

sentato nella prima didascalia che lo riguarda nell'edizione del 1926: «Arbace, il misterioso egiziano, maestro di magia, temuto per la sua occulta potenza in tutta Pompei».

Va osservato infine che la cultura africana, quella romana e quella cristiana appaiono complessivamente messe in sequenza come stadi successivamente più alti della storia umana. A coronamento del discorso, infatti, la *Fabiola* del 1917, diretta da Guazzoni, si conclude con una dissolvenza in cui l'ara pagana cede il posto alla croce cristiana. Subito prima, una didascalia, collegata con il battesimo finale di *Fabiola*, recita: «Per virtù del sangue dei martiri l'anima di *Fabiola* sorge pura verso la luce di quella Roma onde Cristo è romano».

Sono parole che si commentano da sole e che riassumono il ruolo che anche il cinema, in quei due decenni, svolge nel proporre alla nazione un motivo, la romanità/cristianità, capace di concorrere alla coesione del nuovo stato italiano, secondo un progetto culturale noto e ben più vasto del campo cinematografico, come pure dello stesso impegno italiano nella prima guerra mondiale. Ciò che il cinema dà di suo è la notevole popolarizzazione di questo ideale, attraverso il ricorso all'avventura, all'emozione, e soprattutto attraverso se stesso come nuovo linguaggio, capace di arrivare facilmente al pubblico di massa.



Fabiola (1917)
F. Guazzoni

Aspetti psicologici della censura cinematografica

Alberto Angelini

La nozione di censura rappresenta tradizionalmente un argomento privilegiato di scontro e confronto sul piano critico e istituzionale. Denunciare gli interventi di controllo e manipolazione, di occultamento o travisamento di fatti reali o produzioni artistiche è stato generalmente considerato un gesto razionale e progressista, capace di trasformarsi automaticamente in operazione di critica ideologica, in nome della verità e della libertà d'espressione. In effetti, la critica della nozione tradizionale di censura determina la denuncia delle contraddizioni ideologiche che essa concretizza, e sottintende il proposito di evidenziare i rapporti sociali cui essa fa riferimento. In tal senso si comprende perché, mentre la tradizione degli interventi censori sulla produzione filmica e televisiva si ripete secondo norme e rituali relativamente stabili, il dibattito sull'accesso e sul controllo dell'informazione ha toccato livelli altissimi di partecipazione collettiva.

Nel settore cinematografico l'accezione comune della parola censura è dominata dal senso istituzionale e giuridico del termine. Si intende concretamente, con esso, l'insieme delle istituzioni incaricate di controllare e trasformare, in genere mediante semplice mutilazione, i film già realizzati, prima della loro immissione nel circuito distributivo. Poco meno frequente è l'accezione che vede nella censura un intervento repressivo, a posteriori, su film già circolanti, quando i messaggi devianti in essi contenuti abbiano casualmente superato la barriera della censura preventiva. Si configura, in questo caso, l'ipotesi di reato, e il significato del termine si potrebbe accostare alla valenza propria del linguaggio burocratico, ove per censura s'intende, appunto, la sanzione disciplinare comminata al funzionario non rispettoso delle norme impostegli dal suo ruolo.

Dal punto di vista strettamente psicologico è interessante osservare che, ben più raramente, si prende in considerazione l'intervento di forze censorie nei momenti iniziali della produzione filmica. Tale produzione, infatti, nel suo aspetto legato alla creatività artistica è frequentemente associata a matrici culturali romantiche di tipo mentalista, per definizione non sottoponibili a controllo, nel momento iniziale della loro espressione. Ben raramente viene colto l'aspetto censorio relativo ai modi di organizzazione intellettuale del discorso filmico, quando esso non ha ancora assunto una consistenza fisica, quando cioè non è ancora comunicabile e, quindi, controllabile.

