



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

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

Influenze e contaminazioni del cinema horror italiano su
film e autori statunitensi

Relatore:

Chiar.mo Prof. *Mirco Melanco*

Correlatore:

Chiar.mo Prof. *Carlo Alberto Zotti Minici*

Laureanda:

Sonia Modonesi

Matricola: *1242043*

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

*Ai miei cinque banditi,
grazie per avermi spronato a portare a termine questo lungo e tortuoso percorso.*

*A Ivan Zuccon,
senza il tuo contributo questa tesi non esisterebbe. Grazie di cuore.*

*Ai miei genitori,
l'ago della mia bussola punterà sempre verso di voi. Siete il mio nord.*

INDICE

Introduzione.....	4
1. Le origini del cinema horror negli Stati Uniti	
1.1.L'horror muto negli Stati Uniti.....	5
1.2.Passaggio dal muto al sonoro.....	9
1.3.L'arrivo dei mostri.....	13
1.4.Una nuova era.....	25
2. Sul calare delle tenebre	
2.1.Eugenio Bava: l'uomo invisibile del cinema italiano.....	33
2.2.Padre e figlio: l'importanza del colore.....	38
2.3.L'orrore italiano sul grande schermo.....	48
3. L'evoluzione del cinema horror italiano: Dario Argento	
3.1 Primi passi di un giovane schivo appassionato di cinema e paura.....	91
3.2 Approdo dietro la macchina da presa.....	93
3.3 Esportazione e influenze del cinema horror italiano.....	129
Conclusione.....	156
Filmografia.....	158
Bibliografia e sitografia.....	166

INTRODUZIONE METODOLOGICA

La presente ricerca è dedicata al cinema dell'orrore italiano del passato, in particolare sulle figure dei registi Mario Bava e Dario Argento, e di come le loro opere siano riuscite a conquistare l'entusiasmo oltreoceano - e nello specifico negli Stati Uniti - dove diversi e numerosi cineasti contemporanei sono stati influenzati dalla loro poetica e anche dalla loro tecnica per dare vita a grandi capolavori. Si tratta di un tema ancora oggi fortemente trascurato nella nostra penisola, dal momento che il cinema italiano attuale predilige focalizzare l'attenzione su tematiche di attualità o di guerra, a discapito di questo genere capace di affascinare lo spettatore grazie alle mille sfumature e significati nascosti all'interno del racconto.

L'obiettivo è quello di mostrare come un genere tanto acclamato all'estero sia riuscito a giungere nel nostro territorio all'inizio degli anni Sessanta, portando una ventata di novità oltre alla nascita di pilastri intramontabili, i cui lavori ancora oggi (a distanza di numerosi anni) vengono apprezzati da un pubblico più giovane e analizzati nelle varie accademie. Attraverso il confronto tra testi e la visione di lungometraggi viene trattato il tema, al fine di cercare di capire come il genere dell'orrore si sia sviluppato e che impatto ha avuto (inizialmente) nel nostro territorio.

Nel primo capitolo vengono trattate le origini del cinema dell'orrore negli Stati Uniti, con un breve excursus su due paesi come la Francia e la Germania dove questo genere ha germogliato i primi semi. Vengono, quindi, illustrati i primi lungometraggi nell'epoca del cinema muto fino a passare al sonoro, e in particolare si pone maggiormente l'accento sulla nascita dei primi mostri come Dracula e Frankenstein targati dalla casa di produzione Universal. Si passa successivamente a mostrare come l'orrore - nel corso degli anni - sia giunto a evolversi, pur mostrando sotto mentite spoglie l'attualità e le paure vissute nel territorio statunitense; nel secondo capitolo si segnala l'arrivo del gotico in Italia per mano del regista Mario Bava, esperto direttore della fotografia approdato dietro la macchina da presa in un secondo momento per raccontare una sua visione orrorifica. Si pone in evidenza il suo percorso dapprima come cineoperatore e la lunga gavetta effettuata, tramutata in un secondo momento nel ruolo di regista, dove per l'occasione vengono analizzati alcuni dei suoi più celebri lungometraggi. Non manca l'esaltazione di taluni autori divenuti famosi per mezzo di questo genere come Antonio Margheriti e Riccardo Freda (ma anche di Lucio Fulci e Alberto De Martino, rintracciabili a partire dagli anni Settanta). Nel terzo capitolo si vuole mostrare il mutamento subito da questo genere grazie alla figura di Dario Argento, Maestro del brivido, attraverso alcune modalità da lui impiegate. Non manca il sottolineare l'importanza dimostrata da questo regista che, con il suo stile inconfondibile, è riuscito a fare breccia nel cuore pulsante degli Stati Uniti, in particolare nei confronti dei cineasti appartenenti al New Horror, portandolo in un secondo momento a collaborare con loro attraverso alcuni progetti cinematografici e televisivi. L'ultimo paragrafo, fulcro dell'intera tesi, è riservato ai lavori cinematografici dei registi statunitensi come John Carpenter, George A. Romero o Tim Burton, debitori del cinema italiano e in particolare dei maestri del terrore della nostra penisola.

1. LE ORIGINI DEL CINEMA HORROR NEGLI STATI UNITI

I mostri più spaventosi sono quelli che si nascondono nelle nostre anime.
Edgar Allan Poe

1.1 L'horror muto negli Stati Uniti

Atmosfere sinistre, storie inquietanti e misteriose apparizioni sono ancora oggi elementi essenziali all'interno della cinematografia orrorifica, portata egregiamente sul grande schermo da autori contemporanei come Jordan Peele, Ari Aster e Robert Eggers. Una storia, quella del cinema dell'orrore, le cui radici si collocano proprio nella Francia dei fratelli Lumière, i primi a mostrare al grande pubblico tematiche come la morte attraverso il loro divertente corto *Le squelette joyeux* [1898; Lo scheletro felice] dove mediante una sola sequenza viene mostrata la danza di uno scheletro, che non si interrompe neanche quando alcune parti del suo corpo cadono a terra. La comparsa dei primi argomenti macabri la si deve grazie all'applicazione all'interno del cinema di altre forme d'arte, come l'utilizzo della Fantasmagoria¹ fino ad arrivare al teatro del Grand Guignol². Il cinematografo, in pratica, è lo strumento perfetto per narrare storie le cui atmosfere soprannaturali, racchiuse all'interno di una cornice movimentata dalle fotografie, permette allo spettatore (chiuso dentro una sala buia) di calarsi in un mondo dominato da fantasmi, scheletri e creature spaventose. Questi primi effetti speciali dominano le pellicole di un altro grande nome francese, Georges Méliès, che si pone come obiettivo l'idea di presentare trucchi più raffinati: nasce tra i suoi lavori più celebri la pellicola *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* [1896; Truffa di una signora a Robert-Houdin] dove una donna seduta viene fatta misteriosamente scomparire attraverso l'uso di un panno, successivamente fatta trasformare in scheletro e per finire fatta ricomparire. Abbandonata la parentesi cinematografica a causa della nascita di alcune case di produzione come la Pathé e la Gaumont e sommerso dai debiti, il nome di Méliès viene presto dimenticato, sebbene i suoi trucchi vengano presto adottati da altri autori.

Sebbene coinvolta dalle due Grandi Guerre la Germania è colei che porta il mondo della settima arte a compiere una vera e propria evoluzione, esplorando tematiche e linguaggi capaci di influenzare le produzioni mondiali negli anni a venire. Un esempio è dato dal ricorrere in maniera predominante di questioni affrontate anche a teatro come il *doppelgänger*³, la perdita della personalità, l'ipnosi, il sonnambulismo e il patto diabolico, a cui si aggiunge (sul finire del conflitto) il tema dell'angoscia, ampiamente sviluppato all'interno dell'Espressionismo cinematografico tedesco⁴. Sono anni in cui il termine "horror" non viene ancora menzionato per etichettare il genere

¹ Tipo di spettacolo dal vivo e horror del 1800. Utilizza una o più lanterne magiche per proiettare immagini spaventose come scheletri, demoni e fantasmi su pareti, fumo o schermi semitrasparenti. Fantasmagoria (alegsaonline.com)

² Teatro situato a Parigi che si specializza in spettacoli macabri, truculenti e violenti. Il Grand Guignol: sangue, torture, humour e spettacolo - Parigi Meravigliosa

³ È il gemello di qualcuno o il doppio. A volte, un doppelgänger può essere il "gemello cattivo": l'esempio più ovvio arriva in letteratura con il Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Cos'è un Doppelgänger? | Definizione di Doppelgänger (storyboardthat.com)

⁴ Si indica l'orientamento artistico che si diffonde nella seconda metà degli anni Dieci nell'Europa Centrale, avendo come centro di irradiazione la Germania. Come numerose altre avanguardie coeve, l'espressionismo consiste in una reazione al realismo che domina l'arte figurativa fino alla comparsa dell'impressionismo. Film precursore del movimento è *Lo*

di una pellicola, malgrado i numerosi esempi portati valorosamente allo scoperto. In linea di massima, la critica cinematografica opta nel collocare la nascita di questo genere negli anni Trenta del secolo scorso grazie alla nascita delle prime creature mostruose targate Universal Pictures. Quello che troviamo prima dell'avvento del sonoro appartiene a confini più aperti e lo si può collocare principalmente in alcune categorie come il mystery, il romanzo storico, il gotico non sovrannaturale e la commedia nera. È proprio nel suolo americano – e in questa prima fase di affermazione del cinema del terrore – che spiccano fondamentalmente tre figure: i registi Tod Browning e Paul Leni e l'attore Lon Chaney.

A fare da sfondo a queste prime pellicole distribuite negli anni Dieci, caratterizzate da una moltitudine di primi richiami al mondo orrorifico, sono soprattutto i testi letterari: nel 1914 il regista David Griffith, attingendo alla ricca raccolta di poesie e racconti macabri di Edgar Allan Poe (in particolare “Annabel Lee” e “Il cuore rivelatore”) forgia una delle sue prime opere dal titolo *The Avenging Conscience (Ragnatela)*, un proto-horror i cui eventi narrati vengono scanditi sotto forma di un singolare sogno per contrastare la censura e la paura di essere rigettato dal grande pubblico; due anni dopo T. Hayes Hunter delizia gli spettatori con il serial in sedici episodi *The Crimson Stain Mystery* [1916; Il mistero della macchia cremisi] con protagonista Maurice Costello, tra i primi divi americani che nel 1905 ricopre per primo il ruolo dell'investigatore Sherlock Holmes. Un lungometraggio che, seppur presenta «lontani echi del tema del doppio e la presenza di scienziati pazzi richiamano alla mente Jekyll e Hyde e avvicinano vagamente al genere horror»⁵ rimane confinato come precursore dei serial noir. Un repentino cambio delle scene avviene qualche anno dopo con *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1920; *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde*) firmato da John Stuart Robertson e tratto dal romanzo di Robert Louis Stevenson *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* del 1886 con protagonista l'attore John Barrymore. Ambientata nella Londra tardo-vittoriana dove un medico viene investito da tragiche conseguenze per aver cercato di separare le due personalità – una buona e l'altra cattiva – che dominano gli esseri umani, la pellicola rimane ancora oggi oggetto di fascino e studio per le incredibili abilità interpretative di Barrymore, la cui capacità di contorcere il viso e il corpo senza l'utilizzo di trucco per la trasformazione da Jekyll a Hyde portano ben presto un altro divo statunitense a sceglierlo come modello di ispirazione, ossia Lon Chaney. È proprio attraverso il successo del film di Robertson e gli stimoli derivati dal cinema tedesco che in questi anni si comincia a delineare una strada più meticolosa verso quella che è considerata la capostipite del genere. È a partire dalla figura denominata “L'uomo dai Mille Volti”⁶ che il cinema statunitense sviluppa una serie di lungometraggi destinati a essere considerati dei classici dell'epoca del muto. Figlio di sordomuti, Chaney comincia presto a comunicare attraverso un suo tratto caratteristico ossia la mimica facciale, portandolo dopo qualche anno – a causa dello scarso successo ottenuto nelle scene teatrali – ad approdare nel mondo del cinema. Dopo aver trovato spazio in alcune piccole parti all'interno di film prodotti dalla Universal tra il 1913 e il 1918, l'attore riesce finalmente a ottenere una certa attenzione grazie al ruolo del gangster dalle gambe amputate in *The Penalty* [1920; La pena] di Wallace Worsley. Seppur inedita in Italia, l'opera consacra Chaney «a stella di prima grandezza. [...] Le sue prove fisiche venivano senza dubbio parzialmente esagerate per incuriosire la stampa, ma sarebbe errato ritenere che Chaney non si sottoponesse spontaneamente a un perverso disagio nella ricerca dell'arte».⁷ Benché sia del tutto velata la tematica affrontata, la pellicola coltiva (e suggerisce) una lettura della rabbia repressa da parte di tutti quei veterani di guerra ritornati in patria ma

studente di Praga, il cui successo rende popolari i film di genere horror e fantastico, in seguito prediletti dai registi espressionisti. Espressionismo - Enciclopedia - Treccani

⁵ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG), 2021, p. 81.

