

CINECENSURA

100 anni di revisione cinematografica in Italia

Prevenire è meglio che tagliare. La precensura nel cinema italiano

di *Enrico Gaudenzi*

Con censura preventiva cinematografica si intende una pratica censoria per la quale, un funzionario, dopo aver letto il soggetto o la sceneggiatura, prima dell'inizio delle riprese, consiglia una serie di modifiche per evitare polemiche, perdite di tempo e di denaro in fase di censura definitiva.

Il cinema italiano è sempre stato un sorvegliato speciale per la politica. Già Giovanni Giolitti invitava i prefetti del Regno a controllare i trattenimenti cinematografici ancor prima dell'istituzione di una legge sulla censura. Quando questa venne emanata, nel 1914, segnò un'importante svolta, facendo diventare lo Stato un controllore, più o meno severo, di ogni singolo prodotto immesso sul mercato.

Il sistema censorio delle origini non deve aver soddisfatto in toto i funzionari dell'allora Regno d'Italia se già nel dicembre 1917 viene, in piccola parte, ritoccato. Dopo Caporetto tutta la propaganda viene infatti riorganizzata e diverse ditte si offrono di aiutare il Governo a preparare nuove pellicole d'intrattenimento inerenti la guerra. Nella corrispondenza dell'allora ministro Comandini (incaricato all'assistenza civile, ma con la delega alla propaganda interna) vi sono alcuni documenti che testimoniano l'obbligo, per i soli film che intendono raccontare il conflitto in corso con il pieno appoggio delle opere federate d'assistenza e propaganda, di far visionare il copione del film al ministro. Un appunto simile viene scritto anche da Romeo Adriano Gallenga Stuart (collaboratore di Vittorio Scialoja, ministro delegato della propaganda di guerra all'estero), l'8 dicembre 1917: «Per le films di propaganda civile che eventualmente venissero ideate ed ordinate dalle opere civili, quest'ultime ne invieranno il copione prima dell'esecuzione al gabinetto di S. E. Gallenga per quelle eventuali modifiche che il gabinetto stesso riterrà opportuno introdurvi e per quelle ordinazioni che potrebbero servire per la propaganda all'Estero» [in ACS – PCM / commissariato generale per l'assistenza civile e la propaganda interna Busta 19. Fascicolo 1099.5. Documento datato 8 dicembre 1917].

Seppur non ancora in forma ufficiale la precensura nasce, quindi, già dopo la rotta di Caporetto, per coinvolgere l'industria cinematografica in maniera più attiva nello sforzo bellico e nella diffusione di quella cultura di guerra che serve a compattare il Paese di fronte ad un conflitto che vede il Regno d'Italia in seria difficoltà, sia dal punto di vista militare che sotto il profilo del consenso.

La storia ufficiale della censura preventiva inizia nel primo dopoguerra, con il R.D. decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919 che autorizza il Ministero dell'Interno «a sottoporre a revisione [tutti] i copioni o scenari dei soggetti destinati ad essere tradotti in pellicole cinematografiche per la rappresentazione al pubblico» (art. 2). Questa rimane sempre operativa fino alla fine del regime fascista.

Al termine del Ventennio lo Stato innesta sul regime censorio i pregiudizi razzisti e, con la legge 517 del 19 aprile 1942, vieta, oltre all'esercizio di qualunque attività nel campo dello spettacolo agli appartenenti alla razza ebraica (sia italiani che stranieri), anche l'utilizzo di «soggetti, sceneggiature, opere letterarie, drammatiche, musicali, scientifiche ed artistiche e qualsiasi altro contributo» realizzati da ebrei (art. 3). Queste stesse norme vanno applicate anche alle pellicole provenienti

dall'estero (art. 4).

Le notizie relative a quanto avvenuto nel controllo dei copioni cinematografici rimangono frammentarie (ad oggi è stato reperito un solo volume, relativo al periodo 1922-1933) fino al secondo dopoguerra, quando i materiali relativi a questa pratica vengono depositati e resi accessibili agli studiosi (presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma). Dai documenti emerge chiaramente che, nella storia repubblicana, il momento di maggior intervento della precensura è il quindicennio che inizia con la fine della seconda guerra mondiale e arriva fino al 1963, cioè fino all'emanazione del regolamento relativo alla nuova legge quadro sul cinema.