Si deve concludere che la censura cinematografica al tema ha sempre trovato difficile

sganciare la nozione di censura dalla sua configurazione istituzionale. Tra le rare eccezioni va ricordato M. Foucault che in *L'ordine del discorso* (1972)¹ ha tentato una analisi complessiva del fenomeno, e, in campo specificamente cinematografico, C. Metz (1972)² che col termine di "censura ideologica" ha descritto il processo di «interiorizzazione abusiva delle istituzioni» da parte di chi finisce per identificare il controllo a posteriori con una imposizione preventiva. Questo processo di interiorizzazione della censura può essere accostato all'accezione psicoanalitica del termine. Per essa la censura è una funzione psichica che tende a proibire ai desideri inconsci e alle formazioni che ne derivano l'accesso al sistema preconcio-cosciente. Si tratta di una funzione permanente che agisce sui processi pulsionali inconsci e che è quindi all'origine del fenomeno della rimozione, cioè di quella operazione con cui il soggetto cerca di respingere o di mantenere nell'inconscio le rappresentazioni (pensieri, immagini, ricordi) legate a una pulsione. La rimozione si attua nei casi in cui il soddisfacimento di una pulsione, atta di per sé a procurare piacere, potrebbe provocare dispiacere rispetto ad altre esigenze, sostanzialmente difensive.

Campo di applicazione atipico

Di estrema importanza, ai fini di un'indagine psicologica sulla censura cinematografica, appaiono ovviamente i temi o gli "oggetti" su cui, più comunemente, essa pare esercitarsi. Nel prendere in considerazione tali oggetti non sembra, in prima analisi, difficile compilare un elenco degli argomenti interdetti. Il riferimento ovvio concerne il sesso e la violenza, ma l'elenco si allunga con l'inserimento di situazioni attinenti, per esempio, alla politica, alla droga, alle situazioni ripugnanti e così via. In realtà, ci si può rendere presto conto che realizzare una vera e propria "tassonomia" degli argomenti e delle situazioni censurabili è impresa gravata da pesanti difficoltà concettuali. Esse si manifestano, in primo luogo, in una contraddizione di valenza psicologica.

Infatti, a un riscontro, anche superficiale, con il complesso degli argomenti prevalentemente affrontati dal sistema dei mass-media appare evidente che temi come quelli precedentemente elencati, che dovrebbero rientrare nelle competenze della censura cinematografica, costituiscono in realtà i termini di moda del dibattito quotidiano. Viene anche da chiedersi perché non compaiono nell'elenco alcune proibizioni che, a una riflessione più attenta, costituiscono i maggiori divieti sociali, ovvero quelli su cui si istituisce addirittura la convivenza civile, come il divieto di praticare l'incesto e l'antropofagia.

Il campo di applicazione della censura risulta, dunque, fortemente atipico. Quel che appare censurabile non riguarda solo i contenuti del linguaggio filmico, quanto gli usi cui esso si presta. Mentre si afferma il divieto del sesso, si tende anche, indirettamente, a esercitare un divieto su modi particolari di proporre il discorso filmico sul sesso. È interessante a questo proposito

¹ Foucault M., *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.

² Metz C., *Semiotologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972.

