



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del
Cinema e della Musica**

**Corso di laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione
Multimediale**

Tesi di laurea Magistrale

Gli spazi nel cinema horror italiano contemporaneo

Spaces in Contemporary Italian Horror Cinema

Relatrice

Prof.ssa Farah Polato

Correlatore esterno

Prof. Alessandro Faccioli

Laureanda: Giulia Boer

Matricola: 1242754

Anno Accademico 2023/2024

Indice.

Introduzione.....	1
1. Horror: origini ed evoluzione di un genere.....	7
1.1 L'origine del termine e il rapporto con il gotico	7
1.2 L'horror nell'industria dell'intrattenimento.....	9
1.3 I tratti distintivi dell'horror.....	10
1.3.1 <i>Lo spazio e le atmosfere perturbanti</i>	10
1.3.2 <i>Le creature mostruose e i "mostri umani"</i>	11
1.3.3 <i>Forme di espressione: la violenza grafica</i>	13
1.3.4 <i>Forme del racconto: la suspense</i>	15
1.4 Le ibridazioni più frequenti e il legame con altri generi.....	15
1.4.1 <i>Il giallo</i>	16
1.4.2 <i>Il noir</i>	17
1.4.3 <i>Il thriller</i>	17
1.4.4 <i>Il fantastico e il filone delle case stregate</i>	18
1.5 Alle origini del genere e la sua evoluzione: incursioni internazionali.....	19
1.6 L'horror nella letteratura inglese e americana	20
1.7 L'horror al cinema.....	23
1.7.1 <i>Uno sguardo europeo</i>	24
1.7.2 <i>Il cinema horror americano</i>	27
2. L' horror italiano: panoramica ed evoluzione del genere fino agli anni	
Novanta.....	33
2.1 I primi approcci al genere horror.....	33
2.2 Il gotico.....	34
2.3 Gli anni Cinquanta e Sessanta: il nascente horror.....	36
2.3.1 <i>I Vampiri, la contaminazione di generi e lo sguardo sulla società</i>	36
2.3.2 <i>La maschera del demonio</i>	41
2.3.3 <i>Il mulino delle donne di pietra: il primo horror a colori e la casa/mulino</i>	43
2.4 Gli anni Settanta e Ottanta: l'affermazione dell'horror italiano con Dario Argento e Lucio Fulci e il "motivo della casa".....	44
2.4.1 <i>Lo slasher e Dario Argento</i>	45
2.4.2 <i>Il gore e Lucio Fulci</i>	47
2.4.3 <i>Il rapporto con gli altri paesi e la minaccia della televisione</i>	49
2.5 Gli anni Novanta	50
2.5.1 <i>La setta (1991)</i>	51

3. Lo spazio perturbante.....	53
3.1 L'estetica perturbante	53
3.2 La casa nelle sue varie declinazioni	56
3.2.1 <i>Il castello</i>	56
3.2.2 <i>Dal castello alla casa: Wieland: or, The Transformation: An American Tale (1798)</i>	57
3.2.3 <i>La casa abitata che diventa perturbante</i>	59
3.2.4 <i>La casa stregata</i>	61
3.2.5 <i>la casa disabitata</i>	63
3.3 Elementi per uno spazio domestico perturbante	64
3.3.1 <i>Gli esterni e l'architettura della casa</i>	64
3.3.2 <i>Gli interni e la scenografia</i>	66
3.3.3 <i>Fotografia: il buio e le condizioni luminose "estreme" e alteranti</i>	68
3.3.4 <i>Elementi evocatori: gli indizi sonori</i>	69
4. Gli anni Duemila e la casa nei film horror italiani contemporanei.....	71
4.1 Una nuova prospettiva	71
4.2 <i>Hungry Hearts (2014)</i>	73
4.3 <i>McBetter (2018)</i>	77
4.4 <i>The Nest (Il nido) (2019)</i>	81
4.5 <i>Il Legame (2020)</i>	87
4.6 <i>A Classic Horror Story (2021)</i>	94
4.7 <i>Pantafa (2022)</i>	100
Conclusioni.....	107
Schede Film.....	109
Bibliografia e Sitografia.....	115

Introduzione

In questa tesi intendo approfondire la costruzione e l'organizzazione dello spazio in film italiani ascrivibili al filone horror, ponendo attenzione in particolare alla funzione assolta dalla struttura architettonica della casa. Al riguardo sono state selezionate sei opere prodotte nell'arco temporale che va dal 2014 al 2022.

L'interesse nei confronti della tematica nasce da una mia personale predilezione per questo genere, non limitata all'ambito cinematografico. La scelta di porre l'attenzione sul cinema contemporaneo scaturisce dal desiderio di valorizzare produzioni recenti appartenenti al genere horror, spesso trascurate rispetto ai classici che le hanno precedute. Negli ultimi dieci anni il cinema horror italiano ha vissuto una rinascita significativa, dopo la crisi degli anni Novanta, con una produzione sempre più fresca e crescente, sebbene non paragonabile a quella delle epoche precedenti.

Numerosi registi come Saverio Costanzo con *Hungry Hearts* (2014) o Roberto de Feo con *The Nest* (2019), hanno saputo portare sul grande schermo film che hanno rinnovato i canoni del genere, contribuendo a riportarlo all'interesse del pubblico, rimanendo comunque fedele a quegli elementi dell'horror classico che ne hanno garantito il successo negli anni. Hanno esplorato nuovi orizzonti creativi, linguaggi e tecniche cinematografiche utili a creare atmosfere e storie coinvolgenti, uniche e inquietanti.

In alcuni casi, sottoposti a un'analisi nell'ultima parte della tesi, il sapiente utilizzo del mezzo cinematografico garantisce una piena partecipazione alle ansie e alle paure dei personaggi portati in scena, che riflettono quelle della società moderna e perciò particolarmente sentite.

Nel primo capitolo viene trattato il percorso evolutivo del genere horror a livello internazionale, con un'attenzione particolare alle sue origini, alle più frequenti contaminazioni con altri generi e alle caratteristiche narrative, stilistiche e visive che ne definiscono l'identità. Si esamina il legame dell'horror con il gotico europeo e americano, sia in ambito letterario che nelle prime produzioni cinematografiche che ne sono derivate, nonché la sua collocazione nel contesto dell'industria dell'intrattenimento. Troviamo qui figure-chiave per lo sviluppo del genere; tra queste, inevitabilmente, per l'ambito letterario, Edgar Allan Poe, fondamentale per la crescita del romanzo del terrore e le sue innovazioni stilistiche e, per l'ambito cinematografico, Paul Leni, esponente del movimento espressionista tedesco che ha introdotto negli Stati Uniti il suo inconfondibile

stile visivo e, ancora, Alfred Hitchcock, non usualmente ascrivito all'horror ma tra i primi registi a fare un uso consapevole della psicanalisi in chiave perturbante.

Tra i testi di riferimento per la parte relativa alla letteratura del terrore vi è il volume di David Punter, *Storia della letteratura del terrore*¹ (1985), in cui l'autore esplora il genere, le origini, le trasformazioni e le caratteristiche principali nel corso dei secoli. Nella parte dedicata al cinema vi sono una panoramica complessiva e numerosi riferimenti a *Danse Macabre*² (2019) di Stephen King. Altri due importanti contributi per l'elaborazione del capitolo sono *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*³ (1990) di Noël Carrol e *A Companion to the Horror Film*⁴ (2016) di Harry M. Benshoff. Il primo esplora il genere horror da una prospettiva filosofica, cercando di rispondere a domande chiave sul fascino del terrore; il secondo è una raccolta di saggi scritti da vari studiosi e studiose del genere, che percorrono diversi temi: dall'estetica del film horror, agli approcci teorici, dalla distribuzione, al cinema d'autore, dalla relazione dell'horror con la pratica del cinema documentario al surrealismo etnografico.

Nel secondo capitolo mi concentro sul cinema italiano, soffermandomi inizialmente su quelle opere che sono state ritenute porre le fondamenta per lo sviluppo del genere negli anni successivi. Tali produzioni, risalenti al periodo compreso tra gli anni Venti e Quaranta, si collocano all'interno del filone gotico e aprono un dialogo con le tendenze internazionali del periodo. Gli elementi gotici che caratterizzano le prime produzioni cinematografiche italiane si manifestano principalmente a livello scenografico, attraverso atmosfere suggestive, architetture imponenti e ambienti oscuri, capaci di generare quel peculiare senso di mistero tipico del genere.

Dedico ampio spazio alle produzioni degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, che hanno contribuito a far crescere il genere ed influenzato le nuove generazioni di registi. In questi decenni il genere comincia a prendere forma in maniera più definita e distintiva affinando il trattamento del terrore psicologico, della resa grafica della violenza e la gestione della suspense.

Analizzo poi le caratteristiche principali che hanno portato al riconoscimento dello stile italiano all'estero presso un pubblico già abituato all'horror, che ha saputo valorizzare le proposte e tributare loro un successo straordinario. Evidenzio anche come storicamente

¹ David Punter, *Storia della letteratura del terrore*, Roma, Editori riuniti, 1985.

² Stephen King, *Danse Macabre*, Milano, Sperling & Kupfer, 2019.

³ Noël Carrol, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.

⁴ Harry M. Benshoff, *A Companion to the Horror Film*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2014.

l'atteggiamento della critica italiana, al contrario, sia stato inizialmente ostile nei confronti delle pellicole italiane e internazionali di questo genere. Se ne approfondiranno i motivi, da ricondurre al contesto storico-culturale, come l'influenza di un cattolicesimo censorio nei confronti di scene violente o erotiche, di cui lo stile è permeato. Nonostante il clima di diffidenza e resistenza della critica, all'inizio degli anni Sessanta si assiste a un progressivo consolidamento che finirà per imporre il genere come uno dei più amati. A seguire, tratto brevemente della crisi che ha caratterizzato gli anni Novanta e la rinascita in epoca più recente.

La ricostruzione del panorama fino agli anni Settanta non ha presentato grandi difficoltà, considerata la mole di testi, articoli e testimonianze disponibili. I testi consultati al riguardo sono diversi. Il primo è *Guida al cinema horror made in Italy*⁵ (2014), testo scritto a quattro mani da Luigi Cozzi, regista, sceneggiatore e saggista e Antonio Tentori, scrittore e sceneggiatore. Si tratta di una raccolta di più di 200 film prodotti tra gli anni Cinquanta e Ottanta nell'ambito del cinema horror/gotico italiano, analizzati e accompagnati da interviste a registi e piccole introduzioni che delineano man mano i cambiamenti del genere. Il secondo è *Horror Italiano*⁶ (2023) di Simone Venturini, testo chiave poiché racconta l'evoluzione del cinema horror italiano dagli albori fino agli anni Ottanta, quando il genere si afferma come una delle cinematografie più originali, influenti ed estreme dell'horror moderno. Propone uno studio d'insieme sull'orrore italiano, attraverso l'analisi di sette film, tra cui *Malombra* (Mario Soldati, 1942) e *I Vampiri* (Riccardo Freda, 1957), citati in questo elaborato. *Italian Horror Cinema*⁷ (2016), di Stefano Baschiera è il titolo di un saggio significativo anche nella parte relativa al cinema contemporaneo. Racchiude vari interventi di autori ed esperti del settore che trattano di temi, registi, epoche diverse e gli intrecci con il genere giallo, altro aggancio di cui parlo nella tesi, seppur in modo superficiale. Infine fondamentale è stato *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone*⁸ (2014) di Gordiano Lupi, opera composta da più volumi che tratta nel dettaglio il cinema horror italiano, offrendo un'analisi del panorama storico e dei cambiamenti socio-culturali e tecnologici che ne hanno condizionato la crescita in modo positivo. Un contributo significativo è stato

⁵ Luigi Cozzi, Antonio Tentori, *Guida al cinema gotico italiano: horror made in Italy*, Roma, Profondo Rosso, 2007.

⁶ Simone Venturi, *Horror Italiano*, Roma, Donzelli Editore, 2005.

⁷ Stefano Baschiera, Russ Hunterè, *Italian Horror Cinema*, Edimburgo, Edimburgh University Press, 2016.

⁸ Gordiano Lupi, *Storia del cinema horror italiano da Mario Bava a Stefano Simone*, Livorno, Edizioni il Foglio, 2011.

apportato dagli articoli di riviste web, che hanno offerto informazioni preziose, prospettive critiche e interviste a registi, arricchendo così diverse sezioni dell'elaborato. Il terzo capitolo è dedicato alla disamina della costruzione degli spazi e degli ambienti che concorrono a generare un'atmosfera perturbante. Come anticipato, ci si è concentrati sulla “casa”, intesa come spazio deputato all'abitare, che assume una funzione centrale nell'immaginario horror. Tradizionalmente concepita come rifugio e luogo di intimità familiare, la casa, all'interno del genere, si trasforma in un luogo intrinsecamente ambiguo e carico di tensione.

Da un lato, la casa rappresenta una protezione contro le minacce esterne; dall'altro, può diventare un vero e proprio labirinto che intrappola i personaggi, trasformandosi in un luogo di terrore. Questa dualità la rende uno degli spazi più perturbanti del cinema horror, in quanto capace di destabilizzare il senso di sicurezza associato alla dimensione domestica. Attraverso il sapiente uso di architetture oppressive, corridoi labirintici, spazi angusti e ombre inquietanti, la casa diventa una metafora delle paure più profonde, spesso connotata come entità quasi viva che osserva e minaccia.

L'analisi si sofferma su come la casa venga spesso utilizzata non solo come scenario, ma come espediente per esplorare tematiche psicologiche e sociali, riflettendo ansie collettive come la paura dell'ignoto, del tradimento dell'intimità e della dissoluzione dei legami familiari. La capacità di celare segreti nei suoi anfratti più oscuri la rende uno strumento narrativo potente, capace di amplificare il senso di angoscia e incertezza.

Un testo essenziale per lo sviluppo del capitolo è *Ca(u)se perturbanti*⁹ (2018) di Davide Manti, scrittore e produttore cine-televisivo, volto a evidenziare i modi con cui determinati tipi di strutture architettoniche, ambienti e disposizione di oggetti possono creare un senso di inquietudine e suspense. Non limitato all'ambito cinematografico, esamina anche letteratura e serie televisive, per creare un quadro completo dell'estetica horror di ieri e di oggi. In continuità con il precedente volume, si inserisce il saggio dello scrittore, critico letterario e accademico croato Marko Lukic, intitolato *Geography of Horror: Spaces, Hauntings and the American Imagination*¹⁰ (2019). Come suggerisce il titolo, Lukic intende evidenziare l'approccio americano alla costruzione del paesaggio horror; tuttavia, ciò non preclude la possibilità di estrapolare spunti significativi per una

⁹ Davide Manti, *Ca(u)se perturbanti. Architettura horror dentro e fuori lo schermo. Fonti, figure, temi*, Torino, Lindau, 2018.

¹⁰ Marko Lukic, *Geography of horror: spaces, hauntings and the American imagination*, Cham, Springer International Publishing, 2022.

trattazione più ampia del tema, che possa estendere le riflessioni proposte a un contesto globale.

Il quarto capitolo si apre con una panoramica sull'evoluzione del cinema horror italiano dal 2000 a oggi. In questo periodo, il genere ha rielaborato alcuni dei propri codici espressivi, orientandosi verso nuove scelte estetiche e narrative che, pur distanziandosi dai canoni tradizionali, risultano altrettanto significative e meritevoli di un adeguato riconoscimento critico. Nella seconda parte del capitolo procedo con l'approfondimento sul ruolo svolto della tipologia architettonica "casa" come spazio narrativo all'interno di sei opere ritenute emblematiche. La selezione è motivata dall'intento di delineare un quadro rappresentativo che consenta di identificare, in diversi momenti progressivi della produzione italiana, tendenze ricorrenti e variazioni significative del tema oggetto di studio. I titoli scelti costituiscono dunque un campione in cui il motivo della casa viene esplorato attraverso differenti declinazioni stilistiche e approcci narrativi: dalla casa che, pur mantenendo una funzione domestica, si trasforma in uno spazio opprimente e claustrofobico di *Hungry Hearts* (Saverio Costanzo, 2014), alla casa come scenario di crimini efferati in *McBetter* (Mattia de Pascali, 2018), dalla casa intesa come rifugio e allo stesso tempo come prigione di *The Nest* (Roberto de Feo, 2019) alla casa disabitata che nasconde e al tempo stesso suggerisce un mistero inquietante di *A Classic Horror Story* (Roberto de Feo, Paolo Strippoli, 2021); infine, la casa infestata da presenze soprannaturali radicate nel folklore di *Il legame* (Domenico de Feudis, 2020) e di *Pantafa* (Emanuele Scaringi, 2022).

Tra i principali riferimenti bibliografici di questo lavoro, il saggio di Gian Luca Castoldi, esperto di cinema horror, saggista e ricercatore, che riprende il titolo del saggio di Luigi Cozzi e Antonio Tentori, *Guida al cinema horror made in Italy*¹¹ (2022), dal momento che si pone come suo sviluppo, andando a proseguire il percorso già iniziato nel contributo precedente: vengono elencati in ordine alfabetico film, indipendentemente dalla loro fortuna critica, creati dal 2014 al 2022, con una breve descrizione per ciascuno volta a suscitare la curiosità in chi legge e stimolare la visione delle opere.

Interessante è *Cinema Assassino. Il cinema thriller e horror italiano dagli inizi a oggi*¹² (2017) di Roberto Ricci, autore di romanzi e racconti horror, dal momento che l'autore si concentra, nella seconda parte del suo lavoro, su registi contemporanei con interviste utili

¹¹ Gian Luca Castoldi, *Guida al cinema horror made in Italy. 2014-2022*, Roma, Profondo Rosso, 2022.

¹² Roberto Ricci, *Cinema Assassino. Il cinema thriller e horror italiano dagli inizi a oggi*, Santa Maria Nuova, La Mezzelane, 2023.

per capire prassi lavorative, le ragioni dell'avvicinamento all'horror e altri aspetti poco conosciuti.

1. Horror: origini ed evoluzione di un genere

Prima di addentrarci nell'horror italiano contemporaneo, è necessario iniziare con il fornire alcune coordinate sulle origini del genere e sul suo sviluppo nella narrazione non solo cinematografica. Pertanto, nel seguente capitolo si farà riferimento alla nascita del genere horror, al percorso evolutivo, ai tratti distintivi e alle ibridazioni più frequenti. Particolare attenzione sarà riservata ai film che hanno introdotto lo spazio domestico, tema centrale della tesi, trasformandolo da luogo sicuro a elemento perturbante e generatore di inquietudine.

1.1 L'origine del termine e il rapporto con il gotico

Il termine è fatto derivare dal latino *horrere*, verbo intransitivo che indicava “essere irto, rizzarsi, arricciarsi”.¹³ Utilizzato per evocare l'ergersi delle spighe di grano nei campi, l'immagine si consolida nel rinvio alla risposta involontaria che i peli del corpo danno quando il corpo avverte del freddo e quando reagisce alla paura improvvisa e intensa¹⁴. A partire dal XVIII secolo il termine dall'indicare una reazione, viene associato alla causa di essa, ovvero a tutto ciò che “mette i brividi, suscita raccapriccio, repulsione e spavento”¹⁵.

Il più autorevole dizionario della lingua inglese, l'Oxford Dictionary, definisce il termine horror associandolo all'emozione prima che alla causa: “l'horror è un'emozione dolorosa composta di ripugnanza e paura; un brivido di terrore e ripugnanza; una forte avversione mista a timore”.¹⁶

Lo stesso tipo di riferimento si riscontra nelle definizioni fornite da due importanti figure interne al genere: secondo il famoso regista John Carpenter “l'horror è una reazione, non

¹³ Campanini Carboni, *Il dizionario della lingua e della civiltà latina*, Torino, Paravia, 2007, voce “horreo”.

¹⁴ Enciclopedia Treccani, *Enciclopedia online*, https://www.treccani.it/enciclopedia/horror_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/, voce “horror”.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Oxford English Dictionary, *Vocabolario online*, https://www.oed.com/dictionary/horror_n?tab=factsheet#1284848, voce “horror”.

un genere”¹⁷, e per lo scrittore di genere Stephen King, l’horror è un connubio di più elementi che si susseguono: l’emozione del terrore, la reazione fisica all’orrore e la repulsione”¹⁸.

L’horror presenta una varietà di declinazioni e definizioni, configurandosi come un termine polisemico in grado di assumere numerosi significati a seconda dei contesti di utilizzo. Esso si manifesta negli ambiti della letteratura e del cinema inizialmente attraverso delle formulazioni che rientrano nella categoria del “gotico”, genere nato e diffusosi in Inghilterra tra il 1700 e il 1800¹⁹.

Anche il termine “gotico” ha, per quanto sostenuto dal Professor David Punter in *Storia della letteratura del terrore*, un’origine ben definita, che affonderebbe le proprie radici nell’epoca delle invasioni barbariche.²⁰ Più precisamente, il termine è fatto risalire a una delle tribù barbare maggiormente distruttive, quella dei Goti, giunti nel IV secolo dall’Europa settentrionale fino ai confini dell’Impero Romano, diffondendo caos e distruzione al suo passaggio.²¹ Dai comportamenti e le caratteristiche della tribù, deriva la diffusione del termine “gotico” come indicativo di qualcosa di antico, esagerato e caotico, inizialmente in uso in campo artistico e successivamente nella letteratura inglese a partire dal XVIII secolo.²²

Il termine acquisisce inoltre il significato di crudezza e paganismi, caratteristiche in netto contrasto con l’eleganza, la modernità e la civilizzazione dell’Inghilterra ottocentesca. Tale opposizione conferiva al gotico un fascino particolare, rendendolo oggetto di riscoperta, anche in quanto rappresentazione di un passato dimenticato.²³

Il rinnovato interesse per l’antichità, e in particolare per l’immaginario gotico, divenne una delle radici più profonde della narrativa definita, per l’appunto, “gotica”. La letteratura gotica, con le atmosfere cupe, i castelli in rovina e i protagonisti tormentati, non era solo un passatempo macabro, ma un’esplorazione delle paure, dei desideri e delle contraddizioni che albergavano nel cuore della società moderna.²⁴

¹⁷ Matt Glasby, *The Book of Horror*, London, Frances Lincoln, p. 7.

¹⁸ S. King, *op. cit.*, p. 35-36.

¹⁹ Eva Cabras, *Spettatori perturbati: Cinema horror e nuovi percorsi di visione contemporanea*, VDM Verlag, 2014, p. 15.

²⁰ D. Punter, *op. cit.*, p. 5.

²¹ Nick Groom, *The gothic: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 22- 30.

²² D. Punter, *op. cit.*, pp.6-10.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 40.

1.2 L'horror nell'industria dell'intrattenimento

Il motivo della paura ricorre in vari tipi di narrazione, dalle storie mitologiche e di tradizione orale, alle fiabe classiche e moderne, alle pratiche artistiche e all'interno dell'industria dell'intrattenimento, nelle sue forme esplicitamente narrative ma non solo, (si pensi a determinati motivi musicali) definendosi come elemento decisamente attrattivo.²⁵

Il campo dell'horror si nutre della paura esplorando per ciascun mezzo espressivo le forme più efficaci per suscitarsela. Le paure – motivate che siano da cause materiali o, sempre più spesso, di natura psicologica – diventano terreno fertile per la creazione di storie capaci di suscitare emozioni intense e profonde²⁶. Queste narrazioni sfruttano le ansie collettive e le fobie inconse per costruire un'atmosfera di tensione e terrore, che riesce a coinvolgere e affascinare il pubblico. Al riguardo, H. P. Lovecraft nel libro *Horror soprannaturale nella letteratura* afferma che “la più antica e forte emozione dell'umanità è la paura, e la più antica e forte paura è la paura dell'ignoto”²⁷. Egli evidenzia come la narrazione si ponga come intermediazione verso quell'ignoto di cui molte persone hanno paura pur essendone attratte.²⁸ Alla paura dell'ignoto, infatti, spesso si aggiunge l'inevitabile fascino della curiosità e del desiderio di confrontarsi con ciò che non si comprende. Un'altra dinamica interessante è rappresentata dal fatto che, all'innescarsi del meccanismo della paura nel pubblico, segue la consapevolezza, da parte dello stesso, di trovarsi in una situazione sicura, per esempio all'interno di una sala cinematografica o nella propria abitazione. Questo duplice stato emotivo consente al pubblico di sperimentare paura e intrattenimento simultaneamente, consapevole di non essere direttamente coinvolto nelle vicende narrate.²⁹

C'è ancora un elemento che conferisce fascino al genere, come sottolinea Michela Vanon Alliata in *Nel segno dell'horror forme e figure di un genere* (2018): “ciò su cui questo genere punta è articolare una serie di tematiche profondamente legate ad alcuni aspetti della relazione tra uomo e società: l'insofferenza, l'ansia di potere, l'attrazione per

²⁵ S. King, *op. cit.*, p. 40

²⁶ *Ivi.*, p. 41

²⁷ H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Corvallis, Pulp-Lit Productions, 2016 p. 1.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ S. King, *op. cit.*, p.45

l'irrazionale e il sovvertimento delle regole, che attrae lo spettatore in quanto egli ha la possibilità di proiettare i propri sogni di onnipotenza e trasgressione della norma”³⁰.

Prima di approdare al cinema e ben prima di essere riconosciuto come genere, l'horror attraversa una serie di intricati percorsi che, con il tempo, ne hanno delineato le caratteristiche distintive, di seguito ne vengono segnalate alcune.

1.3 I tratti distintivi dell'horror

L'estetica di tutti i prodotti horror presenta peculiarità distintive, che conferiscono a ciascun prodotto mediale la sua specifica appartenenza al genere horror. Di seguito ci soffermiamo su alcune componenti sensibili per la prospettiva indagata.

1.3.1 Lo spazio e le atmosfere perturbanti

Un elemento centrale della narrativa horror, in questo paragrafo solo accennato, è rappresentato dallo spazio perturbante, ovvero ambienti che amplificano il carattere inquietante degli eventi narrati. Gli spazi horror, frequentemente descritti come disturbanti o liminali, ovvero luoghi di transito privi di oggetti, che generano un senso di inquietudine, come i corridoi percorsi da Danny in *Shining* (1980), contribuiscono a creare un'atmosfera di paura e ansia. A ciò si aggiungono atmosfere cupe e inquietanti, l'uso di luce fioca o ombre marcate, nebbia e colori freddi.

Tra gli spazi ricorrenti, che saranno oggetto di un approfondimento nel terzo capitolo della tesi, assimilabili al motivo “casa”, troviamo castelli in rovina, case abbandonate o stregate, foreste oscure, manicomii, cimiteri e ambienti di carattere gotico.

³⁰ Michela Vanon Alliata, *Nel segno dell'horror. Forme e figure di un genere*, in *Fenomenologia e poetica dell'horror*, Venezia, Cafoscarina, p. 17.

1.3.2 Le creature mostruose e i “mostri umani”

Uno dei tratti distintivi dell’horror è la presenza di creature mostruose³¹, sebbene queste “abitino” anche altri tipi di narrazione, come fiabe e miti, non necessariamente dialoganti con l’horror. Noël Carroll sostiene che la differenza fondamentale tra le storie dell’orrore e le semplici narrazioni con mostri, come i miti, risiede nell’atteggiamento dei personaggi e del pubblico nei confronti delle creature mostruose. Nelle opere horror, gli esseri umani percepiscono i mostri come entità anormali e perturbanti, che violano l’ordine naturale. Al contrario, nelle fiabe, i mostri sono parte integrante e accettata della realtà quotidiana dell’universo narrativo.³²

Le creature mitologiche, come i Boreadi, i grifoni, le chimere, i basilischi, i draghi e i satiri, per quanto temibili e minacciose, non vengono percepite come innaturali all’interno del contesto mitologico. Al contrario, i mostri nell’horror rappresentano una violazione delle norme di proprietà ontologica, infrangono l’ordine naturale e destabilizzano le aspettative ontologiche presupposte dai personaggi umani positivi nella narrazione, generando timore, tremori, nausea, repulsione, sensazioni centrali nell’esperienza dell’horror.³³

In altre parole, nelle opere horror il mostro è una figura straordinaria inserita nel nostro mondo ordinario, mentre nelle fiabe e in narrazioni simili il mostro è una creatura ordinaria all’interno di un mondo straordinario.³⁴

I mostri descritti da Carroll sono entità impure e incomplete, perché non si conformano a una categoria definita di esseri o forme di vita esistenti. Sono considerati impuri in quanto rappresentano una fusione di caratteristiche appartenenti a diverse specie, generi o categorie. La loro natura ibrida implica una rottura delle normatività, evocando una sensazione di inquietudine poiché sfidano le convenzioni della realtà e dell’identità.³⁵

Sono incompleti perché non sono mai completamente realizzati o definiti. Questa incompletezza si manifesta nella loro apparente instabilità, che li rende imprevedibili e

³¹ N. Carrol, *op. cit.*, p. 14.

³² *Ivi*, p. 16.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 23.

inquietanti, motivo per cui il pubblico è spesso incapace di comprendere appieno la loro natura.³⁶

Tra i mostri più ricorrenti nelle narrazioni horror si trovano vampiri, lupi mannari, zombie, fantasmi, demoni, e figure grottesche o deformi, che in alcuni casi, come sostenuto da Stephen King, rappresentano manifestazioni delle paure più profonde e archetipiche, spesso incarnando ansie sociali, culturali o esistenziali, con le quali il pubblico si può confrontare in uno spazio sicuro e controllato.³⁷

King identifica tre ampie categorie di mostri che ricorrono frequentemente nella narrativa horror: il vampiro parassita, che si nutre degli altri e simboleggia la paura della morte e della corruzione fisica o morale; il licantropo, che rappresenta il lato oscuro e incontrollabile della natura umana, ossia la parte animale che emerge in situazioni estreme; infine, un mostro di natura non fisica, ma astratta: la “cosa senza nome”, che incarna l’ignoto, ciò che sfugge alla razionalità umana.³⁸

Oltre ai mostri di natura sovranaturale, esistono figure inquietanti che incarnano l'orrore attraverso manifestazioni più realistiche e terrene. I “mostri umani” includono individui come serial killer, psicopatici e scienziati folli, che rivelano le angosce e le vulnerabilità intrinseche della condizione umana.³⁹ I killer, spesso caratterizzate da una mancanza di empatia e da un comportamento predatorio, sollecitano un forte senso di repulsione e paura nel pubblico, poiché sfidano la nostra comprensione morale e psicologica dell’atto di uccidere.⁴⁰

In modo simile, gli psicopatici, grazie alla loro capacità di manipolare e ingannare, suscitano un orrore profondo legato alla paura dell'incontrollabile. Questi individui, che sembrano ordinari all'apparenza, possono celare comportamenti devianti e imprevedibili. Sebbene non appartengano al dominio del sovranaturale, gli psicopatici si avvicinano ai mostri impuri e incompleti descritti da Carroll. Ad esempio, egli stesso si riferisce al personaggio di Norman Bates in *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), come a un individuo impuro, poiché la sua personalità si frammenta in almeno due identità distinte: quella del tranquillo e timido proprietario di un motel e quella della madre, che esercita un controllo

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ S. King, *op. cit.*, p. 42.

³⁸ *Ivi*, p. 94.