La maggioranza degli studi fatti fino ad ora su questo tema si sono basati su testimonianze e fonti orali, nelle quali registi e produttori raccontano i colloqui avuti con i burocrati. Questo materiale rimane fondamentale perché parte del lavoro di persuasione avveniva appunto in informali "dialoghi" di cui non rimangono verbali.

Il passaggio in precensura risulta opzionale ma, nel sistema cinema di questo periodo, senza l'approvazione di questo ufficio risulta impossibile accedere al credito messo a disposizione delle produzioni cinematografiche dalla Banca Nazionale del Lavoro, né ottenere quei premi economici che garantivano un buon rientro economico all'industria del settore, né, infine, ottenere il riconoscimento delle coproduzioni (che permettevano ulteriori sgravi fiscali e premi economici).

Se la censura definitiva vede l'intervento delle commissioni e, in alcuni casi, anche dell'incaricato del governo con la delega alla cinematografia, l'esame dei copioni viene svolto dai soli membri degli uffici del sottosegretario per lo Spettacolo (poi Ministero per il Turismo e lo Spettacolo), in cui opera la Direzione Generale dello Spettacolo. Alcuni di questi quadri furono al centro di una controversia al momento del loro reintegro, a causa della loro collaborazione con il regime fascista negli anni Trenta.

Le principali aree d'intervento della censura (sia di quella preventiva che di quella definitiva) sono sei: il buon costume, la moralità, la reputazione nazionale, l'ordine pubblico, la messa in scena della violenza e i rapporti internazionali. Qui di seguito spiegherò, tramite una serie di esempi, come ognuno di questi temi veniva difeso dagli addetti ministeriali.

Il buon costume

Le segnalazioni riguardanti il buon costume sono volte a bloccare elementi legati alla sessualità. Vittima designata sono le sequenze ambientate in postriboli e bordelli. Rilievi vengono mossi a vari titoli, tra questi mi limito a ricordare quelli a *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, *Cronache di poveri amanti* (1954) di Carlo Lizzani e *La notte brava* (1959) di Mauro Bolognini. Particolari difficoltà sorsero per *La viaccia* (1961) di Mauro Bolognini, a cui gli uffici negano il benessere per la coproduzione fino a che non ottengono le modifiche richieste.

Il sesso (ed in particolare il corpo femminile) sono da considerarsi tabù. A titolo esemplificativo, in *Sangue sul sagrato* (1951) di Goffredo Alessandrini gli uffici chiedono di intervenire sulla sequenza in cui un autista negro si prende delle eccessive libertà con la ragazza addormentata («con la mano continua ad avanzare lungo le cosce, sollevando la sottana») e in quella in cui Bruno tenta di fare sua la ragazza con brutale violenza carnale («la sua mano brancola sulla spalla di Rita, si insinua nella scollatura, fruga nel seno»). Il tentativo di raccontare, dieci anni dopo questo caso, un rapporto sessuale tra due amanti vede i precensori giudicare *Tiro al piccione* (1961) di Giuliano Montaldo come un film contenente «una vera e propria sequenza pornografica».

L'interdizione non riguarda solo il visivo, ma anche il dialogo, come dimostrano le critiche rivolte alla sceneggiatura de *Il bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini.

Uno dei film più colpiti dalla precensura è *La romana* (1954) di Luigi Zampa (ispirata all'omonimo romanzo di Moravia), a cui vengono richieste molte modifiche (tanto che l'addetto scrive: «Non rimane che sottolineare i punti di maggior rilievo perché sembra che più di un terzo della sceneggiatura sia da scartare ai fini della revisione definitiva») per le quali si rimanda al documento in mostra.

La tutela del buon costume prevede anche l'occultamento di comportamenti omosessuali, come nell'episodio *Amore '53* di *Cento anni d'amore* (1954) di Lionello De Felice per il quale si richiede di «correggere le ambiguità di Pierino le cui ambiguità sessuali risultano troppo scoperte».

Il rapporto con la Chiesa

Inutile negare la vicinanza tra i governi di questo periodo e la chiesa cattolica. La precensura vegliò affinché non venisse diffusa un'immagine negativa sia dell'istituzione vaticana che dei suoi ministri.

