

FOCUS TEMATICI

STORIE (QUASI) VERE

**Fatti, misfatti e inganni
dietro il cinema del soprannaturale**

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-930-4

Indice

Indice	3
Introduzione	4
1. Prima della formula	11
2. Il ragazzo senza nome	18
3. Ventotto giorni	25
4. L'inquilina di Culver City	32
5. La prova del poligrafo	39
6. Le fate di Cottingley	46
7. La strega che non c'era	53
8. Una morte, due film	60
9. La leggenda «documentata»	67
10. «Inventa, purché faccia paura»	74
11. Falsi d'archivio	81
12. Un minibar di New York	88
13. I nastri di Enfield	95
14. Il verbale di Vallecas	102
15. Il processo di Brookfield	109
16. I fascicoli di padre Amorth	116
17. Ottocento pagine	123
18. L'opuscolo di Earling	130
19. West Pittston	137
Epilogo	144
Filmografia ragionata	149
Indicazioni bibliografiche	153

Introduzione

Cinque parole in sovrimpressione

Cinque parole, in sovrimpressione, prima ancora che la storia cominci: «tratto da una storia vera». Non aggiungono un fotogramma, non costano nulla, non richiedono talento. Eppure cambiano la natura di ciò che segue. Chi le legge non guarda più soltanto un film: sorveglia una soglia.

Ogni scena viene misurata su una domanda che la finzione dichiarata non pone: è successo davvero? La paura, che davanti all'invenzione resta un gioco, si incrina in qualcosa di più scomodo. Se è accaduto una volta, può accadere ancora. Se è accaduto a loro, può accadere a chiunque.

Le parole cambiano da un manifesto all'altro, la promessa resta. «Basato su una storia vera», «ispirato a fatti veri», «basato sulla storia vera», con l'articolo determinativo al posto del consueto «una». Con gli anni sono arrivate formule più ambiziose: i «veri fascicoli» di una coppia di demonologi americani, gli archivi di un esorcista romano. Poi il caso di possessione che i cartelli di un film del 2025 dicono documentato meglio di ogni altro, e l'«ultimo caso».

Dietro ciascuna di queste formule c'è una catena. Qualcosa accade, o qualcuno dice che è accaduto. La testimonianza viene raccolta, scelta, messa in ordine. Un libro, un articolo, un opuscolo, perfino un annuncio d'asta la trasforma in racconto. Il racconto viene comprato, sceneggiato, girato, e la pubblicità lo rivende come verità.

All'ultimo anello il film, con la forza delle immagini, prende nella memoria del pubblico il posto del caso da cui era partito. La testa che ruota sul collo di una ragazzina, la suora demoniaca di una casa del nord di Londra, l'ago puntato sull'occhio di un boscaiolo dell'Arizona: è questo che molti ricordano di tre vicende reali. Nessuno di quei dettagli compare nelle carte dei casi da cui i film sono partiti.

La formula comprime la catena fino a farla sparire. Smontarla anello per anello vuol dire porre a ogni film le stesse domande. Che cosa risulta da un documento? Che cosa è stato soltanto raccontato, e da chi? Che cosa si è aggiunto strada facendo, e chi ci ha guadagnato a ogni passaggio? Sono domande da istruttoria più che da filosofia.

Se i fantasmi esistano, se il demonio agisca nella storia, se una luce nel cielo possa portarsi via un uomo per cinque giorni: sono domande legittime, ma nessun archivio è in grado di risolverle. Le carte, invece, dicono con precisione chi ha visto che cosa, chi lo ha scritto, chi lo ha venduto, e quando.

Un prologo texano e un cartello lucano

Nell'ottobre 1974 esce nelle sale americane *Non aprite quella porta* (*The Texas Chain Saw Massacre*), di Tobe Hooper. Prima dei titoli una didascalia scorre sullo schermo, letta fuori campo dall'attore John Larroquette, allora sconosciuto. Il film, vi si legge, è il resoconto della tragedia che colpì cinque giovani. I fatti di quel giorno avrebbero portato alla scoperta di uno dei crimini più bizzarri della storia americana.