³⁹ N. Carroll, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ Jacopo Bulgarini d’Elci, *Serial killer: l’oscuro “eroe” del nostro tempo*, “Mondo Serie”, 20 febbraio 2024, <https://www.mondoserie.it/serial-killer/>.

dominante sulla sua psiche. Parla invece di “incompletezza” psicologica in virtù della psicosi di cui soffre, che lo porta a vivere in uno stato di dissociazione e confusione.⁴¹ Infine, la figura dello scienziato folle incarna l’idea che la ricerca della conoscenza, se condotta senza etica e responsabilità, possa portare a risultati devastanti. È una figura archetipica che simboleggia il timore per il progresso scientifico incontrollato e le conseguenze etiche delle innovazioni tecnologiche.⁴²

Alcune di queste creature, quali più quali meno, abitano o insediano anche lo spazio riconoscibile nella tipologia-casa, come vedremo nelle analisi dei film che prendo in esame nel quarto capitolo: un lupo-cane mannaro in *McBetter* (Mattia de Pascali, 2018), affiancato da due mostri-umani, rappresentati dagli assassini, che ritroviamo anche in *A Classic Horror Story* (Roberto de Feo, Paolo Strippoli, 2021); una presenza sovranaturale fisica e tangibile in *Il Legame* (Domenico Emanuele de Feudis, 2020), più eterea e spirituale in *Pantafa* (Emanuele Scaringi, 2022); e, infine, la figura archetipica dello “scienziato pazzo” in *The Nest* (Roberto de Feo, 2019).

1.3.3 Forme di espressione: la violenza grafica

Tra i modi di espressione in cui prendono “corpo” i motivi ricorrenti, soprattutto a partire dagli anni ’80, vi è l’uso di una violenza grafica esplicita, resa possibile dai nuovi sviluppi nel trucco protesico e negli effetti speciali, che si concretizza con la rappresentazione visiva di corpi mutilati, disintegrati e azioni brutali.⁴³ I film che hanno dominato la scena del periodo, incarnando al meglio tale tendenza sono stati classificati in due sottogeneri: lo *splatter* o *gore* e lo *slasher*.⁴⁴

Il termine *splatter* è fatto derivare dall’inglese “*to splat*”, ovvero schiacciare. Viene utilizzato per definire quella categoria di media che raffigura in modo esplicito, eccessivo e con estrema brutalità la violenza, il sangue e l’orrore, con lo scopo di evocare shock e repulsione negli spettatori⁴⁵. *Gore*, altro termine in inglese per indicare il sangue, fa

⁴¹ N. Carroll, *op. cit.*, pp. 37-39.

⁴² *Ivi*, p. 118.

⁴³ H. M. Benshoff, *op. cit.*, pp. 310.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 315-327.

⁴⁵ Enciclopedia Treccani, *Enciclopedia online*, <https://www.treccani.it/vocabolario/splatter/>, (consultato l’8 settembre 2024), voce “splatter”.

riferimento soprattutto alla focalizzazione su dettagli macabri e viscerali: sanguinose uccisioni, ferite aperte, smembramenti e altre forme di violenza grafica.⁴⁶

Slasher, dall'inglese “*to slash*”, ossia “ferire profondamente con un'arma affilata”, designa una forma di violenza sanguinolenta comunemente associata ai film horror ambientati in luoghi chiusi o isolati, dove un assassino seriale uccide una dopo l'altra le vittime, squarciandole con armi da taglio oppure con oggetti contundenti.⁴⁷

La casa, tradizionalmente simbolo di sicurezza, intimità e protezione, nei sottogeneri splatter e slasher viene completamente sovvertita, trasformandosi in un luogo di violenza e terrore in cui l'orrore distrugge ogni senso di familiarità. Questo ribaltamento amplifica il senso di vulnerabilità dello spettatore, mostrando come il pericolo possa annidarsi proprio laddove ci si sente più al sicuro.

Nei film slasher, in particolare, l'ambiente domestico o luoghi che richiamano il concetto di “casa” – chalet isolati, capanne nei boschi o abitazioni suburbane – diventano veri e propri teatri di massacri, dove spazi familiari si caricano di tensione e minaccia. In *Halloween - La notte delle streghe* (1978) di John Carpenter, le tranquille abitazioni di Haddonfield si tingono di sangue quando Michael Myers trasforma stanze in scene di omicidio brutale. Allo stesso modo, in *Nightmare - Dal profondo della notte* (1984), Freddy Krueger infrange ogni senso di sicurezza invadendo la sfera privata delle sue vittime, facendole morire nei loro letti, il luogo per eccellenza della vulnerabilità. Più recentemente, film come *You're Next* (2011) e *Barbarian* (2022) continuano a utilizzare la casa come cardine della narrazione splatter e come spazio di violenza estrema e di pericolo imminente. In territorio italiano, un esempio significativo, già citato nello scorso paragrafo, è rappresentato da *McBetter* (2018), un body-horror dalle forti tinte splatter, interamente girato all'interno di una casa.

⁴⁶ Oxford Learner's Dictionary, *Vocabolario online*, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/gore_2, voce “gore”.

⁴⁷ Enciclopedia Treccani, *Enciclopedia online*, https://www.treccani.it/vocabolario/slasher_%28Neologismi%29/, voce “slasher”.

1.3.4 Forme del racconto: la suspense

Un espediente narrativo presente nella maggior parte delle narrazioni horror è la suspense.⁴⁸ Con il termine si intende lo stato di apprensione e di ansiosa attesa con cui si segue l'evolversi di situazioni, soprattutto di opere narrative, teatrali, cinematografiche e televisive, ricche di drammaticità e di imprevisti e dall'esito incerto. Il meccanismo della suspense si origina quando lo spettatore è costretto a confrontarsi con una serie di interrogativi cruciali, a cui non viene fornita una risposta certa nell'immediato. Domande come: chi è l'assassino? Quali saranno le conseguenze delle azioni dei personaggi? lasciano lo spettatore aperto a ogni possibilità, creando un'atmosfera di incertezza e attesa.⁴⁹

È importante notare che la suspense non è un concetto esclusivo del genere horror; essa si estende trasversalmente a diversi generi letterari e cinematografici. Sebbene non costituisca una caratteristica distintiva che separa le storie dell'orrore da altri generi narrativi, e pur non essendo un elemento presente in tutte le trame horror, essa rimane una componente essenziale di molte opere del genere.⁵⁰

1.4 Le ibridazioni più frequenti e il legame con altri generi

Spesso, una narrazione horror si intreccia con altri generi letterari, rendendo talvolta difficile una distinzione netta. In questa sezione si esploreranno le forme più comuni di ibridazione tra il genere horror e altri generi narrativi, evidenziando come queste mescolanze contribuiscano alla creazione di esperienze di lettura e visione particolarmente coinvolgenti e ricche di sfumature.

⁴⁸ N. Carroll, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 130-131.

⁵⁰ *Ibidem*.

1.4.1 Il giallo

Una prima commistione avviene con la categoria del “giallo”. Il termine, nato e utilizzato prevalentemente in Italia, fa riferimento alla veste grafica con la quale vengono pubblicati i libri polizieschi editi da Mondadori a partire dal 1929, che raccontano storie di mistero e crimini, spesso omicidi intricati, composti da colpi di scena e violenza.⁵¹ L’oggetto principale è la descrizione di un crimine e dei personaggi coinvolti, siano essi criminali o vittime. Sebbene il nucleo centrale del giallo sia l’indagine di un crimine e la risoluzione del caso, la componente horror emerge quando le storie esplorano temi di paura e suspense legati all’ignoto o al male. Per esempio nel romanzo giallo *Dieci piccoli indiani, e non rimase nessuno* (1939) di Agatha Christie, gli elementi dell’horror si manifestano attraverso l’ansia crescente dei personaggi, che si rendono conto di essere intrappolati e che il loro assassino è tra loro, il senso di isolamento, la paranoia, la tensione psicologica, la costante paura della morte imminente e un’atmosfera claustrofobica e angosciante.

Nel contesto cinematografico, un esempio emblematico di fusione tra il giallo e l’horror è *Profondo Rosso* di Dario Argento (1975). Gli elementi tipici del giallo presenti nel film includono: l’indagine investigativa, l’enigma da risolvere e una serie di omicidi seriali. Al contempo, gli elementi horror si manifestano attraverso l’uso di violenza grafica e sanguinosa, e un’estetica caratterizzata da luci e colori intensi, in particolare il rosso, che contribuiscono a creare un’atmosfera inquietante e surreale.

La categoria si suddivide in diversi sottogeneri, sebbene i confini tra essi non siano spesso chiaramente definiti. Tra questi rientrano il poliziesco, dove acquisisce un ruolo centrale la narrazione delle indagini che portano alla luce tutti gli elementi della vicenda criminale, la letteratura di spionaggio e il *noir*.⁵²

⁵¹ Giusi Chiofalo, *Noir, giallo e thriller: storia e differenza di tre generi letterari simili*, “Rivista Blam!”, 22 Luglio 2024, <https://www.rivistablam.it/libri/generi-letterari/noir-giallo-thriller-storia-caratteristiche-libri-differenze/>.

⁵² *Ibidem*.

1.4.2 Il noir

Il termine *noir* è stato introdotto nel 1946 da alcuni critici francesi con riferimento a film statunitensi tratti da romanzi che in Francia venivano pubblicati dall'editore Gallimard, nella celebre collana "Serie Noire".⁵³

È un genere caratterizzato dalla centralità di un protagonista che spesso assume il ruolo di vittima o sospettato, con una marcata tendenza all'autodistruzione.⁵⁴ Al centro della narrazione vi è una profonda analisi psicologica e sociale del protagonista, sovente condotta attraverso la figura del detective privato, una novità rispetto al genere poliziesco tradizionale. Le caratteristiche distintive del noir includono un'introspezione nei confronti dei colpevoli, degli emarginati e degli "ultimi", verso i quali il lettore è portato a sviluppare una naturale empatia.⁵⁵ Quando a questi elementi si aggiungono tematiche come occultismo, sovrannaturale, visioni inquietanti, violenza e corpi mutilati, il *noir* si trasforma, avvicinandosi ai territori dell'horror.

1.4.3 Il thriller

Un altro genere con il quale l'horror si mescola è il *thriller*. Questa parola deriva dall'inglese "*to thrill*", rabbrivire, è un genere che sfrutta i meccanismi della suspense, la tensione e l'azione per tenere lo spettatore in sospenso.⁵⁶

Esistono vari sottogeneri del thriller: tecnologico, legale, fantascientifico, di spionaggio. Uno dei più noti è quello psicologico in cui la sfera psichica dei personaggi ha maggior rilievo rispetto all'azione. Un esempio è il romanzo thriller psicologico *L'isola della paura* (2003) di Dennis Lehane, di ispirazione per il film *Shutter Island* (2010) diretto da Martin Scorsese.⁵⁷

⁵³ *Noir*, in "Treccani", <https://www.treccani.it/enciclopedia/noir/>

⁵⁴ Giusi Chiofalo, *Noir, giallo e thriller: storia e differenza di tre generi letterari simili*, "Rivista Blam!", 22 Luglio 2024, <https://www.rivistablam.it/libri/generi-letterari/noir-giallo-thriller-storia-caratteristiche-libri-differenze/>.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Enciclopedia Treccani, Enciclopedia online, https://www.treccani.it/enciclopedia/horror_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/, voce "thriller".

⁵⁷ Giusi Chiofalo, *Noir, giallo e thriller: storia e differenza di tre generi letterari simili*, in "Rivista Blam!", 22 Luglio 2024, <https://www.rivistablam.it/libri/generi-letterari/noir-giallo-thriller-storia-caratteristiche-libri-differenze/>.

Negli anni Settanta, il genere ha ottenuto un'affermazione significativa nel panorama cinematografico internazionale, fondendosi con l'horror che stava emergendo in quel periodo.⁵⁸ La sovrapposizione tra i due generi avviene in modi diversi: una storia dell'orrore complessa può iniziare in modo simile a un thriller, rivelando subito l'identità del mostro al pubblico. Al contrario, può presentarsi come un mistero, mostrando unicamente le conseguenze devastanti del mostro, che di solito includono morte e distruzione. Il pubblico, insieme ai personaggi, segue con crescente interesse l'accumulo di prove di atti mostruosi e ripugnanti, spinto dalla curiosità di scoprire cosa si nasconde dietro a tale carneficina.⁵⁹

1.4.4 Il fantastico e il filone delle case stregate

Per concludere il rapido affaccio sulle ibridazioni più ricorrenti, è utile richiamare Stephen King, il quale, in *Danse Macabre*, si interroga sulle origini dell'horror arrivando a considerarlo affine al mondo del fantasy e a quello della fantascienza, entrambi iscrivibili all'interno del genere fantastico⁶⁰. Il genere in esame si caratterizza per la narrazione di elementi e situazioni immaginarie che trascendono l'esperienza quotidiana, presentando scenari straordinari che, con alta probabilità, non si manifestano nella realtà comunemente vissuta. Tra gli elementi distintivi che definiscono una situazione fantastica vi è l'intrusione del soprannaturale o del meraviglioso, come la magia o le innovazioni tecnologiche futuristiche.⁶¹ Anche Carroll si esprime sulla correlazione tra horror e fantastico, sostenendo che le storie horror, spesso si presentano inizialmente come esercizi di fantasia, trattenendo informazioni vitali fino al momento della rivelazione, quando si scopre che l'agente responsabile di tutti i recenti eventi inquietanti è un'entità soprannaturale.⁶² Molte narrazioni horror iniziano come racconti fantastici, ma si trasformano in horror nel momento in cui viene accertata l'esistenza di un mostro. L'autore porta come esempio il filone di romanzi e i film che trattano di case stregate,

⁵⁸ M. Benschhoff, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁹ *Ivi*, p. 99.

⁶⁰ S. King, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁶¹ [s.n.], *Gialli, Horror, Fantasia*, in "Titani Editori", <http://www.titanieditori.com/gialli,-horror,-fantasia.html>.

⁶² N. Carroll, *op. cit.*, pp. 147-148.

come il romanzo di Shirley Jackson *L'incubo di Hill House* (1959), dove la protagonista sembra essere posseduta dallo spirito della casa in cui vive, ma l'ambiguità della narrazione lascia incertezza riguardo alla reale natura della sua condizione: è davvero vittima di un'influenza soprannaturale o sta semplicemente vivendo un delirio?⁶³.

1.5 Alle origini del genere e la sua evoluzione: incursioni internazionali

Tematiche, atmosfere e narrazioni con riferimenti riconducibili all'horror sono presenti fin dall'antichità. Le prime manifestazioni di tali elementi si riscontrano già nella tradizione orale e folkloristica, che tramanda leggende spaventose attraverso le generazioni. Queste storie, spesso radicate nella superstizione, sono caratterizzate da un sottotesto moralistico e predicativo, volto a trasmettere insegnamenti etici o ammonimenti.⁶⁴

Per esempio si hanno testimonianza di rappresentazioni orrifiche nel III secolo a.C all'interno della tradizione teatrale indiana, che fanno dell'horror, denominato *Bhayānaka*, una delle prime forme di esperienza estetica all'interno della tradizione artistica.⁶⁵

Inoltre, l'attenzione alla paura, intesa come esperienza estetica e psicologica, risuona profondamente anche nella tragedia greca, così come in alcuni episodi delle Sacre Scritture, dove compaiono alcune figure di mostri, come quella del vampiro, già presente nella tradizione mesopotamica. Vi è infatti una leggenda che il primo vampiro sia nato in Mesopotamia: Lilith, un demone femminile che secondo alcune tradizioni ebraiche fu la prima "moglie" di Adamo⁶⁶.

Creature magiche e mostruose popolano i racconti durante tutto il Medioevo. Per esempio in Islanda intorno al XIII secolo, iniziano a circolare una serie di storie con protagonisti i

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 37

⁶⁵ K. Corstorphine, L. R. Kremmel, *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, Cham, Springer international Publishing, p.21-22.

⁶⁶ Sofia Russo, *Lilith: la libertà della prima donna creata da Dio*, Treccani, 3 agosto 2020, https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Liberta/SSSGL_Lilith.html.

troll, un termine polisemantico utilizzato per indicare più categorie di creature magiche: streghe, maghi, fantasmi, zombie e vampiri.⁶⁷

Altre rappresentazioni sadiche e violente appaiono anche al di fuori dei confini europei. I nativi americani si servivano di storie dell'orrore per mettere in guardia le comunità dalle minacce dell'esterno.

Il Giappone inseriva narrazioni violente negli *emakimono*, rotoli di seta che raccontavano delle storie illustrate, sviluppati tra l'XI e il XVI secolo e considerati i precursori del manga.⁶⁸

Rispetto a questa trasversalità, nelle prossime pagine ci soffermeremo brevemente sull'evoluzione del genere in ambito letterario guardando in particolar modo all'Inghilterra, dove il genere prende forma e in America, dove acquisisce nuove forme narrative e stilistiche.

1.6 L'horror nella letteratura inglese e americana

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento in Inghilterra si assiste a un crescente interesse per storie intrise di soprannaturale, mistero e terrore, che iniziano a farsi largo nelle discussioni dei salotti culturali.⁶⁹ Inoltre, si diffonde una forte attrazione per tutte quelle pratiche connesse allo spiritismo e alla scienza dell'occulto, precedentemente marchiate come malefiche⁷⁰.

Tra il 1760 e il 1820 emerge un gruppo di autori che si dedicano alla produzione di romanzi, definiti poi "gotici" e "horror", che segnano una svolta nella storia della letteratura. Tra i pionieri si annoverano figure come Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, C.R. Maturin e Mary Shelly.⁷¹

Horace Walpole è universalmente riconosciuto come il capostipite della letteratura gotica, in seguito alla pubblicazione, nel 1764, de *Il Castello di Otranto*, ritenuto il primo

⁶⁷ *Ivi*, pp. 33-35.

⁶⁸ Giorgia Caterini, *Japan horror*, Latina, Tunué, 2010, p. 8.

⁶⁹ E. Cabras, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁰ Benedetta Lucidi, *Il cinema horror delle origini*, Frame Cinema, <https://framescinema.com/cinema-horror-origini/>.

⁷¹ D. Punter, *op. cit.*, p. 5.

romanzo gotico della storia della letteratura.⁷² L'opera è ambientata in un antico castello medievale situato a Otranto, dove si intrecciano eventi soprannaturali, omicidi, lotte per la legittimazione del potere e apparizioni spettrali.⁷³ L'autore combina elementi del folklore popolare e motivi elisabettiani con un evidente richiamo a Shakespeare, attraverso l'inserimento di quadri che si animano, elmi magici e giganteschi spettri fluttuanti.⁷⁴ Le dinamiche di potere, l'ambientazione medievale, il conflitto tra bene e male e la presenza di forze soprannaturali introdotte da Walpole vanno a definire i primi tratti del genere letterario gotico, fungendo d'ispirazione per gli scrittori successivi e da base per l'horror cinematografico.⁷⁵

Nel corso dell'Ottocento il genere horror iniziava a prendere forma e a guadagnare sempre più popolarità, soprattutto dopo l'uscita della più famosa e innovativa opera di Mary Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo* (1818)⁷⁶. Con quest'opera il genere subisce un'importante trasformazione, è infatti lei a dar vita al vero e proprio romanzo del terrore.⁷⁷ Gli elementi centrali del racconto sono il contrasto fra bene e male, quello fra vita e morte, il mistero dell'origine della vita e il complesso rapporto con la scienza, che anticipa le preoccupazioni legate al potere della tecnologia dei nostri tempi.

Un tassello cardine per la storia del genere horror è rappresentato da *Dracula* di Bram Stoker (1897)⁷⁸, poiché ha definito e diffuso il mito del vampiro nella cultura occidentale. Sebbene questa figura esistesse già nella letteratura e nel folklore precedenti, è con l'opera di Stoker che il mito assume una forma iconica e universale. Dracula non è solo un vampiro, ma incarna uno dei personaggi letterari più misteriosi e controversi di tutta la storia dell'orrore e ha dato vita a una leggenda ancora oggi fortemente sentita. Il romanzo affronta una varietà di tematiche complesse e strettamente intrecciate tra loro, tra cui la paura dell'altro e dell'ignoto. Il Conte Dracula, con il suo aspetto ripugnante e mostruoso e le sue pratiche occulte, incarna una minaccia alla stabilità sociale e morale dell'Inghilterra vittoriana. Un'altra tematica centrale è quella della sessualità rappresentata dal morso del vampiro, caricato di un forte erotismo, tale da sovvertire le norme morali

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Harry M. Benshoff, *op. cit.*, p. 210.

⁷⁴ D. Punter, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁵ Harry M. Benshoff, *op. cit.*, p. 273.

⁷⁶ S. King, *op. cit.*, p. 60

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ E. Cabras, *op. cit.*, p. 15.

dell'epoca. Così come le figure femminili, Lucy Westenr e Mina Harker, soggette a trasformazioni interpretabili come metafore della liberazione sessuale⁷⁹. Il romanzo non è solo una storia di orrore sovranaturale, ma anche un'esplorazione dei timori sociali e personali del tempo, incarnati in un personaggio che rappresenta l'alterità e la minaccia sotto molteplici forme.

Nei primi anni dell'Ottocento, il genere gotico si diffonde anche in America, dove assume sempre più l'aspetto dei più moderni romanzi dell'orrore. Charles Brockden Brown è considerato il primo a cimentarsi nella scrittura di romanzi di matrice gotica e horror, tuttavia, l'attenzione principale sarà rivolta a Edgar Allan Poe.⁸⁰

David Punter spiega come Edgar Allan Poe sia indiscutibilmente una delle figure più influenti della letteratura americana, evidenziando l'ampiezza e l'importanza del suo contributo allo sviluppo del romanzo dell'orrore, attraverso tre principali innovazioni.⁸¹ La prima è un approfondimento sulla psicologia dei personaggi, attraverso l'esplorazione del tema della personalità divisa, evidente soprattutto in personaggi tormentati da demoni interiori. Attraverso questi personaggi, Poe ha inaugurato un nuovo modo di raccontare il terrore, non tanto basato su eventi sovranaturali, quanto su una sottile e persistente sensazione di disagio, un'atmosfera che pervade ogni aspetto del testo. *La caduta della casa degli Usher* (1839), citato da Punter, è forse l'esempio più rappresentativo della maestria di Poe nell'intrecciare terrore e psicologia. Nel racconto, la decadenza fisica della casa è un riflesso della disintegrazione mentale dei suoi abitanti, che crea una perfetta fusione tra ambiente e psiche⁸², relazione che verrà approfondita nel terzo capitolo. La seconda è la rivoluzione della struttura e del tono narrativo. Il tono dei suoi racconti, spesso cupo e malinconico, rispecchia le angosce profonde dell'animo umano, che emergono quando si affrontano temi come la morte, la colpa e la follia.⁸³ Le sue storie procedono in una spirale di crescente di terrore, dove ogni dettaglio, ogni suono e ombra contribuiscono a intensificare il senso di imminente catastrofe. Questa struttura narrativa, che si avvolge su sé stessa, è sia un mezzo per costruire suspense, che un modo per immergere il lettore nella stessa spirale di follia che affligge i personaggi⁸⁴.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ D. Punter, *ivi*, p. 164.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 264.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

La terza è lo sviluppo del thriller investigativo. Con *I delitti della Rue Morgue* (1841), *Il mistero di Marie Roget* (1842) e *La lettera rubata* (1845), comincia difatti il genere poliziesco⁸⁵. Poe ha creato il primo detective della letteratura, Charles August Dupin e ha anche stabilito un modello di struttura narrativa basato su indizi, deduzioni logiche e risoluzione finale del mistero. Le opere di Poe non solo continuano a essere lette e apprezzate, ma hanno anche aperto la strada a nuovi modi di esplorare il lato oscuro della natura umana, rendendo l'autore una figura imprescindibile per comprendere l'evoluzione della narrativa horror e del thriller, anche quella dei fumetti, della musica, della televisione e del grande schermo.

Negli anni Trenta, il genere horror registrò un significativo incremento di popolarità, sostenuto dall'emergere delle “riviste del brivido”, che contribuirono notevolmente alla sua diffusione e accettazione tra il pubblico americano.⁸⁶ Tra queste pubblicazioni, spiccava in particolare la rivista *Weird Tales*, considerata una delle più influenti e iconiche nel panorama della narrativa fantastica e dell'orrore.⁸⁷ Contemporaneamente, si assisteva alla fondazione nel 1939 della casa editrice *Arkham House*, dedita alla pubblicazione di alcune delle opere più significative del periodo compreso tra il 1939 e il 1960. Tra le pubblicazioni più importanti figurano numerosi racconti di H. P. Lovecraft, scrittore di svariati generi, che divenne una figura centrale nella letteratura dell'orrore.⁸⁸ Tra gli anni Settanta e Ottanta si afferma Stephen King, oggi conosciuto come il “re dell'horror” contemporaneo, la cui produzione letteraria ha ispirato un numero straordinario di adattamenti cinematografici, con il maggior numero di film basati sui suoi racconti realizzati solo nel decennio compreso tra il 1980 e il 1989.⁸⁹

1.7 L'horror al cinema

In questa sezione faremo una brevissima incursione nelle cinematografie europee e americane inseguendo i riferimenti più ricorrenti per l'origine del genere nella sua

⁸⁵ Teresa Campi, *La vera storia di Edgar Allan Poe*, Città di Castello, Odoia, 2020, p. 152.

⁸⁶ S. King, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ H. M. Benshoff, *op. cit.*, p. 311.

declinazione cinematografica. Evidentemente la nozione di “origine” è problematica; alcuni nomi tuttavia, pur con distinguo e puntualizzazioni, sono ricorsivi. Data l'impossibilità di una trattazione esaustiva, verranno di seguito richiamati i contributi rappresentativi per il tema in oggetto, film che si sviluppano intorno a case infestate, isolate o abbandonate, dove si verificano eventi brutali o sovranaturali.

1.7.1 Uno sguardo europeo

In Francia troviamo la figura di George Méliès con *Il castello del diavolo* (1896)⁹⁰ dove troviamo il diavolo e una serie di apparizioni spettrali; come usuale nella pratica di Méliès vi troviamo effetti speciali e trucchi cinematografici, come sovrapposizioni di immagini, trasformazioni e scomposizioni ottiche, finalizzati a spaventare il pubblico. Il film è ambientato in un antico castello – quindi uno spazio per taluni aspetti riconducibile al domestico – infestato dal diavolo che terrorizza un gruppo di malcapitati. Il cinema horror francese trova spazio tra le fila del movimento surrealista con la trasposizione del romanzo di Poe, *La caduta della casa Usher*, uscito nel 1928 e diretto da Jean Epstein.⁹¹ In Germania, l'impatto delle scenografie e della fotografia dell'espressionismo tedesco ebbero grande influenza nell'evoluzione del cinema horror. Si tratta di una corrente d'avanguardia fortemente influenzata dalla cultura romantica e gotica tedesca nata in Germania intorno al 1908 come reazione al realismo.⁹² Il movimento interessa il campo cinematografico intorno agli anni Venti, dopo la Grande Guerra, ed è caratterizzato da temi e personaggi che incarnano la situazione post-bellica, dove la fantasia lasciava emergere i demoni interiori di una società devastata.⁹³ Si distingue per il gusto nella deformazione della realtà e per l'uso di prospettive distorte, elementi che enfatizzano la natura deviata e tormentata dei personaggi. Le scenografie esagerate, spesso curate nei minimi dettagli, contribuiscono a creare un'atmosfera inquietante e surreale. Anche la recitazione segue un approccio antinaturalistico ed esagerato, lontano dalla realtà, che esalta il dramma e l'intensità emotiva.⁹⁴ Le ombre dominano la scena, avvolgendo i

⁹⁰ H. M. Benshoff, *op. cit.*, p. 215.

⁹¹ E. Cabras, *op. cit.*, p. 26.

⁹² *Ivi*, p. 16.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

personaggi in un'oscurità minacciosa da cui non possono sfuggire, simbolo della loro inevitabile sottomissione alle forze oscure e al destino incombente. L'uso delle ombre non solo accentua la tensione e il senso di angoscia, ma riflette anche i conflitti interiori dei personaggi e la loro lotta con paure e impulsi nascosti.⁹⁵ Un caposaldo dell'Espressionismo cinematografico è *Il Gabinetto del Dottor Caligari* (1919) di Robert Wiene, una pellicola innovatrice e sperimentale al punto di essere considerata un film-manuale soprattutto per quanto riguarda l'analisi sull'oscurità e la complessità della mente umana, il tema dell'inconscio e della devianza.⁹⁶ Un altro dei capolavori del cinema espressionista tedesco è *Nosferatu il vampiro* (1922), diretto da Friedrich Wilhelm Murnau, regista capace di creare le immagini più conturbanti e sconvolgenti del cinema tedesco. È uno dei primi adattamenti cinematografici di *Dracula* di Bram Stoker, sebbene non ufficiale a causa di problemi di diritti d'autore.

L'avvicinarsi della minaccia del Terzo Reich inaugura uno dei capitoli più tenebrosi della storia culturale tedesca, caratterizzato dalla stretta soffocante della propaganda e dalla rigida censura nazista. In quegli anni, numerosi intellettuali, attori e registi, trovandosi sempre più oppressi dal regime totalitario, sono costretti a fuggire dalla Germania nazista. Molti di loro cercarono rifugio in altri paesi, con una particolare predilezione per gli Stati Uniti, dove l'industria cinematografica di Hollywood stava rapidamente affermandosi come un centro di influenza di rilievo a livello globale⁹⁷. Tra i registi dell'espressionismo tedesco che emigrano negli Stati Uniti c'è Paul Leni il quale, collaborando con la Universal Pictures, nel 1927 realizza *The Cat and the Canary*, considerato una delle prime e più rilevanti incursioni nel sottogenere cinematografico della "casa infestata".⁹⁸ Il film si distingue per la sua trama avvincente, in cui una misteriosa villa diventa il teatro di eventi soprannaturali e inquietanti, ma soprattutto per l'impronta visiva che lo collega all'estetica dell'espressionismo tedesco. Paul Leni, uno dei registi espressionisti più affermati in Germania, portò con sé negli Stati Uniti l'uso innovativo di luci e ombre, scenografie distorte e atmosfere gotiche, che caratterizzavano i capolavori del cinema espressionista.⁹⁹ Il film fa da ponte tra due tradizioni cinematografiche: da un lato, l'orrore

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ivi.*, p. 17.

⁹⁸ H. M. Benshoff, *op. cit.*, p. 220.

⁹⁹ Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 85.

visivo ed emotivo tipico del cinema europeo post-bellico, dall'altro, il crescente interesse per storie di suspense e thriller nel contesto hollywoodiano, come si vedrà a breve.

Nonostante la Gran Bretagna rappresenti il cuore dell'horror letterario, il suo impatto sull'affermazione e sull'evoluzione del cinema horror è stato meno marcato rispetto a quello degli Stati Uniti, emergendo principalmente in modo episodico¹⁰⁰. I temi trattati sono stati sostanzialmente gli stessi: mostri, vampiri, licantropi, demoni e i film prodotti miravano a mantenersi in linea con gli standard hollywoodiani.¹⁰¹ Una svolta significativa nel genere horror del Paese si manifesta però negli anni '50, grazie alla casa di produzione Hammer Film Production.¹⁰² Fondata nel 1934, decide di focalizzarsi sul genere horror dopo aver sperimentato il successo della serie televisiva di horror-scienza *The Quatermass Xperiment* (1955), realizzata grazie a finanziamenti statunitensi.¹⁰³

Negli anni '60, la casa di produzione continuò a riscuotere successo con sequel di *Frankenstein*, *Dracula* e *La Mummia*, contribuendo a consacrare Peter Cushing e Christopher Lee come icone cinematografiche.¹⁰⁴

Il cinema horror britannico degli anni Settanta e Ottanta è contraddistinto da innovazioni e sperimentazioni audaci, evidenziate dall'introduzione della nudità e da una marcata inclinazione verso *l'exploitation*, ovvero la rappresentazione esplicita di sesso e violenza. In questo periodo, l'horror britannico si focalizza prevalentemente sul sottogenere della ghost story e sui temi demoniaci.¹⁰⁵

In questi anni, a causa di mancanza di finanziamenti, la Hammer fu costretta a rallentare la sua produzione e riprese a produrre film dal 2008, ottenendo successi come *The Woman in Black* (2012), adattamento dell'omonimo romanzo di Susan Hill. Il film racconta di Arthur Kipps, un avvocato che, dopo la morte della moglie, è in cerca di un modo per riscattare la sua carriera e la sua vita. Viene incaricato di recarsi nella remota Eel Marsh House per gestire la vendita della proprietà di una defunta cliente. Quando arriva nella casa scopre che il luogo è avvolto da misteri e superstizioni. I residenti del villaggio vicino sono riluttanti a parlare di Eel Marsh House e avvertono Arthur di tenersi alla larga.