⁶ Viene utilizzato questo termine per indicare la sua versatilità e il realismo sia nella recitazione che nel trucco.

⁷ D.J. Skal, *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, pp. 53-54.

rovinosamente mutilati e assimilati nella società in un numero crescente. Il successo raggiunto per mezzo della sua interpretazione convince l'attore a optare per una serie di personaggi deformi e raccapriccianti come il Quasimodo in *The Hunchback of Notre Dame* (1923; *Il gobbo di Notre Dame*) ancora una volta per la regia di Worsley, un'opera diventata nel corso degli anni «una pietra miliare del cinema muto e uno dei trionfi personali dell'uomo dai mille volti, Lon Chaney, che qui offre una delle sue caratterizzazioni più famose e più riuscite». ⁸ Come analizzato dall'autore Roberto Chiavini «la sofferenza quasi masochistica che infligge al suo corpo per rendere sullo schermo le menomazioni del suo personaggio resta quasi l'unica attrattiva di un film altrimenti molto pesante da digerire». ⁹ Sebbene lontano dal genere, la figura di Quasimodo lancia Chaney in una serie di ruoli che lo rendono famoso all'interno del cinema del terrore - prima ancora che questo germogli - grazie soprattutto alla sua abilità nel fare del suo corpo una magnifica tela dove intrappolare tutte quelle creature che regnano il mondo dei brividi, oltre a riuscire a generare un'anima al mostro per renderlo più apprezzabile agli occhi del pubblico, che arriva quasi a dimenticarsi le sue orribili malefatte.

Nel 1925 l'attore prende parte a un altro adattamento donando il volto e il fisico al mostruoso "fantasma" Erik in *The Phantom of the opera* (*Il fantasma dell'opera*) di Rupert Julian, portando il personaggio a diventare ben presto uno dei *villain* prediletti del brivido internazionale. Ciò che emerge da queste sue ultime due performance – contraddistinte da un efficace trucco contenente nasi mancanti o lineamenti distorti – è sicuramente una forte analogia con le vere menomazioni che infestano i volti di guerra in Europa e in America. Come suggerisce l'autore David J. Skal «*Il gobbo di Notre Dame e Il fantasma dell'Opera*, due fra i più sofisticati spettacoli della metà degli anni Venti, sovrappongono entrambi storie di deformità fisiche a ricostruzioni ossessivamente dettagliate di monumenti europei, come la cattedrale di Notre Dame e l'Opéra di Parigi». ¹⁰ Nello stesso anno Chaney incontra Charles Albert "Tod" Browning, ex circense e geniale *filmmaker* portato alla ribalta grazie al successo commerciale del lungometraggio *The Virgin of Stamboul* (1920; *Vergine d'Oriente*), capace di anticipare verso il pubblico il fascino delle località esotiche. La strada tra queste due figure cinematografiche, già incrociata brevemente per la prima volta nel melodramma *The Wicked Darling* (1919; *La bestia nera*), li conduce a stipulare un forte sodalizio grazie al brillante produttore Irving Thalberg, che li spinge a unire le loro forze in *The Unholy Three* (1925; *Il trio infernale*). Per Browning si tratta di una prova decisiva offertagli dalla MGM in quanto assente dal mondo dello spettacolo da ben due anni in quanto sprofondato rovinosamente in una pericolosa depressione – arricchita da un'eccessiva dipendenza dall'alcol – dovuta alla morte del padre, la cui conseguenza si riduce a un precoce licenziamento dalla Universal dove inizialmente lavora e a una rottura con la moglie. Ricucito il rapporto con quest'ultima grazie a un lungo percorso di disintossicazione, il regista riprende in mano le redini della sua carriera per trasporre sul grande schermo il thriller di successo di Clarence Aaron "Tod" Robbins: la storia a cui si assiste è quella di un trio composto da un nano (Harry Earles), un forzuto (Victor McLaglen) e un ventriloquo (Lon Chaney) che fuggono dal circo che li impiega per dedicarsi a una serie di attività criminali. Lontano dal genere del brivido, l'opera rimane degna di attenzione per la presenza del protagonista maschile – il «The New York Times» lo definisce come uno dei dieci migliori film del 1925 assieme a opere come *Ben Hur* di Fred Niblo – nella quale Browning elabora due elementi decisivi che diventano nel corso della sua filmografia il suo tratto distintivo, ossia lo spettacolo da circo (ambiente in cui è cresciuto) e la presenza di Lon Chaney, capace di riuscire a ricreare in maniera appropriata le oscure visioni di limitazione e

⁸ R. Salvagnini, *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall'Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego Editore, Venezia 2006.

⁹ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG) 2021, p. 83.

¹⁰ D.J. Skal, *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 54.

deformazione fisiche ideate dal cineasta. A queste si aggiunge lo sfavillante tema del doppio e del diverso, argomentazioni trattate successivamente in maniera più approfondita qualche anno dopo in *Freaks* (1932; Id). A *Il trio infernale* seguono nel 1926 altre due collaborazioni di genere drammatico dai titoli *The Blackbird (Il corvo)* e *The Road to Mandalay (Il capitano di Singapore)* fino a quando le loro reciproche manie approdano al culmine nel 1927 con *The Unknown (Lo sconosciuto)*, storia legata ancora una volta al mondo della deformità e dei fenomeni da baraccone: Alonzo (Chaney) è un lanciatore di coltelli privo di braccia (usa i piedi), perduto innamorado della sua partner Nanon (Joan Crawford) per la quale ha un debole anche il forzuto Malabar (Norman Kerry). Malgrado provi una vera e propria fobia per le mani degli uomini, la donna finisce per ricambiare, almeno in parte, le attenzioni di Alonzo. Ciononostante, questi in realtà si rivela essere un pericoloso malvivente con una mano deforme che ha scelto di fingersi privo di braccia per sfuggire alla polizia. Per amore di Nanon, Alonzo arriva a farsi amputare realmente gli arti superiori per convincere la ragazza a ricambiare totalmente il suo amore, salvo scoprire che la donna ha superato la sua fobia e ora ricambia le attenzioni del forzuto. Alonzo a quel punto escogita un piano per sbarazzarsi di Malabar durante un numero con i cavalli; quando alla fine si accorge che Nanon sta rischiando la propria vita per preservare quella dell'amato, Alonzo si getta in mezzo ai cavalli imbrozzariti per salvarla e rimane ucciso. Rigettato dal pubblico e dalla critica dell'epoca, «viene oggi considerata forse la migliore dell'intera produzione di Browning e il personaggio di Chaney resta un'altra gemma indimenticabile della sua ricca corona.»¹¹

Il sodalizio tra i due artisti continua con un'ultima opera del genere dal titolo *London After Midnight* (1927; *Il fantasma del castello*), un lungometraggio divenuto celebre non solo per il successo riscosso al botteghino dell'epoca ma anche per essere andato perduto per sempre. Definita come una pellicola abile nel parodiare uno dei filoni principali del proto-horror, ossia quella della casa stregata, trova il suo asso nella manica nella figura di Chaney, qui nelle vesti di un uomo con un cappello a cilindro, un personaggio che rimanda a un possibile Jack lo Squartatore e a un vampiro ripreso dai modelli europei. Sicuramente a rimanere impresso agli occhi del pubblico è il trucco adoperato dallo stesso artista – denti aguzzi e occhi ipnotici – un espediente utilizzato ai fini della trama per sottolineare la bruttezza e l'orrido insito nel personaggio. Come si evince nella lunga carriera cinematografica di Browning i volti sfigurati e/o le varie menomazioni che costellano i copri dei suoi performer diventano un vero e proprio leitmotiv all'interno delle sue opere, figure fortemente guastate che trovano nella sfera privata dell'uomo una risposta a questa straordinaria attenzione verso questa castrazione delle immagini. Come sostenuto dall'autore David J. Skal:

«Nel suo saggio *Il perturbante*, pubblicato alla fine della Prima guerra mondiale, Sigmund Freud discusse per primo il rapporto fra il complesso di castrazione e i racconti di fantasie macabre. Nella visione freudiana il doppio (base di tutte le immagini di morte) è un meccanismo difensivo; l'inconscio, sentendo un pericolo mortale per l'io, occhio, membra o genitale, crea un sostituto immaginario per la parte minacciata».¹²

Arti disuniti o teste mozzate rappresentano a tutti gli effetti un qualcosa di destabilizzante che, come illustra Freud «origina dalla prossimità al complesso di castrazione»¹³. Si rintraccia come in un incidente automobilistico avvenuto nel 1915 – i cui dettagli delle ferite riportate non illustrano in maniera particolare l'adesione a un trauma pelvico – e in un secondo momento una

¹¹ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG), 2021, pp. 85-86.

¹² D.J. Skal, *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 60.

¹³ S. Freud, *Caso di omosessualità in una donna. Il perturbante. Un bambino viene battuto e scritti 1919/1920*, Newton Compton, Roma 1988.

ferita di entità grave riportata alla bocca hanno condizionato in maniera profonda gli effetti psicologici del regista.

Accantonata la figura di Chaney, il cui successo cinematografico continua per alcuni anni fino a quando viene bruscamente interrotta all'età di 47 anni per un male incurabile, a emergere nel suolo statunitense è il lavoro della figura del cineasta espressionista tedesco Paul Leni, che intorno alla metà degli anni Venti si trasferisce negli Stati Uniti dove, sotto la tutela della Universal, dirige quattro pellicole, due delle quali considerate antesignane della scuola del terrore. Tra questi si citano *The Cat and the Canary* (1927; *Il castello degli spettri*) tratto da un testo teatrale di John Willard del 1922 e basato sul tema della "casa infestata", abilmente giocato fra spaventi e momenti iconici. Seppur privo di elementi sovranaturali, il film ruota attorno al filone della tensione, del travestimento e del doppio. L'anno successivo Leni dirige quella che è considerata una delle sue migliori opere, *The Man Who Laughs* (1928; *L'uomo che ride*) tratto dall'omonimo romanzo di Victor Hugo. Ambientata nell'Inghilterra di fine Seicento, racconta la storia di un uomo che ha subito una menomazione della bocca, portandola a rimanere sempre spalancata in un eterno sorriso. Personaggio destinato in principio a Chaney, il film finisce per vedere la presenza di un nome dell'Espressionismo tedesco, Conrad Veidt, artista conosciuto da Leni in passato in Germania. Il sorriso ghignante di Veidt – unico elemento orrorifico – contribuisce a ispirare uno dei *villain* per eccellenza all'interno del mondo dei fumetti, il Joker, acerrimo nemico di Batman. Nuovamente distribuito tempo dopo con l'aggiunta di una colonna sonora, il film è considerato un precursore del cinema del terrore grazie alle sue sequenze, al montaggio e alla costruzione di immagini.