La parola «vera» non compare. Non ce n'è bisogno: il tono è quello di un notiziario, il testo si chiude con una data, il 18 agosto 1973, e il film si presenta come un rapporto anziché come un racconto. In Texas non era avvenuto nessun massacro. Hooper ha raccontato di aver attinto a ricordi d'infanzia: parenti del Wisconsin, che vivevano non lontano dalla fattoria di Ed Gein, gli descrivevano una casa piena di resti umani. Lo ripete il commento che il regista registrò con l'interprete di Leatherface, Gunnar Hansen, per l'edizione speciale in DVD, nel riassunto che ne ha dato la Crime Library di Court TV. Il nome dell'assassino, secondo lo stesso riassunto, Hooper lo apprese soltanto anni dopo il film.

Nello stesso commento i due parlavano di spettatori convinti che la strage fosse accaduta davvero. Alcuni erano sicuri di aver incontrato l'assassino, impiegato in qualche lavoro saltuario in Texas.

Il pubblico ci aveva creduto, e l'industria ne trasse una lezione. Da allora la didascalia accompagna il cinema della paura come un lasciapassare. A volte poggia su casi reali, per quanto trasfigurati; a volte su testimonianze senza riscontro; a volte sul nulla.

Non aprite quella porta, però, non parla di fantasmi né di demoni. È il modello della formula americana come strumento di vendita, non il momento in cui la promessa di verità entra nel cinema del soprannaturale. Undici anni prima, il 27 agosto 1963, la Mostra di Venezia aveva presentato *Il demonio* di Brunello Rondi, girato in Lucania con Daliah Lavi nella parte di una giovane ritenuta posseduta.

Prima di qualunque immagine della storia, un cartello ringraziava l'etnologo Ernesto de Martino per aver messo a disposizione le sue

ricerche nel Mezzogiorno. Un secondo cartello, nella trascrizione che ne ha dato il critico Raffaele Meale sulla rivista *Quinlan* nel 2022, dichiarava che il film «si ispira a un fatto di cronaca tragicamente recente». Riti, formule e perfino crisi demoniache vi erano detti «scientificamente esatti».

Il fatto di cronaca non aveva nome, luogo né data. La garanzia non stava nel tono di un notiziario, ma nel nome di uno studioso con la sua università. Era la stessa promessa che il cinema americano avrebbe trasformato in formula, scritta in un'altra lingua e appoggiata a un'altra autorità.

Le due promesse sono nate per strade diverse e hanno servito agli stessi scopi. Quando la censura negò il nulla osta al *Demonio*, Rondi rispose sul *Giorno*, nel settembre 1963, che nel film tutto era vero. Vent'anni dopo, la Twentieth Century-Fox opponeva lo stesso argomento al governo indiano, che aveva ritirato dalle sale *Entity* (*The Entity*, 1982): il film raccontava fatti realmente accaduti. La stessa frase serviva a vendere e a difendersi.

Il cinema del soprannaturale è il terreno dove il lasciapassare vale di più, per una ragione di struttura. Qui la storia vera non è verificabile fino in fondo nemmeno in linea di principio. Nessun archivio potrà confermare che un demonio abbia parlato per bocca di un ragazzo del Maryland. Nessun archivio potrà neppure escluderlo con la nettezza con cui si smonta un alibi.

In questo spazio la formula prospera. Promette una verifica che sa impossibile e incassa il beneficio del dubbio come se fosse un certificato. All'estremo opposto, nel 1999, *The Blair Witch Project – Il mistero della strega di Blair* ha mostrato che per sembrare vero un film può fare a meno del fatto. Gli basta la forma del documento, che il pubblico aveva imparato a riconoscere proprio dai film che si dichiaravano veri.

Il libro in mezzo

C'è un anello della catena che la memoria comune dimentica volentieri: il libro. Quasi nessuno di questi casi è arrivato al cinema direttamente dalla cronaca. In mezzo c'è un testo che ha già compiuto il lavoro decisivo. Ha scelto i testimoni credibili e scartato gli scomodi, ha dato un ordine al disordine e un finale a ciò che si era spento senza risolversi.