¹⁰⁰ E. Cabras, *op. cit.*, p.22.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Hammer Film Productions, *The Hammer Legacy*, Sito ufficiale della Hammer Film Productions, <https://hammerfilms.com/pages/the-hammer-legacy>.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ E. Cabras, *op. cit.*, p. 22.

All'interno della casa inizia a trovare indizi su una tragedia passata legata a una donna in nero, il cui spirito tormentato si manifesta con conseguenze mortali. Man mano che Arthur esplora la casa e scopre la verità sulla donna in nero e sulla sua storia tragica, si rende conto che le apparizioni portano sventura a chiunque le veda, e la sua vita e quella delle persone a lui care sono in grave pericolo.

I film prodotti dalla Hammer Film Production hanno esercitato un'influenza significativa sui registi italiani operanti nel genere horror, come verrà approfondito nel capitolo successivo.

1.7.2 Il cinema horror americano

I mostri che avevano popolato la narrativa gotica britannica non tardano ad approdare a Hollywood. Nel 1927, il primo adattamento teatrale autorizzato di *Dracula* di Bram Stoker debuttò a Broadway, riscuotendo un tale successo da spingere il regista Tod Browning a realizzarne una trasposizione cinematografica.¹⁰⁶ L'adattamento cinematografico *Dracula* uscì nel 1931 ed ebbe un incredibile riscontro di pubblico, tale da generare un dibattito critico più ampio, sollevando questioni culturali e sociologiche sul gusto e sulle preferenze del pubblico americano.¹⁰⁷ Alcuni si domandarono perché, in un periodo storico segnato da incertezze e trasformazioni, quale quello della Grande Depressione, gli orrori gotici stessero emergendo come una forma dominante di intrattenimento, capace di affascinare e conquistare un pubblico sempre più vasto.¹⁰⁸

Lo stesso anno, sull'onda del successo di *Dracula*, il produttore cinematografico Carl Laemmle Jr., autorizza la produzione del film *Frankenstein*, dal celebre capolavoro gotico di Mary Shelley, che ottenne anche più successo di *Dracula*.¹⁰⁹

Gli anni '40 si caratterizzano per la ripresa costante di pellicole di particolare successo, soprattutto sequel a ritmi vertiginosi, con protagonisti i medesimi mostri ormai tanto amati dal pubblico americano ed europeo.¹¹⁰

¹⁰⁶ H. M. Benschhoff, *op. cit.*, pp. 226-227.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 232.

¹¹⁰ E. Cabras, *op. cit.*, p. 18.

Negli anni '50 il panorama del cinema americano si arricchisce di nuove tipologie di mostri e di una rinnovata concezione del terrore.¹¹¹

Dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale, il Dracula elegante della pellicola di Browning e la sinistra e malinconica Creatura di Frankenstein, non erano più in grado di evocare lo stesso livello di inquietudine nel pubblico cinematografico moderno.¹¹²

Le immagini vivide di morte e distruzione di massa, avevano profondamente segnato la psiche collettiva.¹¹³

La necessità di un cambiamento portò a una divisione dei mostri in due categorie. Da un lato vi erano i mutanti, i giganteschi o i mostruosi, incarnazione del risultato di esperimenti atomici; dall'altro, gli invasori alieni, impegnati in forme di controllo ideologico.¹¹⁴ Contemporaneamente, cominciarono a diffondersi pellicole horror anche nel mondo underground e delle produzioni a basso costo, come quelle del regista e produttore Roger Corman, autore di alcune delle più riuscite trasposizioni cinematografiche delle opere di Edgar Allan Poe.¹¹⁵

Una svolta arriva nel 1960 quando Alfred Hitchcock realizzò uno dei capolavori più noti e influenti, *Psycho*, tratto dall'omonimo romanzo di Robert Bloch. Con il film, Hitchcock sonda in profondità le radici culturali e sociali di tematiche quali la sessualità, la suspense e il voyeurismo.¹¹⁶ Fa anche qualcosa che porterà un cambiamento nel cinema horror: introduce alcuni dei principi della psicoanalisi all'interno del linguaggio cinematografico. Il film esplora i meccanismi dell'inconscio, l'ambivalenza della personalità e la dimensione oscura della mente umana, incarnata nella figura di Norman Bates, la cui doppia identità e il rapporto patologico con la madre si rivelano il fulcro del racconto.¹¹⁷ *Psycho* non è solo un horror e thriller psicologico, ma anche un'analisi cinematografica della condizione umana attraverso la lente della psicoanalisi. Hitchcock crea un'opera che non si limita a spaventare o intrattenere, ma che invita a riflettere su questioni profonde legate all'identità, al trauma e alla repressione.¹¹⁸

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Gianlorenzo Franzì, Il cinema horror: storia ed evoluzione tra politica e Stati Uniti, 20 marzo 2022, "Taxidivers", <https://www.taxidivers.it/224365/magazine-2/cinema-horror.html>.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Alberto Castellano, *Un fil rouge cormaniano. In ricordo di roger Corman*, in "Fata Morgana Web", 20 maggio 2024, <https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-roger-corman/>.

¹¹⁶ M. Giori, *Alfred Hitchcock Psycho*, Torino, Lindau, pp. 5-7.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

La storia ha come protagonista Marion Crane, una giovane donna che ruba una grossa somma di denaro e fugge. Durante il viaggio, si ferma al Bates Motel, gestito da Norman Bates, un uomo disturbato che vive sotto l'influenza della madre. Dopo che Marion viene assassinata nella doccia, da quella che sembra la madre di Norman, il suo fidanzato e la sorella Lila iniziano a cercarla. Scoprono che Norman ha un oscuro segreto: sua madre è morta, ma la sua personalità è stata assorbita da Norman, che commette omicidi travestito da lei. Alla fine, la verità viene svelata, rivelando la complessa e disturbante psiche di Norman. Nel film la casa dei Bates rimane sullo sfondo per gran parte del film, stagliandosi inquietante alle spalle del Bates Motel, quasi come un guardiano silenzioso e minaccioso che sovrasta tutto ciò che accade. La sua posizione sopraelevata, sempre visibile in lontananza, trasmette una sensazione costante di controllo, suggerendo che qualcosa di oscuro aleggia su quel luogo. Nella seconda metà del film, la casa inizia a giocare un ruolo più significativo e viene finalmente esplorata internamente. Attraverso una serie di indizi visivi, come la camera intatta della madre di Bates e l'impronta del suo corpo sul materasso, Hitchcock svela che è successo qualcosa di strano. Il vero colpo di scena avviene quando Lila Crane, esplorando il seminterrato della casa, scopre il cadavere mummificato della signora Bates. Questo rivela che la madre di Norman è morta da tempo, e che la donna che sembrava vivere nella casa non esiste più. La "madre" a cui Norman apparentemente obbedisce, non è altro che una proiezione mentale creata dalla sua mente malata. Attraverso il racconto dello psichiatra alla fine del film, viene spiegato che Norman aveva ucciso sua madre anni prima, in un impeto di gelosia per la sua relazione con un altro uomo. Tuttavia, il senso di colpa e il trauma lo hanno spinto a negare l'omicidio, dissociando la sua mente e dando vita a una seconda personalità, quella della madre.

La "madre", dunque, non è solo una figura che vive nel ricordo di Norman, ma una vera e propria personalità alternativa che prende il controllo del suo comportamento. Come spiega lo psichiatra: "Norman esisteva solo per la metà da tempo, e ora l'altra metà ha preso il sopravvento, probabilmente per sempre. [...] A volte riusciva a convivere con le due personalità e a farle dialogare tra loro. Non era mai solo Norman, ma spesso era solo la madre". Ciò chiarisce che la personalità dominante alla fine è quella della madre, mentre Norman, nella sua fragilità psicologica, ha perso il controllo.

Negli anni Sessanta una serie di cambiamenti sociali e culturali stavano rivoluzionando la società americana. Da un lato si stava gradualmente plasmando una società caratterizzata da un crescente consumismo, dall'altro si delineavano le prime forme di ribellione giovanile. In questo contesto, il regista George Romero concepì un'idea innovativa: creare una nuova tipologia di mostro che fungesse da specchio della società consumistica americana e che al contempo rappresentasse il popolo in fase di rivolta. Si tratta della figura dello zombie protagonista del film *La notte dei morti viventi*, realizzato nel 1968.¹¹⁹

Nello stesso anno Roman Polanski realizza *Rosemary's Baby*, che oltre a lanciare la sua carriera a livello internazionale, darà avvio al filone di film legati alle tematiche di possessioni, riti satanici ed esorcismi, di cui fa parte anche il più conosciuto film del filone, *L'Esorcista* (1973) diretto da William Friedkin.¹²⁰ Con *Rosemary's Baby* l'elemento orrifico e demoniaco non veniva relegato in atmosfere gotiche e fantascientifiche, ma invadeva la quotidianità dell'uomo contemporaneo, l'orrore diventava il quotidiano stesso: il trionfo del capitalismo, la folle corsa verso il successo, i valori tradizionali della famiglia che si trasformano in qualcosa di oscuro. Fu la prima volta che un horror riuscì a parlare così bene del presente.¹²¹ È ambientato in un appartamento newyorkese le cui stanze si trasformano progressivamente in spazi inquietanti e opprimenti, in parallelo con l'ansia e la paranoia crescente della protagonista, convinta che i vicini di casa e il marito nutrano intenzioni malevole nei suoi confronti. In tale contesto, si assiste a una crescente diffusione delle narrazioni dell'orrore ambientate all'interno dello spazio domestico, un tema già presente, ma che inizia ora a emergere con maggiore frequenza.¹²² Tra i film si ricorda per esempio *L'ultima casa a sinistra* (1972), film esordio di Wes Craven. Un film che segue la vicenda di due adolescenti, Mari e Phyllis, che vengono rapite, torturate e uccise da un gruppo di criminali. Dopo il brutale omicidio, i malviventi cercano rifugio in una casa isolata, che scoprono poi essere quella dei genitori di Mari. Quando i genitori della ragazza realizzano la vera identità dei loro ospiti e ciò che hanno fatto a loro figlia, decidono di vendicarsi con estrema violenza. La casa si presenta nuovamente, prima come luogo di rifugio, poi

¹¹⁹ E. Cabras, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁰ Eugenio Radin, *I figli di Rosemary- il Diavolo nel cinema degli anni 70*, "Onda Cinema Webzin", <https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/i-figli-di-rosemary-il-diavolo-nel-cinema-degli-anni-70.html>.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² H. M. Benschhoff, *op. cit.*, pp. 265-266.

di orrore e vendetta, trasformandosi in un teatro di violenza e giustizia brutale, che rende il film uno dei primi esempi di slasher.

I film slasher, emersi tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, hanno trovato grande successo nella cultura giovanile americana e nel mercato televisivo. Esteticamente, l'uso di effetti speciali avanzati ha reso *il gore* l'elemento centrale del cinema horror, portando a un'esperienza visivamente trasgressiva.¹²³ Questo cambiamento ha segnato una rottura sia con le storie gotiche classiche, sia con i film horror politicamente impegnati degli anni '70.¹²⁴

Di particolare rilevanza per il nostro percorso è *La casa* (1981) di Sam Raimi. Degli amici si rifugiano in una remota e inquietante abitazione situata nel bosco, dove scoprono il Necronomicon, un antico libro contenente incantesimi che risvegliano forze demoniache. La casa diviene il fulcro degli eventi orrorifici, con i protagonisti che subiscono possessioni e vengono eliminati in maniera brutale, in un'escalation di violenza e gore. Come sarà messo in rilievo nel capitolo successivo dedicato all'horror italiano, anche per il cinema americano gli anni '90 rappresentano un periodo particolarmente critico. Con la progressiva scomparsa degli ultimi film appartenenti al ciclo slasher, l'horror americano appare in uno stato di stagnazione, incapace di trovare una nuova direzione estetica e narrativa.¹²⁵ Sebbene vi siano alcune eccezioni significative, come *The Blair Witch Project*, (1999), che fonde terrore e amatorialità¹²⁶. È un film influente e criticatissimo, odiato tanto quanto amato, tutto girato all'aria aperta, ma che ha culmine in un finale tra quattro mura in cui la paura diventa concreta. I protagonisti arrivano in una casa abbandonata per scappare da un'entità che li perseguitava, per poi scoprire che anche in questa casa vi erano segni di una presenza soprannaturale.

Con la fondazione della casa di produzione Blumhouse da parte di Jason Blum nel 2000, ha inizio una nuova fase di straordinaria vitalità per il genere horror a livello globale. Blumhouse è riuscita a restituire prestigio a un settore che appariva ormai saturato da numerosi titoli ripetitivi, carenti di originalità e caratterizzati da una limitata propensione all'innovazione.¹²⁷

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ H. M. Benschhoff, *op. cit.*, pp. 329-330.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ E, Cabras, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷ Manuela Santacatterina, *Chi ha paura del buio? Da Jordan Peele ad Ari Aster: storia di una rivoluzione horror*, in "The Hollywood Reporter", 29 aprile 2023, <https://www.hollywoodreporter.it/film/film->

Il film da cui tutto ha avuto inizio è *Paranormal Activity* (2007), il quale riprende lo stile di girato di repertorio di *The Blair Witch Project*¹²⁸ ed è stato riconosciuto dal *Guardian* come il più redditizio nella storia del cinema, grazie a un eccezionale ritorno sull'investimento pari al 433.900%.¹²⁹ Narra la vicenda di una coppia perseguitata da una presenza inquietante all'interno della loro abitazione. Per documentare gli eventi paranormali e comprendere l'origine di tali fenomeni, i protagonisti decidono di installare una telecamera, cercando così di ottenere prove tangibili del soprannaturale. Il punto di forza del film è il forte senso di ansia e tensione crescente dato dalle inquadrature volutamente limitate, incapaci di catturare completamente gli spazi dove può celarsi il mostro¹³⁰.

stranieri/evoluzione-cinema-horror-jordan-peelee-robert-eggers-ari-aster-beau-ha-paura-ti-west-kane-parsons/5207/.

¹²⁸ H. M. Benschhoff, *op. cit.*, p. 330.

¹²⁹ Tom Shone, *Paranormal Activity and the myth of the shoestring shocker*, in "The Guardian", 25 novembre 2009, <https://www.theguardian.com/film/2009/nov/25/paranormal-activity-box-office-profit>.

¹³⁰ H. M. Benschhoff, *op. cit.*, p. 331.

2. L'horror italiano: panoramica ed evoluzione del genere fino agli anni Novanta

Dopo aver visto l'origine del termine e aver fatto qualche incursione nelle manifestazioni del genere horror cinematografico in altre realtà nazionali, si procede ora verso il panorama italiano, dalla sua emersione alle fasi più salienti, che, sistematizzatosi come genere in una fase successiva a quella americana e degli altri paesi europei, ne raccoglie alcune caratteristiche. Nelle prossime pagine si delineeranno sia queste linee di continuità, sia l'emersione di aspetti più peculiari. Per fare questo si attraverseranno i decenni dagli anni '40 fino agli anni '90, durante i quali il genere si è imposto in Italia, ma soprattutto all'estero. Verrà data maggior attenzione ai film italiani del periodo nei quali la casa ha un ruolo centrale al fine di proseguire con il percorso della tesi.

2.1 I primi approcci al genere horror

È necessario attendere il 1957 per quello che nella consuetudine viene riconosciuto come il primo film horror italiano, *I Vampiri* di Riccardo Freda.¹³¹ Altre produzioni cinematografiche sono tuttavia state ascritte al genere; si tratta di pellicole di non facile reperibilità e riconducibili alla categoria del gotico¹³², genere che si era ampiamente diffuso in Europa in ambito letterario, come visto nel capitolo precedente.

I tratti distintivi narrativi e visivi di queste pellicole, messi in luce da Simone Venturini in *Horror Italiano* (2014), sono: la ricerca di temi come la colpa, la vendetta, la follia, il ritorno dei perseguitati, i luoghi claustrofobici e labirintici, le architetture gotiche, le morti violente, elementi che poi entreranno a pieno titolo nella tradizione orrorifica successiva¹³³. Uno dei primi film appartenenti al filone gotico italiano di cui si hanno notizie, seppur scarse poiché la pellicola è andata perduta, risale al 1920 ed è ispirato alla

¹³¹ S. Venturini, *op. cit.*, p. 43.

¹³² *Ivi*, p. 29.

¹³³ *Ivi*, p. 8.

letteratura horror inglese: un riadattamento al *Frankenstein* di Mary Shelley diretto da Eugenio Testa¹³⁴.

Le figure di Dracula e Frankenstein, presenti in opere letterarie e cinematografiche di provenienza statunitense e internazionale, hanno ispirato i registi italiani del cinema horror a introdurre, nelle loro prime produzioni, personaggi mostruosi come fantasmi, demoni, vampiri, streghe e zombie, segnando così una delle prime influenze straniere sul genere in Italia.¹³⁵

Dal 1935 al 1943, il regime fascista impose una rigida censura che vietò la distribuzione di numerosi film americani soprattutto del circuito horror e bloccò la produzione di pellicole del genere in Italia.¹³⁶

Non sorprende la reticenza dei critici, ad esempio, nel 1939, in occasione dell'uscita in Italia del film *Il figlio di Frankenstein* di Rowland V. Lee, quando espressero dubbi sulla predisposizione del pubblico italiano ad accogliere questo genere cinematografico.¹³⁷

2.2 Il gotico

Negli anni Sessanta ombre e oscurità iniziano a emergere con maggiore frequenza nelle produzioni cinematografiche italiane, contribuendo a definire un vero e proprio filone gotico nazionale.¹³⁸ Tuttavia, i semi di questa tendenza sono già presenti in opere precedenti, seppur di difficile reperibilità, tra cui emerge *Malombra* (1942) di Mario Soldati, bocciato dalla critica poiché ritenuto troppo distante dal gusto degli italiani dell'epoca. In riferimento al film il critico Pietro Bianchi sottolinea come metta “Troppa carne al fuoco, accidenti, per il nostro gusto, e pochissimo stile”.¹³⁹

Intriso di atmosfere oscure e decadenti, tenta di trasporre sullo schermo il fascino del gotico letterario. Soldati trova tali atmosfere sulle sponde del lago di Como, all'interno di Villa Pliniana, che, con la sua architettura gotica, interni bui e freddi, stanze chiuse e

¹³⁴ *Ivi*, p. 31.

¹³⁵ L. Cozzi, A. Tentori, *Guida al cinema horror made in Italy*, Milano, Profondo Rosso, 2007, p. 30

¹³⁶ H. M. Benschhoff, *op. cit.*, p. 286.

¹³⁷ S. Venturini, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁸ *Ivi*, p. 7.

¹³⁹ *Ivi*, p. 92.

inaccessibili, descritte dai protagonisti come “invase dal diavolo” o “abitate da un fantasma”, si rivela una location ideale.¹⁴⁰

Ispirato all'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro, la trama ruota intorno a Marina, una giovane Marchesa che giunge alla villa dello zio ed entra in contatto con una presenza, Cecilia, un'antenata tenuta prigioniera dal marito proprio in quella dimora. Marina dopo aver letto delle lettere e sentito delle storie, in preda a un delirio psicotico, inizia a credere di essere la reincarnazione di Cecilia e diviene ossessionata dall'idea di poterla vendicare, arrivando a uccidere.



Figura 1 Marina



Figura 2 Inquadratura iniziale della Villa

La “malombra” del titolo è “lo spirito della casa”, “ciò che rimane intrappolato, uno spettro, un fantasma, chi è morto per disgrazia e permane in un luogo”¹⁴¹, come lo spirito di Cecilia. La villa si rivela una casa-prigione dove non solo vi è intrappolato lo spirito di Cecilia, ma la stessa Marina.¹⁴²

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 93.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

Soldati descrive la villa come un luogo dove demoni, ninfe, geni e assassini delineano una stratificazione di figure e motivi architettonici e paesaggistici che si rispecchiano anche in produzioni più moderne.

Gli elementi di intreccio con il gotico nascente e con il moderno horror sono: il piano soprannaturale che si articola nel tema della reincarnazione/possessione, l'ambientazione, una sorta di casa infestata, la costruzione labirintica degli spazi e il senso di costrizione che emana, i temi del doppio, del ritorno del passato e della vendetta.¹⁴³

A ribadire l'ascendente americano, in una scena in cui viene descritta la grande biblioteca della villa, solo un volume viene mostrato nel dettaglio: *Il ritratto ovale* di Edgar Allan Poe.

2.3 Gli anni Cinquanta e Sessanta: il nascente horror

Il genere horror nazionale emerge a partire dalla fine degli anni cinquanta, in concomitanza con un'affermazione più ampia dell'horror europeo e internazionale. Questo periodo segna una significativa internazionalizzazione del cinema italiano e una trasformazione dei pubblici occidentali, sostenuta dalla diffusione, nel contesto nazionale, di discorsi, figure e narrazioni legate al fantastico orrorifico.¹⁴⁴

2.3.1 *I Vampiri, la contaminazione di generi e lo sguardo sulla società*

L'anno di riferimento per il definirsi di un horror italiano è il 1957.¹⁴⁵ In quell'anno esce *I Vampiri* di Riccardo Freda, con Mario Bava alla fotografia. L'incoronazione a primo horror italiano deriva da diversi fattori come l'innovazione e in particolare l'uso di alcuni espedienti tecnico-visivi che lo avvicinano allo stile americano e il successo commerciale ottenuto soprattutto all'estero.¹⁴⁶

¹⁴³ *Ivi*, pp. 98-99.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 7.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 43.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

Riccardo Freda è uno sperimentatore; approda all' horror dopo aver visto i capolavori della casa di produzione britannica *Hammer Film Productions*, di cui rimase affascinato.¹⁴⁷ *I Vampiri* viene girato per scommessa in 12 giorni di riprese ininterrotte, senza mai uscire da un teatro di posa; nonostante ciò, il prodotto finito è di un impatto tale che stupisce la critica del tempo.¹⁴⁸

Nel film si ritrovano atmosfere assimilabili a quelle di *Malombra* con l'aggiunta di elementi più inquietanti: cripte che nascondono passaggi segreti, cimiteri e teschi, che il regista avrebbe voluto moltiplicare per accentuare lo scenario più spettrale¹⁴⁹.

Ciò che manca è la rappresentazione di mostri e di elementi sovranaturali, che secondo lo stesso regista non servono a rappresentare il male, in quanto il male abita la società e i mostri sono le persone comuni.¹⁵⁰ A tal proposito in una sua biografia, egli scrive:

È questo il vero terrore, l'angoscia di ciò che non si vede, il rumore che scatena il terrore fino allora represso. In tutti i miei film vi sono porte che si aprono nel buio senza rumore, scricchiolii e fruscii raggelanti, il picchiare di un ramo contro il vetro [...]” e ancora: “Ecco quindi l'altra piattaforma su cui si muovono le mie creature: l'uomo demoniaco. L'uomo che riesce sotto una vernice di società a mascherare la sua vera natura, i suoi istinti, ma che quando viene sollecitato dal demonio è capace di crimini assurdi!¹⁵¹.

Infatti, sebbene il titolo possa trarre in inganno, il film non affronta il tema dei vampiri nel senso più tradizionale e convenzionale. Ambientato a Parigi, racconta di un uomo che rapisce e uccide una serie di donne, per poi raccogliere il sangue e donarlo a Marguerite du Grand, una donna ossessionata dall'idea di conservare per l'eternità la propria giovinezza.

L'andamento della storia ricorda quello di un classico poliziesco, dove si susseguono una serie di omicidi e ritrovamenti di cadaveri, un'indagine serrata da parte di un investigatore

¹⁴⁷ G. Lupi, *op. cit.*, p.11.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 12.

¹⁴⁹ *Ivi* p. 14.

¹⁵⁰ L. Cozzi, A. Tentori, *op. cit.*, p 42

¹⁵¹ *Ivi*, p 43

e le intromissioni di un giornalista curioso¹⁵², al punto che la stampa del tempo lo definisce “un giallo combinato col macabro terrificante”.¹⁵³

Un aspetto significativo della pellicola risiede nella compresenza di elementi che prefigurano il linguaggio dei moderni film horror che vengono analizzati da Venturini. Il primo è il sadismo e la perversione dei protagonisti: da un lato la duchessa, una pazza omicida e dall'altra il suo medico, che la asseconda con i suoi esperimenti. Il secondo elemento di rilievo è la relazione tra cinema e stampa, che assume un ruolo centrale nell'intreccio tra genere giallo e investigazione all'interno del film. In seguito al ritrovamento dei corpi delle sei donne, il giornale locale pubblica: “Parigi in preda al terrore”, trasformando così il semplice racconto gotico in una cronaca dell'orrore, arricchendo la trama di un'ulteriore dimensione di realismo.

L'ultimo elemento è la modernità dell'ambientazione contemporanea, nella quale il vampiro non viene rappresentato come un'entità soprannaturale, ma viene spogliato della sua veste mostruosa tradizionale e si inserisce nel contesto di una cittadina moderna. Alcuni degli spazi scenici, tuttavia, sono progettati con richiami all'architettura gotica, evocando così un'atmosfera macabra e inquietante, pur inserendosi in un contesto urbano e temporale più attuale.

Il castello della contessa presenta vari ambienti peculiari di una pellicola horror, per esempio il primo spazio che si incontra è quello della cripta di famiglia in cui sono presenti: la tomba di Julien du Grand, illuminata dalla luce delle candele che proiettano sinistre ombre sulle pareti umide, ragnatele negli angoli più bui, teschi e scheletri.



Figura 3 La cripta

¹⁵² G. Lupi, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵³ Anonimo, *I vampiri*, in “La Notte”, Milano, 16-17 aprile 1957.

Vi è anche un passaggio segreto dal quale si accede a un altro spazio: il laboratorio, in cui il medico/scienziato sperimenta sui cadaveri.

Questo luogo appare come un antro gotico poco illuminato, con lettini medici e strane macchine utilizzate per estrarre il sangue delle vittime. È una tipologia di ambiente che ricorre anche in film horror contemporanei italiani di cui si tratterà più ampiamente in seguito.



Figura 4 Il laboratorio

Il castello labirintico dove vive Marguerite ha muri spessi, archi a sesto acuto, soffitti alti, un'estetica gotica che viene evidenziata anche dalle parole di uno dei protagonisti, che entrando in casa esclama: “comincio a pensare che tu abbia il gusto dell'orrido, non ti sei guardato intorno? [...] non riesco a capire come riesca a vivere in un luogo simile”.

Anche gli spazi esterni offrono l'idea di tenebrosità con gli alberi secchi, il vento che soffia, il temporale e la foschia intorno al castello.

Sebbene il film abbia ottenuto un discreto successo, l'horror era ancora considerato “estraneo al cinema italiano, un parassita, uno straniero da disconoscere o negare.”¹⁵⁴ Di qui la tendenza dei registi italiani di usare degli pseudonimi, camuffando così le loro origini.¹⁵⁵ Un altro motivo è il volersi aprire ad un mercato estero;¹⁵⁶ al riguardo, Riccardo Freda in un'intervista dirà, riferendosi a *I Vampiri*:

Quando era in programmazione capitai nell'atrio di un cinema di Sanremo dove lo stavano proiettando e vidi molta gente che si avvicinava all'ingresso e osservava con interesse i cartelloni del film [...]. Poi però quella stessa gente storceva la bocca all'improvviso in quanto scopriva che i nomi degli attori e del

¹⁵⁴ S. Venturini, *op. cit.*, 6.

¹⁵⁵ L. Cozzi, A. Tentori, *op.cit.*, p. 46

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 47

regista erano italiani e allora se ne andava via senza entrare a vederlo. In altre parole capii che la gente un film come *I Vampiri* sarebbe andata a vederlo solo a patto che non fosse stato realizzato da italiani.¹⁵⁷

Le cause per cui il genere negli anni Sessanta in Italia è ancora rinnegato ed emarginato, rimanendo ancora un genere minore, sono molteplici: la violenza e le immagini di cui è intriso, la propensione a trattare argomenti quali le dinamiche di potere e la sessualità, solitamente evitati nel panorama cinematografico italiano dell'epoca; il fatto di innestarsi all'interno di altri generi (il thriller, la fantascienza, l'erotico e lo storico) che lo fanno percepire non come un genere autonomo, ma un "succedersi discontinuo di occorrenze in divenire"¹⁵⁸, apparendo così impuro e incompiuto.¹⁵⁹ Inoltre, intreccia relazioni anche con altri media, come la letteratura e i fumetti che proliferano sul suolo nazionale e che hanno come protagonisti discorsi, figure, trame orrorifiche che riscontrano il favore del pubblico.¹⁶⁰ Come riportato da Venturini, l'horror appare come "un anello di congiunzione tra il *feuilleton*, di tradizione ottocentesca e il fumetto violento e moderno (*Diabolik*, *Kriminal*) affermatosi nella prima metà degli anni Sessanta"¹⁶¹.

Venturini continua ancora specificando come il nascente genere risulti indigesto poiché offre uno sguardo sulla società mettendone in risalto i problemi, insinuando il dubbio sulle norme condivise su cui si fondono le dinamiche sociali e mostrandone gli effetti sugli individui¹⁶².

Procedendo nell'individuazione degli aspetti peculiari dell'horror nascente, Venturini si sofferma su due caratteristiche: gli eccessi stilistici e la ricorrenza di determinate tematiche e figure.¹⁶³

La prima caratteristica si concretizza nella scelta di atmosfere e sequenze oniriche e allucinatorie, sperimentazioni cromatiche e luministiche, trucchi ed effetti speciali, volti a creare un impatto visivo sorprendente sugli spettatori.¹⁶⁴ Per quanto riguarda la seconda,

¹⁵⁷ *Ivi.*, p. 48

¹⁵⁸ *Ivi.*, p. 10.

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ S. Venturini, *op.cit.*, p.7.

¹⁶¹ *Ivi.*, p. 19.

¹⁶² Egli specifica che: "La scelta di evocare lo spettro della disgregazione sociale replicata in un microcosmo chiuso; pone in discussione i fondamenti del vivere comune, del potere, della famiglia, della sessualità [...] sollecitando l'eccesso e la trasgressione e mostrandone al contempo l'effetto squassante sull'individuo e sulle fondamenta della comunità".

¹⁶³ *Ivi.*, p. 47.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

i temi e le figure più presenti sono: il vampirismo, il concetto del doppio, il volto sfigurato, la dimensione medica dello scienziato pazzo, il ritorno dei morti e del passato.¹⁶⁵

Fuori dai confini nazionali, si rileva come “l’horror all’italiana” venga accolto con grande entusiasmo: inizia infatti a diffondersi a livello europeo e a consolidarsi progressivamente.¹⁶⁶ Al riguardo, nel saggio scritto a quattro mani da Marco Giusti e Steve Della Casa, *Gotico italiano, il cinema orrorifico 1956-1979* si legge:

Non è mai accaduto. E probabilmente non accadrà mai più. Cioè che un genere, a noi culturalmente abbastanza lontano come l’horror classico, il gotico, con i vampiri, i fantasmi, le case infestate, i manieri sperduti, i *mad doctor*, i necrofilii, le femmine sdoppiate, parte buone e parte cattive, diventasse un vero genere italiano e si imponesse sul mercato internazionale in tempi così brevi e con un sostegno di grande autorevolezza. Tanto da frenare ogni possibilità di ironia da parte della nostra critica, allora (e ancora oggi) così ottusa nel non voler seguire altre strade che quelle del cinema d’autore o del cinema d’impegno. Oltre tutto senza che l’horror italiano avesse una vera e propria fortuna commerciale, almeno rispetto a campioni di incassi nazionali e internazionali come il peplum e il western¹⁶⁷.