1.2 Passaggio dal muto al sonoro

L'avvento del sonoro in ambito cinematografico segna un grandissimo traguardo nonché un successo sensazionale non solo negli Stati Uniti ma anche nel resto del mondo: fino al 1926, infatti, tutti i lungometraggi sono muti quindi privi di qualsiasi suono (voci degli attori, musica e rumori vari), nonostante all'interno di numerose sale cinematografiche sono comunque presenti dei musicisti, capaci con i loro strumenti di creare una sorta di accompagnamento melodico alle immagini che scorrono sul grande schermo. Per ovviare al problema di far comprendere al pubblico cosa gli attori si dicono, data l'assenza totale delle parole, subentrano le didascalie. Una forma che in parte sparisce a partire dal 1927 quando nelle sale nordamericane esce *The Jazz Singer* (*Il cantante di Jazz*) firmato da Alan Crosland, pellicola distribuita dalla Warner Brothers dove per la prima volta non solo sentiamo parlare un attore ma lo vediamo anche cantare accompagnato da un'orchestra. Va specificato che si tratta pur sempre di un film in parte sonorizzato, dal momento che solo le sequenze musicali sono caratterizzate dalla presenza delle voci degli attori, mentre nelle restanti parti vengono ancora utilizzate le didascalie. Eppure, il poter sentire per la prima volta la voce di un artista scatena un grandissimo entusiasmo proprio da parte del pubblico, che decreta ufficialmente il tramonto del cinema muto (visto i pochi incassi che in quel periodo producono tali pellicole) per assaporare le novità presenti con il sonoro. Grazie al suo buon intuito la Warner Bros decide di proseguire la strada verso il sonoro con la distribuzione del suo primo film interamente *all-talking*,¹⁴ dal titolo *Lights of*

¹⁴ Film con suono sincronizzato, o suono tecnologicamente accoppiato all'immagine, in contrapposizione a un film muto.

New York (1928; *Id*) per la regia di Bryan Foy, una buona riuscita che porta successivamente alla realizzazione di un secondo lungometraggio - questa volta di genere horror - con l'utilizzo del sistema Vitaphone¹⁵ e senza l'ausilio di parole scritte: si parla di *The Terror* [1928; Il terrore] del regista Roy Del Ruth, basato sull'omonima opera teatrale di Edgar Wallace. Come spiega il critico statunitense Carlos Clarens:

«*The Terror* era pieno di suoni, che però non significavano assolutamente nulla mentre le voci degli attori erano indistinguibili. Nel complesso, *The Terror* era l'ennesima storia del terrore ambientata in una casa maledetta, nella quale uno spietato assassino, soprannominato per l'appunto il Terrore, con il volto sempre coperto da un cappuccio fino alla conclusione del film, inseguiva l'eroina per ucciderla tra gallerie nascoste e passaggi segreti. L'ufficio stampa della Warner annunciò che gli effetti sonori di questa pellicola avrebbero sconvolto gli spettatori, ma *The Terror* risultò rumoroso, sì, ma anche abbastanza lento e soporifero, malgrado le buone recensioni generosamente ricevute sui giornali». ¹⁶

Con l'avvento del sonoro cominciano piano piano a insorgere i primi problemi, ponendo l'intero settore cinematografico di fronte a diversi ostacoli da superare, come per esempio la lingua parlata. Dal momento che il doppiaggio ancora non esiste e gli attori conoscono solo la loro lingua madre, i produttori devono ricorrere a un'abile strategia per promuovere e rendere i loro lungometraggi internazionali. Tutto ciò viene reso possibile grazie a un piccolo espediente: adoperando gli stessi set e tecnici, ogni pellicola viene girata in contemporanea in varie lingue impiegando registi e attori totalmente diversi; allo stesso tempo il "parlato" si rivela un giudice impietoso proprio nei confronti di quei performer quotati a causa delle loro stesse voci, risultate fin troppo imperfette e sgradevoli nonostante il fascino da loro emanato. Numerose carriere si dissolvono come polvere di stelle nell'universo, portando gli stessi interpreti a navigare in altre acque: la stessa Greta Garbo, tra le più richieste dell'epoca, corse il rischio di vedersi sfumare i suoi sogni di attrice a causa della sua voce baritonale. Per quanto riguarda l'applicazione della musica alle scene, le tecniche di post-sincronizzazione non ancora sviluppate inducono l'orchestra a presentarsi sul set per eseguire intere partiture dal vivo. Le complicazioni dovute a questi nuovi (e primitivi) microfoni pone tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta la sola registrazione all'interno dei teatri di posa, e quindi nei vari studi cinematografici perché solo in questi luoghi è adibita una buona resa acustica. In seguito ai vari perfezionamenti per una registrazione sonora più sicura, le pellicole ritornano a essere girate in ambienti esterni. In ultimo sorge il problema dei copioni: se nel cinema muto le sceneggiature prevedono solo una breve descrizione delle azioni che devono compiere gli interpreti in ogni scena, nel cinema parlato vengono richiesti dei veri e propri copioni contenenti tutte le battute che gli attori devono pronunciare. Si passa, quindi, a chiedere l'intervento di esperti come autori di testi per la radio o a persone che scrivono drammi o commedie per il teatro perché abili nel creare dialoghi.

Tra mutamenti e trasformazioni, nel 1922 le cinque grandi major – all'epoca Warner Bros, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, 20th Century Fox e RKO Pictures – istituiscono la Motion Pictures and Distributors of America (MPPDA) il cui compito verte principalmente nel gestire i rapporti tra Hollywood e il potere politico, dove tra le questioni più importanti c'è la necessità di difendere l'immagine di Hollywood e dei suoi film ed evitare l'istituzione di una censura federale. L'industria cinematografica affida quindi alla figura di Will H. Hays la guida dell'organizzazione

¹⁵ Il sistema Vitaphone, primo vero sistema usato commercialmente nei cinematografi, utilizza una speciale macchina da proiezione, collegata meccanicamente con un giradischi che viaggia a 33 giri al minuto, assicurando l'audio per 300 metri di pellicola. Storia del sonoro cinematografico < Primo piano (offscreen.it)

¹⁶ C. Clares, *Horror Movies. An Illustrated Survey*, Panther/Granada, G.P. Putman's New York, 1971.

dopo la sua brillante conduzione della campagna elettorale repubblicana del 1920. Dopo soli due anni Hays introduce un codice di autoregolazione, ossia un elenco di argomenti “rischiosi” da evitare o trattare con prudenza, ma è nel corso dei primi anni Trenta che le pressioni censorie diventano più forti. In questi anni le case di produzione cercano di combattere la Depressione con film “sensazionalistici”, caratterizzati da un insolito tasso di violenza e allusioni sessuali. Nel 1934, dinnanzi alla minaccia di boicottaggio da parte della “Legion of Decency¹⁷” (fondata dai vescovi americani) la quale, su richiesta dello stesso Papa, «pretende interventi drastici dalle maggiori autorità finanziarie di Wall Street contro la dilagante immoralità presente nelle opere cinematografiche realizzate a Hollywood»,¹⁸ Hays decide di imporre con la forza alle case di produzione l’adozione di un nuovo tipo di codice – il Production Code Administration (PCA) o Codice Hays nel biennio 1929-1930 – redatto da Daniel Lord e Martin Quigley, due autorevoli personalità del mondo cattolico, nominando infine a capo dell’associazione il cattolico irlandese Joseph Ignatius Breen, un antisemita nonché portabandiera del codice per oltre un ventennio. L’Hays Office sancisce che nessun film possa essere distribuito nelle sale appartenenti alle major senza la sua approvazione preventiva. Gli studios che fanno uscire un film senza il marchio di approvazione devono pagare una multa di venticinquemila dollari e non lo possono proiettare nelle sale delle altre società. Con il «presupposto che la Chiesa debba avere un ruolo più attivo nel modellare le regole dell’*entertainment*, e che i film debbano fornire al pubblico messaggi edificati in sintonia con la morale comune»¹⁹ nascono una serie di linee guida denominate *Production Code*, la quale prevedono alcuni principi generali da adottare per salvaguardare il progetto cinematografico in lavorazione: pertanto, sono severamente proibite immagini che invitano il pubblico ad ammicciare nei confronti del mondo criminale e/o a comportamenti devianti; il nudo e le danze lascive sono assolutamente vietate, così come i ministri del culto non possono essere rappresentati come personaggi comici o malvagi; negata la rappresentazione di droghe e il consumo di alcolici nonché le allusioni alle perversioni sessuali (tra cui, all’epoca, l’omosessualità), alle malattie veneree e la rappresentazione del parto. Bandite espressioni offensive e le scene di omicidio devono essere girate in modo da scoraggiarne l’emulazione nella vita reale. L’adulterio e il sesso illegale non possono essere espliciti o giustificati, mentre si deve valorizzare la santità del matrimonio e della famiglia. Un codice che in sostanza limita fortemente l’industria cinematografica americana (in particolare l’horror statunitense che nasce sotto il segno di questa normativa di autoregolazione), il cui abbandono definitivo avviene solo negli anni Sessanta in quanto si dimostra sempre più obsoleto (il contesto sociale e politico è ormai cambiato e l’audience, composto per lo più da giovani ragazzi, preferisce assistere alla visione di film dai “contenuti adulti”), portando all’adesione dell’attuale MPAA film rating system.

Il passaggio dal muto al sonoro porta ben presto Hollywood a realizzare diversi *remakes*²⁰ di lungometraggi di maggior successo per offrire al pubblico anche una versione “parlata”. Ecco, quindi, giungere sui grandi schermi nordamericani tra il 1929 e il 1932 rifacimenti come *Il trio infernale* (1930), un nuovo adattamento parlato e inedito in Italia firmato da Jack Conway con ancora una volta protagonista l’attore Lon Chaney in una doppia veste. Realizzato solamente cinque anni prima dal regista Tod Browning e diventato un grandissimo successo di pubblico e critica, *Il trio infernale* costituisce l’ultimo film della carriera dell’attore Chaney (e l’unico da lui parlato) prima della sua

¹⁷ Gruppo cattolico fondato nel 1934 dall’arcivescovo John T. McNicholas, come organizzazione dedicata all’identificazione di contenuti discutibili nei film per conto del pubblico cattolico. Storia del cinema - Hollywood Studio System | Britannica

¹⁸ L. Cozzi, *Il cinema horror. Storia e critica*, Profondo Rosso, Roma, 2018, p. 38.

¹⁹ R. Curti, *Demoni e dei. Dio, il diavolo, la religione nel cinema horror americano*, Lindau, Torino 2009, p. 22.

²⁰ Rifacimento di un film, o anche di uno spettacolo, che a distanza di tempo intende ripeterne le caratteristiche emotive e spettacolari e, possibilmente, il successo, puntando soprattutto su nuove tecniche, su interpreti di richiamo, su dialoghi aggiornati. Remake - Significato ed etimologia - Vocabolario - Treccani

morte, avvenuta a causa di un cancro alla gola un mese e mezzo dopo l'uscita del lungometraggio. Nonostante la sua prematura dipartita, la critica si dimostra ammirata dalla sua duplice *performance*. Scrive il critico Phil Hardy:

«In pratica una copia carbone del film muto omonimo del 1925, con Chaney ed Earles che si ripetono interpretando gli stessi personaggi del ventriloquo e del nano, con Linow al posto di Victor McLaglen nel ruolo dell'uomo forzuto. Ma con due importanti differenze. Questo è stato infatti il primo ed unico film parlato interpretato da Lon Chaney, girato mentre l'attore era ancora parzialmente convalescente da un'operazione subita [...] Malgrado ciò, *The Unholy Three* costituisce la prova inconfutabile che Chaney avrebbe potuto proseguire benissimo la sua straordinaria carriera anche nel cinema parlato, perché il modo formidabile in cui lui usa la sua voce modulandola in diverse maniere e in svariate tonalità, riuscendo perfino a imitare alla perfezione il modo di chiacchierare di una vecchia signora, conferma al di là di ogni residuo dubbio l'estrema bravura e la personalità artistica assolutamente completa e multiforme che possedeva questo attore».²¹

Sebbene risulti essere uno dei primi film sonori, *Il trio infernale* contiene pochi brani musicali, tutti composti da William Axt mentre la fotografia viene curata da Percy Hillburn.