Soprattutto, ha fissato per iscritto una versione che da quel momento fa da originale per tutti i passaggi successivi. *L'esorcista* (*The*

Exorcist, 1973) viene dal romanzo di William Peter Blatty del 1971, non dal diario del gesuita che assistette agli esorcismi del 1949. *Amityville Horror* (*The Amityville Horror*, 1979) viene dal libro di Jay Anson, che nel 1977 portava già in copertina la parola *true*.

Gli esempi si allungano. Il romanzo di Frank De Felitta precede *Entity*; le memorie di Travis Walton precedono *Bagliori nel buio* (*Fire in the Sky*, 1993). Arthur Conan Doyle aveva pubblicato le fate di Cottingley come una prova, prima in rivista e poi in volume, oltre sessant'anni prima che le due cugine autrici delle fotografie confessassero il trucco.

Un giornalista del Tennessee, nel 1894, aveva fissato per iscritto la versione della leggenda della Bell Witch che il cinema avrebbe ripreso, compresa la morte di un uomo avvelenato dallo spirito. Si basava su un manoscritto che nessuno al di fuori della famiglia e dell'autore risulta aver visto. Il diario di un capitano dell'esercito in viaggio nella zona, nell'ottobre 1820, parlava di una voce, di una ragazza e di folle di curiosi, ma non di morti: lo ha collegato alla leggenda lo storico locale David Britton nel 2020.

In qualche caso il libro confessa sé stesso. Lo scrittore Ray Garton, ingaggiato per raccontare l'infestazione denunciata da una famiglia del Connecticut, ha dichiarato nel marzo 2009 al blog *Damned Connecticut* che Ed Warren gli chiese di inventare ciò che mancava e di renderlo spaventoso. Il suo *In a Dark Place* era uscito nel 1992 come saggistica; *Il messaggero – The Haunting in Connecticut* (2009) ne ha ereditato la promessa.

Altre volte il libro è un opuscolo. Un racconto devozionale tedesco su un esorcismo del 1928 nell'Iowa, tradotto in inglese nel 1935 con il titolo *Begone Satan!*, è diventato novant'anni dopo il film *L'esorcismo di Emma Schmidt – The Ritual* (*The Ritual*, 2025). L'opuscolo era stato scritto da un sacerdote che all'esorcismo non aveva assistito.

Non sempre il testo è un libro. Per *The Possession* (2012) è un annuncio d'asta pubblicato su eBay nel 2003, poi un articolo del *Los Angeles Times*. Per *The Deliverance – La redenzione* (*The Deliverance*, 2024) è un'inchiesta dell'*Indianapolis Star* del 2014, costruita su un fascicolo di quasi ottocento pagine tra verbali di polizia, valutazioni psicologiche e atti del tribunale minorile.

Per *Veronica* (*Verónica*, 2017) è un rapporto di polizia redatto a Madrid nel 1992, riletto per un quarto di secolo dalle trasmissioni televisive del mistero. Per *The Exorcism of Emily Rose* (2005) e per *Requiem* (2006) è lo stesso fascicolo giudiziario tedesco del 1978, da cui sono

nati due film incompatibili.

Il cinema, insomma, spesso non inventa la distorsione: la eredita già confezionata e la amplifica. A volte aggiunge del suo, per ragioni che i suoi autori hanno dichiarato. Per *Bagliori nel buio*, secondo lo sceneggiatore Tracy Tormé, lo studio chiese una sequenza del rapimento più spettacolare di quella raccontata da Walton, giudicata troppo simile a ciò che la televisione aveva già mostrato.

La trasformazione iniziale, però, quella che decide che cosa sarà ricordato, avviene quasi sempre sulla carta. A compierla sono editor, giornalisti, scrittori pagati per riempire i vuoti, prima ancora di registi e produttori.

Sessant'anni di promesse

Messi in fila per anno d'uscita, diciannove film del soprannaturale presentati come veri, dal *Demonio* a *The Conjuring – Il rito finale* (*The Conjuring: Last Rites*, 2025), raccontano anche un'altra storia: quella della promessa. Ogni decennio le ha cercato una garanzia diversa.

Nel 1963 la garanzia è uno studioso. Dieci anni dopo *L'esorcista* non ha cartelli che lo dichiarino vero: il legame con il caso del 1949 lo costruiscono i giornali e le interviste di Blatty. Con *Amityville Horror* la promessa sale sulla copertina di un libro, e sopravvive senza fatica alla smentita dell'avvocato degli stessi protagonisti.

