutto a partire dal biennio 1973-1974, si possono solo fare ipotesi vista l'assenza di leggi in materia dopo il 1945. Da un punto di vista giuridico che considera il comune sentimento del pudore un concetto eminentemente storico-relativistico⁵², si può ipotizzare una sorta di progressiva obsolescenza della censura preventiva, fino alla definitiva estinzione negli anni Settanta. È infatti

⁴⁹ Per i magri incassi dell'horror italiano in Italia tra il 1957 e la metà degli anni Settanta si vedano Mora, 1978: 298; Di Chiara, 2009: 39-43; Guarneri, 2020: 54-60, 63-68.

⁵⁰ Di Chiara, 2016.

⁵¹ [s.n.], 1957a; [s.n.], 1960a; [s.n.], 1960b; Fink, 1960; Quarantotto, 1960; Zanotto, 1961; Brega, 1963; Fofi, 1963; Savioli, 1964; Pirro, 1965; Quarantotto, 1965; Fink, 1966; Quarantotto, 1969. Per l'atteggiamento della critica cinematografica italiana nei confronti dell'horror nazionale nel corso degli anni Settanta si veda Noto, 2016.

⁵² Mazzanti, 1965: 242-244.

storicamente acclarato che, sin dai tardi anni Quaranta, ha luogo una lenta ma inesorabile erosione del comune sentimento del pudore in Italia e che, all'inizio degli anni Settanta, la cosiddetta "scalata al sesso" – per quanto ferocemente combattuta da alcune porzioni dell'opinione pubblica, della politica, del governo e della magistratura – è un fatto assodato (se non compiuto) nel cinema come in gran parte dell'universo mediale italiano, editoria *in primis*⁵³. Da un punto di vista politico, si può poi ipotizzare che il varo del centro-sinistra nel dicembre 1963 abbia influito sulle nomine dei funzionari del ministero del Turismo e dello Spettacolo negli anni a venire, inserendo magari tra gli addetti alla censura preventiva funzionari in quota socialista di vedute meno sessuofobe rispetto ai colleghi democristiani (allo stato attuale è però impossibile identificare i revisori delle sceneggiature dato che essi, come si è detto, emettono giudizi anonimi). Infine, da un punto di vista più pragmatico, va considerato che dal 1969 al 1976 inclusi in Italia si realizzano 1926 film (280 solo nel 1972)⁵⁴, un ritmo di produzione impressionante, che potrebbe aver suggerito ai dirigenti del ministero del Turismo e dello Spettacolo di ottimizzare i tempi di lavoro concentrando il "controllo oscenità" unicamente sul prodotto finito, tramite la censura amministrativa ed eventualmente tramite pubblici ministeri e giudici.

⁵³ Cosulich, 1969; Brunetta, 1993: 32-38; Ortoleva, 2009: 162-212; Maina, 2019; Desole, 2020: 88-123.

⁵⁴ Nowell-Smith et al., 1996: 158-160.

Tavola
delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato
 DC: Democrazia Cristiana
 DGS: Direzione Generale Spettacolo

Riferimenti
bibliografici**Argentieri, Mino**

1974, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.

Brega, Gian Piero

1963, *Film sadici e film sadiani*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1963. Il cinema è diventato maggiorenne*, Feltrinelli, Milano 1963.

Brunetta, Gian Piero

1993, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma.

Caiano, Mario; De Agostini, Fabio

1964, *Orgasmo*, sceneggiatura originale del film *Amanti d'oltretomba*, Biblioteca Luigi Chiarini, Roma.

Chiaretti, Tommaso

1958, *Ritrattino di un'attrice. Di Brigitte ce n'è una sola*, «Noi Donne», a. XIII, n. 24, 15 giugno.

Corsi, Barbara

2001, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.

Cosulich, Callisto

1969, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova.

Curti, Roberto

2011, *Fantasmid' amore: il gotico italiano tra cinema, letteratura e TV*, Lindau, Torino.

Desole, Angelo Pietro

2020, *L'immagine oscena: giurisprudenza della fotografia erotica nell'Italia del Dopoguerra*, Quinlan, San Severino Marche.

Di Chiara, Francesco

2009, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, UNIFE Press, Ferrara.