Nel novembre del 1930 la Universal Pictures porta sul grande schermo *The Cat Creepes* [Il gatto striscia] di Rupert Julian la cui sceneggiatura si basa su *The Cat and the Canary*, una commedia teatrale con contenuti horror e thrilling firmato da John Willard che, dal 1921 al 1922 è stata replicata con una enorme fortuna a Broadway. Rifacimento sonoro del film muto dal grandissimo successo intitolato *Il castello degli spettri* di Paul Leni, dall'opera vengono tratti due seguiti cinematografici intitolati *The Cat and the Canary* (1939; *Il fantasma di mezzanotte*) abbastanza riuscito e rilasciato negli Stati Uniti, e una seconda versione *The Cat and the Canary* (1978; *Il gatto e il canarino*) distribuita in Inghilterra ma dal risultato meno convincente. Considerata «assolutamente mediocre, lenta e noiosa, nel complesso di gran lunga inferiore a quella muta girata tre anni prima da Paul Leni»²², la pellicola precede di ben tre mesi l'uscita di *Dracula*, il primo mostro creato dalla celebre casa Universal, che arriva successivamente a specializzarsi nella produzione di lungometraggi dell'orrore sotto la guida del fondatore tedesco Carl Laemmle e del figlio Carl Laemmle Junior.

²¹ P. Hardy, *The Aurum Film Encyclopedia: Horror*, Aurum Press Ltd, Londra, 1996.

²² L. Cozzi, *Il cinema horror. Storia e critica*, Profondo Rosso, Roma 2018, p. 136.

1.3 L'arrivo dei mostri

Sebbene l'attenzione riposta nel mondo orrorifico da parte della Universal Pictures viene messa sotto la lente di ingrandimento e resa disponibile al grande pubblico già negli anni Venti grazie alle varie interpretazioni dell'attore iconografico Lon Chaney (malgrado il termine "terrore" è ancora lontano dal significato che oggi conosciamo), è grazie alla guida di Carl Laemmle Jr che la nota casa di produzione stabilisce una feconda stagione cinematografica (dal 1931 agli anni Cinquanta) grazie alla creazione dei mostri che oggi costituiscono l'immaginario del cinema dell'orrore, consacrando al successo internazionale star come Bela Lugosi, Boris Karloff, Lon Chaney Jr e molti altri.

La prima creatura della "Casa dei Mostri"²³ è *Dracula* (1931; *Id*) del regista Tod Browning, figura mitologica già portata in precedenza sul grande schermo nell'epoca del cinema muto da intrepidi sperimentatori come il perduto *Lilith e Li* (1919) di Erich Hober e scritto da Fritz Lang, seguito a breve distanza da *Drakula halála* (1921; *Dracula's Death*) dell'ungherese Károly Lajthay e da *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922, *Nosferatu il vampiro*) del cineasta tedesco F. W. Murnau, adattamento cinematografico del romanzo di Bram Stoker, portato successivamente in tribunale dalla moglie del famoso scrittore irlandese perché sprovvisto dei diritti del manoscritto. Una causa tanto chiacchierata e discussa che porta alla fine la scelta di distruggere tutte le copie della pellicola nonché a un lauto risarcimento (con la conseguente chiusura della casa di produzione Prana-Film). Eppure, fortunatamente una coppia riesce a sopravvivere fino ai nostri giorni. L'opera portata in scena da Browning viene riconosciuta come la prima pellicola horror della storia del cinema, aprendo le porte a un sodalizio inscindibile tra il genere horror e la settima arte. A differenza del lungometraggio di Murnau caratterizzato da elementi quali la paura, l'ignoto e le ombre (tipiche del movimento dell'espressionismo tedesco), il vampiro del regista statunitense si discosta totalmente per abbracciare un nuovo concetto, quello del senso di colpa, assumendo un significato ben più profondo. *Dracula* nasce in un periodo complesso per l'America, segnata dalla povertà e dalla disoccupazione a causa della Grande Depressione iniziata nel 1929 con il crollo della Borsa di New York, con il conseguente aumento della criminalità e – tra l'altro – della segregazione razziale. Un connubio terrificante che porta il cittadino medio a cercare una sorta di svago e divertimento proprio nelle sale cinematografiche, trovando nella figura di Dracula il capro espiatorio per riversare le colpe di ogni male del mondo, per sentirsi purificati e in pace con sé stessi. Esso, infatti, è accusato di esser riuscito a infiltrarsi all'interno della società sotto mentite spoglie di un uomo qualsiasi, riversando lungo il suo cammino una pioggia di paura e angoscia. Addirittura, l'autore Kendall R. Phillips vede nel lungometraggio di *Dracula* «una caricatura del coinvolgimento politico/militare statunitense in Europa. Dracula che invade l'America può essere visto come una specie di conseguenza politica per l'abbandono della politica isolazionista».²⁴

Grazie al grande successo registrato nei teatri di Londra dapprima con Hamilton Dean (colui che per primo riesce ad adattare per il teatro *Dracula*), un attore-impresario di giro che riesce a spuntare da Florence Stoker i diritti del romanzo sebbene l'adattamento teatrale si riduca a una sceneggiatura mal scritta ma altamente melodrammatica (dal superbo successo nella stagione londinese del 1927), e in un secondo momento da John L. Balderston, drammaturgo e giornalista americano incaricato dall'editore-produttore Horace Liveright di spuntare un affare con la vedova

²³ Termine utilizzato per riferirsi alla Universal Pictures in quanto prima casa di distribuzione ad avere dato vita ai primi mostri cinematografici.

²⁴ K. R. Phillips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Praeger, Westport-London 2005.

dell'autore per trasporre una versione teatrale nei palchi di Broadway, l'Universal decide di acquistare i diritti del romanzo di Stoker – con la prima autorizzazione dei familiari dello scrittore – per la modica cifra di 40.000 dollari, un importo maestoso per l'epoca che trova la sua spiegazione nella decisione del produttore Carl Laemmle di ridurre il budget al cast e alla produzione, portando il povero Browning a dover girare in sole sette settimane per recuperare l'investimento. Con una sceneggiatura firmata da Garrett Fort, l'opera prevede inizialmente la partecipazione come protagonista dell'attore Lon Chaney (tanto da persuadere Carl Laemmle a portare avanti la produzione sebbene poco convinto del possibile successo) ma a causa della sua triste dipartita viene sostituito velocemente dal semi sconosciuto ungherese Bela Lugosi, qui nella sua seconda prova nelle vesti del conte Dracula dopo la sua brillante interpretazione nella produzione teatrale di Broadway del 1927.

La storia prende avvio con l'agente immobiliare Renfield (Dwight Frye) giunto da Londra sui monti Carpazi per vendere una vecchia dimora al conte Dracula (Bela Lugosi), un uomo che nella realtà cela il suo status di vampiro e che sente la forte necessità di cambiare posto per procacciarsi nuove vittime. Potendo approfittare di Renfield dopo che questo è diventato suo succube, Dracula giunge finalmente in Inghilterra, stabilendosi vicino a un manicomio dove è in cura l'ormai irrecoverabile agente immobiliare e, facendo sfoggio del suo fascino tenebroso vampirizza Lucy (Frances Dade) e l'amica Mina (Helen Chandler). Grazie all'intervento del professore Van Helsing (Edward Van Sloan), Dracula trova il suo destino attraverso un paletto conficcato nel suo cuore, mettendo fine alle innocenti morti lasciate lungo il suo cammino.

A differenza del romanzo epistolare, il regista Browning elimina totalmente la corallità dei personaggi presenti e le diverse sottotrame, spostando l'attenzione dagli aspetti orrificici della storia per concentrarsi sull'elemento passionale e in parte anche erotico: questo è ben visibile nelle gesta del conte e nel totale abbandono sensuale da parte delle sue vittime femminili. Un *escamotage* adottato proprio per aggirare il famoso Codice Hays, nonostante il lungometraggio presenta un altro fattore che poteva scatenare polemiche, dato dal connubio eros-thanatos (forse all'epoca poco percepito). Come nota il critico Michele Tetro:

«Se il ritmo della pellicola non è entusiasmante, l'interpretazione di Lugosi, con un passaggio dal repulsivo conte Orlok di *Nosferatu* all'affascinante e affettato nobiluomo rumeno dagli occhi ipnotici del film di Browning, stabilisce l'iconografia di Dracula per gli anni a venire (eleganza, mosse ieratiche, cachinni contenuti, niente canini a vista, cappa nera, allusione alla metamorfosi in pipistrello), almeno sino all'avvento di Christopher Lee, quasi trent'anni dopo».²⁵

Accompagnato solo dalla musica de *Il lago dei cigni* di Čajkovskij nei titoli di testa e da “angolazioni olandesi”²⁶ per permettere allo spettatore di immergersi all'interno di un ambiente sinistro e inquietante, il cineasta trasforma il personaggio di Dracula rendendolo più seducente e accattivante, dai tratti più umanizzati e meno mostruosi. Una meraviglia esotica che si sposa perfettamente con le origini dell'attore Lugosi, il cui accento straniero mai perfezionato lo porta a dare vita a una figura caratterizzata da un senso di diversità. Dracula incarna «un mostro aristocratico, nobile di ceto, costumi e portamento, ed è proprio in questa maestosa, sfacciata ed enigmatica bellezza

²⁵ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Martino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoja, Città di Castello (PG) 2021, p. 99.

²⁶ È una tecnica fotografica utilizzata per dare un effetto drammatico alla foto che arrivi come sentimento allo spettatore, descrivendo il disagio psicologico del soggetto che viene ritratto. "DUTCH ANGLES" O "ANGOLI OLANDESI": COSA SONO E COME UTILIZZARLI (francescomenghini.net)

che Tod Browning ce lo mostra».²⁷ Analizzando nel dettaglio il mostro di Dracula, l'autrice Gabriella Giliberti commenta:

«*Dracula* è senza dubbio un film d'atmosfera, ma cerca anche di coinvolgere lo spettatore, giocando con le sue paure e credenze. [...] Se Dracula incarna l'ansia di un pericolo imminente che può minacciare lo status quo della società americana del periodo, Van Helsing è il rimedio a tale ansia. [...] Van Helsing è sempre stato la nemesi perfetta di Dracula, sia a livello narrativo che metaforico. Rappresenta l'eroe del romanzo di Stoker, la luce della scienza capace di sconfiggere il male superstizioso, quello stesso male che la Chiesa Cattolica attribuisce alla scienza e alla ragione».²⁸

Nel corso della lavorazione *Dracula* viene fortemente danneggiato da distrazioni e difficoltà caratteriali nonché finanziarie (la sequenza del viaggio orrorifico dalla Transilvania all'Inghilterra, dove il protagonista uccide l'intero equipaggio, viene realizzata attraverso spezzoni sottratti da un melodramma marittimo della Universal del 1925), portando la nota casa di produzione a chiedere un rimontaggio e un taglio del film perché profondamente insoddisfatta della versione browningsiana. Cambiamenti che comprendono l'aggiunta di diversi primi piani dello sguardo penetrante di Lugosi, sebbene le modifiche apportate restituiscano una linearità oltremodo alterata. Malgrado alcuni commentatori trovino in *Dracula* un lungometraggio atipico nel corpus del cineasta, «certi elementi lo collocano saldamente tra i temi stabiliti dal canone dell'autore. È un seduttore “castrato” che non può penetrare nel mondo consueto; tutta l'energia sessuale è collocata nella sua bocca. Invece di causare una stimolazione, gli incontri finiscono per prosciugare e abbattere le sue amanti».²⁹

Capace di riscuotere un successo mondiale al botteghino (sebbene in alcuni stati europei viene messo al bando mentre addirittura in Italia vede l'uscita solo nel 1986), *Dracula* trova una sua seconda versione spagnola registrata proprio in concomitanza negli stessi set nelle ore notturne a firma di Paul Kohner, un'opera a livello tecnico nettamente superiore a quella americana malgrado il protagonista maschile (Carlos Villariás) risulta essere meno carismatico di Lugosi. Come esplicitato nel *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall'Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, l'opera registrata da Browning:

«tradisce l'origine teatrale, ma mantiene ancora un fascino che va al di là del mero valore storico, grazie ad alcune meraviglie scenografiche e d'atmosfera, come l'arrivo al castello, con la famosa discesa dalla scalinata del conte tra enormi ragnatele, in un'atmosfera gotica e sinistra che avrebbe fatto scuola».³⁰

In definitiva un trionfo commerciale, quello di Browning, che porta l'Universal alla realizzazione di un secondo lungometraggio basato sullo stesso genere, dal titolo *Frankenstein*. A precedere però di qualche mese l'uscita del nuovo mostro firmato dalla Universal Pictures è il lungometraggio *Murder by the Clock* [1931; Omicidio a tempo debito] del regista Edward Sloman, inizialmente programmato per essere un semplice giallo tradizionale ma successivamente fatto riscrivere quando la Paramount Pictures si accorge dell'incredibile successo riscosso da *Dracula*. Basato sul romanzo omonimo di Rufus King (edito in Italia nel 1978 con il titolo *Notte d'orgasmo*),

²⁷ G. Giliberti, *Love Song For A Vampire. Etologia del vampiro, da F.W. Murnau a Taika Waititi*, Bakemono Lab Edizioni, Roma 2023, p. 130.