2.3.2 *La Maschera del demonio*

La consacrazione del genere si ha con *La Maschera del demonio* di Mario Bava¹⁶⁸, uscito nel 1960, film con il quale Bava esordisce come regista. Bava inizia la carriera nel cinema come titolista per versioni italiane di film americani, successivamente, seguendo le orme del padre, diventa direttore di fotografia, creatore di trucchi cinematografici e di trasformazioni visive rese con poco dispendio economico¹⁶⁹. I suoi lavori esplorano vari generi, ma è con l’horror che ottiene i maggiori apprezzamenti. Sceglie di firmare parte

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ S. della Casa, M. Giusti, *Gotico italiano, il cinema orrorifico 1956-1979*, Roma, Centro Sperimentale di cinematografia, 2014, p. 26

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ H. M. Benschhoff, *op. cit.*, p. 287.

¹⁶⁹ G. Lupi, *op. cit.*, p. 37.

dei lavori con gli pseudonimi John Foam, Marie Foam o John M.Old, come si usava fare negli anni Sessanta.¹⁷⁰

Il film in oggetto è tratto dal racconto *Vij* (1835) di Nikolaj Gogol, scrittore e drammaturgo russo. Malgrado gli intenti dichiarati dallo stesso Bava di volersi discostare dal racconto, la critica del tempo finisce per sottolineare le differenze tra i due prodotti e a condannare l'operato del regista.¹⁷¹

La pellicola è permeata da scene di violenza sadica, erotismo e seduzione, tantoché venne bannato dal Regno Unito fino al 1968¹⁷². Ciò non compromise il successo del film che in poco tempo si guadagnò il titolo di film horror cult.¹⁷³

Il film racconta la storia della vendetta della strega Asa Vajda, marchiata e condannata a morte, a cui viene inchiodata una maschera sul volto. Dopo l'esecuzione, il corpo viene sepolto nella cripta dei suoi antenati, nascosta in un oscuro bosco. Tuttavia, due secoli più tardi, l'incuria di un medico e del suo assistente porta al risveglio della strega, riaccendendo in lei una feroce sete di vendetta. Per portare a termine i suoi piani, Asa si servirà della somiglianza con Katia Vajda, una sua antenata che vive nel castello di famiglia.



Figura 5 Il castello dei Vajda

Il castello dei Vajda richiama la villa Du Grand de *I vampiri*. La villa in questione è in disfacimento, così come i giardini e il castello dei Vajda: pare che gli ambienti di entrambi i film si decompongano di pari passo con il degrado morale dei loro abitanti. Indicative di questa decadenza dello spirito le parole pronunciate da Katia: “sono così disperata e sola... che cos'è la mia vita? Amarezza e dolore, qualcosa che si distrugge a poco a poco

¹⁷⁰ L. Cozzi, A. Tentori, *op.cit.*, p. 55

¹⁷¹ G. Lupi, *op.cit.*, pp. 38-39

¹⁷² S. Baschiera, *op. cit.*, p. 29

¹⁷³ *Ivi*, p. 37.

e che nessuno ricostruisce. Ecco l'immagine della mia vita. Guardate, si è consumata giorno per giorno come questo guardino che langue come la mia esistenza priva di scopo".¹⁷⁴

2.3.3 *Il mulino delle donne di pietra: il primo horror a colori e la casa/mulino*

Un tassello importante è segnato dal film *Il mulino delle donne di pietra* (1960) di Giorgio Ferroni. Il regista diventato prima assistente di Gennaro Righelli, poi regista di cortometraggi per l'Istituto Luce, si cimenta nella realizzazione di film di vari generi, tra cui l'horror¹⁷⁵.

Il film rientra tra i migliori film horror fantastici del periodo ed è il primo horror a colori. Giordano Lupi in *Storia del Cinema Horror Italiano* lo descrive come "la pellicola horror più cruda che si può pretendere nel 1960".¹⁷⁶ È tratto da *I Racconti Fiamminghi* di Pieter Van Veigen e infatti ha un'ambientazione nordica, con tutti gli elementi gotici del caso: ambienti onirici, paesaggi freddi e suggestivi, luoghi isolati.

In un paese non troppo lontano da Rotterdam vi è una casa/mulino raggiungibile in barca, dove vive Gregorius Wahl, scultore e professore, insieme alla figlia Elfi. Qui arriva un giovane studente, Hans, con lo scopo di studiare il carillon presente all'interno del mulino, realizzato dal padre del professore. Si tratta di un carillon a grandezza umana, fatto di statue raffiguranti donne famose della storia, che però nasconde un orribile segreto: le statue che lo compongono non sono solo semplici statue, ma corpi pietrificati di donne reali.

Ben presto Hans scopre che il professore e la figlia attiravano nella loro casa giovani donne con lo scopo di ucciderle, per poi usare il loro sangue al fine di curare una malattia ematica di cui soffriva la figlia. Egli viene aiutato nell'intento da un medico che si improvvisa scienziato, come accade anche in *I Vampiri*.

Le scene girate all'interno del laboratorio sono molto suggestive. Il medico si muove abilmente tra distillatori e impianti per la trasfusione di sangue, perseguendo lo scopo di

¹⁷⁴ Marcello Meinero, *La maschera del demonio. Genesis di un genere*, in "Offscreen", <https://www.offscreen.it/cult/mascheradeldemonio.htm>.

¹⁷⁵ G. Lupi, *op.cit.*, p. 73.

¹⁷⁶ *Ivi*, p.75.

tenere in vita la figlia di Wall. Ma la parte più macabra è quella che vede il professore impegnato nel trasformare le donne in statue di pietra.¹⁷⁷

L' esito è una pellicola molto teatrale, a tratti romantica e spesso lenta e macchinosa. Il regista sa dosare bene tensione e ritmo, come nella scena durante la quale il professore drogato non riesce a distinguere tra realtà e fantasia. Altri elementi tipici del linguaggio horror in questo film sono: l'uso delle dissolvenze introduttive ai deliri del professore, porte che si aprono, insegne cigolanti, finestre che sbattono e tombe scoperchiate che rivelano i cadaveri delle ragazze¹⁷⁸. E ancora: i fulmini, i tuoni, il fischio del vento, la nebbia e i rumori innaturali.¹⁷⁹



Figure 6-7 Il carillon con dettaglio di una delle statue

2.4 Gli anni Settanta e Ottanta: l'affermazione dell'horror italiano con Dario Argento e Lucio Fulci e il “motivo della casa”

Tra gli anni Settanta e Ottanta la produzione cinematografica italiana entra in crisi, da un lato a causa dell'aumento dei biglietti, che comporta sempre meno affluenza nelle sale, dall'altro a causa di una crescente mancanza di creatività.¹⁸⁰ L'unico genere non toccato dalla crisi è proprio il genere horror, ancora maggiormente apprezzato non solo all'estero, ma anche in Italia, dove due titoli di Dario Argento raggiungono la top 10 del box office nazionale: *Inferno* (1980) e *Tenebre* (1982).¹⁸¹

¹⁷⁷ G. Lupi, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ G. Lupi, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁰ S. Baschiera, *op. cit.*, p. 58

¹⁸¹ *Ivi*, p. 59

Come evidenziato da Venturini in *Horror Italiano*, è in questo periodo che il genere si afferma come “una delle cinematografie più originali, influenti ed estreme dell’horror moderno.”¹⁸²

L’originalità del genere è dovuta tra i vari motivi, al fatto che in questi anni si diffondono vari sottogeneri che si concentrano sulla narrazione di eventi brutali, sadici, con protagonisti assassini privi di qualsiasi forma di empatia e che trattano le vittime come oggetti. Inoltre vi è un significativo ritorno ad uno stato primitivo e animalesco, con scene di omicidi brutali, riti arcaici e atti di cannibalismo. Ciò che emerge a livello estetico è una rappresentazione sempre più eccessiva e grafica.¹⁸³

Tra questi sottogeneri rientrano lo *slasher*, lo *splatter* e il *cannibal*, che prendono forma proprio in Italia con film che fungeranno da ispirazione per le produzioni straniere.

Una delle tendenze che si verifica in questi decenni, parallelamente a quanto accadeva all’estero, è quella di porre la casa (stregata, abbandonata o decadente) sempre più al centro delle narrazioni horror.¹⁸⁴ Ciò avviene soprattutto dopo il successo commerciale di *Rosemary’s Baby* e di altri film che hanno contribuito a consolidare l’immagine della casa come simbolo di mistero e terrore.¹⁸⁵

Il richiamo della “casa” si rivela così potente che anche film stranieri privi di tale elemento nel titolo, vengono tradotti in italiano con titoli che includono la parola “casa”. Un esempio significativo in tal senso è rappresentato dal cult di Sam Raimi, *Evil Dead* (1981), che viene tradotto in italiano come *La casa*.

2.4.1 *Lo slasher e Dario Argento*

È soprattutto l’avvento dello *slasher* che fa esplodere la produzione italiana di film horror. Il più grande esponente di questo sottogenere in Italia è Dario Argento, figura centrale del cinema horror italiano di quegli anni e ancora oggi influenzatore delle menti dei più giovani registi del genere.¹⁸⁶

¹⁸² S. Venturini, *op.cit.*, p. 20.

¹⁸³ *Ivi.*, p. 23.

¹⁸⁴ Eugenio Radin, *I figli di Rosemary- il Diavolo nel cinema degli anni 70*, “Onda Cinema Webzin”, <https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/i-figli-di-rosemary-il-diavolo-nel-cinema-degli-anni-70.html>.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ H. M. Benschhoff, *op. cit.*, p. 304.

Il soprannome di Dario Argento è “maestro del brivido”, dato per la sua capacità di produrre film capaci di far provare inquietudine e timori.¹⁸⁷ Grande conoscitore dei meccanismi psicologici che innescano questo tipo di emozioni, egli è capace di destabilizzare lo spettatore attraverso elementi come le inquadrature soggettive, la luce, la colonna sonora, la suspense e il colpo di scena.¹⁸⁸

Il film che consacra Argento come maestro del genere è *Profondo Rosso* (1975), il *thriller* italiano più famoso del mondo. Questo film segna uno spartiacque tra la fase thriller/giallo del regista e quella dell’horror più irrazionale, cui fa capo *Suspiria* (1977). Il film presenta quindi elementi di entrambi i generi: la tensione del thriller e l’irrazionalità violenta dell’horror¹⁸⁹. Il titolo riflette fedelmente i contenuti presentati nel film: la scenografia, la fotografia e le tonalità scarlatte sono coerenti con questa rappresentazione, che si manifesta sin dall’inizio con una visione onirica di velluto rosso e culmina con un’immersione nel sangue alla conclusione.

Ciò che ancora oggi spaventa di questo film non è la ferocia, la violenza o la crudeltà mostrate, quanto più le modalità usate per farlo. Per esempio gli omicidi commessi vengono collegati a sensazioni facilmente riconoscibili dallo spettatore: il bruciore dell’acqua bollente, la pesantezza di una mannaia, il pericolo di una macchina, l’ansia generata da un ascensore e la durezza degli spigoli dei mobili. Il film evoca rimandi all’infanzia attraverso sinistre raffigurazioni di bambole, pupazzi inquietanti e la celebre ninna nanna, integrando al contempo elementi archetipici del genere horror fantastico, quali fantasmi, scheletri e presagi. premonizioni.¹⁹⁰



Figura 8 Dettaglio specchio e immagini perturbanti

¹⁸⁷ S. Venturini, op. cit., p. 135.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ S. Venturini, op. cit., p. 69.

¹⁹⁰ *Ibidem*

La casa in *Profondo Rosso*, situata nelle campagne attorno a Roma, assume un ruolo cruciale nella struttura narrativa del film. Questo spazio non è soltanto un mero sfondo, ma diventa un elemento centrale nell'evoluzione della trama, rappresentando simbolicamente il cuore del mistero. Con la sua atmosfera densa di tensione e l'architettura ricca di significati, la villa si configura come un luogo in cui si celano segreti e rivelazioni che progressivamente svelano la complessità degli omicidi.

Il protagonista è chiamato a decifrare una fitta rete di indizi all'interno di questo spazio, il cui significato va ben oltre la dimensione fisica. La casa, infatti, agisce come un'entità autonoma, un vero e proprio "personaggio", che riflette la psiche frammentata dei personaggi e la progressiva scoperta della verità.



Figura 9 Dettaglio sulle scarpe e sull'arredamento

2.4.2 Il gore e Lucio Fulci

Lucio Fulci è considerato il maestro del gore italiano, un regista che ha contribuito significativamente alla produzione cinematografica a basso costo e a una vasta gamma di generi, guadagnando un particolare apprezzamento nella critica underground.¹⁹¹ Fulci ha svolto un ruolo pionieristico nell'evoluzione degli *zombie movies* in Italia, traendo ispirazione dal successo internazionale dei film di zombie di George A. Romero.¹⁹² Approda all'horror negli anni Settanta, ma è nel 1981 che realizza una trilogia potente, chiamata trilogia della morte, comprensiva di *Paura nella città dei morti viventi* (1980), *E tu vivrai nel terrore! L'aldilà* e *Quella villa accanto al cimitero* (1981).¹⁹³

¹⁹¹ S. Venturini, *op. cit.*, p.148.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Paolo Albiero, Giacomo Cacciatore, *Il terrorista dei generi: tutto il cinema di Lucio Fulci*, Roma, Un mondo a Parte, 2004, p. 21

Tra i tre, il secondo è quello più visionario ed estremo, che nel 1998 spinse Quentin Tarantino a restaurare la pellicola e a distribuirla per la prima volta negli Stati Uniti.¹⁹⁴ Rappresenta una fusione ideale delle due principali tradizioni del cinema horror italiano: da un lato, quella mistica e onirica, caratterizzata da elementi esoterici e soprannaturali; dall'altro, quella iper-violenta e realistica, resa con virtuosismo attraverso immagini gore di forte impatto visivo e destabilizzante.¹⁹⁵

Utile per il percorso di questa tesi è però *Quella villa accanto al cimitero*, considerato l'horror più spaventoso e sconvolgente diretto da Lucio Fulci, per il suo insieme di suspense, orrore e gore.¹⁹⁶

Ruota attorno a una misteriosa villa chiamata “Casa Freudstein” situata nei pressi di un cimitero in una cittadina del New England. La casa è custode di un oscuro e macabro segreto che lega i suoi abitanti passati e presenti.

La storia inizia quando la famiglia Boyle, composta dal professor Norman Boyle, sua moglie Lucy, e il figlio Bob, si trasferisce temporaneamente nella casa. Norman è incaricato di continuare le ricerche del suo collega, il dottor Peterson, che si era suicidato dopo aver soggiornato nella stessa villa. Già dall'inizio, la casa si presenta come un luogo sinistro: è antica, in rovina, piena di scricchiolii, ombre e segnali inquietanti che Bob, il figlio, percepisce fin da subito.



Figura 10 Casa Freudstein

Man mano che la trama si sviluppa, la casa stessa diventa un labirinto di orrori. Gli interni sono opprimenti, con stanze umide e soffocanti, e una cantina chiusa che emana una presenza minacciosa. Gli elementi della casa, come le pareti ricoperte di muffa, la polvere onnipresente e le porte che si chiudono da sole, creano un'atmosfera di decadenza e morte.

¹⁹⁴ Marco Giovannini, *Pulp Quentin. Storia e storie di Tarantino, l'uomo che sconvolse Hollywood*, Milano, Mondadori, maggio 2004, p. 95.

¹⁹⁵ E. Cabras, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁶ S. Venturini, *op. cit.*, p.148.

I Boyle iniziano a scoprire dettagli inquietanti sul passato della villa, in particolare legati al dottor Freudstein, uno scienziato del XIX secolo.

La cantina della casa rivela infine l'orrore principale che ricorda la rivelazione del finale di *Psycho*: il dottor Freudstein, creduto morto da tempo, in realtà è ancora vivo, avendo trovato un modo di rigenerarsi utilizzando i corpi delle sue vittime per prolungare la propria vita.

2.4.3 Il rapporto con gli altri paesi e la minaccia della televisione

Tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta l'horror italiano ha assunto un ruolo fondamentale all'interno dell'immaginario collettivo, un'evoluzione significativa considerando il suo passato di relegato ai margini della cultura cinematografica, respinto e mai compreso appieno.¹⁹⁷ Viene citato e omaggiato anche da autori stranieri, come Robert Bloch che nel 1982 scrive e pubblica *Psycho II*, il sequel di *Psycho*. In questo libro Norman Bates fugge dal manicomio in cui è rinchiuso e si dirige verso Hollywood dove stanno girando un film horror. Il regista di questo film si chiama Santo Vizzini ed è un maestro dello splatter di origini italiane.¹⁹⁸

Mentre all'estero l'horror italiano viene ancora venerato, nel territorio italiano qualcosa di nuovo lo minaccia: lo slancio della televisione privata, il moltiplicarsi dei canali televisivi e dell'offerta che varia ad ogni ora del giorno.¹⁹⁹ Le persone sono portate ad avvicinarsi inesorabilmente a questo nuovo media, allontanandosi dalla sala cinematografica. Ma non solo, la televisione propone una nuova forma di racconto: la *fiction*, che con le sue caratteristiche affascina gli spettatori più dei film. Solo la commedia riesce a reggere il peso di questo nuovo format, mentre l'horror viene sempre meno considerato.²⁰⁰

Chi si oppone a questa nuova estetica è ancora Dario Argento. Egli ci regala un film di notevole importanza, il già citato *Tenebre* del 1982.

¹⁹⁷ *Ivi.*, p. 2.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ M. Gervasini, *Tenebre*, "Nocturno", <https://www.nocturno.it/movie/tenebre/>.

²⁰⁰ *Ibidem.*

Pellicola rappresentativa del ritorno del regista al genere *thriller*. Il film è considerato da molti uno dei suoi migliori film e uno dei più violenti: più omicidi, più sangue e ben due assassini.²⁰¹



Figura 11 Dettaglio di una delle vittime uccise in casa sua

Un elemento interessante è la scelta di parlare indirettamente della televisione. In questo film lo fa in due modi: sceglie un'illuminazione artificiale quasi abbagliante, molto simile a quella delle serie televisive, che si pone a contrasto con il titolo e con quello che effettivamente sceglie di mostrare, e ancora, uno degli assassini lavora come giornalista in televisione.²⁰²

2.5 Gli anni Novanta

Nel corso degli anni Novanta, l'horror italiano ha subito un rapido declino in seguito a una pesante crisi produttiva²⁰³. I motivi principali di questa crisi sono: la diminuzione degli investimenti, la riduzione di finanziamenti pubblici, l'interesse del pubblico verso altre forme di intrattenimento cinematografico, e la scomparsa dei grandi Maestri, come Fulci e Mario Bava o il diradarsi della loro attività, come nel caso di Argento e Lamberto Bava²⁰⁴. Questa situazione comporta una significativa diminuzione di film presenti sul mercato e un numero molto basso di opere di rilievo.

²⁰¹ R. Ricci, *op. cit.*, p. 29.

²⁰² M. Gervasini, *Tenebre*, "Nocturno", <https://www.nocturno.it/movie/tenebre/>.

²⁰³ *Breve guida al cinema splatter italiano*, "Il Davinotti", 22 giugno 2010, <https://www.davinotti.com/articoli/breve-guida-al-cinema-splatter-italiano/360>.

²⁰⁴ A. Vitale, *Cos'è successo all'horror italiano?*, "Grado Zero", 6 maggio 2023, <https://www.rivistagradozero.com/2023/05/06/cose-successo-allhorror-italiano/>.

Appena pochi anni prima il genere stava vivendo la sua golden age, diventando sempre più florido, creandosi un posto d'onore e conquistandosi anche un pubblico internazionale grazie a film iconici. Il collasso della produzione orrorifica ha pertanto rappresentato un duro colpo per il genere che aveva impiegato tanto tempo per svilupparsi e affermarsi. Nonostante il periodo buio, alcuni registi italiani hanno continuato a lavorare nel genere, preparando il terreno per il suo ritorno, come Michele Soavi.²⁰⁵

2.5.1 La setta (1991)

Film diretto da Michele Soavi e prodotto da Dario Argento, è un film che mescola elementi sovranaturali e thriller psicologico. Una giovane insegnante, Miriam Kreisl si ritrova coinvolta in un incubo legato a una setta satanica.

L'inizio del film mostra un prologo ambientato negli anni Settanta, quando un gruppo di hippy viene massacrato da una setta satanica guidata da un uomo misterioso. Questo evento getta le basi per il resto della storia, che si svolge nel presente (anni Novanta).

Miriam è un'insegnante di scuola elementare che vive una vita tranquilla in una grande casa isolata nella campagna tedesca. La sua routine viene sconvolta quando, un giorno, soccorre uno strano anziano, Moebius Kelly (Herbert Lom), che ha un incidente davanti a casa sua. Da quel momento, Miriam si trova intrappolata in un incubo sempre più opprimente. L'uomo è in realtà un membro della setta satanica che ha radici antiche, e il suo arrivo nella vita di Miriam non è casuale.

Moebius introduce un misterioso fazzoletto nel sistema di ventilazione della casa, che contiene un parassita capace di possedere chiunque entri in contatto con esso. Da quel momento in poi, la casa diventa il centro di strani e inquietanti eventi: Miriam inizia ad avere visioni, come un pozzo misterioso nel seminterrato e strani simboli incisi sulle pareti, a vivere esperienze oniriche disturbanti e scopre lentamente di essere stata prescelta per diventare il tramite attraverso cui la setta vuole far nascere una nuova entità malefica. L'atmosfera di paranoia e isolamento si intensifica, con la casa che si trasforma in una trappola in cui la protagonista è intrappolata sia fisicamente che psicologicamente.

²⁰⁵ Breve guida al cinema splatter italiano, "Il Davinotti", 22 giugno 2010, <https://www.davinotti.com/articoli/breve-guida-al-cinema-splatter-italiano/360>.

3. Lo spazio perturbante

Lo spazio e l'architettura nell'horror non sono meri sfondi passivi, bensì elementi attivi e determinanti nella generazione di tensione, paura e disorientamento. Si configurano come componente essenziale nell'intensificazione dell'atmosfera orrorifica, diventando spesso un personaggio a sé stante, capace di influenzare significativamente l'esperienza emotiva dello spettatore o del lettore.

Le narrazioni horror, infatti, sfruttano lo spazio per veicolare sensazioni di claustrofobia, isolamento o, al contrario, vastità minacciosa. Luoghi emblematici e ricorrenti come castelli decadenti, case infestate, spazi labirintici o stanze che sfidano la logica spaziale, alimentano la paura dell'ignoto e l'ansia di perdersi, tanto fisicamente quanto psicologicamente. Diventano territori di insicurezza e pericolo, trasformandosi in trappole mentali e fisiche che riflettono le angosce interiori dei protagonisti.

Lo studio della costruzione dello spazio orrorifico rivela come l'architettura e la dimensione spaziale della narrazione diventino fondamentali per la riuscita del genere.

Nel presente capitolo intendo esaminare il ruolo centrale di uno spazio in particolare, quello della casa e l'emergere della sua estetica perturbante.

3.1 L'estetica perturbante

Si possono utilizzare vari termini per descrivere le sensazioni di disagio, paura e angoscia che alcuni spazi e oggetti possono evocare. Uno dei più rilevanti è “perturbante”, un concetto che trova la sua origine nella parola tedesca *unheimlich*, ampiamente discussa da Sigmund Freud nel saggio *Das Unheimliche* (1919). In tedesco l'opposto di *unheimlich* è *heimlich*, ovvero “familiare, casalingo, confortevole”, da qui l'intenzione di Freud di usare questa parola per definire quella sensazione di inquietudine che emerge quando qualcosa di familiare diventa improvvisamente sinistro, estraneo o minaccioso, destabilizzando la percezione della realtà.²⁰⁶

²⁰⁶ Angelo Moroni, *Il Perturbante*, “Società Psicoanalitica Italiana”, 9 giugno 2014, <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/perturbante-il/>.

Davide Manti²⁰⁷ in *Ca(u)se Perturbanti* (2003) citando gli studi di Anthony Vidler²⁰⁸, esplora le ragioni per cui uno specifico luogo può essere considerato esteticamente perturbante. Secondo Vidler ciò che conferirebbe a un luogo tale carattere non sarebbe unicamente la sua specifica morfologia architettonica e strutturale, bensì la percezione che si ha di esso e le emozioni che è in grado di evocare, contraddistinte da un'inquietudine profonda e sfuggente²⁰⁹

Il perturbante, strettamente connesso all'emergere della sensibilità romantica e al crescente interesse per il sublime, fu successivamente elaborato e perfezionato da autori quali Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Horace Walpole e H.P. Lovecraft.²¹⁰

Il sublime è una delle prime emozioni indagata da Vidler all'interno dei suoi studi sull'architettura perturbante, nonché un sentimento teorizzato nel 1757 dallo scrittore e filosofo Edmund Burke, secondo cui sublime è “tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore”.²¹¹ Burke aggiunge che, nonostante la natura terrificante del sublime, esso esercita un'attrazione irresistibile, riassumendo tale ambivalenza nell'idea dell' “orrendo che affascina”.²¹²

Alcuni aspetti del sublime trovano un terreno comune con quelli del perturbante, creando una zona di convergenza tra le due categorie estetiche.²¹³ Proprio per la sua tendenza a essere confuso con il sublime, Burke identifica il perturbante come il sentimento “più sovversivo tra tutti”.²¹⁴

La distinzione tra perturbante e sublime viene chiarita da Freud nel 1919 in un articolo pubblicato nella rivista *Imago*²¹⁵, dove scrive: “Mentre il perturbante si manifesta quando un elemento familiare genera improvvisamente una sensazione di paura e inquietudine nell'osservatore. Al contrario, il sublime è l'emozione che deriva dal confronto con ciò

²⁰⁷ È autore e ricercatore italiano noto per il suo lavoro nel campo della scrittura e della filosofia.

²⁰⁸ Pseudonimo di William R. Kenan jr., professore di architettura alla Princeton University. Ha fondato assieme allo storico Kenneth Frampton e all'architetto Peter Eisenman, l'istituto per gli studi sull'urbanistica e l'architettura a New York.

²⁰⁹ Davide Manti, *Ca(u)se perturbanti*, Torino, Lindau, 2003, p. 2.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York, Dover Publications, 2012, p. 24.

²¹² *Ivi*, p. 53.

²¹³ D. Manti, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Imago* è stata una rivista scientifica fondata da Sigmund Freud nel 1912, dedicata alla psicoanalisi applicata a campi culturali come la letteratura, l'arte, la mitologia e la religione.

che è spaventoso, ma che al contempo suscita fascino e meraviglia, creando una risposta emotiva complessa che combina terrore e attrazione”.²¹⁶

Come evidenziato da Manti, riprendendo il pensiero di Freud, perché un luogo, un oggetto o una situazione possano suscitare un senso di perturbante, è fondamentale che si verifichi una crisi che conduca a una rivelazione profonda.²¹⁷ Non deve essere necessariamente un evento catastrofico o una manifestazione di angoscia, piuttosto, rappresenta un momento di disorientamento o di rottura nella percezione abituale della realtà. Durante tale crisi, ciò che era familiare e rassicurante viene messo in discussione, permettendo di scoprire nuove dimensioni dell'esperienza umana e di confrontarsi con aspetti del sé che possono essere stati repressi o ignorati.²¹⁸ La rivelazione che ne deriva può riguardare la comprensione di paure nascoste, traumi irrisolti o verità scomode che giacciono sotto la superficie della coscienza. Pertanto, il perturbante emerge dalla tensione tra il conosciuto e l'ignoto, tra l'ordine e il caos, creando un'atmosfera in cui il disorientamento si trasforma in un'opportunità per esplorare e comprendere le complessità dell'esistenza umana. La casa, l'oggetto o la situazione che evocano un senso di perturbante, quindi, non sono semplicemente fonti di terrore, ma spazi in cui avvengono trasformazioni significative e in cui si può esplorare il confine tra il rassicurante e l'inquietante.

La crisi si manifesta nel momento in cui si prende coscienza di un “decentramento”, per usare le parole di Manti, ossia quando i punti di riferimento mentali subiscono una variazione percepibile. Spesso è sufficiente uno sguardo per avvertire il disorientamento: di fronte a una scena asimmetrica e decentrata, emerge immediatamente un senso di irrequietezza verso una centralità perduta e un'ansia per il suo possibile ritorno. La perdita delle coordinate abituali e dei riferimenti consueti genera così il sentimento del perturbante.²¹⁹

La potenza interpretativa e concettuale del perturbante si sviluppa in modo significativo all'interno di opere letterarie e artistiche, per poi espandersi nel contesto del cinema horror, attraverso delle specifiche modalità.²²⁰

²¹⁶ Sigmund Freud, *Das Unheimlich*, in “Imago”, vol. 5, no. 3, 1919, pp. 297-324.

²¹⁷ D. Manti, *op. cit.*, pp. 207-208.

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ *Ivi.*, 33.

²²⁰ *Ibidem.*

3.2 La casa nelle sue varie declinazioni

Nel vasto repertorio degli spazi esplorabili all'interno del genere horror, la casa si configura come uno degli ambienti più ricorrenti e significativi, costituendo frequentemente il centro di eventi disturbanti e soprannaturali. L'indagine sullo spazio domestico apre a molteplici prospettive interpretative. Considerando le differenti narrazioni che si svolgono al suo interno, i temi emergenti e la loro interazione con il contesto spaziale, la casa si trasforma in un paradigma che sfida ogni tentativo di riduzione a una definizione univoca. Le numerose interpretazioni teoriche, unite agli studi relativi alla comprensione delle dinamiche spaziali, offrono un terreno fertile per l'evoluzione e l'articolazione di una narrazione horror.

A seguire, si procederà ad un'analisi delle principali tipologie di abitazioni ricorrenti in questo ambito narrativo.

3.2.1 Il castello

La prima dimora che emerge nel gotico letterario europeo e di conseguenza in quello cinematografico, è il castello, un elemento centrale e simbolico del genere. Il prototipo del castello gotico era già stato definito in opere come *Il castello di Otranto* (Horace Walpole, 1764), caratterizzato da ritratti animati, porte segrete, cerniere arrugginite e passaggi nascosti. Questa tradizione si è poi trasferita sul grande schermo con film come *Dracula* e *Il castello di Margherita du Grand* in *I Vampiri*.²²¹

I castelli sono luoghi di grande fascino, spesso situati in contesti isolati o dimenticati, evocano un senso di arcaicità e un legame con il passato, trasmettendo la presenza di storie e segreti sepolti nel tempo.²²²

Sono caratterizzati da una doppia identità, quella pubblica, che funziona come una sorta di ingannevole vetrina, con saloni di rappresentanza arredati con mobili d'epoca e quadri degni di una pinacoteca, e quella più nascosta, sviluppata nei sotterranei, dove si

²²¹ Marko Lukic, *op. cit.*, p.91.