Tra le varie riserve espresse in questo campo mi limito a citare quelle relative a *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, dove un prete "risulta privo della più elementare dignità sacerdotale. Tra l'altro lo si vede fumare viziosamente le cicche che gli danno in dono operai e contadini». Ne *Il cielo è rosso* (1950) di Claudio Gora viene richiesto che il seminarista Daniele non venga chiamato reverendo dalla prostituta col quale avrà un rapporto carnale. Ne *Il Cristo proibito* (1951) di Curzio Malaparte si richiede di "attenuare moltissimo o addirittura eliminare" la scena in cui un frate è chiamato a benedire le gambe nude delle donne. Quando il primo *Don Camillo* (1952) di Julien Duvivier arriva in precensura gli addetti si lamentano della «vera e propria caricatura del sacro ministero sacerdotale» che avviene nel film.

Se un atteggiamento protettivo verso i rappresentanti di una religione diffusa in maniera capillare è comprensibile, ritengo quasi isterica la pretesa di censurare anche le immagini di chi si traveste da prete come ne *Il sole sorge ancora*, dove si richiede di eliminare la scena in cui un soldato travestito da prete bacia una prostituta in un bordello. Allo stesso modo viene segnalato il travestimento di alcuni antifascisti nei panni di religiosi mentre discutono dell'avvenire del paese, giudicato negativo sia per l'immagine dei politici ma anche per quella dei religiosi, che «consentono una mascherata che, così come è raffigurata, assume aspetti irriverenti verso lo stesso culto».

In *Anni difficili* (1948) di Luigi Zampa è richiesta l'eliminazione di una battuta nella quale il Papa definisce Mussolini l'uomo della provvidenza. In *Cento anni d'amore* si chiede di eliminare, nell'episodio *Garibaldina*, la battuta: «Non esistono preti buoni. Garibaldi se li è trovati sempre contro e anche adesso stanno dalla parte dei tiranni».

Non sorprende vedere che i divieti riguardano anche aspetti teologici. Ne *Il Cristo proibito* si richiede l'eliminazione di un dialogo tra due giovani che mettono in dubbio la verginità della Madonna.

La moralità

Moralità è un termine polisemico che, in ambito censorio, assume vari significati. Le segnalazioni su quest'area d'intervento sono estremamente varie, spesso tangenti a quelle relative al buon costume. La famiglia deve continuare ad essere rappresentata come un pilastro della società. Ne *Il sole sorge ancora* la signora Matilde ammette di non essere sicura della paternità del figlio, ne *Il cielo è rosso* viene richiesta l'eliminazione di ogni riferimento «ai rapporti ricattatori e di sfruttamento che intercorrono tra Carla e il padre». Ne *La romana* la madre dice che la figlia «fa benissimo a mostrarsi nuda a chi la paga ... e che farebbe ancora meglio a fare quello che so io ... purché la pagassero beninteso ... che non sarei certo io ad impedirglielo, anzi l'aiuterei ...». Viene quindi considerato discutibile accennare al tema dell'aborto, prontamente segnalato ne *Il gobbo* (1960) di Carlo Lizzani.

Un linguaggio «eccessivamente licenzioso», come in *Siamo tutti assassini* (*Nous sommes tous des assassins*, 1952) di André Cayatte, porta a complicazioni di tipo censorio. Si invitano i produttori a riconsiderare alcune battute: «Voleva andare a letto con mia sorella», «Tua sorella fa la puttana», «Vado a pisciare. Se volete che viva devo pur pisciare ogni tanto». La lingua, indizio di disagio esistenziale o sociale, va corretta o comunque attenuata, come dimostra la censura alle «battute di un dialogo spregiudicato, o, quanto meno, cinico messo in bocca ai giovani» de *Le notti dei Teddy Boys* (1959) di Leopoldo Savona o i tentativi di ricostruire un linguaggio di un determinato ambiente sociale per *Accattone* (1961) di Pier Paolo Pasolini.

La reputazione nazionale

Contrariamente a quanto ritenuto da molti la vera ossessione dei censori non era la repressione dell'osceno o la tutela del buon costume ma, (riprendendo una dichiarazione di Scalfaro) il vilipendio dell'ideale patrio.

Rientrano in questa categoria sia l'immagine che il cinema propone degli italiani, ma soprattutto quella relativa all'esercito e alla burocrazia statale nelle sue più varie forme.