²⁸ *Ivi*, pp. 136-137.

²⁹ D.J. Skal, *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 103.

³⁰ R. Salvagnini, *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall'Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego, Venezia 2007.

la seconda stesura prevede l'aggiunta di elementi orrificici e sinistri che si rifanno a un testo teatrale di successo, ossia *Dangerously Yours* di Charles Beahan. Come scrive l'autore Luigi Cozzi:

«Nel complesso *Murder by the Clock* risulta essere un film ricco d'atmosfera a metà tra il giallo e il gotico, molto ben realizzato e interpretato da attori decisamente bravi, tanto far giudicare da parecchi critici ed esperti questa pellicola come una delle migliori nel filone dell'"old dark house", ovvero delle storie del brivido ambientate all'interno di enormi vecchie case sinistre e fatiscenti».³¹

Dalle tenebre (e in maniera più specifica dalle mani di uno scienziato) arriva la nuova creatura tratta dal romanzo di Mary Wollstonecraft Shelley dal titolo *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, pubblicato nel lontano 1818. L'Universal, forte del suo successo con la creazione di questi aberranti mostri pronti a popolare le paure più profonde degli spettatori, registra velocemente il titolo di *Frankenstein* e acquista i diritti dell'adattamento teatrale portato in scena in Inghilterra nel 1927 da Hamilton Deane su un copione scritto dall'attrice Peggy Webling, arrivato in seguito anche a Broadway dove tale scritto viene modificato dal commediografo John L. Balderston su invito dello stesso Horace Liveright. L'opera viene in principio affidata al regista francese Robert Florey su una sceneggiatura di Garrett Fort e Francis Edward Faragoh, con protagonista l'astro nascente Bela Lugosi. A causa della pessima conoscenza dell'inglese del primo e delle lamentele del secondo per via dell'eccessivo trucco e per la mancanza di battute, Laemmle Junior finisce per licenziare entrambi e assumere il regista inglese James Whale – apprezzato dal produttore per i suoi precedenti film bellici – che accetta volentieri di dirigere il lungometraggio a una condizione: avere carta libera sull'intero lavoro. Proprio per questo motivo ottiene – tra gli altri - la possibilità di inserire nella sceneggiatura battute sarcastiche in modo da alleggerire l'intera atmosfera, a sua detta fin troppo macabra. Come osserva il critico Michele Tetro:

«Il libro emblematicamente suggellava l'evoluzione del gotico settecentesco, con temi cardine quali la lotta con le forze della Natura, l'impossibilità di sfuggire al proprio destino, le grandi passioni tipiche del Romanticismo inglese come odio, amore, pulsioni di vendetta, paura dell'ignoto, con tutta una serie di istanze tipicamente moderne che abbandonano di fatto l'irrazionale e il soprannaturale per una visione delle cose più realistica e scientifica. In merito a quest'ultimo aspetto, sono affrontati temi come la perversione cui può portare l'innovazione tecnologica, i limiti da dare alla sete di conoscenza umana, il delicato motivo dell'emarginazione sociale e della ribellione della creazione artificiale al suo stesso creatore. Il cinema, fin dai primordi, ne conservò negli adattamenti quasi esclusivamente la valenza gotico-orrorifica, riscrivendo di fatto il racconto e cristallizzando nell'immaginario collettivo la versione del mostro di Frankenstein d'origine teatrale».³²

Il mostro di *Frankenstein* apre le porte a un modello che condiziona in futuro i numerosi adattamenti cinematografici e televisivi, grazie alla particolare caratterizzazione della creatura – di cui solo la Universal detiene i diritti d'usufrutto – come la testa squadrata, gli occhi acquosi celati da false palpebre e gli elettrodi ai lati del collo³³, arricchito anche della presenza di elementi sprovvisti nel romanzo come il laboratorio dello scienziato e l'aiutante deforme. Un mostro definito un «incubo da grafico modernista»³⁴ la cui storia nella versione filmica attinge da diverse fonti: dal romanzo di

³¹L. Cozzi, *Il cinema horror. Storia e critica*, Profondo Rosso, Roma 2018, p. 269.

³²M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Martino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG) 2021, p. 213.

³³Come truccatore viene ingaggiato l'abile Jack Pierce, un artista del make-up di origine greca nonché responsabile dell'aspetto di tutti e celebri mostri creati dalla Universal.

³⁴D.J. Skal, *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 109.

Mary Shelley ai lungometraggi *Der Golem* (1915; *Il Golem*) di Henrik Galeen e Paul Wegener e *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920; *Il gabinetto del dottor Caligari*) di Robert Wiene fino ad arrivare ai precedenti adattamenti di genere drammatico di *Frankenstein*. Un racconto caratterizzato da un apporto stilistico nuovo grazie al contributo di Liveright (la sola versione scritta da Peggy Webling rimanda a uno stile da Grand Guignol) con la diffusione del personaggio del “gobbo da laboratorio” alias Fritz, assistente di Frankenstein (interpretato da Dwight Frye, il Renfield di *Dracula*), apparso per la prima volta sulle scene teatrali londinesi nel 1823.

La creatura nasce per scopi puramente egoistici, di quella sete di potere posseduta dal suo creatore che sembra quasi volersi innalzare a ruolo di Dio. Dopotutto, il lungometraggio affronta in maniera chiara la tematica della contrapposizione tra etica e ricerca scientifica: Frankenstein non crea il suo mostro per trasmettere un briciolo di amore e vita ma perché ossessionato dalla morte. Il suo fantoccio riceve e conosce solo l’aspetto dell’orrore, rendendolo di conseguenza mostruoso agli occhi di chiunque. Eppure, dietro questo spaventoso mostro nato per seminare panico e morte si cela – grazie alla magistrale interpretazione di Karloff - un’anima che combatte un senso di solitudine che non viene percepita agli occhi degli altri personaggi, incapaci di comprendere il suo desiderio di amore. Whale vede nella creazione del “suo” mostro un reietto, un individuo tormentato dapprima dal sadico Fritz e successivamente cacciato ferocemente dai popolani armati di torce. Una creatura infelice «che commette il male perché privo di una guida che lo aiuti a decifrare il mondo». ³⁵ Dario Argento e Domenico Malan si sono così espressi in merito al celebre lungometraggio:

«Si tratta indubbiamente del più mitico film dell’orrore mai realizzato: il fascino originale del romanzo di Mary Shelley è trasposto sulla pellicola dal giovane regista inglese James Whale (su cui la Universal puntò con successo le sue carte) avvalendosi, per personificare il mostro, dell’allora sconosciuto attore (anch’esso inglese) Boris Karloff, che doveva, da quel momento, raggiungere una fama incredibile. Da notare che, in fondo, la vera vittima della situazione è proprio questo immenso e goffo uomo “sintetico”, un essere mostruoso emarginato in quanto tale, che prova evidentemente un primordiale desiderio di amore che non riesce mai (anche per il raccapriccio e la diffidenza che desta nei “normali”) a raggiungere ed ottenere». ³⁶

Con uno stile che richiama il cinema espressionistico tedesco degli anni Venti e con l’obiettivo di puntare a una umanizzazione della creatura per attivare le simpatie del pubblico sul mostro, *Frankenstein* è un grandissimo successo sul mercato, nonostante alcune critiche mosse da taluni cattolici in riferimento al tema della tracotanza nei confronti della divinità e, in particolar modo, della sequenza dell’annegamento della bambina da parte della creatura, quest’ultima totalmente bandita nella sua integrità per quasi cinquant’anni. Il lungometraggio in definitiva supera addirittura l’entusiasmo dell’uomo vampiro:

«Più ancora del *Dracula* di Browning, è il film fondamentale per l’horror di quegli anni, e la sua importanza è difficile da sottostimare. Pur semplificando molto la sua linea narrativa del romanzo di Mary Shelley, e riducendo il mostro a un essere mugolante, Whale costruisce uno spettacolo sontuoso, raffinatissimo e molto cinematografico, laddove il film di Browning era insolitamente statico e teatrale». ³⁷

³⁵ R. Curti, *Demoni e dei. Dio, il diavolo, la religione nel cinema horror americano*, Lindau, Torino 2009, p. 28.

³⁶ D. Argento, D. Malan, *Mostri & C. – Enciclopedia illustrata del cinema “Horror” e di Fantascienza*, Anthropos, 1981.

³⁷ R. Salvagnini, *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall’Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego, Venezia 2007.

Un risultato che cela una certa invidia da parte del collega Bela Lugosi, le cui interpretazioni non riescono a eguagliare quelle di Boris Karloff, entrato nel frattempo all'interno della cerchia delle celebrità più richieste del momento.

Dato il successo di queste prime pellicole dell'orrore, la concorrenza formata dalle altre grandi major³⁸ capisce ben presto di dover rivolgere l'attenzione su questi prodotti per avvicinare gli spettatori nelle sale cinematografiche. A puntare su questa nuova intrepida strada è anche la Paramount Pictures con il celeberrimo romanzo del 1886 di Robert Louis Stevenson (ispirato alla vera storia del XVIII secolo di Deacon Brodie di Edimburgo, di giorno cittadino rispettabile e di sera efferato criminale), noto al grande pubblico per aver affrontato la «rappresentazione del conflitto interiore tra Io ed Es e l'ambiguità dell'animo umano³⁹», attraverso la prima trasposizione sonora cinematografica. Sceneggiata da Samuel Hoffenstein e Percy Heat, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931; *Il dottor Jekyll*) del regista teatrale Rouben Mamoulian risulta essere fedele al breve manoscritto con alcuni accorgimenti inseriti in campo cinematografico, come l'introduzione delle due figure femminili – ricorrenti anche nelle versioni successive – e un richiamo a un elemento sessuale esplicito, oltre all'assenza del narratore originale e un taglio che si avvicina al genere thriller grazie alla presenza sul finale della polizia. La tematica del progresso scientifico come «trasgressione e usurpazione del ruolo divino»⁴⁰ introdotta in *Frankenstein* assume un ruolo prototipo nel cinema horror di questo periodo: laddove Whale esplora i limiti della conoscenza tecnologica, il lungometraggio di Mamoulian percorre quelli della conoscenza sensuale/sensoriale. Valutato come «il miglior adattamento della novella stevensoniana, per la messa in scena, il gusto moderno del narrato, le sfumature erotiche e violente e la bravura di tutti gli attori»⁴¹, *Il dottor Jekyll* viene presentato alla prima edizione della Mostra cinematografica di Venezia, portando in seguito l'attore protagonista Frederic March (nel doppio ruolo del Dr. Henry Jekyll e Mr. Edward Hyde) a conquistare l'ambita statuetta dell'Oscar come miglior attore. A destare particolare attenzione verso il lungometraggio non è solo la brillante performance del suo interprete ma anche il trucco perfezionato per le scene di trasformazione:

«Si basavano sulla manipolazione di filtri colorati che sarebbero risultati indistinguibili sulla pellicola in bianco e nero. I primi segnali dei tratti distorti di Hyde – linee di rughe, narici allargate – furono dipinti direttamente sul volto di March con trucco rosso. Fotografato attraverso un filtro rosso compensativo, l'espedito risultava invisibile alla cinepresa. Quando il filtro cambiava gradualmente da rosso ad azzurro, i dettagli mostruosi parevano eromperci dal viso dell'attore».⁴²

Nonostante l'entusiasmo generato, le copie del lungometraggio vengono successivamente ritirate per dare spazio al suo diretto remake, il cui trionfo poco si avvicina all'originale.