Negli anni Ottanta e Novanta la promessa si appoggia ai testimoni: a una madre di Culver City studiata da due ricercatori universitari, a un boscaiolo che supera la prova del poligrafo. Il titolo originale di *Favole* (*FairyTale: A True Story*, 1997) chiama vera una frode già confessata. Nel 1999 la strega di Blair toglie di mezzo il fatto.

Il nuovo secolo moltiplica i formati. *An American Haunting* (2005) chiama «documentata» una leggenda. *Il quarto tipo* (*The Fourth Kind*, 2009) mescola la finzione a falsi filmati d'archivio e a falsi articoli attribuiti a giornali dell'Alaska realmente esistenti. La fabbricazione, stavolta, aveva toccato una comunità reale.

Dal 2013 la garanzia cambia natura. Con *L'evocazione – The Conjuring* (*The Conjuring*, 2013) nasce un marchio, quello dei coniugi Ed e Lorraine Warren. I loro «fascicoli» vengono prestati a un caso inglese seguito per più di un anno da altri, a un processo del Connecticut, a una famiglia della Pennsylvania. Il nome dei Warren, ormai, vale da solo come certificato.

Nel 2014 il manifesto di *Liberaci dal male* (*Deliver Us from Evil*) parlava ancora dei resoconti di un sergente della polizia di New York. Nel 2023 *L'esorcista del Papa* (*The Pope's Exorcist*) promette i fascicoli e gli archivi di padre Gabriele Amorth. Il lessico si è fatto più pesante: dalle parole di un testimone si è passati ai documenti di un'istituzione.

Nel 2025 il meccanismo arriva a maturazione. *L'esorcismo di Emma Schmidt – The Ritual* si presenta come la storia vera che avrebbe ispirato *L'esorcista*: a garantire non è più un fatto, ma un altro film. *Il rito finale* riprende un caso già diventato libro e film televisivo, *La casa delle anime perdute* (*The Haunted*, 1991), e lo vende come l'ultimo caso dei Warren. Ora è la serie a garantire sé stessa.

In sessant'anni, dunque, la garanzia è passata dallo studioso al libro, dal libro alla forma del documento, dal documento al marchio. La formula, nel frattempo, è rimasta identica, e per questo è diventata invisibile.

Per ogni film le carte si lasciano dividere in tre mucchi. Nel primo sta ciò che è accertato: atti giudiziari, verbali, diari, cronache datate, documenti che chiunque può ritrovare. Nel secondo ciò che è stato dichiarato e non si può verificare: la parola di chi c'era, con il nome di chi l'ha pronunciata e la data. Nel terzo ciò che si è aggiunto, nel libro, nel film, nella pubblicità.

Dichiarato non significa falso: significa che nessun riscontro esterno lo conferma né lo esclude. E il confine tra i mucchi non coincide con quello tra vero e falso. Una frode confessata, come quella di Cottingley, è un fatto documentato quanto una sentenza. Un verbale autentico, come quello di Vallecas, attesta che degli agenti hanno scritto qualcosa, non che sia accaduto come lo hanno descritto.

Dietro quasi ogni film ci sono persone reali, e molte sono vive o hanno figli e nipoti. Un ragazzo del Maryland sottoposto a esorcismo nel 1949. Una studentessa tedesca morta a ventitré anni dopo dieci mesi di riti. Una ragazza di Madrid morta adolescente. Una bambina di undici anni del nord di Londra. Nessuno di loro ha chiesto di diventare un personaggio.

Il prezzo della promessa lo hanno pagato spesso loro, quando la stampa, i curiosi e i turisti sono arrivati davanti a casa. Carin Smurl, una delle figlie della famiglia di West Pittston, ha detto nel 2016 al *Citizens' Voice* di Wilkes-Barre, come riferisce *The Keystone* nel 2025, che la pressione del pubblico era stata peggiore dei fenomeni.

Credere a ciò che si è visto non è una colpa, e raccontarlo non è una frode. La distanza tra testimonianza e prova riguarda le carte, non le persone. Altro discorso vale per chi ha preso quella testimonianza e l'ha venduta con un'etichetta che non poteva sostenere.