2016, *Domestic Films Made for Export: Modes of Production of the 1960s Italian Horror Film*, in Stefano Baschiera, Russ Hunter (eds.), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo

2020, *Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962*, «L'Avventura», a. VI, n. 1, gennaio-giugno.

Fink, Guido

1960, *Occhi senza volto*, «Cinema Nuovo», a. IX, n. 147, settembre-ottobre.

1966, *Nostalgia dei mostri*, «Cinema Nuovo», a. XV, n. 180, marzo-aprile.

Fofi, Goffredo

1963, *Terreur en Italie*, «Midi-Minuit Fantastique», a. II, n. 7, settembre.

Guarneri, Michael

2020, *Vampires in Italian Cinema, 1956-1975*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Lombardo, Paolo

1970, *L'amante del demonio*, sceneggiatura originale dell'omonimo film, Biblioteca Luigi Chiarini, Roma.

Maina, Giovanna

2019, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano.

Marinucci, Vinicio

1957, *I vampiri*, «Momento sera», 31 maggio.

Mazzanti, Manlio

1965, *Osceno*, in Antonio Azara, Ernesto Eula (a cura di), *Novissimo digesto italiano*, vol. XII, UTET, Torino 1965.

Mora, Teo

1978, *Storia del cinema dell'orrore*, vol. II, t. 2, Fanucci, Roma.

Noto, Paolo

2016, *Italian Horror Cinema and Italian Film Journals of the 1970s*, in Stefano Baschiera, Russ Hunter (eds.), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

Nowell-Smith, Geoffrey;**Hay, James; Volpi, Gianni**

1996, *The Companion to Italian Cinema*, BFI, London.

Ortoleva, Peppino

2009, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.

Pezzotta, Alberto

2014, *Il boom? È gotico (e anche un po' sadico)*, «Bianco e Nero», a. LXXV, n. 579, maggio-agosto.

Pirro, Ugo

1965, *Da "Caltiki" a "Un pugno di dollari"*, «I problemi di Ulisse», a. XVIII, vol. 9, n. 56, ottobre.

Polselli, Renato

1971, *Le orride orge del Conte Dracula*, sceneggiatura originale di *Riti, magie nere e segrete orge nel Trecento...*, Biblioteca Luigi Chiarini, Roma.

Quaglietti, Lorenzo

1980, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma.

Quarantotto, Claudio

1960, *Non calpestate il cinema*, «Il Borghese», a. XI, n. 32, 11 agosto.

1965, *Orrore all'italiana*, «Il Borghese», a. XVI, n. 32, 12 agosto.

1969, *Orrore all'italiana cercasi*, «Il Borghese», a. XX, n. 40, 28 settembre.

Rondolino, Gianni;**Levi, Ornella (a cura di)**

1967, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano: Tutti i film del dopoguerra (1945-1965)*, Bolaffi, Torino.

[s.n.]

1956, *Il marito di Brigitte non è abbastanza romantico*, «Oggi», a. XII, n. 44, 1 novembre.

1957a, *I vampiri*, «Gazzetta del Popolo», 7 aprile.

1957b, *I vampiri*, «La Notte», 16-17 aprile.

1960a, *L'orrore fatto in casa*, «Mascotte», a. VII, n. 8, 20 marzo.

1960b, *L'amante del vampiro*, «ABC», a. I, n. 3, 26 giugno.

1961a, *Le confessioni di Roger Vadim*, «ABC», a. II, n. 20, 14 maggio.

1961b, *Le confessioni di Roger Vadim 2*, «ABC», a. II, n. 21, 21 maggio.

1961c, *Le confessioni di Roger Vadim 3*, «ABC», a. II, n. 22, 28 maggio.

1961d, *Le confessioni di Roger Vadim 4*, «ABC», a. II, n. 23, 4 giugno.

Savioli, Aggeo

1964, *La vergine di Norimberga*, «l'Unità», 3 giugno.

Troiano, Francesco

1989, *L'horror*, in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989.

Venturini, Alfonso

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

Venturini, Simone

2014, *Horror italiano*, Donzelli, Roma.

Zanotto, Piero

1961, *Il film horrorifico e galattico*, «Centrofilm», a. III, nn. 27-28, novembre-dicembre.