ricordare che, mentre il concetto di erotismo è annoverato tra i caratteri dell'espressione artistica e considerato un valore culturale, la pornografia è comunemente designata come un fenomeno psicopatologico. Quel che sostanzialmente si delinea è l'esistenza di categorie culturali e psicologiche che, di fatto, si sostituiscono a quella di censura, svolgendone le funzioni. In questo ambito vanno distinte le categorie che si manifestano come determinazioni storico-culturali da quelle che si propongono come naturali, non influenzate da ideologie o stili. Nel primo caso si può fare riferimento alle grandi figure del pensiero e dell'arte, come, ad esempio, il classicismo, il romanticismo eccetera, o della filosofia, come l'empirismo, l'idealismo, il materialismo e simili. Esse, pur realizzando delle esclusioni, le relativizzano e le circoscrivono. Diversamente, appartengono al secondo tipo, in cui un ruolo censorio acquista maggiore spazio, quelle figure che si propongono come naturali o assolute, libere da determinazioni ideologiche o di stile. L'estetica, per fare un esempio, ha elaborato varie categorie per escludere dal contesto espressivo, non solo filmico, temi determinati, senza che ciò appaia come una censura. Si pensi, ad esempio, al Bello, o al Realistico, o al Funzionale, che delimitano ampi territori di esclusione del discorso artistico, anche cinematografico, giustificando tale operazione come obiettiva necessità del discorso espressivo. Rispetto alle controversie suscitate da queste posizioni, valga per tutte la critica avanzata da E. Gombrich (1965)³ alla categoria di Realismo, dove si sostiene la presenza di condizionamenti ideologici, capaci di determinare esclusioni censorie, in ogni preteso modello universale. Sul piano psicoanalitico, si possono accostare procedimenti del genere al fenomeno della razionalizzazione. Per esso il soggetto cerca di dare una spiegazione coerente e accettabile, dal punto di vista logico e morale, di una data azione, o idea, o sentimento, di cui non sono percepiti i veri motivi. Anche in questo caso, come nella rimozione, lo scopo del procedimento è difensivo. Quel che viene razionalizzato risulta, in fondo, un sintomo.

La valenza ideologica

Tornando allo specifico cinematografico, si può anche ricordare che N. Burch (1969)⁴ ha dimostrato come ogni progresso della tecnica del montaggio sia stato in realtà un passo che conduceva il linguaggio cinematografico da un modello discontinuo a uno basato sulla continuità. Perciò attualmente vengono considerati errori di montaggio ed esclusi dall'elenco delle possibilità tecniche certi tipi di attacco che un tempo erano perfettamente accettati. Questo processo, effettuato in nome della verosimiglianza e della coerenza formale, ha in effetti determinato l'esclusione di varie modalità espressive. Anche senza accettare l'irreversibilità del processo, che può essere inserito nelle variabili delle dinamiche socio-culturali, similmente alla moda, e relativizzato, ogni scelta linguistica concorre, oltre che alla sostanza, all'esclusione dei temi a essa non omogenei sul piano espressivo.

A maggior ragione, rassicurandosi al significato più esteso del termine

³ Gombrich E., *La conoscenza e il suo mondo*, Torino, Einaudi, 1965.

⁴ Burch N., *Il cinema*, Torino, Garzanti, 1969.

censura, si deve constatare la sua valenza ideologica. Essa, anzi, può essere descritta come il "rovesciamento" di un'altra costruzione ideologica, quella della libertà espressiva. Il mito della libera espressione artistica sembra infatti emergere spontaneamente dall'individualità. In tale libertà si riconosce il segno dell'eros o, quantomeno, dell'eccitazione. A essa si oppone il mito contrario, che vede nella censura il suo strumento. La simbolica forbice del censore è la medesima che distingueva i turbanti degli eunuchi, contemporaneamente censori e censurati. Il concetto di censura ha valenze castratorie nei confronti della libertà espressiva. Tuttavia, come si è precedentemente accennato, se si prescinde dall'analisi dei linguaggi utilizzati, la difesa di nozioni, di per sé astratte, come la "creatività" o la "libertà individuale", non necessariamente risulta liberatoria. Come l'idea della castrazione, in quanto minaccia punitiva, è inconsciamente presente nell'individuo e contribuisce a determinare il destino delle sue eccitazioni, così il fenomeno della censura, come dato sostanziale e linguistico è indissolubilmente legato alla stessa produzione artistica.

Il concetto di sintomo

Il collegamento, anche sincronico sul piano temporale, della censura con il momento della produzione artistica introduce il concetto di "sintomo". Da quanto si è esposto si può infatti pensare che la censura si manifesti nel prodotto finito sotto forma di mutilazioni, trasformazioni e distorsioni definibili come sintomi. Nel prodotto televisivo, ancor più che in quello filmico, il sintomo rappresenta lo scacco della censura, ovvero la sola cosa che può rivelarla. La censura, infatti, prima di ogni altra cosa maschera se stessa. Col termine "sintomo" si possono ovviamente designare diversi tipi di fenomeni, la cui classificazione è difficoltosa, come quella relativa agli oggetti censurabili.