Le cinque parole in sovrimpressione restano dove sono, all'inizio di ogni film. Ciò che sta dietro di loro cambia da un caso all'altro: un'osservazione etnografica, il diario di un gesuita, un processo, un annuncio d'asta, un'invenzione dichiarata, il nulla. La formula è la stessa per tutti e non distingue.

A distinguere restano le carte. Leggerle è un lavoro meno spettacolare di un esorcismo filmato. La storia che ne esce, però, è spesso più strana di quella che il film prometteva, e ha un pregio che il film non può vantare: è vera.

1. Prima della formula

Il demonio (1963) e la ricerca di Ernesto de Martino

Nella chiesa di un paese lucano un prete avanza con il crocifisso verso una giovane donna. Lei arretra, inarca la schiena fino a puntare le mani a terra e fugge sul pavimento a quattro zampe, il ventre rivolto alle volte. È Daliah Lavi, attrice israeliana di vent'anni, nella parte di Purificata, che in paese chiamano Purif. Il film è *Il demonio* di Brunello Rondi, presentato alla Mostra di Venezia il 27 agosto 1963.

Dieci anni dopo, una controfigura contorsionista, Linda Hager, scende a ritroso le scale di casa MacNeil nella stessa posizione, per *L'esorcista* (*The Exorcist*, 1973) di William Friedkin. Friedkin tolse la sequenza dal montaggio uscito in sala. La reintegrò nel 2000, con i cavi di sostegno cancellati al computer, nell'edizione intitolata *The Version You've Never Seen*. Da allora la «camminata del ragno» è un'immagine-simbolo del cinema di possessione.

La somiglianza tra le due scene alimenta da anni l'ipotesi di un debito. Nulla però lo documenta. Non risulta un'intervista in cui Friedkin citi il film di Rondi, e il critico americano Orrin Grey, nel 2024, osservava che non ci sono tracce solide di una distribuzione del *Demonio* nelle sale degli Stati Uniti. Grey riferisce anche un'altra versione dell'origine del gesto: Lavi, che aveva studiato danza, lo avrebbe eseguito al provino, e gli autori lo avrebbero inserito nella sceneggiatura.

Se la notizia di Grey è esatta, la scena che tutti ricordano del film non viene da un'osservazione sul campo né da un documento. Viene dal corpo di un'attrice. Eppure *Il demonio* si apre con una dichiarazione di tutt'altro segno.

Due cartelli e una voce

Prima di qualunque immagine della storia, mentre la macchina da presa scorre da sinistra a destra sul paesaggio, sullo schermo compaiono due scritte. La prima è un ringraziamento delle società produttrici al professor Ernesto de Martino dell'Università di Cagliari, per aver messo a disposizione i risultati delle sue ricerche etnologiche nel Mezzogiorno.

La seconda va oltre. Secondo la trascrizione che ne ha dato Raffaele Meale sulla rivista *Quinlan* nel 2022, il cartello dichiara che il film «si

ispira a un fatto di cronaca tragicamente recente». Aggiunge che l'insieme dei riti, delle formule magiche e perfino delle crisi demoniache mostrate è «scientificamente esatto» e corrisponde alla realtà italiana, come a quella di altre parti del mondo.

Poi una voce fuori campo presenta la protagonista: una ragazza posseduta dalla magia, in una vicenda ambientata ai giorni nostri in Lucania. In tre righe, dunque, il film rivendica un caso reale, una garanzia scientifica e l'attualità dei fatti. È la promessa che il cinema americano trasformerà in formula di vendita, scritta dieci anni prima e in un'altra lingua.

L'ultima frase del cartello merita attenzione. Dire che quella realtà italiana equivale a quella di altre parti del mondo toglie alla storia il sapore di curiosità esotica di casa nostra: Purif non è una stranezza lucana, è un esempio di una regola. In una riga di titoli di testa c'è, ridotto all'osso, il metodo comparativo con cui de Martino leggeva la magia del Sud accanto a quella di altre culture.