²²² *Ibidem*.

annida l'anima nera del castello, con musei delle torture, cripte e laboratori di scienziati pazzi.²²³

Si presta ad essere il perfetto catalizzatore per eventi soprannaturali o disturbanti. Le sue ombre e i suoi rumori, scricchiolii ed echi, contribuiscono a costruire un'atmosfera di tensione e paura, che insieme alle scelte visive e all'architettura degli ambienti, accentuando l'isolamento dei personaggi e la loro vulnerabilità e amplificano l'inevitabile senso di claustrofobia e angoscia.

Nella sua duplice veste di dimora e simbolo, si erge come una metafora potente dell'ignoto e del conflitto interiore, continuando a essere un elemento iconico nel panorama del gotico letterario e cinematografico europeo, capace di affascinare e inquietare generazioni di lettori e spettatori.

Almeno fino all'inizio degli anni Ottanta, la rappresentazione della casa sia essa infestata, oppure luogo dove avvengono brutalità, assumeva prevalentemente caratteristiche gotiche di stampo medievale: edifici in pietra diroccati o romantiche rovine, con strutture compatte e tetti spioventi, spesso risultanti da un'estesa aggregazione modulare che le avvicinava visivamente ai castelli medievali. Si veda come esempio la serie di film della Hammer Productions dedicata a Dracula, in cui la dimora spettrale evoca l'immaginario del castello gotico.²²⁴

Nel ventesimo secolo, le tradizioni narrative e visive del Gotico e l'immagine della casa hanno assunto nuove sfumature, adattandosi per rappresentare le complessità della società contemporanea e per avvicinarsi alla rappresentazione della casa moderna, così come emerge dalla tradizione cinematografica americana.²²⁵

3.2.2 Dal castello alla casa: *Wieland: or, The Transformation: An American Tale* (1798)

Nel processo di adattamento della tradizione gotica europea e britannica al contesto americano, lo scrittore Charles Brockden Brown è una figura centrale poiché

²²³ Mario Gerosa, *I castelli protagonisti dei film horror italiani degli anni '60 e '70*, in "Wired", 19 novembre 2022, <https://www.wired.it/film-horror-italiani-anni-60-70-castelli-protagonisti/>.

²²⁴ D. Manti, *op. cit.*, pp. 138-139.

²²⁵ B. Curtis, *op. cit.*, pp. 94-95.

ridimensiona il tropo archetipico del castello gotico, trasferendolo all'ambiente domestico di una casa.²²⁶ Sebbene la sfida di adattare i vari scenari naturali che caratterizzavano gran parte della produzione gotica britannica non si presenti come un compito particolarmente difficile, risulta invece improbabile il successo nel riproporre quasi tutti i siti architettonici comunemente associati alle narrazioni gotiche tradizionali.²²⁷

Mentre il castello gotico e altre strutture simili svolgevano una funzione specifica, organizzata attorno a un processo di rivisitazione e di critica nei confronti del passato, l'uso di tali spazi all'interno del contesto americano risulterebbe culturalmente privo di significato.²²⁸ Questa mancanza di rilevanza è attribuibile all'assenza di una tradizione architettonica storica che possa conferire a tali ambienti le stesse connotazioni simboliche e culturali riscontrabili nelle narrazioni gotiche europee. Di conseguenza, l'adozione di strutture gotiche nel panorama americano non sarebbe in grado di evocare le stesse dinamiche emotive e tematiche che caratterizzano le opere gotiche europee.²²⁹

Non così oscuro e minaccioso, almeno non nel primo adattamento del tropo da parte di Brown in *Wieland: or, The Transformation: An American Tale* (1798), lo spazio domestico si fonda sull'idea di intimità e familiarità.²³⁰

Discutere di un contesto domestico e familiare consente al pubblico di instaurare un processo di identificazione con gli spazi rappresentati e di avere una visione inedita dell'intimità dei vari personaggi, che ora operano non più all'interno dei confini spaziali astratti/fittizi di un castello immaginario, bensì all'interno dello spazio familiare di una casa.²³¹

L'esplorazione dell'"intimità" da parte di Brown ha successivamente influenzato altri autori, quali Nathaniel Hawthorne ed Edgar Allan Poe, che hanno aggiunto una più marcata indagine delle dinamiche psicologiche e le ambivalenze insite negli ambienti domestici. Dopo l'uso iniziale dell'idea da parte di Brown, le impostazioni gotiche precedentemente piuttosto bidimensionali, ora sono indagate più in profondità.²³²

²²⁶ M. Lukic, *op. cit.*, p. 61.

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ivi*, p. 61.

²³⁰ *Ivi*, p. 91.

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ivi*, p. 92.

Per esempio, in *La caduta della casa degli Usher*, Poe fa un parallelismo tra la decadenza della casa e quella dei suoi abitanti, evocando una sinergia tra l'ambiente domestico e le fragilità psichiche dei personaggi.²³³ Il proprietario dell'edificio è l'ultimo discendente della famiglia Usher, e la sua dimora riflette, attraverso il suo aspetto, il decadimento di tale lignaggio.

In ambito cinematografico è soprattutto a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, che si inizia a usare frequentemente l'immagine della casa cupa e inquietante, come quella di *Psycho* di Alfred Hitchcock (1960) e de *La famiglia Addams* di David Levy (1964). Il successo di queste opere ha contribuito a definire un modello duraturo di casa stregata nella cultura pop americana e internazionale.²³⁴ Col tempo, questa immagine ha subito diversi adattamenti visivi in base alle esigenze narrative e alle scelte stilistiche delle varie storie. Tuttavia, indipendentemente dalla rappresentazione, la casa mantiene sempre un senso di imperfezione o distorsione, sia metaforica che reale, che richiama il tradizionale castello gotico europeo.²³⁵

3.2.3 *La casa abitata che diventa perturbante*

Lo spazio domestico può essere considerato come una “scenografia” di riferimenti dimensionali pensata per rispondere alle esigenze umane, organizzata attorno a una prospettiva fortemente antropocentrica²³⁶. L'ambiente quotidiano, infatti, è costruito per essere intuitivo e facilmente navigabile, grazie ai punti di riferimento che riflettono la nostra percezione corporea e spaziale. In tal senso, ogni oggetto e ogni angolo della casa è disegnato per facilitarne l'uso e la comprensione: la porta ci invita a passare, la sedia a sederci, le finestre a guardare fuori.²³⁷

Questa disposizione risulta essere una scelta pratica e psicologica. Lo spazio domestico è un'estensione del corpo e risponde a criteri legati a proporzioni, distanze e orientamenti che il cervello riconosce istintivamente come “corretti”.²³⁸

²³³ D. Manti, *op. cit.*, pp. 112-113.

²³⁴ M. Lukic, *op. cit.*, p. 94.

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ D. Manti, *op. cit.*, pp. 244-245.

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

In linea con quanto scrive Manti, citando le parole che il filosofo francese Gaston Bachelard riporta nel testo *La poetica dello spazio* (1957), la casa sarebbe identificabile come un “nido”, una struttura che contiene e protegge l’intimità, in cui la familiarità degli oggetti e delle distanze danno un senso di sicurezza e stabilità.²³⁹

Tuttavia, quando questi parametri familiari vengono alterati, lo spazio domestico può trasformarsi in qualcosa di perturbante, perché gli oggetti e i punti di riferimento, che solitamente aiutano ad orientarsi, sembrano perdere la loro funzione rassicurante. La porta, che prima invitava a passare, può sembrare una barriera opprimente; gli angoli familiari possono assumere un aspetto estraneo e minaccioso.²⁴⁰

Dunque, lo spazio domestico diventa perturbante quando la fiducia nella stabilità e familiarità dell'ambiente viene messa in discussione. La perdita di punti di riferimento e la dissonanza tra aspettative e percezione creano una sensazione di spaesamento che fa sentire estranei in un luogo che dovrebbe essere familiare.²⁴¹

I riferimenti che permettono di riconoscere un luogo come “casa” sono per esempio: la presenza di un ingresso, di un tetto che protegge gli abitanti, di finestre che permettono di creare una continuità con l’esterno, di arredi che rendono le stanze riconoscibili, la sensazione di sentirsi al sicuro.²⁴² Gli elementi che all'opposto fanno sentire di essere in presenza di un ambiente inquietante che trasforma la semplice casa in “casa perturbante”, sono architetture particolari, soffitti esageratamente alti, dimensioni distorte rispetto ad un senso comune, texture strane, assenza di finestre, la comparsa di oggetti che dichiarano una presenza diversa, il senso di oppressione claustrofobica.²⁴³

A tal proposito, Manti punta l’attenzione sui meccanismi attraverso cui anche spazi grandi come una stanza o una casa possono generare un senso di confinamento, avvertito tanto dai protagonisti, quanto dagli spettatori. Nei film dichiaratamente claustrofobici, l’angoscia deriva dalla ripetitiva fissazione della macchina da presa sulle medesime superfici, senza alcuna possibilità di variazione, ottenuto con l’uso di specifiche ottiche e particolari movimenti di camera.²⁴⁴

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ivi*, p. 256.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

Ciò che emerge quanto insorge il perturbante nella casa è un senso di disagio indefinibile, che si manifesta quando essa si trasforma da luogo di rifugio a luogo di paura. Diventa così uno spazio in cui ogni elemento, pur familiare, appare distorto e minaccioso. In questa metamorfosi, la casa perde la sua funzione rassicurante e si rivela un ambiente carico di inquietudine, dove l'ordinario assume contorni perturbanti, amplificando l'angoscia e l'incertezza degli occupanti.²⁴⁵

3.2.4 *La casa stregata*

Il concetto di casa stregata costituisce uno dei topos più significativi del perturbante, radicato tanto nelle credenze popolari quanto nelle fiabe, e funge da leitmotiv nel racconto gotico e nel cinema fantastico fin dalle loro origini. Questo archetipo rappresenta un ambiente caratterizzato da atmosfere inquietanti e presenze ambigue che popolano gli spazi e le stanze, dando origine a fenomeni di infestazione che si arricchiscono di una vasta e variegata casistica.²⁴⁶

Esiste al riguardo anche una letteratura, tra i riferimenti più significativi, gli studi di Camille Flammarion, la quale, nel 1923, presenta nel lavoro *Les Maisons Hantées* una vasta raccolta di casi e testimonianze dirette riguardanti l'infestazione di alcune abitazioni. Da queste opere emerge chiaramente che, a partire dalla fine del XIX secolo, la casa si afferma come il luogo privilegiato per la manifestazione del soprannaturale perturbante. Flammarion e i suoi contemporanei dimostrano, inoltre, come l'investimento affettivo che gli individui ripongono nello spazio domestico non riesca a proteggerli dalla scoperta di elementi perturbanti al suo interno.²⁴⁷

Negli ultimi anni, i film sull'infestazione e i luoghi in cui essa si manifesta sono proliferati. I “fantasmi” e le case in cui dimorano sono diventati potenti metafore per temi come perdita, memoria, vendetta e il confronto con storie non riconosciute e irrisolte. La loro presenza si manifesta come una forza invisibile che altera la percezione dello spazio, facendolo apparire perturbante e ostile agli abitanti, i quali avvertono costantemente una

²⁴⁵ *Ivi.*, p. 79.

²⁴⁶ *Ivi.*, p. 109.

²⁴⁷ *Ivi.*, pp. 109-110.

minaccia. Questo senso di inquietudine trasforma gli ambienti in territori carichi di tensione, amplificando il disagio e la vulnerabilità di chi vi abita.²⁴⁸

In film come *Rosemary's Baby*, l'avvicinamento carico di apprensione alla “casa”, la progressiva consapevolezza che essa sia stata occupata in modi inquietanti e il confronto finale con la forza che la tormenta, sono resi attraverso l'uso di punti di vista, messa in scena e interpretazioni, per indurre nello spettatore una percezione complessa della disturbante vitalità degli spazi e dei confini.²⁴⁹

Le case sono profondamente legate all'umanità, eppure non sono umane. Le tensioni che sorgono da questa anomalia accentuano altri confini e distinzioni, attivando ansie profonde.²⁵⁰

Nei film più recenti, la casa stregata, rappresenta un esempio di ciò che Anthony Vidler ha definito “l'inquietante architettonico”, una struttura in cui familiarità e ansia estrema si fondono, dove il “raddoppiamento” arriva a una crisi attraverso riflessi, incontri e ripetizioni, spesso in un luogo in cui il passaggio del tempo è perturbato. Si presenta come l'antitesi della “casa dei sogni”: è una struttura con tensioni e instabilità radicate; porosa, indisciplinata e inospitale.²⁵¹

Fantasma e spettatore condividono un regno di animazione sospesa in cui tempo e spazio sono manipolati in un fantastico limbo di ripetizione e irrisoluzione, contro il quale la narrazione del film funziona come una sorta di esorcismo, capace di ripristinare la normalità mentre porta a una risoluzione e a una chiusura.²⁵²

Nei film horror in cui la casa funge da scenario per apparizioni e presenze inquietanti, un aspetto ricorrente e significativo è la rappresentazione degli abitanti che, indipendentemente dall'epoca storica in cui si trovano, spesso si ritrovano ad affrontare difficoltà economiche, lottando per trovare un impiego e mantenere le proprie famiglie. Le abitazioni in cui le famiglie finiscono per trasferirsi, sono spesso rimaste disabitate per lunghi periodi e vengono messe in vendita o affittate a prezzi insolitamente bassi rispetto alle loro dimensioni e al loro valore di mercato. È proprio il prezzo allettante che nasconde un oscuro segreto di cui i nuovi inquilini, generalmente ignari, prendono coscienza solo dopo essersi stabiliti. Una volta che l'abitazione si rivela essere un luogo pericoloso, la

²⁴⁸ B. Curtis, *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁹ *Ivi*, pp.7-9.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 10.

²⁵¹ *Ivi.*, p. 11.

²⁵² *Ivi*, p. 24.

famiglia si trova impossibilitata a fuggire, intrappolata da una combinazione di vincoli economici e dalla maledizione della casa stessa, che sembra esercitare su di loro un'influenza sempre più opprimente.

Secondo Lukic, una delle ragioni di questa scelta narrativa risiede nella volontà di rappresentare l'ansia sociale derivante dall'impossibilità economica di cambiare abitazione.²⁵³ Sebbene l'acquisto della proprietà possa inizialmente sembrare vantaggioso, grazie alla sua storia affascinante, l'emergere del suo oscuro passato rende l'impotenza finanziaria sempre più evidente, costringendo i personaggi a confrontarsi con i loro incubi, mentre il pubblico è invitato a riflettere sulle proprie preoccupazioni economiche.²⁵⁴

3.2.5 la casa disabitata

Un'ulteriore tipologia di casa nel cinema horror è la casa disabitata, che funge da teatro per orrori e spazi infestati. Un esempio è *Quella casa nel bosco* (Drew Goddard, 2012), in cui l'abitazione diventa il fulcro di eventi sempre più angoscianti e imprevedibili. Nella pellicola, i protagonisti sono a conoscenza dell'esistenza della casa, poiché appartiene al cugino di uno di loro, ma è ormai lasciata a se stessa. Tuttavia, ciò che ignorano è che essa nasconde un segreto ancora più inquietante: i ragazzi, inconsapevolmente, sono intrappolati all'interno di una sorta di docu-reality horror e, pur scegliendo deliberatamente di trascorrervi la notte, diventano pedine di un esperimento macabro ben orchestrato, non da forze soprannaturali, ma da persone in carne ed ossa.

Non sempre, però, la comparsa della casa abbandonata segue un'intenzionalità consapevole. Spesso, essa si manifesta improvvisamente, attirando la curiosità dei protagonisti, come se fosse un'entità capace di esercitare un'attrazione irresistibile. Questo spazio diventa così un'esca che invita i personaggi ad entrarvi, solo per intrappolarli in un luogo che sembra trascendere la realtà ordinaria. Un esempio significativo risiede in *A Classic Horror Story* (Roberto De Feo, 2019), che omaggia e al contempo reinterpreta il modello di *Quella casa nel bosco*. In questo film, la casa appare in modo improvviso e

²⁵³ M. Lukic, *op. cit.*, pp. 102-104.

²⁵⁴ *Ibidem*.

quasi surreale, come un'allucinazione collettiva, trascinando i protagonisti in un incubo da cui sembra impossibile sfuggire.

Esplorare una vecchia casa sconosciuta implica un confronto con il “stranamente familiare” freudiano. La familiarità di una casa, un luogo solitamente sicuro e intimo, viene messa in discussione quando ci si addentra in uno spazio che, pur avendo caratteristiche familiari, appare in qualche modo deformato, alterato o sinistro.²⁵⁵

3.3 Elementi per uno spazio domestico perturbante

A seguire si mettono insieme gli elementi architettonici, le configurazioni spaziali e altri aspetti che Manti, rifacendosi alle teorie di Freud, individua come fattori determinanti nel generare una percezione perturbante degli ambienti.

3.3.1 *Gli esterni e l'architettura della casa*

Per quanto riguarda l'ambientazione esterna, le case protagoniste dei film horror si inseriscono tendenzialmente in un paesaggio desolato, spesso avvolto dalla nebbia, sono distaccate dalla vita quotidiana, separate dalla frenetica vita della città moderna e caratterizzate da confini ben delineati, che stabiliscono una barriera sia spaziale che temporale.²⁵⁶ Possono essere anche collocate in un bosco, all'interno di una fitta vegetazione che le nasconde oppure essere raggiungibili solo tramite un sentiero, per lo più in terra battuta, come la casa del film *Pantafa* (Emanuele Scaringi, 2022).

Lo studioso Barry Curtis²⁵⁷ afferma in merito:

²⁵⁵ Barry Curtis, *Dark Places (Locations)*, Reaktion Books, Edizione del Kindle, pp. 28-29.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 31.

²⁵⁷ Barry Curtis è stato professore e ricercatore presso diverse istituzioni accademiche nel Regno Unito, tra cui la Royal College of Art e il Central Saint Martins College of Art and Design di Londra. È noto per il suo lavoro interdisciplinare sui temi legati all'architettura, alla cultura visiva e alla teoria critica. Uno dei suoi contributi più significativi è il libro *Dark Places: The Haunted House in Film* (2008), in cui esplora in modo approfondito il concetto della casa infestata all'interno della cultura popolare, con particolare attenzione al cinema horror.

La casa infestata è immediatamente riconoscibile - vista da dietro gli alberi, da una macchina in movimento, dalla strada che conduce alla sua porta o dal proprio percorso del giardino. C'è un modo in cui la telecamera si avvicina, in maniera timida, anticipando spesso quello che succederà²⁵⁸.

Dal punto di vista architettonico gli esterni assumono in determinati casi intenzionalmente tratti antropomorfici, conferendo all'edificio un aspetto minaccioso e quasi "vivo", come avviene nella serie cinematografica *Amityville Houses* (1979-1989), in cui la casa, costruita in stile coloniale olandese con tetti spioventi e una facciata imponente, assume sembianze sinistre e vagamente umane: le finestre simmetriche evocano occhi fissi e inquietanti, la canna fumaria centrale ricorda la forma di un naso, mentre le finestre al piano inferiore sembrano disposte a formare un sorriso beffardo.²⁵⁹ Internamente, una caratteristica architettonica particolare che viene proposta più volte è quella della verticalità che consente all'edificio di distinguersi dall'ambiente circostante e di introdurre una chiara separazione tra gli spazi.²⁶⁰

La disposizione verticale differenzia, in particolare, due aree della casa, la cantina e la soffitta, ognuna delle quali racchiude diverse possibilità immaginative e rappresenta sfere simboliche distinte. Tali ambienti stereotipati e verticalmente separati evocano significati diversi; a tal proposito Bachelard in *La poetica dello spazio* afferma:

Nella cantina si radicano le viscere segrete della casa, si testimonia la sua parte ctonia; nella soffitta si tocca con mano il culmine aereo di una struttura che sempre più si eleva [...]. La cantina è l'essere oscuro della casa, l'essere che partecipa alle potenze sotterranee. Nella soffitta, l'esperienza del giorno può sempre cancellare le paure della notte, nella cantina le tenebre dimorano giorno e notte [...]. La scala che va nella cantina la si scende sempre: la sua discesa passa nei ricordi [...]. La scala della soffitta più ripida, più consumata, la si sale sempre. Essa ha il segno dell'ascensione verso la più tranquilla solitudine.²⁶¹

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ivi*, p.151.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006, pp. 45-47 e 53.

La soffitta, anche se non del tutto sicura, conserva una dose di sobrietà e razionalismo, allude ai ricordi o segreti nascosti; mentre la cantina richiama spesso l'inconscio, il rimosso e la irrazionalità. È proprio qui che vengono trovati libri capaci di riportare in vita presenze demoniache, è qui che riposa il Male o vi si materializza, è qui che dorme ciò che non dovrebbe essere risvegliato. Viene intesa da Bacheloff come “l'entità oscura della casa, quella che partecipa delle forze sotterranee”²⁶².

3.3.2 *Gli interni e la scenografia*

Gli interni spesso richiamano uno stile tardo gotico, caratterizzato da un uso dominante di tonalità scure e da un arredamento imponente. Tra questi, l'armadio occupa un ruolo centrale, divenendo un autentico topos della scenografia inquietante e simbolo di segreti celati. Dal tardo XIV secolo fino al XIX, l'armadio era un luogo dove ritirarsi ed esporre oggetti preziosi. Solo intorno al 1840, in concomitanza con l'invenzione della fotografia, dello spiritismo e con l'accumulo crescente di oggetti domestici prodotti industrialmente, l'armadio divenne uno spazio incassato nelle pareti. Gli armadi erano posti discreti, luoghi di esclusione interiore che permettevano di mantenere l'ordine assorbendo il disordine. Tuttavia, la porta dell'armadio dissolveva il muro e fungeva da promemoria di ciò che potrebbe nascondersi dietro l'apparenza di ordine e armonia domestica. Inevitabilmente, questo spazio risulta sia claustrofobico sia un potenziale portale verso altri regni.²⁶³

Altri elementi ricorrenti sono: ripostigli e sgabuzzini, passaggi nascosti, pareti doppie e credenze occultate alla vista, che insieme creano uno spazio labirintico e ambiguo, spesso claustrofobico che intensifica il senso di deprivazione sensoriale che vivono protagonisti e spettatori.²⁶⁴

Un aspetto centrale della costruzione dell'effetto perturbante è la presenza di oggetti che intensificano il senso di straniamento e inquietudine, come quadri, specchi, bambole e manichini, i quali generano nello spettatore un senso di disorientamento. Oggetti kitsch

²⁶² B. Curtis, *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁶³ *Ivi*, p. 33-34.

²⁶⁴ D. Manti, *op. cit.*, pp. 146-150.

vengono disposti nello spazio in modo apparentemente casuale e caotico, spesso accatastati senza criterio, creando un accumulo visivamente opprimente. Ambienti che richiamano situazioni architettoniche alienanti, come spazi museali, magazzini, e collezioni di memorabilia di scarso valore, diventano simboli di una memoria frammentata e priva di funzione concreta. Questa moltiplicazione degli oggetti, per sua stessa natura ridondante e senza scopo apparente, si trasforma in un simbolo minaccioso, in grado di amplificare la tensione narrativa e trasmettere un senso di oppressione all'intera scenografia.²⁶⁵

Gli oggetti si presentano anche come particolari configurazioni di cose, immagini e situazioni legate a fantasmi interiori. Tra questi ci sono statue di determinati animali associati alla stregoneria, in genere notturni e scuri come il lupo, la civetta e il gufo, il gatto nero, il corvo e i topi e i già citati manichini, bambole, colonne intagliate con foggie umane, animali imbalsamati e teste appese alle pareti.²⁶⁶

La casa rappresenta molteplici aspetti: è rifugio, luogo sicuro e delimitato, un nucleo spaziale privilegiato scelto come propria dimora, funge da espansione del proprio corpo, dei sensi, della mente e della memoria.²⁶⁷

In merito a quest'ultima funzione, Lukic specifica come la casa abbia una relazione particolare con la memoria e con i modi in cui le generazioni precedenti vi hanno vissuto e le hanno trasformate. Attraverso i suoi vari elementi come il tetto, le stanze, i corridoi, ecc., salvaguarda e, quando possibile, (ri)attualizza i nostri ricordi, che è, a sua volta, uno degli elementi chiave dell'esperienza della casa.²⁶⁸

Gli interni si presentano come un museo di memorie secolari e tradizioni di una famiglia perduta, evocando così l'idea di uno spazio domestico intrinsecamente legato alla memoria e alla nostalgia, di cui parla il filosofo francese Gaston Bachelard.²⁶⁹

La correlazione tra ricordi e horror proposta da Bachelard ne *La poetica dello spazio* evidenzia come i residui di esperienze, sia positive che traumatiche, derivanti da una varietà di eventi o immagini (fantasmi, demoni, vampiri, maledizioni, figure di follia, ecc.), possano manifestarsi e continuare a influenzare gli occupanti degli spazi. Gli spettri del passato perseguitano gli abitanti, costringendoli a confrontarsi con il proprio vissuto

²⁶⁵ *Ivi.*, pp. 190-193.

²⁶⁶ *Ivi.*, pp. 320-322.

²⁶⁷ *Ivi.*, pp. 79-80.

²⁶⁸ M. Lukic, *op. cit.*, p. 93.

²⁶⁹ *Ibidem.*

o con la memoria degli eventi che hanno lasciato tracce in quegli ambienti. Secondo Bachelard, l'intreccio tra spazio e memoria è particolarmente potente nell'horror, dove l'architettura degli spazi abitati divengono veicolo per rievocare conflitti, paure e traumi, creando un continuo dialogo tra presente e passato che coinvolge lo spettatore in un'esperienza profondamente perturbante.²⁷⁰

3.3.3 Fotografia: il buio e le condizioni luminose "estreme" e alteranti

Le proprietà luminose e i loro disequilibri sono particolarmente suscettibili di un'interpretazione simbolica. Un esempio significativo è dato dal buio, generalmente considerato come "territorio del mostro".²⁷¹ Lo psichiatra francese Eugène Minkowski nelle sue ricerche introduce il concetto di "spazio oscuro" per descrivere uno spazio privo di luce, in cui la capacità di vedere viene totalmente annullata e ogni riferimento spaziale si dissolve, rendendo impossibile orientarsi e facendo apparire tutte le direzioni indistinguibili.²⁷² Tuttavia, questo spazio non è semplicemente vuoto o inerte, al contrario, viene percepito emotivamente come un'entità vivente. Una volta immerso in esso, il soggetto si sente avvolto, come toccato e inglobato in un'esperienza che trascende la pura percezione visiva per diventare un'esperienza sensoriale e corporea di appartenenza a un'alterità viva.²⁷³

Le ombre, variamente modulabili tra toni più o meno scuri, provocano un effetto perturbante nello spazio, evocando una sensazione di minaccia e precarietà. L'ombra, infatti, si configura come il doppio del corpo, un riflesso opaco e privo di lineamenti interni, che appare svuotato di identità, e pertanto minaccioso. In tal senso, l'ombra diviene un modello di imitazione architettonica, una presenza instabile che suggerisce la dissolvenza del corpo nel buio, quasi a figurare la morte stessa, come un presagio silenzioso e incombente.²⁷⁴

Come il buio, anche la luce e il colore svolgono un ruolo cruciale nell'evocazione di un ambiente perturbante. L'illuminazione dimessa o inconsistente può trasformare perfino

²⁷⁰ *Ivi*, p. 98.

²⁷¹ D. Manti, *op. cit.*, pp. 242-243.

²⁷² *Ivi*, p. 77.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 75.

l'ambiente più accogliente in uno scenario inquietante, enfatizzando ombre inquietanti e suggerendo la presenza di ciò che è nascosto. L'uso di tonalità scure e saturate contribuisce a rendere l'atmosfera ancora più opprimente, mentre accostamenti inaspettati di colori possono provocare un senso di dissonanza visiva.²⁷⁵

3.3.4 Elementi evocatori: gli indizi sonori

Murray Schafer, compositore canadese e pioniere degli studi sul “paesaggio sonoro”, analizza in modo approfondito l'impatto dei suoni sulla percezione dello spazio nel suo libro *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977). Schafer evidenzia come i suoni ambientali possano trasformare un ambiente in uno spazio oppressivo o minaccioso, soprattutto quando si tratta di suoni inaspettati o discordanti, come gli scricchiolii del legno, il battente delle finestre, le grida strazianti o i sussurri inquietanti, televisioni che si attivano improvvisamente e disturbi elettrici.²⁷⁶

Attraverso la sua analisi, egli distingue chiaramente tra suoni familiari, che contribuiscono alla stabilità percettiva e al senso di sicurezza, e suoni sconosciuti o disturbanti, che possono indurre disorientamento e ansia.²⁷⁷

Inoltre, Schafer discute l'uso di suoni acusmatici, i quali, provenendo da fonti invisibili, intensificano ulteriormente la paura dell'ignoto, costringendo l'individuo a immaginare ciò che accade in spazi non visibili.

²⁷⁵ B. Curtis, *op. cit.*, pp. 156-157.

²⁷⁶ Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1977, p.7.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 168.

4 . Gli anni 2000 e la casa nei film horror italiani contemporanei

L'intero percorso culmina in questo capitolo dedicato alla trattazione di film horror, diretti da registi italiani prodotti tra il 2014 e il 2022, in cui la casa assume una posizione centrale nella struttura narrativa. Prima di approfondire l'argomento, tuttavia, è opportuno fornire alcune notizie sul panorama della cinematografia horror nazionale a partire dagli anni 2000, periodo caratterizzato da un duplice fenomeno: da un lato, un evidente calo del numero delle produzioni di genere rispetto al passato, dall'altro, un tentativo di reinterpretare e rielaborare le tradizioni dell'horror italiano.

4.1 Una nuova prospettiva

Si partirà dal 2001 per tracciare un percorso fino ad arrivare ai nostri giorni. Non sarà un percorso lungo in quanto la produzione di film horror in Italia ha subito durante questo periodo un netto declino.

I prodotti horror elogiati dalla critica si contano sulle dita di una mano, rimanendo tra l'altro relegati a un circuito indipendente con scarsa visibilità internazionale.²⁷⁸ Le grandi case di produzione che avevano supportato i maestri del genere non si mostrano più interessate a finanziare film horror, mentre il mercato si sposta verso generi più commerciali, come le commedie e i film drammatici.²⁷⁹ Il pubblico italiano infatti aveva e continua ad avere scarsa familiarità con l'horror prodotto nel proprio Paese, come confermato da un sondaggio condotto nel 2023 da *Grado Zero*. Dal sondaggio è emerso che oltre l'80% degli intervistati non era in grado di nominare nemmeno un film horror italiano uscito negli ultimi due anni, ma ricordava con piacere i grandi classici del passato.²⁸⁰

²⁷⁸ E. Cabras, *op. cit.*, p. 25.

²⁷⁹ Giacomo Conti, *Spaghetti Nightmares oggi: l'horror italiano degli anni 2000*, in "Film Doc", <https://www.film-doc.it/2011/11/spaghetti-nightmares-oggi-l%E2%80%99horror-italiano-degli-anni-2000/>.

²⁸⁰ Andrea Vitale, *Un pubblico senza frontiere: viaggio nell'horror italiano*, pt. 3, in "Rivista Grado Zero", 20 maggio 2023, <https://www.rivistagradozero.com/2023/05/20/un-pubblico-senza-frontiere-viaggio-nellhorror-italiano-pt-3/>.