Si possono in questo caso identificare vari livelli d'indagine, da quello propriamente filmico a quello che riguarda la sociologia del cinema, a quello più specificamente economico, all'aspetto istituzionale e così via. Conta soprattutto il criterio metodologico; anche se il sintomo rappresenta il segnale di uno squilibrio, esso costituisce contemporaneamente una significativa apertura sui contenuti rimossi.

In linea generale, si può osservare che, di fronte a un sistema culturale caratterizzato da un forte controllo sulla comunicazione, si individuano varie forme di comunicazione minoritaria, meno istituzionalizzata. Quest'ultima potrebbe identificarsi con il patrimonio proveniente dalle cosiddette "culture subalterne" o, in qualche caso, "alternative". Sul piano della rivelazione propriamente filmica dei suddetti "sintomi sociali", il cinema italiano vanta una delle più ricche tradizioni illustrative. Valga, come esempio generale, il vasto patrimonio cinematografico, di argomento etnologico e antropologico, che il cinema scientifico ha accumulato dagli anni del dopoguerra a oggi. Attualmente, il problema concreto e istituzionale della censura ruota prevalentemente attorno alle produzioni cinematografiche a carattere pornografico e violento. Riguardo agli effetti determinati sul pubblico dall'esposizione a tali produzioni si avanzano varie ipotesi. Ogni ipotesi è necessariamente collegata a una delle teorie rilevanti in campo psicologico. Tali teorie comportano

considerazioni diverse. Si limiterà la trattazione a quelle nel cui ambito il dibattito è attualmente considerato significativo.

Il modello psicoanalitico fornisce, in prima istanza, utili strumenti concettuali per comprendere, soprattutto sul piano descrittivo, le dinamiche psichiche dello spettatore. In tal senso, durante la visione di un film, accadono fondamentalmente due fenomeni che possono essere descritti come le due facce della stessa medaglia. Da una parte si sviluppa un "processo di identificazione" con i personaggi che appaiono sullo schermo. Tale processo designa quella situazione psicologica per la quale noi ci appropriamo degli stati d'animo altrui e li viviamo come nostri. Oltre che al cinema, il meccanismo d'identificazione agisce continuamente nel corso della vita, nell'istituzione di qualunque legame interpersonale. In verità, anche se non è mai un processo integrale, può esercitarsi anche su complessi non personalizzati, come realtà istituzionali e politiche. Ovviamente, esso è condizionato dalle caratteristiche personali del soggetto. Nella situazione cinematografica si verificano identificazioni con personaggi diversi, determinate dalle diverse caratteristiche degli spettatori, come l'età, il sesso, il temperamento e così via. Per la sua particolare natura, il cinema determina processi di identificazione molto intensi, certamente più profondi di quelli determinati da personaggi letterari o teatrali.

Il secondo fenomeno è costituito dal "processo di proiezione". Per esso noi attribuiamo alle altre persone sentimenti, intenzioni e idee che ci appartengono. Si tratta di un meccanismo che si attiva abbastanza comunemente nei nostri rapporti con il prossimo e assume talvolta caratteri macroscopici nelle situazioni patologiche come, ad esempio, la paranoia. Nel delirio paranoico persecutivo l'aggressività che il soggetto lamenta da parte del mondo esterno è alimentata dalla proiezione che l'individuo medesimo effettua sugli altri. Anche durante lo spettacolo cinematografico lo spettatore attribuisce intensamente ai personaggi del film elementi che appartengono al suo mondo psichico.

Appagamento di impulsi proibiti

Gli effetti sul pubblico, operati da questi fenomeni, sono fondamentalmente di due tipi: catartici e suggestivi. Rispetto al problema rappresentato dalle conseguenze dei film pornografici e violenti, si potrebbe sostenere che la catarsi determinata da questi film rappresenta un'azione socialmente benefica. È vero infatti che nella situazione di contemplazione cinematografica, tramite gli scambi psichici che avvengono tra spettatori e personaggi, si verifica una certa liberazione, un limitato appagamento di tendenze e impulsi proibiti, essenzialmente di tipo aggressivo e sessuale. Buona parte del materiale cinematografico corrente consente appunto l'appagamento di questi due impulsi. A essi ovviamente si possono accostare esigenze di altro tipo, come il successo, la ricchezza, il potere e così via.