Per il primo gruppo vanno citati alcuni rilievi, tra cui quello di *Ladri di biciclette*, in cui si richiede di sopprimere la figura dell'anziano pervertito che tenta di adescare il piccolo protagonista. La modifica è richiesta perché tende a generalizzare «specialmente di fronte all'estero, una piaga che fortunatamente in Italia riveste carattere d'eccezione». La stessa motivazione è adottata per il film *La tratta delle bianche* (1952) di Luigi Comencini, dedicato ad un tema "quasi sconosciuto".

Le segnalazioni relative all'immagine dell'esercito non mancano. A titolo esemplificativo cito quelle relative a *La leggenda del Piave* (1952) di Riccardo Freda, a cui viene richiesto l'eliminazione di alcune battute perché «non è ammissibile che, dopo tanta faciloneria, si faccia anche dell'autolesionismo contro i nostri soldati». Il film viene inoltre ritenuto «una truffa» perché utilizza un titolo troppo altisonante con finalità retoriche e pubblicitarie (la stessa accusa che sarà poi rivolta alcuni anni dopo a *La grande guerra*, 1959, di Mario Monicelli). Quando Selznick scende in Italia per girare una nuova versione di *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1957) di Charles Vidor è costretto a modificare, su indicazione della precensura, le sequenze relative a Caporetto, troppo critiche con l'esercito italiano. Il produttore statunitense e il Ministero della Difesa si scontrano quando quest'ultimo non vede assecondata la propria richiesta di distribuire il film in Italia dopo le elezioni politiche; il ministro Taviani, da quel momento, inizia a lavorare contro la realizzazione del film. Prova dell'importanza del tema sono le reazioni scatenate dal film *Jovanka e le altre* (1960) di Martin Ritt, per il quale la precensura respinge il copione «per il suo contenuto anti italiano» e lo approva, in seconda istanza, dopo vari modifiche, tra le quali il cambio di nazionalità dei nemici occupanti, trasformando i fascisti italiani in nazisti tedeschi (si rinvia alla documentazione per le ampie riserve presentate dagli uffici).

Ne *L'isola delle tempeste* si ritiene inopportuno attribuire la responsabilità di alcune azioni discutibili (nello specifico l'affondamento di una nave della Croce Rossa, utilizzata per trasportare armi) a ordini ricevuti dai superiori perché si rischia di mettere in discussione la gerarchia militare.

Anche l'immagine della polizia viene sorvegliata: ne *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa si richiede una rappresentazione differente del marito della protagonista, brigadiere di Pubblica Sicurezza, mentre si segnala, ne *La tratta delle bianche*, l'eccessiva complicità tra polizia e detenuti (coi prigionieri che ordinano ai carabinieri panini, sigarette e birra) e la dabbenaggine di un agente che si fa sorprendere da un criminale senza pistola. Significativa anche la richiesta fatta alla produzione di *Don Camillo*, del quale non si tollera la totale invisibilità delle forze di polizia, sempre intimorite dalle intimidazioni dei "rossi".

La stessa attenzione è rivolta alla difesa della magistratura. Si richiede, ne *Il Cristo proibito*, di modificare una frase detta da Padre Andrea sulla giustizia e sui giudici, di modo che non risulti offensiva per la magistratura. In *Un giorno in pretura* (1953) di Steno ciò che preoccupa i revisori è l'immagine che viene data del potere giudiziario, costretto in ambienti disordinati, maleodoranti e polverosi. La figura del magistrato viene tratteggiata in maniera macchiettistica, ma il torto peggiore dell'opera è la deliberata scelta da parte del protagonista di applicare il codice in maniera errata, per favorire un'anziana prostituta, di cui era stato innamorato anni prima.

Se non vengono perdonate rappresentazioni ironiche o leggere dei servitori dello Stato, ogni tentativo di proporre un'immagine diversa della storia nazionale viene prontamente segnalata dall'autorità competente. I numerosi rilievi segnalati alla produzione di *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi (in cui si ipotizza un'alleanza temporanea tra Stato e Mafia) dimostrano quanto sensibile fosse il tema. Impensabili sono anche la rappresentazione della lotta di liberazione nazionale come guerra civile o una lettura meno retorica della prima guerra mondiale o del Risorgimento.