Malgrado ciò, ci sono ancora segnali di vitalità e di creatività che dimostrano che l'horror italiano ha ancora molto da dire, soprattutto nel sottobosco del cinema indipendente. Numerosi sono i registi impegnati nel proseguire e rinnovare la tradizione dell'horror italiano, spesso costretti a lavorare con budget ridottissimi, orientandosi verso l'autoproduzione e facendo circolare i loro prodotti attraverso festival minori o, con l'avvento di Internet, sfruttando il web come piattaforma alternativa per raggiungere il pubblico.²⁸¹ Tra gli obiettivi, creare un cinema libero da compromessi, capace di riportare in vita l'eredità dell'horror italiano, aggiornandolo alle sensibilità e alle ansie del nuovo millennio.²⁸²

Film come *Il bosco fuori* (2006) di Gabriele Albanesi, *Shadow* (2009) di Federico Zampaglione, e altre pellicole indipendenti nate in quegli anni, rappresentano il cuore pulsante di questa rinascita. Con i loro riferimenti alla violenza, alla morte e al lato più oscuro della psiche umana, queste opere segnalano il tentativo di mantenere viva una tradizione e al contempo di rinnovarla attraverso lo sguardo di autori e autrici cresciuti in un contesto diverso distante da quello in cui sono stati realizzati i lavori dell'horror anni Settanta e Ottanta.²⁸³

Un nome di particolare rilevanza è Ivan Zuccon, tra i più importanti rappresentanti delle trasposizioni delle opere di H.P Lovecraft.²⁸⁴ Con *La casa sfuggita*, del 2002, realizza una trasposizione cinematografica dell'omonimo racconto con protagonista uno scrittore che si reca in una casa abbandonata e in disfacimento, teatro di morti inspiegabili, con l'intenzione di scrivere un libro sull'abitazione e sui suoi misteri.

Non manca l'influenza di tendenze internazionali negli horror italiani degli anni Duemila, soprattutto provenienti dal cinema horror asiatico e da quello statunitense, come il genere *torture porn*²⁸⁵ (come *Saw* e *Hostel*), che hanno avuto un impatto significativo sulle nuove generazioni di cineasti italiani.²⁸⁶ Tra questi, Lamberto Bava, figlio di Mario Bava, realizza *The Torturer* (2005), in cui una giovane attrice partecipa a un casting per un nuovo progetto cinematografico in una villa che si trasforma presto nel teatro di un gioco

²⁸¹ *Ibidem.*

²⁸² *Ibidem.*

²⁸³ *Ibidem.*

²⁸⁴ Roberto Ricci, *Cinema Assassino*, Santa Maria Nuova, Le Mezzelane Casa Editrice, 2023, p. 68

²⁸⁵ Con il termine si indica un sottogenere del cinema dell'orrore, in particolare legato allo splatter, che presenta quattro elementi caratteristici: mutilazioni, nudità, sadismo e tortura.

²⁸⁶ Angelo Moscariello, *Torture Porn*, in "Cabiria Magazine", 2014, <https://www.cabiriagemazine.it/torture-porn/>.

sadico. Il regista, infatti, sottopone i partecipanti a una serie di violenze fisiche e psicologiche, trasformando l'audizione in un incubo perverso.

Dello stesso filone fa parte anche *La casa dei manichini di carne* (2008), esordio di Domiziano Cristopharo, in cui un fotografo di moda, in cerca di ispirazione, si imbatte in una casa misteriosa “abitata” da manichini inquietanti e da figure enigmatiche. La casa funge da sfondo per eventi macabri, in cui il confine tra la vita e la morte, il reale e l'irreale, diventa sempre più labile. Man mano che la narrazione si sviluppa, il fotografo scopre la verità che si cela dietro ai manichini e agli abitanti della casa. Il film esplora temi come il voyeurismo, desiderio e morte, che ritornano anche in altre opere del periodo.

Sebbene vi siano altri titoli che potrebbero essere menzionati, per ragioni di sintesi, è opportuno focalizzare l'attenzione su alcuni particolarmente meritevoli.

4.2 *Hungry Hearts* (2014)

Il film di Saverio Costanzo, è un adattamento del romanzo *Il bambino indaco* di Marco Franzoso e racconta un intenso e inquietante viaggio nella psiche disturbata di una madre, Mina (Alba Rohwacher). La narrazione si concentra sull'attaccamento patologico nei confronti del figlio, mediato dal controllo ossessivo sull'alimentazione del bambino e dalla volontà di isolarlo completamente dal mondo esterno, convinta che sia pericoloso. Mina trasforma così la casa in una prigione, uno spazio di reclusione che alla fine del film si trasforma anche in luogo di morte. Si tratta di un appartamento, con accesso a una grande terrazza da cui si può vedere la città, unico spazio di comunicazione con l'esterno in cui si avventura Mina.

L'inizio del film assume i toni di una commedia: Mina e Jude (Adam Driver) si incontrano casualmente all'interno del bagno di un ristorante, dove rimangono accidentalmente chiusi dentro, episodio che anticipa il carattere claustrofobico che pervaderà l'intera vicenda. Il tutto si svolge in un'atmosfera leggera, con i due protagonisti che scambiano battute divertite prima di essere liberati. Tuttavia, il tono cambia nelle scene successive, quando li ritroviamo nella loro abitazione, distesi sul letto di una camera angusta.



Figura 12 Inquadratura stretta dall'alto sulla camera da letto

Qui i due consumano un rapporto, non pienamente voluto da Mina, da cui scaturirà la gravidanza indesiderata che darà inizio alla spirale drammatica della storia.

Il primo germe della psicosi di Mina emerge quando vieta al medico, chiamato a visitarla dopo uno svenimento, di continuare con la visita per la paura delle possibili radiazioni che l'ecografo potrebbe emettere. L'episodio svela aspetti cruciali della personalità di Mina: emerge una profonda diffidenza verso la scienza e le pratiche mediche tradizionali, che si manifesta attraverso un atteggiamento di protezione eccessiva verso il bambino. Il tutto ulteriormente alimentato dalle parole di una veggente, che le predice che il figlio, se protetto da ogni impurità, diventerà speciale, un "bambino indaco". La profezia non solo rafforza le sue convinzioni, ma alimenta il suo desiderio di controllo e di isolamento, spingendola a credere che solo lei sia in grado di salvaguardare il futuro del figlio, contribuendo al suo progressivo distacco dalla realtà.

Subito dopo il parto, Mina, convinta di agire per il bene del figlio, adotta misure estreme per proteggerlo. Impedisce a chiunque di vederlo e si isola completamente con il neonato, rinchiudendosi insieme a lui in casa, perché l'esterno, New York, è per lei "una nube rumorosa, tossica e puzzolente", una minaccia alla salute del bambino.

L'appartamento si trasforma progressivamente in un bunker inviolabile, appare claustrofobica come una gabbia, diventa sempre più fredda e soffocante, complice anche il fatto che Mina chiude tutte le finestre per proteggere il bambino dal mondo esterno, al piccolo infatti non è permesso nemmeno di vedere il sole.

La casa comincia a riflettere la sua paranoia. Ciò si traspare nelle scelte registiche e nella fotografia, dove la verticalità degli spazi è accentuata e quasi deformata. Le inquadrature amplificano la dimensione verticale degli spazi, allungando i piani e ravvicinandoli tra loro, grazie all'uso di lenti fisheye e grandangolari che si focalizzano sugli interni della

casa. Questi non si aprono allo sguardo, ma sembrano piuttosto stringersi attorno ai protagonisti, come se stessero implodendo su di loro, evocando l'estetica caratteristica degli horror domestici.

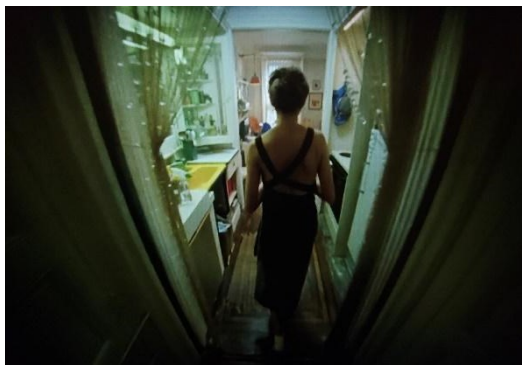


Figura 13 Esempio di distorsione degli spazi 1

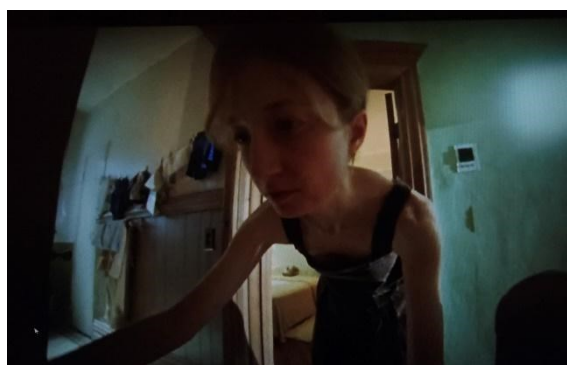


Figura 14 Esempio di distorsione degli spazi 2

La storia procede con Jude che decide di portare di nascosto il bambino dal pediatra, il quale gli rivela che il piccolo è mal nutrito e non sta crescendo bene. Mina infatti nutre il bimbo con legumi, avocado e semi di lino.

Jude è molto preoccupato e, dopo avere discusso a lungo con Mina, inizia ad introdurre segretamente nella dieta del bimbo omogeneizzati di carne. Quando Mina se ne accorge, a sua volta di nascosto fa bere al figlio un olio che impedisce l'assorbimento del cibo "cattivo".

Lo fa nel bagno, la stanza più piccola e intima della casa, che diventa una sorta di rifugio. L'unica luce proviene da una candela, incapace di riscaldare l'ambiente, che rimane freddo, riflettendo l'atmosfera che permea il resto della casa.



Figura 15 Mina somministra l'olio al figlio nel bagno

Nelle scene centrali la casa diventa il teatro di un vero e proprio conflitto. Jude cerca di salvare il figlio dalle pratiche ossessive di Mina, ma la tensione esplose in una serie di confronti sempre più violenti.

Ormai esasperato e spaventato dall'idea che Mina possa causare la morte del bambino con il suo atteggiamento, Jude si sfoga con sua madre e poi si rivolge ai servizi sociali, per sottrarre il figlio a Mina.

I servizi permettono a Jude di portare il figlio nella casa in campagna della propria madre e a Mina sarà permesso di vederlo solo in determinati momenti.

A differenza della casa di Mina e Jude, quella della madre di Jude è spaziosa e apparentemente accogliente, ma alcuni dettagli inquietanti la rendono disturbante, specialmente agli occhi di Mina. Le teste di cervi imbalsamate appese ai muri le richiamano un incubo ricorrente che, alla luce del finale, assume i toni di un presagio. La percezione che ha della casa è di essere un luogo insicuro. 'Non mi piace questo posto, non è un buon posto per vivere, lui deve tornare a casa, non sta bene qui, lui deve stare con me', dice rivolgendosi al marito.



Figura 16 Mina osserva preoccupata le teste di cervo nella casa della mamma di Jude

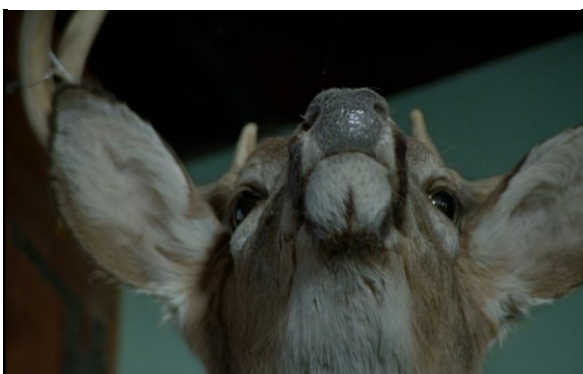


Figura 17 Dettaglio di una delle teste appese alle pareti

Mina successivamente riesce a riavere con sé il figlio, che a quel punto è sottratto al controllo del padre e riportato nella casa/prigione.

Il finale è tragico e sorprendente: mentre Jude cerca ancora di persuadere Mina a ricorrere alla mediazione legale, sua madre non esita a farsi giustizia da sola, impugnando

presumibilmente uno dei fucili da caccia che tiene nella “villa dei trofei” e uccidendola con un colpo. La madre di Jude agisce spinta dal desiderio di proteggere suo nipote, ma nel farlo, porta la violenza direttamente dentro la casa, il luogo che Mina aveva trasformato in una fortezza, che doveva essere per lei un luogo di cura e protezione e che ora è diventato quello della sua morte.

La costruzione della suspense, il ricercato stile visivo e la creazione di atmosfere cupe e fredde contribuiscono a generare un crescente senso di disagio in quello che all’uscita viene definito “l’horror più unico dell’anno”.²⁸⁷

L’influenza di Roman Polanski e di *Rosemary’s Baby* è chiaramente percepibile, e il regista Saverio Costanzo non esita a riconoscerlo. In un’intervista ha confessato di essersi ispirato a quel film, in particolare per l’ambientazione e per l’aspetto di Mina, ricreato sulla base di Rosemary.²⁸⁸ Entrambe, infatti, sono esili e pallide, con corpi androgini quasi infantili, che contrastano nettamente con l’immagine tradizionale della maternità, generalmente associata a forme più morbide e accoglienti. Tuttavia, l’orrore che caratterizza i due film, e che permea la casa, è profondamente diverso: in *Rosemary’s Baby*, la minaccia è di natura demoniaca, mentre in *Hungry Hearts* è di natura essenzialmente psicologica.

4.3 *McBetter* (2018)

McBetter è il film d’esordio di Mattia de Pascali, critico cinematografico e sceneggiatore. Si tratta di una pellicola che il regista ha scritto, diretto e autoprodotta a costi bassissimi, dopo aver accumulato esperienza con diversi cortometraggi.

Il film si distingue per il suo approccio innovativo al genere horror che combina elementi tradizionali del terrore, come lo splatter, con aspetti grotteschi e caratteristiche tipiche del giallo, come la suspense e complotti malvagi. Non si limita a suscitare paura, ma inserisce

²⁸⁷ Nikola Grozdanovic, *Interview: Director Saverio Costanzo Talks ‘Hungry Hearts,’ Shooting In New York, Roman Polanski Comparisons, & More*, in “The Playlist”, 12 giugno 2015, <https://staging.theplaylist.net/interview-director-saverio-costanzo-talks-hungry-hearts-shooting-in-new-york-roman-polanski-comparisons-more-20150612/>.

²⁸⁸ *Ibidem*.

anche momenti di comicità e ironia, che talvolta sfociano nella demenzialità e nella parodia.

La trama ruota intorno a Malcolm (Andrea Cananiello) e la sua fidanzata Melanie (Serena Toma), che si recano nella maestosa villa del padre di lei, Joe McBetter (Nik Manzi), un imprenditore che ha accumulato ricchezze nel settore dei fast food. Durante il pranzo, al quale partecipa anche la moglie di Joe, Patricia, Malcolm propone di riconsiderare la strategia di investimento della famiglia, suggerendo di puntare sull'utilizzo degli insetti piuttosto che sulla carne. Joe rifiuta con disprezzo l'idea, interrompendo bruscamente la conversazione e impedendo a Malcolm di approfondire il suo punto di vista.

Nel frattempo, il figlio di Joe, Little Joe, viene aggredito da un animale che si muove come una presenza per tutta la durata del film.

Mortificata dal comportamento del padre, Melanie, assumendo il ruolo di una moderna Lady Macbeth, incita Malcolm a eliminare Joe, per appropriarsi della villa e della sua fortuna. Da questo momento, ha inizio un diabolico piano di terrore e sangue, che coinvolgerà tutti i presenti nella lussuosa villa, compreso l'animale misterioso, rendendo la casa un luogo di terrore e morte.

La villa si configura come l'immagine di una casa abitata, che si trasforma in un luogo di terrore. Si presenta subito imponente, ma senza mai rivelarsi completamente, lasciando intuire la sua grandezza e sontuosità.

“L'umile casa”, come Melanie la definisce con ironia, è in realtà un simbolo del capitalismo esasperato, un luogo sfarzoso, privo di vera umanità, dove il lusso non riesce a colmare l'evidente assenza di calore familiare, mancanza che si percepisce fin da subito.

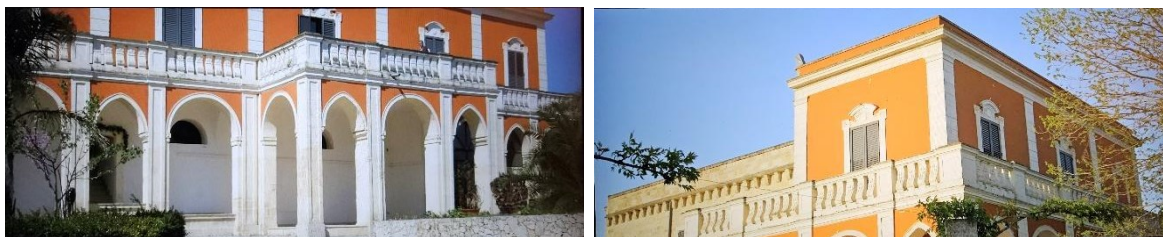


Figure 18-19 Esempio di inquadrature sulla casa

Il pranzo si svolge in una grande sala piena di oggetti, ulteriore simbolo della ricchezza di Joe. Sebbene riempiano ogni angolo, gli oggetti non riescono a scaldare l'atmosfera: l'interno della casa rimane freddo e impersonale, ben lontano dall'idea di un rifugio accogliente e familiare. Lo spazio elegante contrasta con la violenza e la manipolazione

verbale che Joe esercita sugli ospiti, soprattutto contro Malcolm quando prova a esporre la sua idea.

La casa inizia a rivelarsi un luogo tutt'altro che sicuro quando, nel giardino, Little Joe subisce un'aggressione da parte di un animale misterioso, che rimane nascosto e introvabile.

I due fidanzati, spaventati dalla situazione e irritati dal comportamento di Joe, decidono di lasciare la casa, ma scoprono che la ruota dell'auto è a terra. Nel tentativo di trovare un crick, si recano nel garage, dove si imbattono nel cadavere del giardiniere, presumibilmente ucciso dallo stesso animale che aveva attaccato il bambino.

È in quel momento che a Melanie viene l'idea di assassinare il padre. In queste scene caotiche, luci rosse e blu, cariche di tensione, avvolgono sinistramente i due. Da qui, l'estetica del film cambia: ogni angolo della casa è illuminato da luci fredde, a tratti rosse, blu e verdi che creano un'atmosfera di crescente paura e angoscia. Alimentata anche dal passaggio della governante, che si aggira come uno zombie per la casa, lasciando ombre che si proiettano sui muri dei corridoi, mentre i due assassini continuano con il loro piano.



Figura 20 Esempio di luci blu

Melanie si intrufola furtivamente nella camera da letto dove dorme suo padre, e senza scrupoli lo colpisce, uccidendolo. Trasporta poi il suo corpo all'esterno, dove l'animale misterioso sbrana il suo viso.

Poco dopo, i due assassini vengono scoperti dalla moglie di Joe. Senza esitazione, decidono di porre fine anche alla sua vita e a quella del figlio, intensificando il clima di terrore che avvolge la villa.

Con il progredire della storia, la casa diventa sempre più opprimente. Per Patricia e Little Joe, non c'è più alcun luogo sicuro: la villa si trasforma in un vero e proprio labirinto, dal quale sembra impossibile fuggire, con il pericolo sempre in agguato. I due tentano disperatamente di nascondersi e cercano aiuto dalla governante, ma mentre si trova nel retro della villa, la donna viene sorpresa da Malcolm. Il suo arrivo la terrorizza, e in un tragico colpo di scena, la governante muore d'infarto.

Nel frattempo, una sequenza in soggettiva, ripresa dal punto di vista dell'animale misterioso, mostra una corsa disorientata e frenetica lungo il perimetro della casa. La telecamera si muove confusamente, fino a fermarsi ai piedi della governante, che viene improvvisamente trascinata via, lasciando dietro di sé un alone di inquietudine e mistero. Malcolm e Melanie continuano la loro ricerca di Patricia e Little Joe, frugando ogni angolo. In uno sgabuzzino, trovano una ciotola con inciso “TIC TIC TIC”, le stesse parole pronunciate da Little Joe dopo l’aggressione subita in giardino. Finalmente, il mistero si svela: l'animale minaccioso non è altro che il cane di famiglia, abbandonato tempo prima e ora in cerca di vendetta.

Malcolm trova poi Patricia nascosta nell'armadio della cameretta del bambino. Sta per ucciderla quando Little Joe aggredisce Malcolm alle spalle, permettendo ai due di riprendere la fuga in un disperato tentativo di salvarsi.



Figura 21 Malcolm trova Patricia

Patricia nasconde il piccolo dentro un baule e si affretta a uscire in giardino per chiamare aiuto, ma anche questo spazio si rivela insidioso, poiché il cane minaccioso si aggira tra le ombre. Improvvisamente, l’animale emerge e la attacca, ponendo fine alla sua vita in un atto brutale e scioccante.

Ma la furia del cane non si ferma qui: riesce a raggiungere anche Melanie, lasciata fuori dalla casa da Malcolm, in una scena splatter che lascia il pubblico senza fiato.

Nel frattempo, Little Joe esce dal suo nascondiglio e, riflesso in uno specchio, incontra lo sguardo di Malcolm, che inizia a rincorrerlo con determinazione.

Intanto, il cane, riuscito a entrare nella villa, irrompe da una porta e trascina via il piccolo, lasciando dietro di sé solo una scia di sangue.



Figura 22 Little Joe incontra lo sguardo di Malcolm

Spaventato, Malcolm si affretta a uscire dalla casa, diventata non sicura nemmeno per lui, ma si trova faccia a faccia con il cane, che lo sbrana, mettendo fine alla sua furia omicida. L'epilogo apre a un'interpretazione inquietante: il cane durante la notte si trasforma in una sorta di lupo mannaro durante la notte.

L'inquadratura finale insiste su un quadro presente in casa che ritrae il cane, che appare sorprendentemente più piccolo rispetto alle dimensioni impressionanti viste in alcune scene, amplificando il mistero e il terrore che permeano l'intera narrazione.

Alla fine del film, le scene ambientate nel mattatoio riflettono in modo inquietante gli eventi tragici avvenuti nella villa, che viene trasformata in un luogo di massacro per un'intera famiglia. L'atmosfera opprimente e la brutalità delle immagini nel mattatoio rispecchiano il culmine della violenza che hanno invaso la casa, che nell'immaginario comune dovrebbe essere simbolo di sicurezza e protezione.

4.4 *The Nest (Il nido)* (2019)

The Nest - Il Nido di Roberto De Feo è un film del 2019 che sarebbe riduttivo definire horror, in quanto dedica ampio spazio al thriller e al dramma psicologico, tessendo una trama ricca di suspense che lascia lo spettatore con più domande che risposte.

La storia si sviluppa quasi interamente all'interno di Villa dei Laghi, una maestosa e decadente dimora isolata dal resto del mondo, un vero e proprio "nido" di protezione, ma allo stesso tempo di controllo e oppressione per Samuel (Justin Korovkin), un adolescente costretto su una sedia a rotelle. La gestione della villa è nelle mani di Elena (Francesca Cavallin), la madre di Samuel, che cerca di ricostruire per il figlio un'apparenza di "vita normale" all'interno di un microcosmo isolato, convincendolo che l'esterno non sia

sicuro. Solo pochi indizi, disseminati con cura, lasciano intuire la verità nascosta oltre le mura della villa, che verrà svelata pienamente solo nel finale.

Nei primi minuti, la villa viene presentata in tutto il suo gotico splendore: prima dall'esterno, circondata dalla nebbia e rischiarata dalla luce lunare che ne accentua i contorni, gettando un'ombra sinistra sul giardino, trasformato in un cimitero privato.



Figura 23 Inquadratura che fa vedere l'esterno della villa

Successivamente, le riprese si spostano all'interno, indugiando su alcuni dettagli: lampadari antichi, divani lussuosi, una testa di cervo, scale a chiocciola e ambienti parzialmente vuoti, immersi in una semioscurità rotta solo da una fioca luce che filtra dall'esterno, creando un'atmosfera sospesa e inquietante.

La stessa ritorna anche nelle scene della “festa” di compleanno di Samuel, celebrata di sera, quando la casa è illuminata da luci calde che tuttavia non riescono a dissipare completamente le ombre. La festa si presenta come un evento bizzarro: non ci sono bambini, ma solo una decina di adulti, descritti come “famiglia”, che prendono parte a questa cerimonia dai toni decisamente cupi e poco festosi. Questo scenario evoca il concetto di perturbante di Freud: ciò che dovrebbe essere familiare e rassicurante appare invece profondamente alienante.

Tutti mangiano con voracità e bevono come se fossero stati privati di cibo e acqua per giorni. Il clima, già teso, si fa ancora più gelido quando il parroco, ospite alla festa, domanda a Samuel quale sia un suo desiderio e lui risponde: “Assistere a un concerto d'orchestra dal vivo”.

Una delle donne presenti condivide allora il ricordo nostalgico di una serata passata a un concerto di musica classica, come se non potesse mai più andarci. Notando gli sguardi severi degli altri, però si corregge rapidamente: “Era un bel ricordo, ma non c'è nulla di

meglio che vivere qui.” Un altro invitato aggiunge: “Questo è il posto migliore del mondo”.

Come punizione per aver detto più del dovuto, un uomo, successivamente rivelatosi essere Christian, il medico della famiglia, conduce la donna in una grande sala interamente tappezzata da carta da parati floreale in tinte pastello, illuminata anch'essa da lampade calde e soffuse. Qui le ordina di ripetere le regole della casa. La donna, terrorizzata, recita immediatamente la prima e più importante, il leitmotiv che domina l'intera vicenda: “Il mondo esterno non esiste”. Con un ghigno, l'uomo inizia a stringerle le mani attorno al collo, fischiando *La Gazza Ladra* di Rossini, fino a portarla quasi alla morte.



Figura 24 Elena porta la torta durante la festa di compleanno di Samuel

Le scene successive regalano un assaggio della vita di Samuel, scandita da giornate tutte uguali: suona il pianoforte, studia un vago “programma” per la gestione della tenuta e può uscire in giardino solo sotto stretta sorveglianza. Non sembra nutrire alcun desiderio di oltrepassare i confini della proprietà, convinto dalle parole della madre, che si aggira per le stanze come un'ombra, portando con sé un'aura austera e opprimente. Nonostante questa severità, in alcuni momenti emerge un accenno di affetto materno, che rivela l'ambivalenza del suo rapporto con Samuel.

Gli spazi della villa sono grandi, ma sembrano a tratti soffocanti. Le luci calde e il camino acceso di sera, insieme alle pareti colorate, conferiscono una parvenza di accoglienza, richiamando quel “nido sicuro” evocato dal titolo. Tuttavia, la freddezza dei suoi abitanti smorza ogni impressione di calore, trasformando l'ambiente in una prigione emotiva che contrasta con il comfort apparente degli interni. Questa freddezza si riflette anche durante

il giorno, quando prevalgono i toni freddi e le ombre, che si insinuano nei corridoi e negli spazi più ampi, sottolineando la sensazione di isolamento.

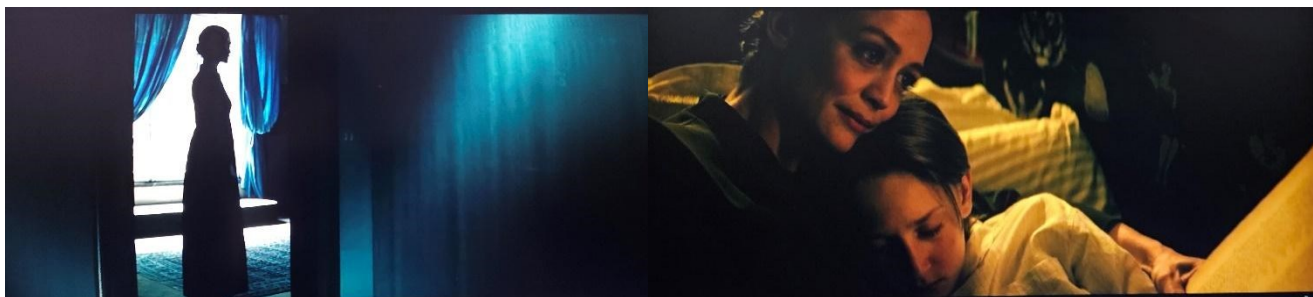


Figura 25 Contrasto tra le luci in una scena diurna e in una scena notturna

Durante una lezione impartita dalla madre a Samuel, emerge un dettaglio cruciale: l'obiettivo di lei è fondare, all'interno della tenuta che circonda la villa, una nuova e "superiore" società, isolata e autonoma, distaccata da un indefinito "altro" che esiste oltre i confini della proprietà. Il perché è ancora un mistero.

Fino a questo momento, al di là della sensazione di un ambiente perturbante, il vero orrore non si era ancora manifestato. Esso irrompe durante la notte, attraverso l'incubo di una delle governanti della casa, Greta: la donna si alza nel buio, allarmata da rumori di passi che corrono lungo il corridoio. La stanza è quasi completamente immersa nell'oscurità, ma il corridoio lo è ancora di più, e ciò che potrebbe celarsi in quella densa oscurità appare terrificante. Nonostante l'inquietudine, la governante decide di uscire per scoprire chi o cosa si stia muovendo nei corridoi. All'improvviso, una figura femminile, in posizione innaturale e contorta come quella di un'iconica scena dell'*Esorcista*, si lancia verso di lei a carponi con un'aggressività disumana. La donna riesce a rifugiarsi nella sua stanza, lasciando lo spettatore atterrito e confuso. Solo alla fine si scoprirà che quella figura disturbante, a metà tra umano e mostruoso, è un indizio di ciò che realmente si cela fuori dalla tenuta.

A destabilizzare l'equilibrio del microcosmo in cui vive questa particolare famiglia è l'arrivo di una giovane ragazza, Denise, portata lì da un vecchio amico di famiglia ferito e prossimo alla morte che prega Elena di tenerla con sé. Lei accetta e fa diventare Denise la nuova domestica.

Denise innesca in Samuel un inatteso desiderio di libertà, fino ad allora latente. Rivela a Samuel una prospettiva alternativa sulla realtà, minando alla base le sue certezze e portando in crisi tutto ciò in cui aveva creduto fino a quel momento.

Uno dei momenti di maggiore intimità tra i due avviene nella soffitta della tenuta, una stanza colma di oggetti, resi sinistri da un'innaturale luce rossa: bambole di ceramica, manichini dall'aspetto disturbante e vecchi arredi. In questo contesto surreale, Denise rivela a Samuel una sensazione condivisa da ogni spettatore, in una battuta che distende la tensione: "Hai una casa da paura... in tutti i sensi".

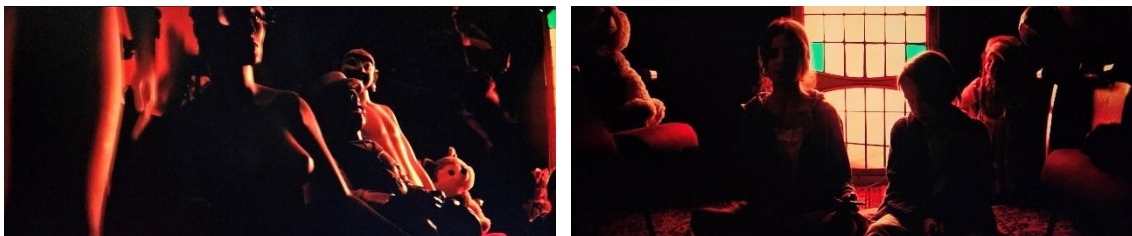


Figura 26 Denise e Samuel parlano in soffitta avvolti da una forte luce rossa

Un ulteriore indizio sulla vita al di fuori della villa emerge in una scena in cui due garzoni consegnano a Filippo, il custode della villa, viveri e altri beni provenienti dall'esterno. Il dialogo tra i tre mette in luce le difficoltà crescenti nel reperire tali provviste, suggerendo che la situazione al di fuori è sempre più instabile e rischiosa. Mentre discutono di questi temi, si percepisce un'atmosfera di tensione, come se la villa fosse una sorta di fortezza circondata da un mondo in tumulto. In questa scena all'esterno, la villa è comunque presente, maestosa all'orizzonte, come una protagonista.