D'altra parte, i due fenomeni dell'identificazione e della proiezione possono anche determinare un effetto tendenzialmente contrario alla catarsi, ovvero la suggestione. Lo spettatore infatti, assumendo le caratteristiche del personaggio cinematografico, si appropria e evoca in se situazioni emotive che altrimenti

gli sarebbero rimaste estranee. Woodrick e altri (1977)⁵, in uno studio su bambini in età infantile, hanno riferito che il 71 per cento degli osservati imitava i personaggi televisivi, utilizzando le loro espressioni caratteristiche. Nel campo cinematografico, considerata l'esposizione più limitata rispetto al media televisivo, si può ipotizzare una variazione di questa percentuale; ma il dato qualitativo non perde significato. Per quel che riguarda gli adolescenti, basta ricordare l'epidemia imitativa che si diffuse un po' ovunque nel periodo in cui ebbero successo i film dedicati alle arti marziali.

Ovviamente, l'azione suggestiva varia a seconda delle personalità dei soggetti esposti. È difficile, quindi, misurare le reciproche proporzioni degli effetti della catarsi e della suggestione. Musatti (1963)⁶ ha da tempo rilevato come il fenomeno della suggestione si eserciti in modo più accentuato relativamente alle situazioni filmiche riguardanti la violenza. Lo stesso Musatti (1951)⁷ sullo specifico argomento della censura cinematografica ha scritto significativamente: «Una totale eliminazione nella produzione cinematografica degli elementi che soddisfano quelle che possiamo chiamare le nostre tendenze proibite, o sottoposte a forte difesa soggettiva, non è assolutamente possibile, perché si eliminerebbe la ragione fondamentale dell'interesse cinematografico, e la ragion d'essere stessa della cinematografia in quanto spettacolo».

Eysenck e Nias (1978)⁸, in epoca più recente, hanno proposto un modello ipotetico che descrive la plausibile influenza suggestiva, in senso violento, determinata dalla televisione (fig. 1). Trasferendo il discorso sul piano filmico e tenendo presenti le caratteristiche del pubblico cinematografico, necessariamente più selezionato rispetto a quello televisivo, si può ipotizzare in questo ambito un certo aumento della percentuale indicata.

Il condizionamento classico

Oltre al modello psicoanalitico, una seconda teoria rilevante che fornisce utili informazioni riguardo all'influenza del cinema sugli spettatori è quella che descrive il condizionamento classico. Ogni condizionamento è in effetti un apprendimento. Il procedimento sperimentale che comprova questo fenomeno è stato inizialmente studiato su animali. Esso consiste nel presentare a un animale uno stimolo (stimolo incondizionato) che provoca un riflesso fisiologico in concomitanza alla presentazione di uno stimolo neutro (stimolo condizionato). Si verifica il condizionamento quando una risposta (risposta condizionata) identica o simile a quella del riflesso fisiologico può essere provocata dallo stimolo che inizialmente era neutro. Questa descrizione corrisponde al classico esperimento del fisiologo russo Ivan P. Pavlov (1966)⁹

⁵ Woodrick C., Chissom B., Smith D., *Television-viewing, Habits and Parents-observed Behaviors of Third-grade Children*, «Psychological Reports», n. 40, 1977, p. 830.

⁶ Musatti C., *Problemi psicologici del cinema*, «Cinestudio», n. 9, 1963.

⁷ Musatti C., *Cinema e sesso*, «Rivista di psicoanalisi», VII, 1961, pp. 27-37.

⁸ Eysenck H., Nias D., *Sex, Violence and the Media*, London, 1978. Trad. it. *Sesso, violenza e media*, Roma, Armando, 1985.