Queste attenzioni riguardano anche la contemporaneità. In *Roma, ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis sono richieste alcune modifiche per impedire che il film diventi un atto d'accusa contro la politica interna del governo. I produttori vengono

informati delle difficoltà create dalle lamentele per gli alti costi di degenza delle vittime di un incidente, dal modo in cui vengono condotte le indagini della polizia sul crollo di una palazzina (viene suggerita una connivenza tra criminali e forze di Pubblica Sicurezza), dalle immagini del campo profughi dei Parioli, con le quali si vuole «sfruttare il contrappunto fra la Roma sfarzosa e ricca ed i deprimenti tuguri in cui sono costretti a vivere esseri umani dentro la cerchia della città».

L'ordine pubblico

Il rispetto dell'ordine pubblico è il grimaldello utilizzato per impedire l'apparizione di forze politiche sgradite al governo. La DC al potere riesce a colpire alternativamente fascisti e social comunisti (con una particolare predilezione per questi ultimi). I timori legati alla rappresentazione della destra sono ascrivibili al fascismo. In *Yvonne la nuit* (1949) di Giuseppe Amato si richiede l'eliminazione della scena in cui un gruppo di fascisti entra in una sala da ballo e impone all'orchestra di suonare *Giovinetta*. La Direzione Generale dello Spettacolo prosegue questa campagna contro il ritorno del fascismo sugli schermi perché «contrario a quell'opera di distensione e di pacificazione più che mai necessaria per il nostro popolo, sconvolto da avvenimenti troppo recenti, perché questi possano essere riesumati in forma cinematografica con il necessario distacco ed obiettività» (nell'appunto di revisione cinematografica preventiva di *Tragica alba a Dongo*, 1950, di Vittorio Crucilla) e, in nome del mantenimento dell'ordine pubblico, l'ufficio esprime «le più ampie riserve» a far circolare una pellicola che potrebbe dar luogo a manifestazioni contrastanti. In una nota successiva si diffida, inoltre, la società a inviare all'estero il materiale girato «qualora non dovesse ottenere il necessario nulla osta» (cosa che effettivamente avverrà in sede definitiva sia in prima che in seconda istanza). Per fermare il film si chiede l'aiuto dell'ANICA. Tra le carte rinvenute in archivio, vi sono anche delle informazioni confidenziali non firmate in cui si chiede alla Direzione Generale di visionare il film in seduta privata per poter dare «tutti quegli opportuni e autorevoli suggerimenti per rendere la copia definitiva più aderente alle contingenze del momento politico [...]. Ci si convincerà che *Alba a Dongo* è film tutt'altro che inutile – nell'attuale momento – ove si considerino gli intendimenti che il Governo persegue». Le raccomandazioni della Direzione Generale non risparmiano una pellicola come *I sette dell'Orsa Maggiore* (1953) di Duilio Coletti, condannato perché ascrive alla destra ultranazionalista alcuni episodi d'eroismo sul mare dell'ultima guerra, patrimonio comune di tutti gli italiani.

L'imbarazzante presenza della sinistra viene eliminata grazie all'intervento della precensura. Questa pretende modifiche in *Ladri di biciclette*, da cui vanno eliminate o modificate le battute pronunciate durante il comizio perché danno l'impressione che il film abbia «intenti sovvertitori» e non contribuiscono «all'opera di distensione e pacificazione interna».

Achtung! Banditi! (1951) di Carlo Lizzani mostra quanto si è modificata la sensibilità di fronte a vicende ambientate al termine del secondo conflitto mondiale. All'inizio degli anni Cinquanta (ma lo stesso avverrà nel 1955, con *Gli sbandati*, 1955, di Francesco Maselli) il troppo spazio dato al commissario politico e una visione classista della liberazione sono considerati inaccettabili e quindi irrepresentabili. Altra pecca della pellicola di Lizzani è quella di «insistere fortemente su temi di guerra civile, presentando italiani contro italiani» dando così «la sensazione che una frattura irrimediabile sia ormai verificata nel popolo italiano» (tema segnalato anche per le sceneggiature di *Ombre su Trieste*, 1952, di Nerino Florio Bianchi).

Considerazioni simili vengono fatte per il film *Cronache di poveri amanti* progettato da Visconti negli stessi anni (1951). L'analisi della sceneggiatura si concludeva con una domanda: quale utilità ha un film che rivanga l'affermazione del fascismo con la collusione delle forze di polizia? Pellicole come queste servono a riaprire dolorose piaghe e a risvegliare odi in parte sopiti che la pacificazione (avvenuta grazie all'amnistia Togliatti) ha sedato. Anche quando, due anni dopo, la storia viene riscritta (e ampiamente limata nelle sequenze più polemiche) per Lizzani, questo tema viene considerato, anche così modificato, doloroso e inappropriato, ma realizzabile soprattutto perché epurato delle sequenze più violenze.