Il fatto di cronaca non ha un nome. I titoli di testa non lo identificano, e Meale, nella stessa recensione, ammetteva che non è possibile capire a quale episodio si riferiscano. Per lui il dettaglio contava poco: la credibilità del film non poggiava sul caso specifico, ma sulla sua derivazione dallo studio dei riti.

Una conferma tardiva viene dalla protagonista. Nel 2012 lo storico del cinema Tim Lucas intervistò Daliah Lavi per i suoi settant'anni sulla rivista *Video Watchdog*. Stando al resoconto che ne dà Grey, Lavi confermò che il film era liberamente ispirato a un caso reale di presunta possessione, e raccontò di aver incontrato la ragazza prima delle riprese.

Anche questa testimonianza, però, non porta con sé un nome, un paese o una data. Resta il ricordo di un'attrice, riferito cinquant'anni dopo da un'intervista che a sua volta si conosce attraverso un altro autore. Del caso che il cartello chiama «tragicamente recente» non c'è altro.

Il peso della promessa, insomma, non sta sul fatto. Sta sulla scienza. A garantire la verità del film non è una famiglia, né un verbale, né un processo, ma il nome di uno studioso con la sua università. Per capire che cosa quella garanzia potesse coprire davvero bisogna guardare a che cosa de Martino aveva studiato.

Il professore di Cagliari

Ernesto de Martino era nato a Napoli nel 1908. Allievo dello storico Adolfo Omodeo, aveva pubblicato nel 1948 *Il mondo magico* e nel 1958 *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Dalla fine degli anni Cinquanta insegnava storia delle religioni a Cagliari. Morirà a Roma nel 1965, due anni dopo l'uscita del film.

Per tutti gli anni Cinquanta aveva guidato in Lucania una serie di spedizioni etnografiche, con collaboratori di discipline diverse, dall'etnomusicologia alla fotografia. Le registrazioni, i taccuini e le fotografie di quei viaggi confluirono in *Sud e magia*, pubblicato da Feltrinelli nel 1959. Nel 1957 il gruppo si era fermato per settimane ad Albano di Lucania, e da quel soggiorno era nato il capitolo sulla vita magica del paese.

Un particolare di quella ricerca ha qualcosa di ironico. Il soggiorno di Albano fu sostenuto in parte dalla Parapsychology Foundation di New York, come de Martino stesso ricordava nella prefazione del libro. Ma lo studioso non andò in Lucania a cercare fenomeni. Andò a studiare chi ci credeva, e perché.

Accanto alle spedizioni era nato un cinema documentario. Luigi Di Gianni aveva girato nel 1958 *Magia lucana* e, in quegli anni, *Nascita e morte nel meridione*, sui riti che de Martino studiava. Nel 2025 lo storico del cinema Giuseppe Mattia ha letto *Magia lucana* e *Il demonio* come due tappe di una stessa trasmissione: dalla ricerca sul campo al documentario, dal documentario alla finzione.

Lo stesso Di Gianni, in un'intervista al periodico lucano *Tursitani* nel 2016, considerava il film di Rondi quello che meglio aveva restituito la Basilicata dell'epoca, e ricordava la collaborazione di de Martino. *Il demonio* non è un'inchiesta. Ma è nato nell'ambiente delle inchieste, e da quell'ambiente prende il modo di guardare.

Il libro descrive il mondo che il film porta sullo schermo: la fattura, il malocchio, la possessione, l'esorcismo, gli operatori magici a cui la comunità si rivolge. La tesi di de Martino è che la magia offra un argine nei momenti in cui la persona rischia di perdersi, di non riuscire più a essere presente a sé stessa. Lui la chiamava «crisi della presenza».

Due anni dopo, con *La terra del rimorso*, de Martino applicò lo stesso sguardo al tarantismo del Salento, osservato con una nuova équipe nel giugno 1959. Anche lì il morso del ragno era il nome che una cultura dava a una sofferenza reale. La realtà della sofferenza era il dato; il ragno era l'interpretazione.

Questo è il punto da cui misurare il cartello. Che i riti e le formule del *Demonio* appartengano a un repertorio studiato sul campo è plausibile e, in larga parte, riconoscibile. La notte di nozze, nel film, i parenti degli sposi mettono una falce sotto il letto. Sulle lenzuola dispongono chicchi d'uva passa a forma di croce: gesti di protezione contro la morte e contro il diavolo, che la voce narrante spiega allo spettatore.