⁹ Pavlov I.P., *Lezioni di condizionamento*, Torino, Boringhieri, 1966.

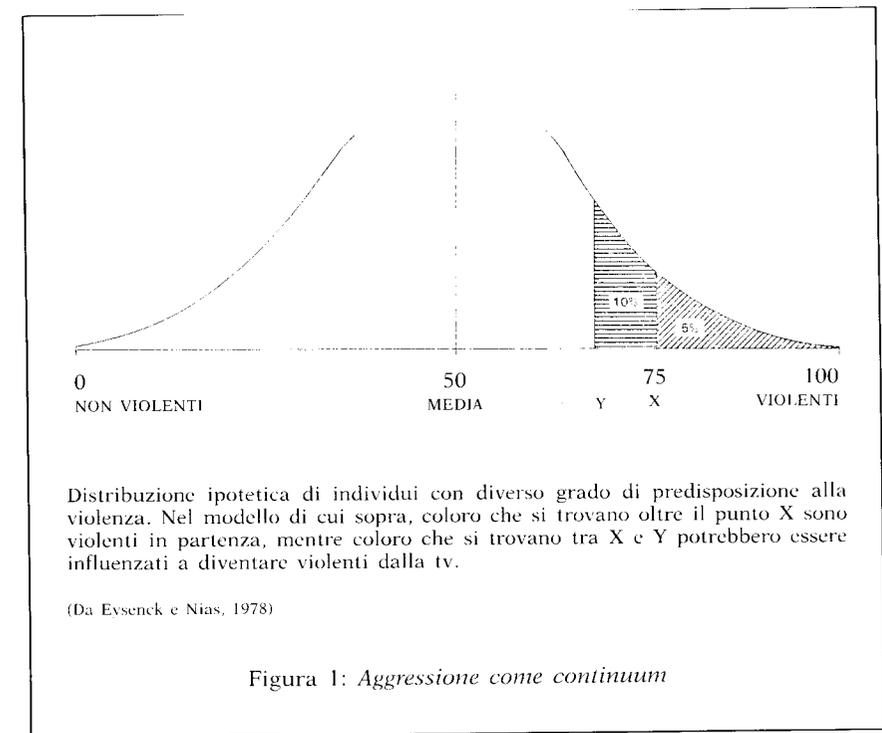
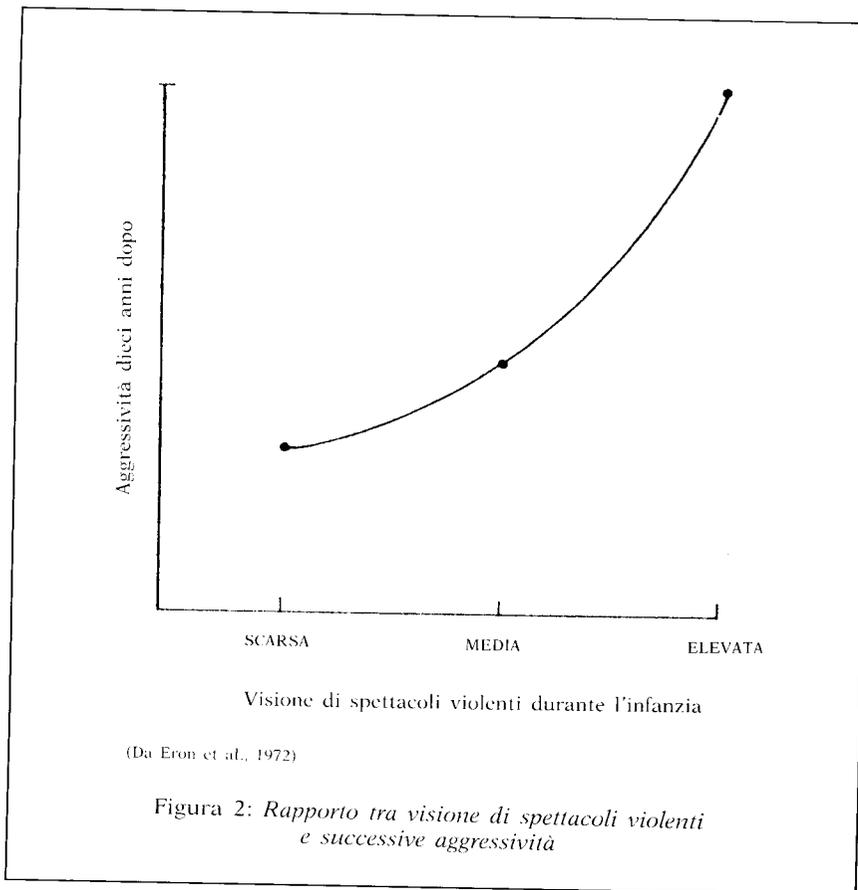