Violenza e scene impressionanti

Alcuni immagini vengono ritenute troppo impressionanti per essere riprodotte sul grande schermo. Le raccomandazioni

sono le più varie. A titolo esemplificativo mi limito a citare l'eliminazione degli elementi troppi crudi e realistici (sbocchi di sangue e seppellimento della ragazza) proposti in *Il cielo è rosso*. Ne *La tratta delle bianche* l'uccisione di una delle protagoniste con percosse e calci viene considerata eccessivamente crudele. *Il brigante di Tacca di Lupo* (1952) di Pietro Germi viene indicato come un titolo che «si compiace evidentemente di sottolineare la crudezza e l'asprezza» della lotta contro il brigantaggio. Varie sono le scene che vengono fatte modificare: l'omicidio di un soldato commesso dal brigante con il calcio del fucile, i corpi della guardia nazionale appesi per i piedi ai ganci della porta della macelleria e il duello rusticano tra Carmine ed il brigante (in cui si vedono il «sangue sul viso, la gola squarciata»).

I rapporti internazionali

Particolarmente cari sono i rapporti con gli Alleati, in particolare con gli USA (ad esempio, ne *Il sole sorge ancora* si richiede di eliminare la battuta in cui Matilde si lamenta della scarsa combattività statunitense: «Su ogni rigagnolo si fermano mesi a far testa di ponte»).

L'immagine della Germania desta da subito attenzioni particolari. I tedeschi appaiono come i nemici storici dell'Italia, capaci di ogni nefandezza, ideali per sostituire criminali italiani (come abbiamo visto per *Jovanka e le altre*). D'altra parte sono numerose le segnalazioni che puntano a mitigare le perversioni attribuite ai soldati di questa nazionalità. Particolarmente significativa è la revisione, datata 1946, de *Il sole sorge ancora*, in cui gli addetti si lamentano per il modo in cui sono rappresentati i soldati tedeschi, ai quali «Non si risparmiano rutti, allusioni e vizi contro natura ed altre turpitudini. In una specie di baccanale da essi improvvisato sciamano visioni di cosce, culottes, sottane oltre il ginocchio; di gambe accavallate in modo da lasciare ampia visuale e persino di un bidet». Anche in *Achtung! Banditi!* si ripropone il problema perché il film «ripropone, in tutta la sua asprezza, l'odio contro i tedeschi che faticosamente si cercano d'inserire nel quadro di un'Europa organizzata democraticamente».

L'emanazione della nuova legge sulla revisione cinematografica (legge n. 161 del 21 aprile 1962) e il regolamento esecutivo relativo (D.P.R. n. 2029 dell'11 novembre 1963) ridisegnano le possibilità d'intervento della censura. Questa rimane operativa per difendere esclusivamente "il buon costume" (sulla scia di quanto inteso dall'articolo 21 della Costituzione) e alcuni comportamenti specifici, quali battute e gesti volgari, comportamenti amorali, scene erotiche, di violenza verso uomini o animali, operazioni chirurgiche, fenomeni ipnotici o medianici particolarmente impressionanti, l'uso di stupefacenti, che fomentino l'odio o la vendetta oppure presentino crimini in forma tale da indurre all'imitazione o al suicidio. Queste limitazioni comportano il progressivo affievolimento del potere d'intervento precensorio, che tende ad esaurirsi dopo la rivoluzione culturale iniziata alla fine degli anni Sessanta.

Enrico Gaudenzi, dottorando in Scienze storiche in età contemporanea presso l'Università di Siena, in cotutela con l'École doctorale en Histoire des Arts et des Représentations dell'université di Paris Ouest – Nanterre, studia l'evoluzione dei film di fiction relativi alla prima guerra mondiale in Italia e Francia (1914-2013). Cultore della materia (Storia e media) presso l'Università di Bologna, collabora con il Cineclub il raggio verde e con La nuova informazione bibliografica.

Ha scritto vari saggi sul rapporto tra storia e cinema e ha riordinato il fondo dell'Archivio Centrale dello Stato in Roma della Presidenza del Consiglio dei Ministri poi Ministero Turismo e Spettacolo / Divisione cinema / fascicoli di film 1945-1965.