Che le «crisi demoniache» siano «scientificamente esatte» è un'altra affermazione. Nella ricerca di de Martino le crisi esistono come comportamenti osservati e come interpretazioni culturali di quei comportamenti. Il demonio, per lui, è il nome che la comunità dà alla crisi, non una presenza da certificare.

Il film, a modo suo, sembra saperlo: nessuna scena chiarisce se Purif sia posseduta o soltanto disperata. Quello che lo spettatore vede con certezza è una donna respinta dall'uomo che ama, il tentativo di legarlo a sé con una fattura, il paese che la giudica strega, i rimedi che falliscono uno dopo l'altro.

Nel finale Antonio, convinto di essere vittima della fattura, la raggiunge, si unisce a lei e la uccide, persuaso di averla liberata. Il demonio del titolo, a quel punto, ha cambiato corpo: l'orrore che il film mostra non viene dall'aldilà, ma dalla convinzione di un uomo e di un paese.

Sulla consulenza i titoli di testa sono precisi, forse più di quanto sembri. Ringraziano de Martino per aver messo a disposizione le sue ricerche, non per aver collaborato alla scrittura. La Titanus, che conserva i diritti del film, lo presenta oggi come consulente. Quanto quella collaborazione abbia pesato sulla sceneggiatura, firmata da Rondi con Ugo Guerra e Luciano Martino, i titoli non lo dicono.

C'è poi la voce dell'autore. Nella presentazione che ne dà oggi la Titanus, *Il demonio* non nasceva come studio scientifico, e Rondi lo descriveva come una storia di nevrosi e di sesso, di desideri irrazionali in rivolta contro le convenzioni, di amore folle. Rondi veniva dalla scuola di Rossellini e dalla collaborazione con Fellini, per *La dolce vita* e *Otto e mezzo*: il suo terreno era il personaggio, non l'inchiesta.

Nello stesso film convivono dunque due dichiarazioni. Il cartello promette esattezza scientifica e un fatto di cronaca. L'autore parla di passione e nevrosi. Non si escludono, ma non sono la stessa cosa: la prima riguarda il mondo intorno a Purif, la seconda riguarda Purif.

Le riprese si svolsero tra Matera, Montescaglioso e Miglionico. Durante la lavorazione, il confine tra rappresentazione e realtà diventò

sottile in un modo che nessun cartello aveva previsto. Stando a un articolo di Emilio Pozzi sul *Giorno* del 16 luglio 1963, Lavi raccontava che in paese molti l'avevano presa sul serio come maga.

Due ragazze, secondo lo stesso articolo, le chiesero un filtro d'amore da versare nel caffelatte dei fidanzati riluttanti. Un'anziana malata di cuore le domandò di guarirla. Il mondo che de Martino aveva descritto stava assorbendo l'attrice che lo interpretava.

Tutto vero, davanti alla censura

Dopo Venezia, la promessa di verità trovò un uso imprevisto. La commissione di revisione respinse *Il demonio* per offesa al buon costume. Il sottosegretario allo Spettacolo, Ruggero Lombardi, negò il nulla osta alla proiezione pubblica.

Rondi rispose sul *Giorno* del 13 settembre 1963. Stando al resoconto di quell'intervista, sostenne che ciò che si vedeva nel film era tutto vero. Si offrì di accompagnare chi non ci credeva nei luoghi della vicenda, a vedere con i propri occhi i riti che aveva filmato.

Quanto ai tagli richiesti, Rondi spiegò che avrebbero colpito tre sequenze: l'esorcismo in chiesa, la prima crisi notturna di Purif e l'intero finale, con la morte della protagonista. Eseguirli, disse, avrebbe ridotto il film a pochi frammenti incomprensibili e lo avrebbe fatto sparire.

È un passaggio rivelatore. La verità del film, qui, non serve a vendere biglietti. Serve a difendersi. Se i riti sono reali, mostrarli non è oscenità ma documento: la garanzia scientifica del cartello diventa un argomento contro la censura.