Figura 1: Aggressione come continuum

che, presentando a un cane affamato il cibo, faceva suonare una campana; otteneva così, dopo un certo numero di presentazioni, che la salivazione, che si produce normalmente alla presentazione del cibo, si verificasse anche al solo suono della campana.

Rispetto al retroterra fisiologico di questi fenomeni, bisogna ricordare, semplificando, che, mentre la sessualità e l'aggressività sono profondamente radicate nel più primitivo sistema della paleocorteccia cerebrale, il cosiddetto "cervello viscerale", l'intelligenza e l'attività volontaria sono controllate dalla neocorteccia. Attraverso il fenomeno del condizionamento, la sessualità e l'aggressività possono essere associate, a livello profondo, a oggetti e situazioni determinate. Sappiamo, d'altra parte, che l'influenza del cinema non si ferma certamente al livello razionale e cognitivo della neocorteccia. Si può quindi affermare che il cinema produce effetti sulla condotta umana attraverso l'uso dei meccanismi di condizionamento. È superfluo ricordare che chiunque frequenti le sale cinematografiche, fin dall'infanzia assiste, prima di raggiungere l'età adulta, a varie migliaia di omicidi e atti violenti. In ogni caso, l'azione più efficace del meccanismo del condizionamento si concretizza nel cosiddetto fenomeno della "desensibilizzazione".

In ambito psicoterapeutico la desensibilizzazione è un metodo usato nella terapia comportamentale (Behavior therapy) per decondizionare associazioni precedentemente stabilite. È noto che una paura nevrotica può essere originata dall'accoppiamento di uno stimolo neutro con un avvenimento o oggetto che provoca paura. Ad esempio, per una convulsione in un incidente



automobilistici possono sviluppare una paura fobica del traffico e delle auto, al punto di non riuscire a guidare e, in certi casi, al punto di non sopportare l'allontanamento, anche breve, dalla propria abitazione. La desensibilizzazione si ottiene costruendo una gerarchia di paure che va da una immaginaria situazione in cui la paura è minima (per esempio, avvicinarsi alla porta di casa) alla situazione in cui è massima (per esempio, guidare in città a velocità sostenuta). Gradualmente, la paura e l'ansietà che compaiono, sempre abbinate a un aumento della tensione muscolare, vengono fronteggiate con esercizi di rilassamento. In sostanza, si associa il rilassamento alla situazione temuta determinando progressivamente il formarsi di una nuova reazione condizionata.

Si deve tener presente che il fenomeno della desensibilizzazione può verificarsi anche nei confronti della violenza o della pornografia. La civiltà pone barriere all'espressione diretta degli impulsi sessuali e violenti. Tali barriere vengono interiorizzate attraverso processi di condizionamento, anche se non si può escludere completamente la presenza di fattori innati. La rappresentazione indiretta, tramite film o altri media, di violenze che nella realtà susciterebbero forti ansie e disgusto, ridimensiona il livello di ansia associato a tali

immagini. Va anche tenuto presente che si assiste allo spettacolo cinematografico in condizioni di rilassamento, seduti in poltrona. Inoltre, per ridurre l'ansietà, è sempre possibile uscire dalla sala cinematografica. Questa situazione combina tutti gli elementi fondamentali della desensibilizzazione. Si tratta, come è evidente, di un metodo antico: quella che può essere definita una progressiva abitudine alle cose¹⁰. Eysenck e Nias (1978) hanno riferito sull'uso di film contenenti scene di violenza orripilante, per desensibilizzare le truppe spedite in missione di combattimento. Eron e altri (1972)¹¹ hanno realizzato una curva di correlazione (fig. 2) tra la visione di spettacoli violenti durante l'infanzia e la successiva aggressività.