Figura 27 La villa è protagonista

L'influenza di Denise su Samuel cresce in maniera esponenziale, destando preoccupazione nella madre. Per ripristinare il controllo sulla situazione e ridurre l'influenza della giovane, Elena ordina al medico di somministrarle un trattamento di elettroshock, con l'intento di renderla muta, in modo da non minacciare ancora di più la dinamica familiare già fragile.

Il trattamento si svolge in un singolare laboratorio che richiama l'immaginario tipico degli scienziati pazzi, un ambiente ricorrente negli horror italiani e internazionali, ma qui

presentato in modo peculiare. La stanza è immersa in una luce fredda che tinge tutto di un verde bluastrò, mentre le pareti continuano a mostrare la stessa carta da parati floreale che crea un contrasto surreale. Al centro della stanza Denise si trova distesa su un tavolo chirurgico, mentre appoggiato a una delle pareti, un giradischi emette le note di *La Gazza Ladra* di Rossini, una melodia dolce che risuona in netto contrasto con l'orrendo atto che sta per essere perpetrato sulla ragazza. Il medico si muove con un'aria di autorità e sicurezza, mentre da un bancone raccoglie gli strumenti, in particolare quello destinato a

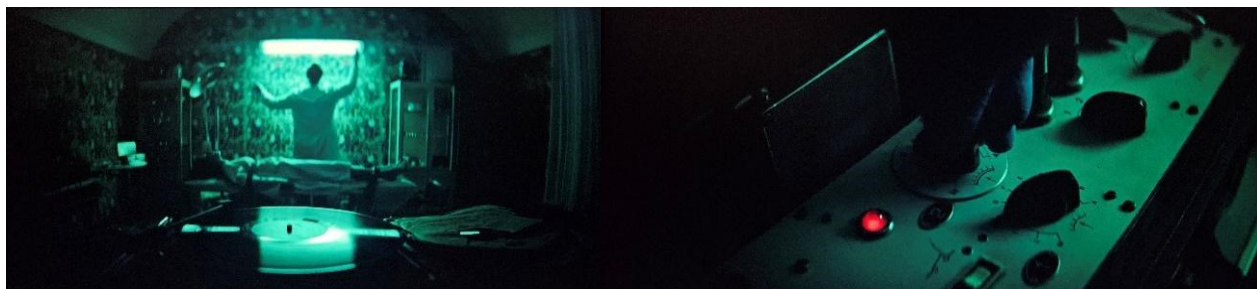


Figura 28 Il Laboratorio del medico con dettaglio sul macchinario per l'elettroshock

somministrare l'elettroshock. Mimando i gesti di un maestro d'orchestra, inizia a controllare il ritmo della musica, orchestrando un macabro spettacolo di follia pura.

Samuel, venuto a conoscenza delle atrocità commesse dalla madre su Denise, ordisce con Filippo un piano per fuggire dalla villa. Durante la notte Filippo uccide il medico nel grande salotto, dove il camino è ancora acceso. Dopo aver compiuto l'atto, si suicida davanti a Elena, mentre nel frattempo, i due ragazzi prendono il furgone di Filippo e si dirigono verso la libertà, dopo un'esistenza vissuta all'interno delle mura oppressive della villa. Ma forse la libertà tanto desiderata non è come Samuel si aspettava.

Un flashback di un dialogo avvenuto qualche anno prima tra Elena e il marito defunto, svela il mistero che avvolge la villa. Si scopre che un virus devastante è dilagato tra gli esseri umani, trasformandoli in zombie, e che la casa rappresentava uno dei pochi rifugi sicuri in cui il virus non era ancora penetrato. Questa rivelazione costringe lo spettatore a riconsiderare l'intera narrativa: ciò che inizialmente appariva come una prigione per Samuel, frutto della psicosi di una madre malata, si rivela in realtà un luogo concepito dalla madre per proteggere il figlio e offrirgli l'illusione di una vita normale. La villa diventa un simbolo di ambiguità, dove il desiderio di sicurezza e protezione si scontra con le dinamiche oppressive di un amore malato e soffocante.

Il finale è sospeso, con i due ragazzi che si fermano su una strada desolata, circondata da campi, da cui emergono inquietanti figure umane.

Denise rivela a Samuel che al di fuori della villa, tutti sono diventati zombie. La libertà tanto agognata si rivela quindi un'illusione fragile, intrisa di pericoli e incertezze. La strada che si apre davanti a loro, pur simboleggiando una fuga dalla prigionia, diventa un cammino verso l'ignoto, dove la vera lotta per la sopravvivenza ha solo inizio.



Figura 29 Samuel vede per la prima volta gli zombie

Il film è ricco di suggestioni, grazie all'impiego degli archetipi dell'horror, maneggiati per dar vita a una creatura ibrida e ricca di sfumature: Crocefissi, pustole, punizioni corporali, temporali, cimiteri, bambole, specchi, bugie, lutti, suicidi e la casa/castello.

Per il regista la casa doveva essere sempre presente, “Era importante inquadrarla come se sembrasse sempre avvolgere gli attori in scena, come se li abbracciasse, dominasse, possedesse”, dice in un'intervista per la rivista di critica cinematografica *Quinlan*.²⁸⁹

De Feo recupera il fascino di classici come *Gli invasati* e *Suspense*, ma soprattutto ha in mente classici moderni come *The Others* di Amenabar e *The Village* di Shyamalan, due modelli dichiarati dal regista come fonti di ispirazione.²⁹⁰

4.5 *Il Legame* (2020)

Nel film di Domenico Emanuele de Feudis, la casa rientra tra le dimore stregate, dove una presenza inquietante inizia a prendere possesso degli spazi, per poi impossessarsi di una delle ospiti e infine manifestarsi fisicamente.

²⁸⁹ Giampiero Raganelli, *Intervista a Roberto De Feo*, in “Quinlan”, 26 settembre 2019, <https://quinlan.it/2019/09/26/intervista-a-roberto-de-feo/>.

²⁹⁰ HotCorn, *Roberto de Feo, io, l'horror e i miei riferimenti*, 30 maggio 2022, https://www.youtube.com/watch?v=zFFDxtVz1S0&ab_channel=HotCorn.

Francesco (Riccardo Scamarcio) ed Emma (Mía Maestro) sono in viaggio con la figlia di lei, Sofia (Giulia Patrignani), verso la casa della madre di lui, una casa molto vecchia, grande e isolata nelle campagne di un indefinito paese della Puglia.



Figura 30 Inquadratura della casa dall'esterno

La madre di Francesco, Teresa (Mariella Lo Sardo), vive con un'amica, Sabrina. È proprio quest'ultima ad accogliere gli ospiti, invitandoli a sistemarsi nelle stanze preparate per loro.

A prima vista la casa ha un'aria accogliente: un salone con un pianoforte, quadri e foto di famiglia alle pareti e le finestre aperte che lasciano entrare l'aria fresca.



Figura 31 Prima inquadratura dell'interno della casa

Quando però Sofia inizia a salire le scale per raggiungere la sua stanza, l'atmosfera muta: i colori alle pareti si fanno più freddi, l'ambiente appare improvvisamente cupo. La situazione peggiora quando la bambina, attirata da un pianto sommesso, smette di salire e si dirige verso una porta che conduce a una stanza buia.

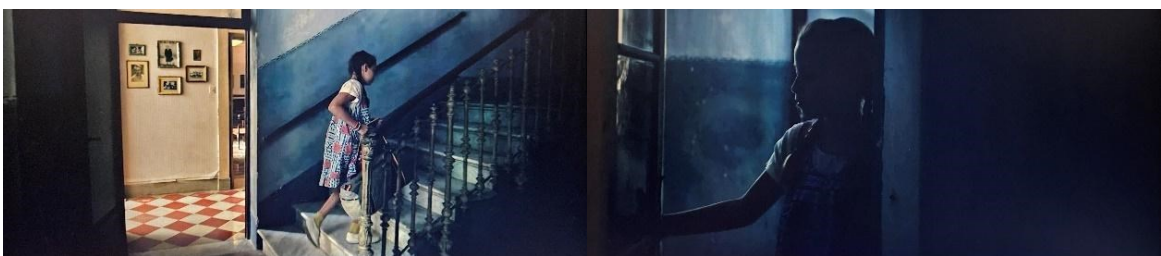


Figura 32 Prima incursione dei colori freddi quando Emma sale le scale per poi avventurarsi

La luce è fioca, come a suggerire che quegli spazi nascondano qualcosa di inquietante. Si avvicina alla porta, ma qualcuno dall'interno la chiude bruscamente, spaventando Sofia. Anche la camera riservata alla bambina ha un'aria poco accogliente e inadatta alla sua età, con un angolo per il cucito e delle grandi forbici appese al muro. L'attenzione della camera si sofferma su un dettaglio apparentemente innocuo: una grossa macchia di muffa.

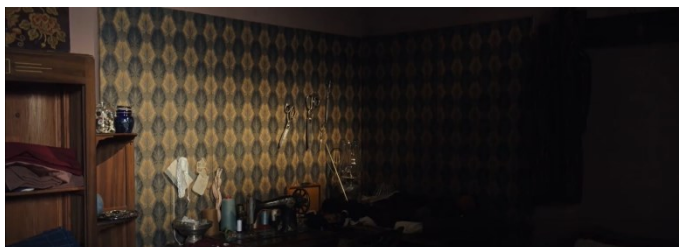


Figura 33 L'angolo da cucito in ombra

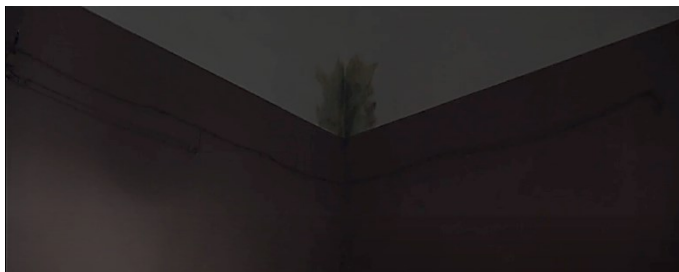


Figura 34 Prima inquadratura sulla muffa

La giornata continua con un pranzo all'aperto in compagnia di altri ospiti e amici di famiglia, durante il quale viene annunciato il matrimonio tra Francesco ed Emma. Più tardi, Sofia, accompagnata dal cane di Teresa, si allontana verso i campi di ulivi che circondano la casa. Il luogo ha un'aria particolare, con alcuni alberi di ulivo sradicati e un'atmosfera stranamente sinistra che sembra avvolgere tutto il paesaggio.

L'atmosfera calda del salotto si riflette anche nella camera da letto di Francesco ed Emma, illuminata da lampade che diffondono una luce gialla e avvolgente. Mentre i due sono a letto, Emma nota che qualcuno li sta osservando dalla porta socchiusa. Convinta che sia Sofia, si dirige verso la stanza della bambina, ma un rumore improvviso la distrae: una finestra si è chiusa violentemente. La luce di due grandi lampade e di due più piccole, crea un'illusione di calore, ma le ombre e gli spazi semi-vuoti sembrano nascondere una minaccia silenziosa. Gli specchi, le finestre aperte e le tende in movimento accentuano il senso di disagio. Ritornata da Francesco, Emma gli rivela le sensazioni che aveva avvertito e lui cerca di tranquillizzarla dicendo che la casa è vecchia e piena di spifferi e che non c'era nulla per cui avere paura.

Nel frattempo Sofia si sveglia e guardando verso il buio che avvolge il suo letto, sente dei sussurri: è il primo segno di una presenza. Segue poi un rumore che proviene da sotto il letto. Con cautela, la bambina si sporge per guardare e la telecamera la inquadra per un attimo, prima di spostarsi nel corridoio, dove l'eco di un urlo rompe il silenzio. Sofia è stata morsa da una tarantola.

Subito accorrono Francesco, Emma, Teresa e Sabrina per soccorrere la piccola impaurita. Teresa, con calma, le applica un unguento preparato da lei stessa per lenire la ferita.

Il giorno successivo, Teresa consegna a Sofia un piccolo sacchetto contenente amuleti di protezione e, all'insaputa della madre, la accompagna nella stanza a cui all'inizio si era avvicinata Sofia. Emma, però, sente dei lamenti provenire da lì e si avvicina alla porta. Ciò che accade dentro alla stanza viene mostrato attraverso lo sguardo di Emma: i suoi occhi si soffermano su un tavolo su cui sono posate grandi forbici, uno scrigno e delle pezze insanguinate. Poi vede Sofia seduta su una sedia, trattenuta da Teresa e Sabrina che le fanno bere un intruglio. Emma irrompe nella stanza e Teresa, cercando di rassicurarla, le spiega che stavano solo somministrando un rimedio naturale per curare la ferita del morso.

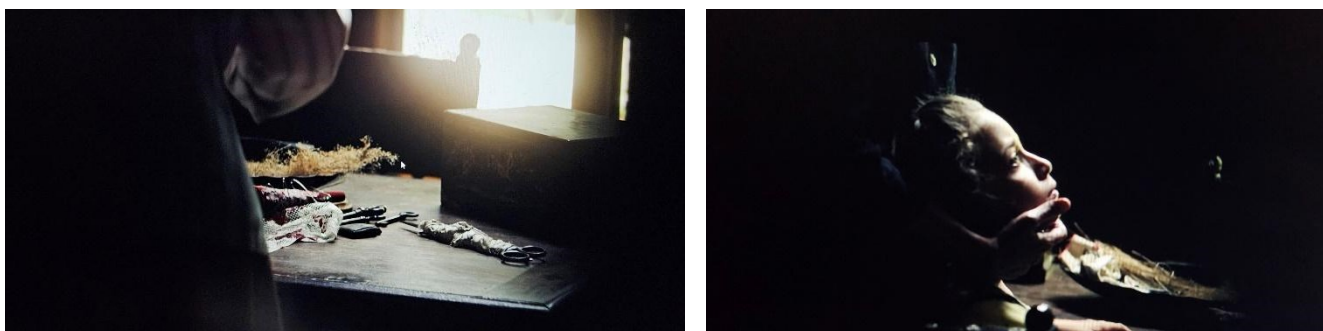


Figura 35 Teresa e Sabrina sono nello studio con Emma

Ancora arrabbiata, Emma esce dalla casa, ma dopo poco rientra decisa a confrontarsi con Teresa. Cercandola, si imbatte in una cantina dove, tra vecchie fotografie, trova alcune buste che attirano la sua attenzione. Sta per aprirne una quando Teresa la sorprende, bloccandola. Le due scambiano qualche parola tesa, finché la discussione viene interrotta dall'arrivo di Francesco.

Emma si allontana, visibilmente turbata, e Francesco, restando solo con Teresa, le chiede perché non si sia ancora liberata di quelle cose. Teresa non risponde, ma apre una delle buste, svelandone il contenuto agli spettatori: si tratta di inviti per il matrimonio tra Francesco e una donna di nome Ada, sconosciuta al pubblico fino a quel momento.

Quella notte Emma decide di dormire accanto a Sofia per tenerla d'occhio. Nel cuore della notte viene svegliata da strani rumori, alzandosi, scorge Sofia in piedi nell'ombra, sonnambula e intenta a grattarsi compulsivamente. La scena è inquietante: Sofia si trova esattamente sotto la macchia di muffa, che nel frattempo si era allargata. Emma si alza con cautela e prova a svegliarla, ma Sofia, in un improvviso scatto, le urla contro, terrorizzando Emma e gli spettatori, per poi svenire subito dopo.



Figura 36 La macchia di muffa si espande

La mattina successiva, preoccupati, Emma e Francesco decidono di portare Sofia da un medico, il quale, però, non riesce a fornire risposte chiare. Nel frattempo, rimaste sole a casa, Sabrina e Teresa sembrano concentrate in quello che appare come un rituale misterioso.

La casa, che nei primi minuti sembrava calda e accogliente, si è trasformata gradualmente in un luogo freddo e spaventoso, pervaso da un'atmosfera sinistra.

Lo stato di salute di Sofia continua a deteriorarsi, ma ciò che rende la situazione ancora più strana è la macchia di muffa sulla parete della sua stanza, che sembra espandersi rapidamente, quasi come se fosse collegata al malessere della bambina.



Figura 37 La macchia di muffa si espande ancora

È ancora notte quando Emma sorprende Teresa e Francesco intenti a conversare sottovoce. Incuriosita, chiede spiegazioni su ciò di cui stanno discutendo, e i due rivelano

una verità sconcertante: Sofia non è semplicemente malata, ma è vittima di una fascinazione, una maledizione.

Mentre Teresa e Francesco le spiegano i dettagli di questa terribile situazione, nella camera di Sofia si verifica un evento straordinario: i mobili iniziano a tremare come se ci fosse un terremoto e la porta della stanza sbatte violentemente.

Francesco, Emma e Teresa corrono verso la camera e trovano Sofia a terra, intenta a liberarsi da quello che sembra un filo nero bloccato nella sua bocca. La scena è scioccante e carica di tensione. Teresa esclama: “È lei, è tornata!”.

Francesco chiarisce ogni dubbio, rivelando una storia oscura e complessa: diversi anni prima, si era innamorato di una governante di nome Ada, rimasta incinta di lui. I due stavano per sposarsi, ma Ada si ammalò gravemente e nonostante l'aiuto di Teresa, perse il bambino. Il dolore la portò alla follia e da quel momento, scomparve nel nulla.

Teresa aggiunge che, quando la tarantola ha morso Sofia, Ada ha instaurato un legame profondo con lei. Poiché Sofia è vista da Francesco come una figlia e Ada desidera ardentemente avere una famiglia con lui, sta cercando di prendere la bambina con sé.

Emma, ormai sempre più spaventata, afferra Sofia e decide di lasciare quella casa. Si allontanano in macchina, però, durante il tragitto una figura di donna appare all'improvviso davanti al veicolo in corsa: è Ada. Colpita dal terrore, Emma perde il controllo dell'auto, che si schianta contro un ulivo, facendola svenire. In quel momento di caos, Ada ha tutto il tempo di avvicinarsi e prendere Sofia.

Francesco, preoccupato, esce per cercare Emma e Sofia. Trova Emma ancora stordita dall'incidente e la soccorre, ma di Sofia non c'è alcuna traccia. Dopo aver riportato Emma a casa, Francesco decide di andare a cercare Ada e Sofia. Dopo una lunga ricerca le trova in una grotta, dove viene aggredito da Ada, senza riuscire a scappare.

A casa, Teresa rivela a Emma altri dettagli inquietanti: ciò che è accaduto non è solo una semplice maledizione, ma qualcosa di molto più potente. Attraverso dei flashback, si scopre che Ada era stata posseduta da un'entità malvagia a causa di un rituale compiuto da Francesco stesso, che aveva lo scopo di farle perdere il bambino che non desiderava.

La chiave per salvare Sofia e spezzare il legame con Ada è trovarla. Attraverso un rituale, Teresa e Emma riescono a localizzare Sofia. Quando arrivano nel luogo, trovano solo la bambina che prendono e riportano a casa.

Qui in un androne illuminato da luci calde, Teresa, Emma e Sabrina danno inizio al rituale per spezzare il legame.



Figura 38 Le donne danno il via al rituale

Il processo prevede la purificazione del sangue del morso della tarantola e il ricongiungimento del sangue di Sofia con quello di sua madre.

La presenza di Ada si avvicina sempre di più. Improvvisamente, le finestre dell'androne si frantumano in mille pezzi e le luci si spengono, avvolgendo il luogo nell'oscurità.



Figura 39 Sequenza dell'arrivo di Ada

Alla fine Ada arriva, il suo volto è deformato e perturbante, la sua voglia di riprendere Sofia è sempre più forte e si avventa su di lei. Emma però la sorprende da dietro e le infila una forbice nel collo. Ada muore e con lei si spezza il legame.

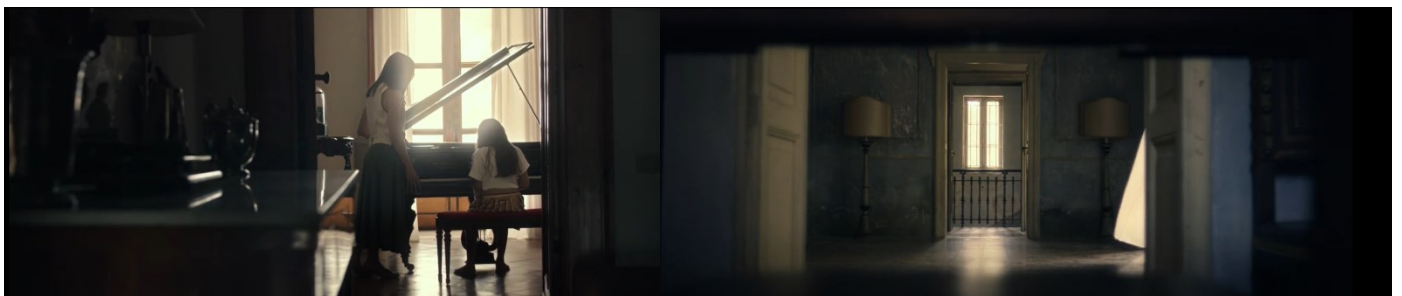


Figura 40 Ultime scene che mostrano la casa liberata dal male

Le scene finali ritraggono la casa, ora liberata dal male che l'aveva pervasa, gli ambienti tornano a essere sereni e accoglienti, la luce filtra attraverso le finestre e un senso di

tranquillità riempie lo spazio, suggerendo che la calma è stata finalmente ripristinata e la famiglia può ricominciare a vivere in pace.

La grande villa, nella quale si svolge gran parte del film, funge da archetipica “vecchia casa inquietante”. È un’antica magione di campagna, un'imponente dimora collocata in un paesaggio rurale, circondata da boschi e campi. Con la sua architettura e i dettagli ornamentali, evoca un senso di nostalgia e mistero. Le sue pareti, usurate dal tempo, raccontano storie di un passato ricco e affascinante.

All'interno delle stanze si percepisce una tensione sottile, un'eco di rituali antichi e di una storia oscura che aleggia nell'aria. La disposizione degli arredi e la presenza di oggetti d'epoca rivelano un ambiente che ha conservato il segno del tempo e dei suoi abitanti. Il pubblico è invitato a esplorare i legami tra il passato e il presente, tra la vita quotidiana e le forze che si celano nell'ombra.

4.6 *A Classic Horror Story* (2021)

È il secondo film di Roberto De Feo, realizzato in collaborazione con Paolo Strippoli. Si avvicina al folk horror, ispirandosi a leggende e mitologie popolari, con richiami stilistici che ricordano i lavori di Pupi Avati, Lorenzo Bianchini, *The Wicker Man* e *Midsommar*. Come è stato riconosciuto dalla critica (e da certo pubblico), abbonda di richiami e omaggi a classici come *Non aprite quella porta*, *La casa* e *Hostel*, che aprono a un orizzonte meta-cinematografico essenziale per lo sviluppo della trama.

Qui l'ingresso nell'abitazione fa riferimento a una narrativa incentrata su giovani adulti che si inoltrano incautamente in uno spazio (la casa, per l'appunto) malgrado gli avvertimenti incontrati sul loro cammino.

La sequenza iniziale ci introduce a un interno orrorifico, che funge da anticipazione: una testa di cervo, appesa a una parete. La macchina da presa scorre lentamente, svelando il resto della stanza: un tavolo di legno su cui giace il corpo di una ragazza, legata e imbavagliata, coperta di sangue e segnata da profonde ferite. Sta per essere uccisa, ma l'identità dell'aggressore resta nascosta da una maschera. In sottofondo, risuona la malinconica *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli che amplifica il contrasto emotivo.

Segue uno stacco netto, che introduce la storia principale: un gruppo di ragazzi, estranei tra loro, si ritrova a condividere un pulmino anni Sessanta diretto verso la Calabria. Alcuni viaggiano per far visita alla famiglia, altri per partecipare a un matrimonio. Tra di loro c'è Fabrizio (Francesco Russo), un giovane aspirante regista che filma i compagni di viaggio per il suo canale YouTube: Sofia, Mark, Riccardo ed Elisa (Matilda Anna Ingrid Lutz).

Durante il viaggio, quattro dettagli anticipano la svolta horror: un gioco sul cellulare che pone la domanda: “Di cosa si nutre il personaggio di It?”; un cartellone pubblicitario raffigurante persone con i volti deturpati; un articolo di giornale che parla della lotta alla 'ndrangheta, con una foto della sindaca del paese di Fabrizio vestita di rosso e un cartello “attenzione animali selvatici” disposto sottosopra.

Poco dopo il cartello, una capra morta in mezzo alla strada costringe i ragazzi a sterzare bruscamente finendo addosso a un albero. Al loro risveglio, si ritrovano in un ampio spiazzo di terra circondato da un fitto bosco. L'unica struttura visibile è una casa dall'aspetto sinistro. È qui che l'incubo ha inizio.



Figura 41 La casa

I ragazzi si accorgono subito di aver smarrito la strada principale, senza capire come siano finiti lì. Attirati dalla strana costruzione davanti a loro, decidono di avvicinarsi.

Una ripresa dall'interno della casa, attraverso una finestra impolverata e sporca, mostra i ragazzi che si avvicinano, quasi come se fosse la casa stessa a osservarli.

I ragazzi bussano alla porta, ma nessuno risponde. Decidono quindi di tornare al furgone, scoprendo però che non si avvia più e che i cellulari non hanno segnale.

Fabrizio e Riccardo decidono di incamminarsi per cercare la strada, ma presto si rendono conto di girare in tondo, senza trovare alcuna via d'uscita. Trovano altro però, qualcosa

di simile a un rituale sacrificale, con teste di maiale e rami intrecciati in modo da sembrare delle figure umane.

Nel frattempo Elisa, dall'interno del furgone, vede che la porta d'ingresso della casa è aperta e decide di entrarci.

La casa all'interno ha pochi mobili e spogli; alle pareti spiccano quadri inquietanti: persone mascherate ritratte davanti e all'interno della casa, con il volto coperto da maschere intrecciate di rami e cortecce.



Figura 42 Elisa osserva i quadri alla parete

Ci sono solo una stanza e un corridoio con una porta che sbatte improvvisamente (altro topos), attirando l'attenzione di Elisa. Quando la apre, si ritrova in una piccola stanza illuminata da candele sparse sul pavimento e alle pareti, quadri ancora più spaventosi dei precedenti.

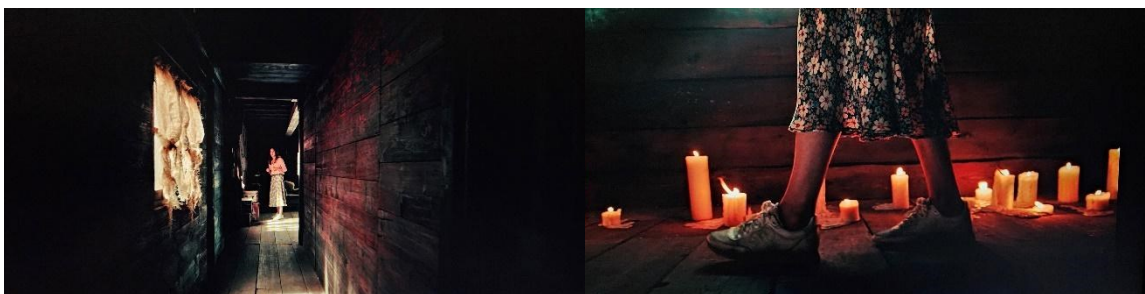


Figura 43 Elisa sente la porta sbattere e dentro vi trova delle candele accese

Fabrizio osserva attentamente i dipinti, riconoscendo tre figure leggendarie della Calabria: Osso, Mastrosso e Carcagnosso. Conosce la storia dietro quei personaggi, protagonisti di un'antica leggenda che narra le origini della 'ndrangheta. Secondo il mito, i tre fratelli sarebbero arrivati da un altro mondo per salvare la gente affamata di un villaggio, in cambio di un sacrificio umano. Scelsero una vittima e le mutilarono occhi, orecchie e lingua; poi col suo sangue, placarono la fame del villaggio. Da quel momento, la popolazione iniziò a venerarli come un gregge sottomesso.



Figura 44 Fabrizio racconta la storia delle tre figure

Tornati al furgone nuovamente, Fabrizio invita gli altri a pensare alla situazione in cui sono finiti: “Finiamo davanti la casa di Sam Raimi (allude al film *La Casa* citato nei capitoli precedenti), ci sono teste tagliate e foto di contadini pazzi, siamo isolati, i cellulari non funzionano. Perché nessuno lo dice? Questo è proprio il classico film dell’orrore.”

Un urlo improvviso proveniente dall'interno della casa attira l’attenzione di Sofia e Rebecca che si precipitano dentro, seguite poco dopo da Fabrizio e Riccardo. Mark, gravemente ferito dall'incidente, rimane invece solo nel van.

All’interno, la casa è immersa quasi completamente nell’oscurità, ma alcune torce consentono ai ragazzi di scorgere una botola sul soffitto della stanza principale. Decidono di arrampicarsi per esplorare. Una volta aperta la botola, si ritrovano in una soffitta spoglia, dove trovano un nido di rami e paglia. Al suo interno c’è una bambina, apparentemente privata della lingua, rinchiusa in un barattolo a terra.



Figura 45 Le ragazze trovano la bambina

Il tentativo di liberare la bambina viene interrotto da una forte luce rossa che si irradia dall'esterno, penetrando attraverso una finestra e da un suono assordante di sirena antiaerea, proveniente da altoparlanti posizionati anch’essi all’esterno.



Figura 46 Elisa osserva cosa sta succedendo fuori

I ragazzi si affacciano e assistono con orrore a una scena agghiacciante: delle figure mascherate trascinano Mark all'interno della casa. Lo legano senza pietà a un tavolo e iniziano a torturarlo, mentre i ragazzi da un buco nel pavimento della soffitta, osservano impotenti e terrorizzati. La situazione si fa sempre più disperata e angosciante, mentre si rendono conto che il loro amico è in grave pericolo.

Nelle scene della tortura e della successiva uccisione di Mark, si verifica una situazione simile a quella di Denise in *The Nest*. De Feo utilizza una canzone allegra in contrasto con l'atto violento, come in realtà accade già nel prologo. In questo caso però il contrasto non è così marcato, poiché la canzone originariamente allegra di Endrigo, *La casa (Era una casa molto carina)*, viene qui distorta e resa più inquietante. Pur mantenendo un tono melodico, acquisisce una sfumatura sinistra.

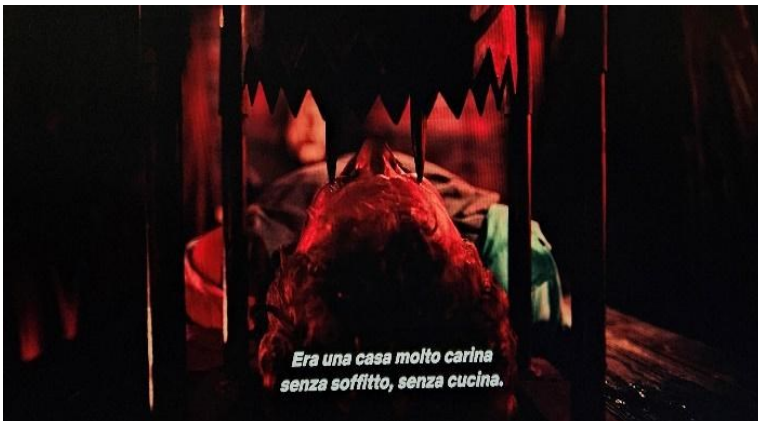


Figura 47 Scena della tortura di Mark

Gli uomini mascherati portano via il corpo di Mark e la bambina, finalmente liberata, si avvicina a Elisa in cerca di conforto.