Le due cose, del resto, non coincidono. Il cartello garantiva l'autenticità dei riti; la commissione giudicava il modo in cui il film li metteva in scena, con il corpo di Lavi al centro. Un rito può essere autentico e la sua rappresentazione costruita per turbare. Rondi invocava la prima per salvare la seconda.

Il 17 settembre l'amministratore della Vox Film, Federico Magnaghi, chiese con Rondi di essere ascoltato in appello. Il 25 settembre 1963 la commissione di secondo grado concesse il nulla osta, numero 41064, con il divieto ai minori di diciotto anni e il taglio di diverse sequenze. I fotogrammi tolti sono conservati alla Cineteca Nazionale di Roma.

La scena della chiesa, quella della camminata, era tra quelle di cui la censura aveva chiesto il taglio. Per decenni il pubblico italiano ha visto *Il demonio* in una versione mutilata. Solo l'8 ottobre 2009 una

nuova edizione destinata all'home video ottenne il nulla osta senza limiti d'età, in considerazione delle modifiche apportate.

La storia ha una coda che somiglia a quella dell'*Esorcista*. Nel 2021 l'editore americano Severin ha pubblicato, in un cofanetto dedicato al *folk horror*, un restauro condotto in 4K sul negativo originale conservato alla Rai, uscito poi in edizione singola nel 2024. Stando alla presentazione dell'editore, il restauro recupera materiale assente da tutte le edizioni precedenti, compresa la camminata del ragno completa. Anche la scena di Lavi, come quella di Linda Hager, è riapparsa decenni dopo.

Intanto il film ha cambiato posto nella memoria. Nel 2004 la Mostra di Venezia lo ha riproposto in una proiezione di mezzanotte per il centenario della Titanus; nel 2021 lo ha ripresentato il festival di Rotterdam nella sezione dedicata al cinema ritrovato. La critica di genere lo considera oggi un antenato del *folk horror*.

Con la riscoperta è arrivata anche una nuova promessa. Le piattaforme e gli editori che lo distribuiscono nel mondo anglofono lo presentano come il film che avrebbe influenzato *L'esorcista* e *Il grande inquisitore* (*Witchfinder General*, 1968). L'influenza su Friedkin non è documentata; nelle presentazioni commerciali è diventata un dato. La garanzia che vende il film, sessant'anni dopo, non è più la scienza di de Martino: è una parentela con Hollywood.

In Italia si discute di un'altra discendenza. Nel 1972 Lucio Fulci girò *Non si sevizia un paperino*, ambientato in un paese del Sud, dove una donna ritenuta maciara, interpretata da Florinda Bolkan, viene uccisa dai compaesani. Meale, nel 2022, accostava i due film, e *Arcana* di Giulio Questi, in una linea di cinema che si richiama all'etica di de Martino. È una lettura critica: non risulta una dichiarazione di Fulci che indichi il film di Rondi come modello.

Il confronto serve piuttosto a vedere la differenza. In Fulci la maciara è un personaggio dentro un giallo. In Rondi il paese, i riti, la voce narrante occupano lo spazio quanto la protagonista. *Il demonio* è costruito come un racconto che pretende di stare dentro un documento.

Che cosa resta, allora. È accertato che Ernesto de Martino aveva condotto in Lucania ricerche reali, pubblicate e verificabili, e che i titoli di testa lo ringraziano per averle messe a disposizione. Il film fu girato in quella regione e porta sullo schermo riti del mondo descritto in *Sud e magia*. Il «fatto di cronaca tragicamente recente», senza nome, luogo

né data, è invece una dichiarazione che non si può verificare, come l'incontro di Lavi con una ragazza presunta posseduta, ricordato cinquant'anni dopo.

L'esattezza scientifica delle «crisi demoniache» è un'affermazione dei produttori, che la ricerca di de Martino sostiene solo nel senso di crisi reali lette come possessione. Il resto lo ha aggiunto il film: la storia di Purif, con il suo amore ossessivo e l'uccisione finale, è invenzione drammatica, e la camminata del ragno, se il racconto del provino è esatto, viene dal talento di un'attrice. La parentela con *L'esorcista*, che oggi accompagna il film nei cataloghi, l'ha aggiunta il mercato.