Sugli effetti dell'esposizione a materiale violento e pornografico esistono ovviamente, oltre alle posizioni attualmente significative fin qui esposte, altre varianti e sfumature teoriche. Berkowitz (1962)¹² ha formulato la teoria della "disinibizione". Essa presuppone che determinate reazioni siano innate nell'individuo, ma che la loro espressione sia inibita. Il cinema e, in genere, i media interverrebbero indebolendo tali inibizioni. All'estremo opposto, Gerbner e Gross (1976)¹³ hanno sviluppato una teoria per la quale l'eccessiva esposizione a materiale filmico e televisivo violento e pornografico susciterebbe, col suo potere scioccante, ansietà e atteggiamenti paranoici e inibitori. Altri hanno invece suggerito, soprattutto in relazione alla pornografia, che l'esposizione alle oscenità provochi una specie di "satollamento" determinando, alla lunga, disinteresse. Le variabili teoriche sul tema potrebbero, ovviamente, proseguire. Masterson (1984)¹⁴ ha proposto un vasto panorama su tali variabili. Tuttavia, il quadro sin qui esposto è coerente con le condizioni nel cui ambito il dibattito è attualmente considerato significativo¹⁵.

¹⁰ La desensibilizzazione non è un'idea nuova. Così si esprime il filosofo stoico Epitteto: «Inizia con un vestito stracciato e una tazza rotta e di': "Non m'importa". Prosegui con la morte di un cane o un cavallo a cui sei affezionato e di': "Non m'importa". Alla fine raggiungerai uno stadio in cui puoi stare vicino al letto dell'amata e vederla morire, e dire: "Non m'importa"».

¹¹ Eron L., Lefkowitz M., Huesmann L., Walder L., *Does Television Violence Cause Aggression?*, «American Psychologist», n. 27, 1972, pp. 253-263.

¹² Berkowitz L., *Aggression: A Social Psychological Analysis*, New York, Mc Graw-Hill, 1962.

¹³ Gerbner G., Gross L., *Living with Television: the Violence Profile*, «Journal of Communication», n. 26, 1976, pp. 173-179.

¹⁴ Masterson J., *The Effects of Erotica and Pornography on Attitudes and Behaviour: a Review*, «Bulletin of The British Psychological Society», n. 37, 1984, pp. 249-251.

¹⁵ Altri riferimenti bibliografici: Ancona L., *Il film come elemento nella dinamica dell'aggressività*, «Ikon», n. 46, 1963; Aristarco G., *Infrarosso: sequestri, sessuofobia e riforma sessuale*, «Cinema Nuovo», n. 149, 1961, pp. 7-15; Chiari S., *Lo psicologo nella stanza della censura*, «Psicologia contemporanea», n. 70, 1985, pp. 2-7; Farassino A., *Censura - Sintomo - Linguaggio*, «Ikon», n. 88-89, gen.-giu. 1974; Goldstein M., Kant H., *Pornography and Sexual Deviance*, London, University of California Press, Ltd., 1973 - Trad. it. *Pornografia e comportamento sessuale deviante*, Milano, Guiltre, 1978; Istituto di studi politici economici e sociali, *Gli italiani e la censura* (Sondaggio), Roma, 1986; Micheli S., *Cause ed effetti della censura sulla mobilità sociale*, «Cinema Nuovo», n. 233, 1976, pp. 39-41; Wilson W., Hunter R., *Movie related Violence*, «Psychological Reports», n. 31, 1963, pp. 435-441.