Con l'arrivo del giorno, i ragazzi fuggono nel bosco dove si imbattono in un cimitero di auto abbandonate. La bambina riconosce l'auto dei genitori e, frugando all'interno, trova

il suo diario attraverso cui si scopre il suo nome: Chiara. Dentro, con la mano tremante, scrive una frase rivelatrice: “Questa non è una foresta”. Ma cosa significa realmente?

Fabrizio suggerisce di andare verso sud per cercare di uscire dalla foresta; ancora una volta però, si trovano davanti alla casa degli orrori e il loro van non c'è più. C'è solo una birra che viene bevuta all'interno della casa da tutti, tranne che da Fabrizio.

Tutti si addormentano intorno a una luce da campeggio, ma un brusco stacco ci rivela che all'interno della casa sono rimasti solo Fabrizio ed Elisa.



Figura 48 I ragazzi si addormentano

Ancora una volta, una forte luce rossa entra dalla finestra; Elisa si sveglia e si dirige verso l'uscita. Ciò che vede fuori è agghiacciante: un gruppo numeroso di persone mascherate e tre figure vestite da Osso, Mastrosso e Carcagnosso hanno rapito Chiara, Riccardo e Sofia, li hanno legati a dei pali, pronti per svolgere il loro sacrificio, che poco dopo ha luogo.

Fabrizio, con un gesto deciso, riporta dentro Elisa, che in cerca di conforto, lo abbraccia. Avvicinandosi a lui però, Elisa percepisce un fruscio e, all'improvviso, si accorge che all'orecchio di Fabrizio c'è un auricolare.

La realizzazione colpisce Elisa e gli spettatori come un fulmine e tutto diventa più chiaro: Fabrizio non è solo un compagno di viaggio, è coinvolto in qualcosa di molto più oscuro. La storia si sposta fuori dalla casa degli orrori.

Elisa scopre che la sindaca del giornale è a capo di una setta mafiosa che compie sacrifici in onore dei loro santi patroni: Osso, Mastrosso e Carcagnosso. Non è tutto.

Viene poi portata all'interno di un container dove dei monitor mostrano varie riprese in diretta, realizzando con orrore che ogni momento era stato documentato. Negli schermi compare poi Fabrizio che con una calma disturbante, rivela che tutto ciò che Elisa e i

ragazzi avevano vissuto, non era altro che un film, un progetto macabro concepito per intrattenere e vendere, proprio “un classico film dell’orrore”.

Dopo un breve dialogo tra i due, i monitor si spengono ed Elisa riesce a liberarsi, esce dal container e si ritrova in un ambiente surreale: attorno a lei ci sono maschere di scena, armi e roulotte delle comparse, segni evidenti di un set cinematografico.

Si imbatte anche nella roulotte dove Fabrizio e Chiara stanno discutendo, scoprendo che i due sono fratelli e che quindi Chiara era solo una comparsa e complice del fratello.

Elisa prende un fucile e registrando il tutto, uccide prima Chiara e subito dopo, si rivolge a Fabrizio che non ha scampo. Con un colpo secco, chiude un capitolo di sofferenza e tradimento.

Lasciando il set alle spalle, Elisa si dirige verso la foresta, ansiosa di fuggire da quell’incubo. Attraversa il confine che separa la finzione dalla realtà e si ritrova su una spiaggia. I bagnanti, ignari di ciò che ha vissuto, la osservano e la registrano con i loro telefonini, mentre cammina con passo deciso verso il mare.

Il film lascia gli spettatori in sospeso.

In questo classico dell’orrore, anche il ruolo della casa richiama gli archetipi del genere: situata in un punto indefinito e isolata nel cuore di una foresta oscura, la casa emerge quasi come una visione spettrale, un luogo carico di segreti e presagi. Costruita in legno logoro, con alcuni tratti dipinti di rosso e adornata di simboli sinistri, la casa diventa l’ambientazione ideale per un racconto di terrore, un set dove ogni dettaglio è progettato per amplificare le sensazioni di tensione e paura.

4.7 Pantafa (2022)

Come ne *Il Legame*, anche in questo caso si intrecciano folklore e caratteri dell’horror come l’entità soprannaturale, i rumori inquietanti e l’ambientazione domestica. La differenza è che si aggiunge un elemento reale: il disturbo del sonno e le paralisi notturne, da cui parte l’idea di Emanuele Scaringi per la creazione del film.²⁹¹

²⁹¹ SpettacoloEU, *Pantafa*, *Intervista a Kasia Smutniak ed Emanuele Scaringi: «La strega della paralisi ipnagogica»*, YouTube, 1 aprile 2023, https://www.youtube.com/watch?v=2LMdsvAGuzQ&ab_channel=SpettacoloEU.

Marta (Kasia Smutniak) e sua figlia Nina (Greta Santi) sono in viaggio verso Malanotte, un borgo montano dove tutti si conoscono e il folklore è vivissimo. La bambina soffre di paralisi ipnagogiche, un disturbo del sonno che può portare ad avere stati allucinatori; Marta ha pensato che un po' di aria di montagna e di lontananza dalla città potessero giovare alla piccola.

Appena arrivate, una commerciante le informa di una festa imminente: la celebrazione della notte della Pantafa, un demone spettrale dalle sembianze femminili che tormenta il sonno delle persone soffocandole e che, secondo la leggenda, rapisce anche i bambini.

Giunte davanti alla casa in cui avrebbero vissuto, le due vengono accolte da Franco, l'uomo che le ha aiutate nell'affittarla.

L'edificio ha un'architettura caratteristica, tipica di un rustico di montagna, ha un'aria spettrale, un vialetto d'ingresso in sassi, è distante dal centro del Paese e dalle altre case, ha pareti in pietra grigia, finestre di legno scuro, un piccolo porticato di legno e due rampe di scale che portano all'entrata principale.



Figura 49 Prima inquadratura della casa

Una volta dentro, l'aspetto spettrale della casa si fa ancora più inquietante: la luce non si accende, nonostante tutte le finestre spalancate, gli ambienti rimangono cupi e freddi. Questa sensazione di oscurità e gelo persiste per tutto il film, anche quando le due cercano di arredare la casa e renderla più accogliente.

La prima notte, un temporale si scatena furiosamente, e Nina, impaurita, prima chiede alla madre di dormire con lei, poi le supplica di lasciare una luce accesa. Durante la notte, Nina è colta da uno dei suoi episodi di paralisi nel sonno, durante i quali prova una sensazione di soffocamento. Chiama disperatamente la madre che accorre nella sua stanza. Nina le confida di detestare quella cameretta: troppi rumori, un'atmosfera sgradevole, e un senso di disagio che la fa desiderare di tornare nella casa precedente. Marta cerca di calmarla, rassicurandola che, con il tempo, si sarebbe abituata e che i suoni strani erano da imputare alla vecchiaia della casa.

La seconda notte, l'attacco di paralisi è ancora più intenso, accompagnato da una visione angosciante: un'ombra, simile a una mano scheletrica, si staglia sulla parete accanto al letto di Nina. Lentamente, quella stessa mano, contorta e con dita affilate come artigli, emerge sopra di lei, avanzando minacciosa. Non viene mostrato altro, ma il grido straziante della bambina rivela l'orrore di ciò che le è apparso davanti agli occhi, qualcosa di profondamente spaventoso e inumano.



Figura 50 In queste due inquadrature vediamo prima l'ombra della mano e poi si vedono le sue mani

“La vecchia signora non mi fa dormire, si siede sul mio petto e non mi fa respirare, quando mi sveglio va via”, dice alla madre.

I rumori all'interno della casa diventano sempre più insistenti, crepitii e colpi sordi che disturbano costantemente la quiete, anche quella di Marta.

Mentre Marta si occupa dei campi appena acquistati, Nina trascorre le giornate in casa con Orsa, l'anziana vicina dal carattere curioso e profondamente superstizioso. La bambina racconta a Orsa quello che aveva visto la notte appena passata e Orsa le rivela che si poteva trattare della Pantafa. La donna allora inizia a insegnare a Nina antichi rituali e preghiere popolari, spiegandole che servono a proteggere la casa e chi vi abita dal male, compresa la Pantafa. Insieme, accendono candele, preparano amuleti, infusi protettivi e recitano formule tramandate da generazioni, creando un legame speciale, nutrito da segreti e antiche credenze.

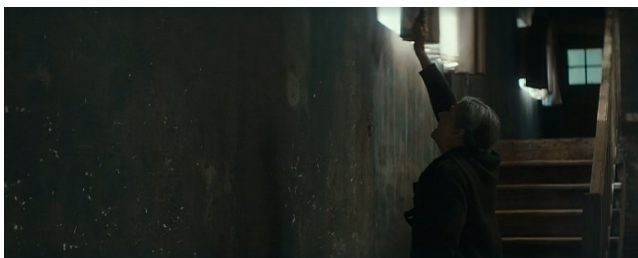


Figura 51 Orsa protegge la casa con i suoi rituali

Un giorno Marta e Nina scendono nella cantina alla ricerca di un gattino che stavano accudendo. La stanza è molto grande, avvolta da un odore di muffa e piena di polvere, ci sono scaffali con vecchi barattoli, oggetti dimenticati e un grande armadio di legno.



Figura 52 La cantina

Quando madre e figlia si avvicinano per cercare il gattino sotto di esso, Nina nota una mano che striscia verso la madre, come se volesse afferrarla, non riuscendoci e Marta, non si accorge di nulla. La bambina invece fissa la mano con uno sguardo ipnotizzato fino a quando questa non svanisce lentamente nell'oscurità sotto l'armadio.

Nonostante il terrore che sta provando, Nina sceglie di non dire nulla alla madre che si era già dimostrata scettica nei confronti di quello che le raccontava di vedere durante le paresi.



Figura 53 La mano della Pantafa

Nella notte, un nuovo attacco colpisce Nina, ma questa volta la visione che la assale è chiara e dettagliata. Davanti a lei e agli spettatori si materializza uno spettro di donna, la cui figura fluttua sopra di lei, i suoi tratti, pallidi e sfocati, si delineano nella penombra. Non c'è dubbio: è la Pantafa.

Si presenta anche la notte successiva, a carponi striscia lentamente verso la bambina che si è rifugiata sotto il letto. La presenza inquietante si avvicina sempre di più a Nina, ma un urlo di lei la fa scappare.



Figura 54 Nina e la Pantafa

La scena successiva si sposta all'esterno della casa, avvolta nella nebbia e nell'oscurità della notte. Dalle finestre del piano superiore filtrano luci gialle, queste le fanno apparire come occhi che scrutano il mondo esterno, mentre una luce rossa si intravede attraverso un grande portone al piano terreno, facendolo somigliare a una bocca socchiusa. Questo gioco di luci e ombre conferisce alla casa un'aria sinistra, come se fosse un essere vivo.

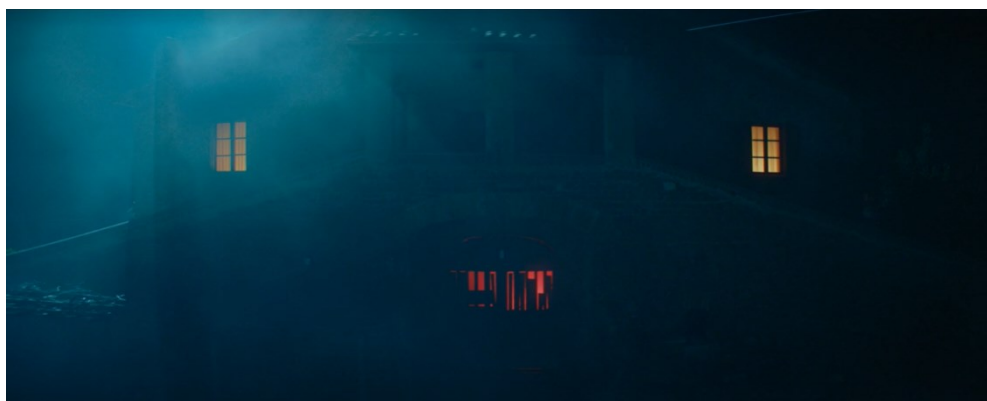


Figura 55 La casa acquisisce tratti antropomorfi

Dentro, Marta sta dormendo in salotto, quando all'improvviso e per la prima volta, si ritrova bloccata in un attacco di paralisi del sonno. Una visione terribile si manifesta davanti a lei: la stessa figura spettrale che aveva colpito Nina: la Pantafa fluttua nell'aria con il suo volto terrificante.

Marta, paralizzata dalla paura e dalla confusione, è costretta a confrontarsi con l'orrore di una verità che fino a quel momento aveva ignorato: ciò che sua figlia aveva descritto non è frutto della sua immaginazione, ma un'entità reale e maligna.



Figura 56 Marta vede la Pantafa per la prima volta

A seguito di questa esperienza, il comportamento di Marta subisce un netto cambiamento. La sua espressione si fa tesa e preoccupata e i suoi occhi sono cerchiati e privi di lucentezza, come se la paura avesse consumato la sua energia.

Le celebrazioni della notte della Pantafa arrivano. Nina prepara la casa con candele accese e simboli di protezione, temendo che la Pantafa si ripresenti, stavolta per portarla via con sé.

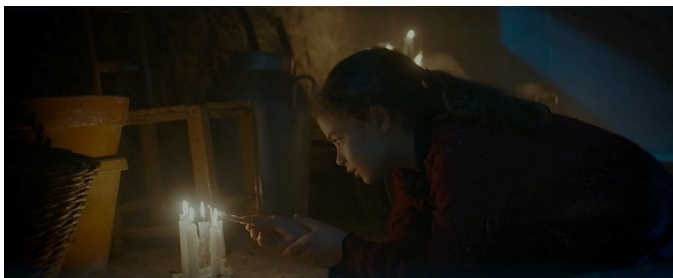


Figura 57 Nina prepara la casa

Dopo aver preparato la casa con candele e simboli di protezione, Nina si reca alla festa in paese insieme a sua madre. L'atmosfera è vivace e gioiosa: musica folkloristica risuona nell'aria e le luci colorate illuminano le strade, creando un'atmosfera festosa e coinvolgente. I sorrisi degli abitanti del villaggio e il profumo di cibi tradizionali sembrano allontanare, almeno per un momento, l'ombra della Pantafa.

Tuttavia, mentre Marta si gode la festa, la sua allegria viene improvvisamente interrotta quando si accorge che Nina è sparita. Non trovandola, corre velocemente a casa insieme a Orsa.

Nella cantina accade qualcosa che lascia gli spettatori con numerosi interrogativi. Nina è rinchiusa nell'armadio della cantina, avvolta nell'oscurità, mentre sente la voce della madre che la chiama. Improvvisamente, l'armadio si apre e davanti a lei si presenta la Pantafa, pronta a catturarla. Ad alimentare il senso di paura e sorpresa allo stesso tempo

è il realizzare che la Pantafa è Marta. Dopo un breve scontro tra le due, Nina riesce a colpire la madre, liberandola dal demone della Pantafa che l'aveva posseduta.

Uno dei temi centrali è l'esplorazione del legame madre-figlia, che si crea intorno allo spazio della casa, la quale riflette il loro rapporto tormentato, amplificato dalla difficoltà di Marta di comprendere il malessere che affligge Nina quando ha le sue visioni.

La casa non è mai un luogo di tranquillità o di rifugio per Nina e Marta. Di giorno, i rumori costanti riempiono lo spazio, come se la struttura stessa fosse viva e si opponesse alla presenza delle due donne. La notte, la situazione peggiora ulteriormente con la manifestazione della Pantafa.

Solo sul finale, con l'allontanamento dello spirito, la casa smette di essere una cornice di paura e diventa luogo di guarigione e riconciliazione.

CONCLUSIONI

Lo sguardo portato al campione dei sei film analizzati fa emergere lo spazio della “casa” come uno spazio polisemico, capace di incarnare molteplici significati e funzioni. Agisce come un catalizzatore degli eventi, trasformandosi in un microcosmo che amplifica i conflitti emotivi e psicologici, oltre a fungere da estensione materiale delle paure, delle ossessioni e delle tradizioni culturali che i protagonisti portano con sé. In tutti i film analizzati, le scelte estetiche e fotografiche giocano un ruolo cruciale nel definire il significato della casa, come le inquadrature strette e le prospettive opprimenti di *Hungry Hearts* (Saverio Costanzo, 2014), le luci contrastanti di *McBetter* (Mattia de Pascali, 2018), con i loro toni accesi di rosso e blu, il contrasto della carta da parati floreale, con l’oscurità delle stanze di *The Nest* (Roberto de Feo, 2019), l’espansione del buio in *Il Legame* (Domenico Emanuele de Feudis, 2020), l’inserimento di oggetti rituali e candele in *A Classic Horror Story* (Roberto de Feo, 2021) e l’antropomorfizzazione degli esterni in *Pantafa* (Emanuele Scaringi, 2022).

In *Il legame* la casa è intrinsecamente legata al soprannaturale e si fa tramite dell’energia negativa che si manifesta visivamente attraverso la muffa che si espande sulle pareti, suggerendo che il male non è un’entità astratta ma qualcosa che si radica nella struttura stessa dello spazio abitativo. In *McBetter* e in *A Classic Horror Story*, si passa dal soprannaturale al deviato, dove la casa si fa teatro di orrori brutali configurandosi come uno spazio dominato da violenza efferata, in entrambi i casi accentuata da una fotografia dai colori forti e surreali. Nel secondo film è raffigurata come un’arena rituale archetipica del genere horror con i rivestimenti in legno grezzo, gli interni spogli e gli oggetti perturbanti.

Analogamente a ciò che accade in *Il Legame*, in *Pantafa* l’isolamento della casa e il suo aspetto decadente, intensificati dal legame con il folklore, la trasformano in uno spazio che è insieme luogo fisico e portale verso il soprannaturale. Questo dualismo mette in risalto il confine labile tra realtà e mito, un contrasto ulteriormente amplificato dalle atmosfere cupe della cantina, dove si svolge il climax del film. Diversamente, in *Hungry Hearts* lo spazio circostante è quello della metropoli nella quotidianità dei suoi scenari. Nel film si passa dalla tipologia casa, all’appartamento, in cui l’orrorifico è emanazione di quotidiane relazioni familiari seppur con diverse sfumature. In questo film e in *The*

Nest la casa è ora un rifugio, ora un luogo claustrofobico, opprimente, che si stringe attorno ai protagonisti fino a trasformarsi in una trappola mortale, in una complessa ambiguità tra protezione e reclusione.

SCHEDE FILM

in ordine cronologico

Titolo: *Hungry Heats*

Regista: Saverio Costanzo

Soggetto: Marco Franzoso (romanzo)

Sceneggiatura: Saverio Costanzo

Interpreti principali: Adam Driver (Jude), Alba Rohwacher (Mina), Roberta Maxwell (Anne)

Anno: 2014

Produttore: Mario Gianana, Lorenzo Mieli

Paese di Produzione: Italia

Casa di Produzione: Wildside, Rai Cinema

Distribuzione: 01 Distribution

Durata: 109 minuti.

Genere: drammatico, horror domestico

Trama da IMDb: La relazione di una coppia che si incontra per caso a New York City viene messa alla prova quando si ritrovano in una circostanza di vita o di morte.

Titolo: *McBetter*

Regista: Mattia de Pascali.

Soggetto: Mattia de Pascali

Sceneggiatura: Mattia de Pascali

Interpreti principali: Oscar Stajano (Little Joe), Gabriella Luperto, Iole Romano, Donatella Reverchon (Patricia), Serena Toma (Melanie), Nik Manzi (Joe Mcbetter), Andrea Cananiello (Malcolm)

Anno: 2018

Produttore: Mattia de Pascali

Paese di Produzione: Italia

Casa di Produzione: /

Distribuzione: Home Movies

Durata: 72 minuti

Genere: horror, grottesco

Trama da IMDb: Una tragedia moderna liberamente ispirata a Macbeth in cui il personaggio principale vuole conquistare una catena di fast food invece del regno di Scozia.

Titolo: *The Nest (Il Nido)*

Regista: Roberto de Feo

Soggetto: Roberto de Feo

Sceneggiatura: Roberto De Feo, Margherita Ferri e Lucio Besana

Interpreti principali: Francesca Cavallin (Elena), Ginevra Franceschini (Denise), Justin Korovkin (Samuel), Maurizio Lombardi (Dottore Christian)

Anno: 2019

Produttore: Maurizio Totti e Alessandro Usai

Paese di Produzione: Italia

Casa di Produzione: Colorado Film e Rainbow

Distribuzione: Vision Distribution

Durata: 107 minuti

Genere: drammatico, horror

Trama da IMDb: Samuel è un ragazzo paraplegico che vive con la madre Elena in una villa isolata. Quando incontra Denise, trova la forza di aprirsi al mondo. Elena non lo lascerà andare così facilmente ed è pronta a fare qualsiasi cosa per fermarlo.

Titolo: *Il legame*

Regista: Domenico Emanuele de Feudis

Soggetto: Domenico de Feudis, Daniele Cosci

Sceneggiatura: Domenico de Feudis, Davide Orsini, Daniele Cosci

Interpreti principali: Riccardo Scamarcio (Francesco), Mía Maestro (Emma), Giulia Patignani (Sofia), Mariella Lo Sardo (Teresa), Federica Rosellini (Ada), Raffaella D'Avella (Sabrina)

Anno: 2020

Produttore: Indigo Film, Ht Film, Lebowski Film

Paese di Produzione: Italia

Casa di Produzione: Indigo Film, Ht Film, Lebowski Film

Distribuzione: Netflix

Durata: 93 minuti

Genere: orrore, thriller

Trama da IMDb: Durante una visita alla madre del fidanzato nel sud Italia, una donna deve combattere la maledizione misteriosa e malevola che sta cercando di impossessarsi di sua figlia.

Titolo: *A Classic Horror Story*

Regista: Roberto De Feo e Paolo Strippoli

Soggetto: Roberto De Feo

Sceneggiatura: Roberto De Feo, Paolo Strippoli, Milo Tissone, David Bellini, Lucas Asmaron, Lucio Besana

Interpreti principali: Matilda Anna Ingrid Lutz (Elisa), Francesco Russo (Fabrizio), Peppino Mazzotta (Riccardo), Will Merrick (Mark), Yuliia Sobol (Sofia), Alida Baldari Calabria (Chiara)

Anno: 2021

Produttore: Alessandro Usai, Maurizio Totti, Iginio Straffi

Paese di Produzione: Italia

Casa di Produzione: Colorado Film, Rainbow e Netflix

Distribuzione: Netflix

Durata: 95 minuti

Genere: orrore

Trama da IMDb: Sconosciuti in viaggio nel sud Italia rimangono bloccati nei boschi, dove devono combattere disperatamente per uscirne vivi.

Titolo: *Pantafa*

Regista: Emanuele Scaringi

Soggetto: Vanessa Piciarelli, Emanuele Scaringi, Tiziana Triana

Sceneggiatura: Vanessa Piciarelli, Emanuele Scaringi, Tiziana Triana

Interpreti principali: Kasia Smutniak (Marta), Greta Santi (Nina), Betti Pedrazzi (Orsa)

Anno: 2022

Produttore: Giorgio Gucci, Laura Paolucci, Domenico Procacci

Paese di Produzione: Italia

Casa di Produzione: Fandango, Ministero della Cultura (MiC)

Distribuzione: Fandango

Durata: 105 minuti

Genere: orrore

Trama da IMDb: Nina, la figlia di Marta, soffre di paralisi ipnagogica, un disturbo del sonno che può portare a stati allucinatori. Per guarire la sua condizione vanno al paesino di Malanotte, ma la loro nuova casa è tutt'altro che accogliente.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Testi di carattere generale:

- Albiero Paolo, Giacomo Cacciatore, *Il terrorista dei generi: tutto il cinema di Lucio Fulci*, Roma, Un mondo a Parte, 2004
- Baschiera Stefano, *Hunterè Russ, Italian Horror Cinema*, Edimburgo, Edimburgh University Press, 2016
- Benshoff Harry M., *A Companion to the Horror Film.*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2014
- Cabras Eva, *Spettatori perturbati: Cinema horror e nuovi percorsi di visione contemporanea*, VDM Verlag, 2014
- Campi Teresa , *La vera storia di Edgar Allan Poe*, Città di Castello, Odoya, 2020
- Carrol Noël, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, New York Routledge, 1990
- Castoldi Gian Luca , *Guida al cinema horror made in Italy. 2014-2022*, Roma, Profondo Rosso, 2022
- Corstorphine Kevin., Kremmel Laura. R., *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, Cham, Springer international Publishin, 2018
- Cozzi Luigi, Tentori Antonio, *Guida al cinema gotico italiano: horror made in Italy*, Roma, Profondo Rosso, 2007
- Curtis Barry, *Dark Places: The haunted House in Film (Locations)*, Londra, Reaktion Books, 2012
- Della Casa S., Giusti M., *Gotico italiano, il cinema orrorifico 1956-1979*, Roma, Centro Sperimentale di cinematografia, 2014

- Eljaiek- Rodriguez Gabriel, *Baroque Aesthetics in contemporary American horror*, Cham, Springer international Publishing, 2021
- Francardi Daniele, *Terrore Italiano*, Roma, Universitalia, 2011
- Giovannini Marco, *Pulp Quentin. Storia e storie di Tarantino, l'uomo che sconvolse Hollywood*, Milano, Mondadori, 2004
- Glasby Matt, *The Book of Horror: The Anatomy of fear in Film*, London, Frances Lincoln, 2020
- Groom Nick, *The gothic: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012
- Karaoghlanian Armen, Mehruss Jon Ahi, *The architecture of cinematic spaces*, Bristol, Intellect Books, 2020
- King Stephen, *Danse Macabre*, Milano, Sperling & Kupfer, 2019
- Kracauer Siegfried , *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 85
- Lovecraft H. P., *Supernatural Horror in Literature*, Corvallis, Pulp-Lit Productions, 2016
- Lukic Marco, *Geography of horror: spaces, hauntings and the American imagination*, Cham, Springer International Publishing, 2022
- Lupi Giordano, *Storia del cinema horror italiano da Mario Bava a Stefano Simone*, Livorno, Edizioni il Foglio, 2011
- Manti Davide , *Ca(u)se perturbanti. Architettura horror dentro e fuori lo schermo. Fonti, figure, temi*, Torino, Lindau, 2018
- Pascuzzi Francesco, Waters Sandra, *The spaces and places of horror*, Wilmington, Vernon Press, 2019

- Pietrangelo Antonio, *Quattro passi fra le nuvole- Malombra*, in “Bianco e Nero”, n.1, 1943
- Punter David, *Storia della letteratura del terrore*, Roma, Editori riuniti, 1985
- Ricci Roberto, *Cinema Assassino. Il cinema thriller e horror italiano dagli inizi a oggi*, Santa Maria Nuova, La Mezzelane, 2023
- Sopuck Forrest Adam, *The aesthetics of horror films: a Santayanan perspective*, Cham, Springer, 2021
- Vanon Alliata Michela, *Nel segno dell’horror. Forme e figure di un genere*, in *Fenomenologia e poetica dell’horror*, Venezia, Cafoscarina, 2007
- Venturi Simone, *Horror Italiano*, Roma, Donzelli Editore, 2005

Articoli da riviste:

- [s. n.], *Breve guida al cinema splatter italiano*, in “Il Davinotti”, 22 giugno 2010, <https://www.davinotti.com/articoli/breve-guida-al-cinema-splatter-italiano/360>
- Azzolini Ezio., *Non eravamo pronti a Dellamorte Dellamore*, in “Wired”, 25 marzo 2024, <https://www.wired.it/article/dellamorte-dellamore-film-1994-dylan-dog-spiegazione/>
- Bulgarini Jacopo d’Elci, *Serial killer: l’oscuro “eroe” del nostro tempo*, in “Mondo Serie”, 20 febbraio 2024, <https://www.mondoserie.it/serial-killer/>
- Caruso Riccardo., *MDC- Maschera di cera (Wax Mask)*, in “Nocturno”, <https://nocturno.it/home-video/mdc-maschera-di-cera-wax-mask/>
- Castellano Alberto , *Un fil rouge cormaniano. In ricordo di roger Corman*, in “Fata Morgana Web”, 20 maggio 2024, <https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-roger-corman/>

- Chiofalo Giusi, *Noir, giallo e thriller: storia e differenza di tre generi letterari simili*, “Rivista Blam!”, 22 Luglio 2024, <https://www.rivistablam.it/libri/generi-letterari/noir-giallo-thriller-storia-caratteristiche-libri-differenze/>
- Conti Giacomo, *Spaghetti Nightmares oggi: l’horror italiano degli anni 2000*, in “Film Doc”, <https://www.filmdoc.it/2011/11/spaghetti-nightmares-oggi-l%E2%80%99horror-italiano-degli-anni-2000/>
- Franzì Gianlorenzo, *Il cinema horror: storia ed evoluzione tra politica e Stati Uniti*, 20 marzo 2022, “Taxidivers”, <https://www.taxidivers.it/224365/magazine-2/cinema-horror.html>
- Gervasini Mauro., *Tenebre*, “Nocturno”, <https://nocturno.it/movie/tenebre/>
- Lucidi Benedetta, *Il cinema horror delle origini*, Frame Cinema, <https://framescinema.com/cinema-horror-origini/>
- Moscariello Angelo, *Torture Porn*, in “Cabiria Magazine”, 2014, <https://www.cabiriagemazine.it/torture-porn/>
- Muglia Alessandra., *A Dario Argento “Piace Hitchcock”*, in “Corriere della Sera”, 22 settembre 2005, https://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2005/07_Luglio/31/dario_argento.html
- Orusa Luca, *La trilogia della morte di Lucio Fulci*, “Frames Cinema” <https://framescinema.com/trilogia-della-morte-lucio-fulci/>
- Radin Eugenio, *I figli di Rosemary- il Diavolo nel cinema degli anni 70*, “Onda Cinema Webzin”, <https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/i-figli-di-rosemary-il-diavolo-nel-cinema-degli-anni-70.html>

- Russo Sofia, *Lilith: la libertà della prima donna creata da Dio*, Treccani, 3 agosto 2020,
https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Liberta/SSSGL_Lilith.html
- Santacatterina Manuela , *Chi ha paura del buio? Da Jordan Peele ad Ari Aster: storia di una rivoluzione horror*, in “The Hollywood Reporter”, 29 aprile 2023,
<https://www.hollywoodreporter.it/film/film-stranieri/evoluzione-cinema-horror-jordan-peelee-robert-eggert-ari-aster-beau-ha-paura-ti-west-kane-parsons/5207/>
- Shone Tom , *Paranormal Activity and the myth of the shoestring shocker*, in “The Guardian”,
25 novembre 2009,
<https://www.theguardian.com/film/2009/nov/25/paranormal-activity-box-office-profit>
- Venturini Simone , *La produzione modulare: vampiri, cinemobili e whammo charts*, in “Storie e culture del cinema e dei media in Italia”, n.5. gennaio-giugno 2019,
<https://riviste.unimi.it/index.php/schermi/article/download/11578/11345/>
- Vitale Andrea., *Cos'è successo all'horror italiano?*, in “Grado Zero”, 6 maggio 2023,
<https://www.rivistagradozero.com/2023/05/06/cose-successo-allhorror-italiano/>
- Vitale Andrea, *Un pubblico senza frontiere: viaggio nell'horror italiano, pt. 3*, in “Grado Zero”,
20 maggio 2023,
<https://www.rivistagradozero.com/2023/05/20/un-pubblico-senza-frontiere-viaggio-nellhorror-italiano-pt-3/>