Attraverso le pellicole di *Dracula*, *Frankenstein* e *Il dottor Jekyll* viene tracciato un lungo sentiero dove terribili creature dell'oscurità dimorano all'interno di paesaggi psichici caratterizzati da castelli fatiscanti, cripte segrete e laboratori di dubbia natura. All'appello manca solo un unico ambiente da esplorare, le tende del circo, il cui sipario poteva essere alzato solo dalle mani di un'unica figura: Tod Browning. Con il suo *Freaks* (1932; *Id*) il cineasta illustra al pubblico medio come le

³⁸ I grandi studi cinematografici sono società di produzione e distribuzione che distribuiscono un numero considerevole di film all'anno e comandano costantemente una quota significativa delle entrate al botteghino in un determinato mercato. Attualmente le major sono cinque e sono: Universal Pictures, Paramount Pictures, Warner Bros, Walt Disney Pictures e la Columbia Pictures.

³⁹ M. Tetro – R. Azzara, *I due volti del terrore. La narrativa horror sul grande schermo*, Odoia, Città di Castello (PG) 2020, p. 153.

⁴⁰ R. Curti, *Demoni e dei. Dio, il diavolo, la religione nel cinema horror americano*, Lindau, Torino 2009, p. 35.

⁴¹ *Ivi*, p. 144.

⁴² D.J. Skal, *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, pp. 119-120.

creature dell'orrore non sono solo quelle nate dalla mente dei tanto decantati scrittori: appartengono alla realtà e sono visti come essere ignobili perché presentano deformità, fenomeni da baraccone da presentare al pubblico nei *sideshow* per strappare una risata a causa del loro aspetto grottesco; raffigurano il diverso, l'Altro da esibire in una sorta di spettacolarizzazione nella quale Browning sbriciola la barriera tra umano e abominevole. Prodotta dalla MGM (Metro Goldwyn Mayer) la pellicola risulta essere la più riuscita nonché la più ferocemente criticata dal mondo della settima arte, diventata solo con il passare del tempo un punto di riferimento della storia del cinema. Come loda Giuseppe Maresca:

«Poesia allo stato puro: film dichiaratamente dalla parte dei mostri e dei diversi, *Freaks* è una pietra miliare del cinema poiché ha la geniale e sensibile intuizione di ribaltare le dinamiche estetiche tanto care a Hollywood di bello-buono contro brutto-cattivo. Mettendo in scena degli attori con vere deformità che venivano esibiti come fenomeni da baraccone, Browning cerca di ridurre al minimo l'assonanza tra cinema e cinismo, raccontando una storia d'amore tra disperati, dove a provare autentici sentimenti sono solo coloro che si portano dentro la ferita di essere sempre stati additati per la loro deformità al pubblico ludibrio dalle persone normali.»⁴³

Adattamento cinematografico del racconto *Spurs* di Clarence Aaron "Tod" Robbins dove i protagonisti sono dei veri nani, ermafroditi, torsi viventi e gemelle siamesi, in poche parole personaggi vittime di deformazioni che vengono mostrati sul grande schermo in modo totalmente naturale, *Freaks* «simboleggia una lotta tra il Bene e il Male dove non sono certo i "diversi" ad avere la parte più malvagia»⁴⁴, eppure è proprio il pubblico a non riuscire a comprendere il lungometraggio arrivando a rigettarlo totalmente, portando ben presto il ritiro e il divieto di visione al pubblico. Il risultato finale - visto il pessimo riscontro al botteghino - è l'allontanamento dalle scene del regista per alcuni anni, segnando per sempre la fine del suo potere hollywoodiano (sebbene continui a lavorare nel sistema per altri otto anni, senza tuttavia ricevere in cambio quel rispetto e quell'autonomia ricavate dalle sue prime imprese). Un lungometraggio sofferto, dove Browning «tratta i suoi "mostri" con grande umanità, dotandoli di sentimenti e personalità precise, senza trascurare anche quelli poco commendevoli, l'odio e il desiderio di vendetta»⁴⁵ nella quale nelle intenzioni iniziali – mostrare come la falsità si cela anche nell'occhio delle persone meno sospettabili, o come gli esclusi dalla società ricercano un briciolo di attenzione e di amore – racchiudono una tragedia dal sapore shakespeariano.

La Warner Bros decide di puntare su *Doctor X* (1932; *Il dottor X*) del debuttante nel genere Michael Curtiz, basato su un'opera teatrale di Howard W. Comstock e Allen C. Miller, una produzione sviluppata prima dell'entrata in vigore del Codice Hays permettendo a tematiche come il cannibalismo, la violenza e i vari riferimenti al mondo della prostituzione di circolare tranquillamente all'interno della pellicola, senza nessun pesante riscontro negativo da parte della censura.

Il 1932 è certamente ricordato per il primo mostro cinematografico prettamente americano, lo zombie (a differenza di quanto visto fino a ora, i cui protagonisti appartengono al folklore o alla letteratura europea), la «prima creatura postcoloniale del Nuovo Mondo ad apparire in popolari film dell'orrore, nata da pratiche religiose contemporanee anziché legate a una civiltà morta, legata a turbolente vicende sociopolitiche e più vicine al suolo americano rispetto ai mostri del folklore del Vecchio Mondo».⁴⁶ *White Zombie* (1932; *L'isola degli zombie*) di Victor Halperin, adattamento

⁴³ M. Tetro – R. Azzara, *I due volti del terrore. La narrativa horror sul grande schermo*, Odoia, Città del Castello (PG) 2020, p. 225.

⁴⁴ F. Di Giammatteo, *Dizionario universale del cinema*, Editore Riuniti, Roma 1996.

⁴⁵ R. Salvagnini, *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall'Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego, Venezia 2007.

⁴⁶ R. Curti, *Demoni e dei. Dio, il diavolo, la religione nel cinema horror americano*, Lindau, Torino 2009, p. 340.

cinematografico del romanzo di William B. Seabrook e prodotto dall'allora United Artists, vede una coppia di innamorati formata da Madeleine Short (Madge Bellamy) e Neil Parker (Robert Frazer) giungere sull'isola di Haiti, dove il benestante Charles Beaumont (John Harron), geloso dell'unione, chiede aiuto al maestro del voodoo Legendre (Bela Lugosi) per impedire lo svolgersi delle nozze. Anch'esso invaghito della donna, Legendre risveglia un gruppo di zombie che lavorano come schiavi in una piantagione di zucchero, avvelena Madeleine e la induce a una morte apparente in modo da farla "risorgere" in uno stato catatonico. I contrasti tra il maestro e Beaumont, l'intervento dello sposo Neil e dello sciamano Bruner provocano la ribellione degli zombie, la caduta dei due uomini malvagi e il salvataggio della donna ritornata alla sua forma "normale". Il critico Michele Tetro osserva:

«Questo piccolo classico dei fratelli Halperin possiede momenti gustosi, atmosfere d'incubo adeguate, una recitazione forse troppo stereotipata di Lugosi (qui quasi un Dracula caraibico) e una rappresentazione delle orde di zombi ancora molto suggestiva e inquietante, di taglio quasi espressionista nell'alternanza di silenzi e rumori disturbanti che li accompagnano nelle loro azioni». ⁴⁷

Un personaggio, quello dello zombie, certamente lontano da quello della filmografia del regista George A. Romero in quanto quello de *L'isola degli zombie* possiede caratteristiche provenienti dal folklore haitiano, dove il personaggio si trova in uno stato d'incoscienza capace di ritornare alla sua condizione umana.

Gli strabilianti riscontri positivi al box office di *Frankenstein* convincono Laemmle Sr e Laemmle Jr a dare vita a una lunga produzione cinematografica incentrata sull'orrore. Il terzo capitolo targato Universal dedicato alla saga dei mostri vede la presentazione di un personaggio proveniente dall'antico Egitto: è l'anno di *The Mummy* (1932; *La mummia*), pellicola affidata al direttore della fotografia Karl Freund (co-direttore di *Dracula* anche se non accreditato) su una sceneggiatura di John Balderston, basata su un trattamento di nove pagine di Richard Schayer e Nina Wilcox Putnam sulla figura dell'italiano Alessandro Cagliostro.⁴⁸ L'opera, «una storia più fantastica che orrificata, molto meno provocatoria e morbosa delle precedenti produzioni»⁴⁹, vede il ritorno sul grande schermo dell'attore Boris Karloff (sapientemente truccato ancora una volta da Jack Pierce) nei doppi panni della mummia nonché sommo sacerdote Imhotep e di Ardath Bey, un egiziano degli anni Trenta che si aggira nella città del Cairo per ricongiungersi con la sua metà compiendo un sacrificio ai danni della bella Helen Grosvenor (Zita Johann), nella quale vede l'incarnazione della principessa Ankhnesenamon. Recuperando alcuni attori principali come pure certi elementi di scenografia e di arredi dalla pellicola *Dracula*, nell'opera «come in altri horror degli anni Trenta era evidente una robusta dose di sonnambulismo; quella che in origine era stata una metafora tedesca per la coscrizione militare nel *Gabinetto del dottor Caligari* rifletteva ora un'ansia americana più diffusa».⁵⁰ Nonostante risulta essere meno influente rispetto ai suoi predecessori, *La mummia* si rivela comunque un discreto successo al botteghino.

L'anno si conclude con un ultimo lungometraggio prodotto questa volta dalla Paramount Pictures dal titolo *Island of Lost Souls* (1932; *L'isola delle anime perdute*) di Erle C. Kenton e basato sul romanzo di H.G. Wells dal titolo *L'isola del dottor Moreau*, nella quale ritorna in maniera preponderante la tematica della scienza fornita all'uomo come mera illusione di onnipotenza. Con protagonista Charles Laughton nel ruolo del folle vivisezionista – tra le sue parti più memorabili

⁴⁷ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città del Castello (PG) 2021, p. 143.

⁴⁸ Storico occultista servito come base per la sceneggiatura di *La mummia*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 108.

⁵⁰ D.J. Skal, *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, pp. 143-144.

all'interno della sua filmografia – affiancato da Bela Lugosi e Kathleen Burke, il lungometraggio è arricchito da una densa metafora sociale nonché dall'elemento dell'eros passionale e istintivo che induce alla prova il personaggio di primo piano. Sfortunatamente, l'opera non viene accolta positivamente, risultando un vero fiasco commerciale e fatto bandire in Inghilterra per oltre trent'anni a causa delle forti scene di vivisezione. Un bando, quando viene ritirato nel 1958 nel suolo inglese, che persiste quando la censura richiede un accorciamento di tre scene.

La nuova era si apre con l'opera prodotta dalla Warner Bros *Mystery of the Wax Museum* (1933; *La maschera di cera*) del regista Michael Curtiz, una pellicola realizzata in technicolor bicromatico⁵¹ di grande successo, con un cast tecnico e artistico largamente recuperato dal *Il dottor X*. Con riferimenti al mondo della droga, in particolar modo per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio dello scultore, il film riesce ad aggirare la censura perché distribuito prima del suo avvento; a breve distanza la Universal Pictures propone al suo pubblico qualcosa di totalmente nuovo: richiamato dal produttore Laemmle Jr per dare vita ai seguiti dei suoi capolavori, il regista inglese Whale finisce per dedicarsi alla creazione di una nuova creatura entrata ufficialmente nella scuderia dei mostri: *The Invisible Man* (1933; *L'uomo invisibile*) è l'adattamento del romanzo di Herbert G. Wells, una pellicola meno orrificica ma con più elementi di fantascienza, capace di ammaliare e attirare il pubblico in sala, tanto da classificarlo al secondo posto di incassi subito dopo il suo *Frankenstein*, dove l'uomo invisibile interpretato sullo schermo da Claude Rains figura come «una sorta di superuomo nietzschiano che dà sfogo alle proprie tendenze megalomani».⁵²

Un'altra significativa creatura mostruosa è *King Kong* (1933; *Id*) di Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack, il cui lavoro nasce dalle ceneri di un progetto abortito dal titolo *Creation*, dove un gruppo di naufraghi su un'isola deserta si ritrovano in un mondo fermo a uno stato evolutivo preistorico. *King Kong* risale ai primi esperimenti prebellici del cinema di Georges Méliès, nella quale l'uomo inserisce una serie di elementi fondamentali del moderno trucco fotografico sul crepuscolo della Belle Epoque. Il capo tecnico degli effetti speciali della pellicola, Willis O'Brien, già in passato si è visto al lavoro della tecnica della stop-motion per mezzo di *The Dinosaur and the Missing Link* [1914; *Il dinosauro e l'anello mancante*], portando un'ulteriore affinatura della tecnica grazie anche a progetti precedenti come *The Lost World* (1925; *Il mondo perduto*) dove una creatura viene catturata e trasportata dal mondo preistorico alla grande metropoli di Londra, e un piccolo frammento del già citato *Creation*, accantonato dal produttore Cooper per la paura che il lungometraggio risultasse inconsistente nonostante una tecnica prodigiosa. È proprio quest'ultimo a cui si deve la base del cult movie entrato di diritto nella storia della cultura di massa, un film capace di suscitare fascino (nonché numerosi rifacimenti) a distanza di numerosi anni. Come suggerisce questa interessante analisi:

«Kong rappresenta e riunisce in sé i due estremi dello spettro umano, Dio e l'animale. Ed è venerato in entrambi i mondi, quello primitivo di Skull Island e quello ipertecnologico di New York, con cerimoniali apparentemente antipodici, eppure dalle molte similitudini. Da un lato i nativi, in costume da scimmia, cantano e danzano offrendogli in sacrificio una vergine; dall'altro i membri dell'élite newyorchese, in un teatro, chiamano al proscenio la stessa vergine, Ann Darrow, tributandole fama e onori. Ma più che il gioco delle analogie interessa il modo in cui il film si accosta alla religione e ai suoi rituali e tabù, appaiandoli e confrontandoli con quelli di un nuovo Dio, il cinema».⁵³

⁵¹ Si tratta di un rivoluzionario processo di coloritura, frutto di vari e dispendiosi esperimenti, capace di conferire alla pellicola colori sgargianti e saturi al punto da sembrare quasi surreali. Dieci film in technicolor che hanno fatto la storia (lafeltrinelli.it)

⁵² R. Curti, *Demoni e dei. Dio, il diavolo, la religione nel cinema horror americano*, Lindau, Torino 2009, p. 37.

⁵³ *Ivi*, p. 69.

L'ombra della Grande Guerra incombe in maniera nitida in *The Black Cat* (1934; *Id*) firmato da Edgar G. Ulmer, cineasta la cui esperienza lo porta in precedenza a collaborare a stretto contatto per Max Reinhardt e ad altre produzioni per la Universal. In quella che è a tutti gli effetti considerata una delle sue migliori pellicole si affida agli astri del genere horror Boris Karloff e Bela Lugosi, al loro primo duetto insieme. L'opera attinge solo sinteticamente dal breve racconto omonimo di Edgar Allan Poe – i cui scritti sono da considerare una miniera d'oro dal momento che le atmosfere dell'autore regnano nella Hollywood degli anni Venti e Trenta – per sfociare in quello che è a tutti gli effetti il primo orrore di genere psicologico. *The Black Cat* «è un capolavoro di angoscia, orrore e complessità psicologica che un grande regista come Ulmer sa arricchire di motivi visuali di grande fascino e suggestione»⁵⁴, un racconto che si esemplifica come una «cupa mescolanza di demonismo Art Déco e contorto erotismo»⁵⁵ grazie all'abile penna in fase di sceneggiatura di Peter Ruric, copione in seguito revisionato e modificato a fronte di alcuni accorgimenti proposti dalla MPPDA (in particolare l'indicazione della presunta omosessualità di personaggi minori e una scena particolarmente truculenta che vede lo scuoiamento del protagonista). Il lungometraggio, nonostante il successo, resta il primo e unico lavoro di Ulmer per una major: la sua carriera viene in seguito minata, portandolo a aderire a progetti cinematografici indipendenti e di poco conto.

Restio a dare vita a un seguito della sua opera più personale, alcuni anni dopo il regista Whale viene convinto dai dirigenti della Universal grazie all'alto budget e alla maggiore libertà espressiva. Il risultato finale è *Bride of Frankenstein* (1935; *La moglie di Frankenstein*), una pellicola «ricca di dettagli, ironia e sfaccettature, con scenografie espressionistiche più curate ed effetti speciali davvero strabilianti per l'epoca».⁵⁶ Con un'abile inventiva capace di collegare il nuovo progetto al suo predecessore del 1931, il regista inglese riporta sulle scene gli attori Boris Karloff e Colin Clive – che riprendono i loro rispettivi ruoli – affidandosi all'attrice Elsa Lanchester per il doppio ruolo di Mary Shelley nel prologo e della moglie di Frankenstein nell'epilogo, creatura diventata celebre per la sua mise affascinante caratterizzata dai vaporosi capelli a “turbante” con il dettaglio di una *mèches* a forma di fulmine. In ultimo l'introduzione di un nuovo personaggio, lo scienziato Pretorius interpretato da Ernest Thesiger, una sorta di piccolo diavolo la cui aspirazione più grande è quella di scoprire il segreto per resuscitare i morti. Riguardo a questo lungometraggio il critico Michele Tetro nota:

«*La moglie di Frankenstein* è la pellicola whaliana per antonomasia, data la sua eccellenza di qualità, eleganza e raffinatezza, in perfetto equilibrio tra racconto gotico e commedia brillante pervasa di senso del fantastico, macabro e umoristico in egual misura, frutto di scelte indipendenti dai voleri di produzione, oltre che uno dei più eclatanti successi della Universal, a detta della critica di gran lunga migliore addirittura del capostipite. [...] Utilizzando il meglio di tutti gli script precedenti e imponendo il proprio punto di vista sulla supervisione al trucco, la scenografia e l'effettistica, il regista, sostenuto da una rara coerenza di visione, realizzò un sequel molto autoriale, profondo, maturo e di marcata bellezza visiva e contenutistica».⁵⁷

La moglie di Frankenstein riscontra il plauso della critica e un successo al botteghino, incassando più di due milioni di dollari e proclamandosi uno dei più riusciti e convincenti horror del periodo, un lungometraggio «di incredibile ricchezza visuale e superlativa finezza narrativa, costellata di tocchi di genio e di sequenze toccanti e psicologicamente profonde, come quella dell'incontro tra

⁵⁴ R. Salvagnini, *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall'Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego, Venezia 2007.

⁵⁵ D.J. Skal, *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 150.

⁵⁶ M. Tetro – R. Azzara, *I due volti del terrore. La narrativa horror sul grande schermo*, Odoja, Città di Castello (PG) 2020, p. 301.

⁵⁷ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoja, Città di Castello (PG) 2021, pp. 112-113.

il mostro e l'eremita cieco e l'amicizia disinteressata che ne scaturisce». ⁵⁸ Senz'altro uno dei pregi di questo secondo capitolo è dato dall'evoluzione del protagonista, reso più "umano" dallo stesso suo interprete: lo vediamo sorridere, piangere, fumare, apprezzare la musica del violino e pensare (seppur a modo suo). Il regista Whale si concentra sulla figura del reietto, sulla questione dell'essere esclusi dalla società attraverso una sensibilità molto profonda, data forse dal fatto che lo stesso cineasta sembra comprendere la situazione del suo stesso personaggio per via di una alienazione che sente lui stesso nei confronti della Hollywood degli anni Trenta, a causa del suo orientamento sessuale tutt'altro che accettato dal resto della comunità, pronta a emarginare e a ridicolizzare tutto ciò che viene accreditato con il nome di "diverso". Il lungometraggio, tuttavia, non riesce a evitare di finire soggetto della censura del codice Hays a causa di alcune sequenze dove si allude alla sovrapposizione tra la creatura ideata dallo scienziato e Cristo e alla ridondanza di scene di violenza. Nonostante questo inconveniente, la serie su *Frankenstein* continua con altri *sequel* (alla quale Karloff prende parte solo in uno), non riscontrando lo stesso entusiasmo e distaccandosi totalmente dal manoscritto originale.

L'annata 1935 si dimostra certamente fertile per quanto riguarda la produzione di film sanguinosi: dopo il successo di Whale con la sua aberrante creatura, Tod Browning ritorna sul grande schermo grazie alla MGM con *Mark of the Vampire* (1935; *I vampiri di Praga*) sceneggiato da Guy Endore e con protagonisti Bela Lugosi, Lionel Barrymore ed Elizabeth Allan. Rifacimento di *Il fantasma del castello*, l'opera per certi versi rimanda alla celebre pellicola diretta dal cineasta solo quattro anni prima, ossia *Dracula*: il cast parallelo – Lugosi nuovamente nelle vesti di un vampiro, la Allan la cui somiglianza rimanda a quella di Helen Chandler e Barrymore nei panni di un clone di Van Helsing – l'assenza di una colonna sonora e la duplicazione di uno degli effetti deboli del film (un ragno di gomma lanciato sul muro con un filo) sono considerati a tutti gli effetti elementi che pongono una lunga riflessione circa le intenzioni del cineasta, intenzionato (probabilmente) a seminare discordia nella rivale Universal, sua vecchia casa collaboratrice. Indipendentemente dalle sue motivazioni, *I vampiri di Praga* prende come ispirazione un saggio dello psicanalitico Ernest Jones dal titolo *Sull'incubo* (1931) per collegarsi alle esplicite fantasie di vampirismo e i sensi di colpa riportati dall'incesto tra padre e figlia, tematiche – soprattutto quest'ultima – considerati scabrosi all'epoca, tanto da portare a dei tagli in fase di sceneggiatura. Un'opera la cui punta di diamante ricade sull'operatore James Wong Howe, la cui abilità lo portano a creare (per mezzo delle illuminazioni d'atmosfera e delle composizioni) lo stile "Hollywood Gothic" anni Trenta. Se da una parte la MGM decide di puntare sull'uomo delle tenebre che tanto ha conquistato i cuori degli spettatori, la Universal Pictures risponde con una sperimentazione filmando la prima storia di licanthropi, *Werewolf of London* (1935; *Il segreto del Tibet*), un racconto che fin da subito porta l'insorgere di qualche malumore a causa del risultato ottenuto solo qualche anno prima con *L'isola delle anime perdute*, le cui immagini che mescolano uomini e animali aveva offeso la sensibilità dei fondamentalisti. Come sottolineato da Fantafilm:

«L'intreccio è esile, la recitazione poco convincente e il make-up del geniale Jack Pierce è mortificato dalla riluttanza del protagonista Henry Hull a sacrificarsi in lunghe sedute di trucco. Il film appare, comunque, interessante, soprattutto per l'originale intuizione degli sceneggiatori di spogliare l'elemento folkloristico della licanthropia dai risvolti soprannaturali e di indirizzarlo sui binari della fantamedicina, sull'esempio di *Dottor Jekyll e Mister Hyde*». ⁵⁹

⁵⁸ *Ivi*.

⁵⁹ B. Lattanzi – F. De Angelis, *Il segreto del Tibet*, in Fantafilm.

Il trucco del mostro, il cui risulta porta i Paesi Bassi a bandire il lungometraggio nel suo territorio per via di un “effetto degradante”, conduce successivamente la MPPDA a sottoporre l’approvazione del trucco indossato da Boris Karloff in *The Raven* (1935; *Id*) per la regia di Louis Friedlander, opera che vede la seconda collaborazione tra l’artista e il collega Bela Lugosi. Riprendendo il titolo di un famoso racconto di Edgar Allan Poe, *The Raven* è un «melodramma orrorifico dai toni sottilmente malsani»⁶⁰ nella quale le due celebrità danno vita a un demente chirurgo plastico ossessionato dall’opera di Poe e a un evaso sottoposto a un intervento dal dottore, le cui sfigurazioni lo portano a cambiargli totalmente i connotati e a renderlo succube delle perversioni malate del primo.

Il passaggio al nuovo decennio porta numerosi cambiamenti all’interno del filone del genere horror: le pellicole degli anni Quaranta, infatti, osano giocare sulla mente dello spettatore attraverso una narrativa più ingannevole e sull’elemento dell’aspettativa. Sono storie spesso tratte dai più classici della letteratura “alta”, dove l’elemento orrorifico e soprannaturale è inevitabilmente attenuato. Tra i primi esempi troviamo un remake del 1931 ossia il *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941; *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde*) del regista Victor Fleming e prodotto dalla MGM, basata su una sceneggiatura firmata da Hoffenstein e Heat ma con alcune modifiche riportate da Lee Mahin. Una storia che «presenta un più contenuto utilizzo della violenza grafica e delle allusioni più esplicitamente sessuali»⁶¹, sicuramente non all’altezza del suo predecessore a causa della fin troppo esagerata e teatrale interpretazione del protagonista Spencer Tracy. Con un considerevole budget a disposizione e nomi prestigiosi della Hollywood degli anni Quaranta – Lana Turner e Ingrid Bergman per citare – il film finisce per non riscontrare il successo sperato al botteghino.

Nel frattempo, la Casa dei mostri approfondisce la figura della sua ultima celebre creatura, quella del licantropo in *The Wolf Man* (1941; *L’uomo lupo*) di George Waggner e basato su una sceneggiatura di Curt Siodmak, un film ricordato per il cast stellare che comprende Claude Rains, Ralph Bellamy, Bela Lugosi e Maria Ouspenskaya. Mettendo in scena ogni tipo di elemento che viene in seguito convogliato nei vari sequel a tematiche licantropiche (maledizione ciclica, avversione all’argento, vittime innocenti e ineluttabilità della condanna), *L’uomo lupo* diventa una delle pietre miliari del cinema horror grazie al magnifico trucco dell’artista Jack Pierce (nonostante una mal tolleranza da parte di Chaney Jr), per le scenografie ideate da Jack Otterson, l’atmosfera da fiaba gotica che alleggia ma soprattutto per la famosa poesia che declama «anche l’uomo che ha puro il suo cuore e la notte si raccoglie in preghiera può diventare lupo se fiorisce l’aconito e la luna splende piena».

⁶⁰ R. Salvagnini, *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall’Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego, Venezia 2007.

⁶¹ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG) 2021, p. 165.

1.4 Una nuova era

Con l'era dei Laemmle terminata sul finire degli anni Trenta a causa dell'eccessivo costo dei lungometraggi e il poco rendimento al botteghino, la rinomata "Casa dei Mostri" finisce con l'esaurire le poco idee rimaste dando vita a numerosi seguiti delle celebri creature, spesso inserite tutte nella stessa opera, arrivando alle volte a sfociare nel ridicolo. Storie rimaste nell'immaginario collettivo, capaci di portare una ventata di respiro a un clima di per sé già teso a causa della Grande Depressione, abile nel portare in scena e affrontare tematiche fortemente sentite dallo spettatore statunitense come l'isolamento e la disperazione. Un filone, quello dei mostri della Universal, in grado di suscitare entusiasmo ancora oggi alle nuove generazioni grazie ai nuovi racconti, che attingono proprio dalla mente di colui che ha dato vita a questa eredità: il produttore Laemmle Jr.

Celebre casa di produzione di questo periodo, capace di diversificarsi dalla concorrenza è certamente la RKO Pictures (Radio Keith Orpheum) fondata nel 1928 da David Sarnoff e Joseph P. Kennedy, facilmente riconoscibile grazie al logo d'apertura rappresentato da una torre radio che trasmette segnali sul vertice del globo terrestre e dal logo di chiusura, un triangolo attraversato da una saetta. È proprio negli anni Quaranta che il responsabile della produzione Charles Koerner istituisce un'unità denominata "Snake Pit Unit" con a comando Vladimir Ivan Leventon (noto successivamente con il nome Val Lewton), dove vengono proposti lungometraggi con un'impostazione completamente diversa da quella affrontata fino a quel momento dalla Universal, per ambire invece a storie dell'orrore incentrate sull'elemento psicologico caratterizzate da atmosfere cupe e ambigue, dove la tensione la fa padrone. Si vuole puntare a colpire l'inconscio dello spettatore, chiamato a coprire con la sua immaginazione i misteri di questi racconti, realizzati con uno scarsissimo budget.

Una delle prime opere realizzate da questa unità è *Cat People* (1942; *Il bacio della pantera*) firmato dal cineasta Jacques Tourneur con protagonisti Simone Simon, Kent Smith e Tom Conway, un grande successo al botteghino grazie ai 4 milioni incassati contro un budget di 136.000 dollari. In origine *Il bacio della pantera* viene concepito come una storia bellica contemporanea, dove nel primo trattamento firmato da Lewton compare una divisione di nazisti intenti a invadere un villaggio balcanico, quest'ultimo composto da abitanti che hanno la capacità di trasformarsi in giganteschi felini per porre fine alle oppressioni degli invasori. Una fantasia, quella del produttore, che si avvale della presenza di una ragazza del villaggio che finisce per approdare a New York, trascinandosi lungo il suo cammino la terribile maledizione. Un'idea che si tramuta in una versione cinematografica – fatta eccezione per l'elemento dei nazisti, eliminati in fase di scrittura – per raccontare la storia che oggi conosciamo. Una pellicola il cui pregio sta nell'aver ideato una tecnica utilizzata negli horror seguenti chiamata con il nome "Lewton bus" attraverso suggestioni che mirano a spaventare lo spettatore attraverso l'utilizzo di ombre o immagini ambigue, oltre a effetti sonori. Dato l'enorme apprezzamento, la RKO decide di sviluppare un seguito dal titolo *The Curse of the Cat People* (1944; *Il giardino delle streghe*) affidato dapprima al regista Gunther von Fritsch per poi passare nelle mani di Robert Wise su una sceneggiatura firmata da DeWitt Bodeen. Nonostante alcune reticenze il produttore Lewton alla fine accetta l'incarico, girando una pellicola con pochi richiami a *Il bacio della pantera*, esplorando ancora una volta le tematiche delle malattie mentali attraverso un film ricordato per essere «una favola nera, nonché uno dei più personali e tristi, contenendo elementi autobiografici di Lewton». ⁶² Forte delle sue storie, la RKO presenta l'anno dopo *The 7th Victim* (1943; *La settima vittima*) di Mark Robson, opera nella quale vengono trattate per la prima volta

⁶² M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG) 2021, p. 158.

tematiche demoniache come l'adorazione verso il diavolo, anticipando film come *Rosemary's Baby* (1968; *Rosemary's Baby – Nastro rosso a New York*) di Roman Polański, *The Mephisto Waltz* (1971; *La macchia della morte*) di Paul Wendkos e *The Ninth Gate* (1999; *La nona porta*) sempre a opera di Polański. Ambientata nei quartieri della bella New York, la pellicola vede l'esordiente Kim Hunter nel ruolo della protagonista Mary Gibson, una donna giunta nella "Grande mela" per rintracciare la sorella Jacqueline (Jean Brooks), caduta vittima di una setta satanica capace di istigare al suicidio chiunque riveli la loro esistenza. *La settima vittima* presenta numerose similitudini con uno dei primi lungometraggi della casa di produzione, come spiega lo stesso Roberto Azzara:

«Film dall'atmosfera opprimente con la memorabile scena in cui la ragazza si allontana dall'appartamento della setta, che tra vicoli, marciapiedi e usci ombrosi ricorda quelle analoghe degli altri film di Lewton, divenute un suo tratto distintivo sin da *Il bacio della pantera*».⁶³

Non solo: alcune sequenze del film di Robson sembrano anticipare capolavori della settima arte come il popolare *Psycho* (1960; *Id*) di Alfred Hitchcock, in particolare nella sequenza dove Mary si trova sotto la doccia e sembra vedere da dietro la tendina una minacciosa figura misteriosa. In definitiva il lungometraggio di Lewton «è di sicuro il più stupefacente per come crea quasi dal nulla – con una trama lineare e apparentemente semplice – una cupa riflessione sul mistero della vita e soprattutto della morte».⁶⁴

Sul filone delle presenze spettrali la Paramount Pictures porta sul grande schermo l'opera *The Uninvited* (1944; *La casa sulla scogliera*) di Lewis Allen e basata sul romanzo *Uneasy Freehold* della scrittrice irlandese Dorothy Macardle pubblicato nel 1941. *La casa sulla scogliera* è una «ghost story di stampo classico in cui la presenza del soprannaturale è suggerita da piccoli tocchi ambigui che si inseriscono sinuosamente nell'allegria realtà di una casa il cui acquisto sembra il coronamento del sogno di una vita»⁶⁵, una pellicola astutamente giocata sulle atmosfere della suspense con il solo supporto di porte che si chiudono e di candele che si spengono da sole, dove la visione del fantasma è rimandata alle fasi finali della storia. Inizialmente affidato alle mani di Sir. Hitchcock, il lungometraggio ottiene l'elogio da parte della critica, portando la Paramount a sviluppare un seguito l'anno successivo.

Considerata tra le migliori trasposizioni cinematografiche dell'epoca troviamo *The Pictures of Dorian Gray* (1945; *Il ritratto di Dorian Gray*), fedele adattamento del romanzo di Oscar Wilde diretto da Albert Lewin, la quale sebbene presenti alcuni piccoli cambiamenti – in particolare per quanto riguarda la descrizione del protagonista, biondo dagli occhi azzurri ed estremamente emotivo nel manoscritto mentre nel film risulta l'opposto – conserva il brioso spirito dello scrittore irlandese. *Il ritratto di Dorian Gray* conquista l'anno successivo ben tre candidature agli Oscar, portandosi a casa l'ambita statuetta per la miglior fotografia in bianco e nero (nonostante siano presenti nel film quattro sequenze girate in Technicolor). Da citare la magnifica performance di Angela Lansbury nei panni della ballerina Sibyl, una donna innamorata di Dorian e sfortunatamente destinata a un tragico finale, vincitrice di un Golden Globe.

All'apice della sua carriera grazie alle sue numerose interpretazioni e trasformazioni, l'attore Boris Karloff viene alla fine messo sotto contratto dalla stessa RKO per girare tre lungometraggi, gli ultimi che concludono l'era della "Snike Pit Unit". Di questi tre lavori citiamo solo due opere, ossia *The Body Snatcher* (1945; *La iena – L'uomo di mezzanotte*) di Robert Wise, basato sul racconto *Il*

⁶³M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG) 2021, p. 157.

⁶⁴R. Salvagnini, *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall'Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego, Venezia 2007.

⁶⁵Ivi.

trafugatore di salme del 1884 di Robert Louis Stevenson e agli omicidi avvenuti in Scozia tra il 1827 e il 1828 ad opera degli “assassini di West Port”, una pellicola che «assurge alle vette di capolavoro per l'utilizzo di un senso dell'orrore basato solo sul suggerimento evocativo, sul fuori campo, sull'oscurità e le ombre, sui particolari accessori e mai sull'evento violento in sé manifestamente rappresentato».⁶⁶ Un lungometraggio realizzato con uno scarso budget ma il cui lavoro finale supera per bellezza il testo originale grazie anche (e soprattutto) alla performance di Karloff, il cui personaggio risulta appena accennato nel libro mentre qui lo ritroviamo a reggere l'intero lavoro; la seconda opera dal titolo *Bedlam* (1946; *Manicomio*) è l'ultimo lavoro dell'unità portata avanti da Lewton con successo, un horror dove a farla da padrone è un'atmosfera caratterizzata da un estremo disagio nella quale gli elementi sovrannaturali non sono mai accennati. Vagamente ispirata ai dipinti di William Hogarth della serie “*La carriera di un libertino*” (“*A Rake's Progress*”, 1732-1734), questa storia in costume si svolge presso il manicomio di Santa Maria di Betlemme a Londra, dove il perfido direttore George Sims (Boris Karloff) sfrutta i ricoverati coartati attraverso dei crudeli spettacoli. Ultimo film degno di attenzione degli anni Quaranta è *The Beast with Five Fingers* (1946; *Il mistero delle cinque dita*) di Robert Florey, scritto da Curt Siodmak e basato sul racconto *La bestia dalle cinque dita* (“*The Beast with Five Fingers*”, 1928) di William Fryer Harvey, un'opera dichiaratamente d'orrore prodotta nel dopoguerra. Come illustra il critico Etruscus:

«Malgrado diverse e gravi carenze di sceneggiatura, il film gode di elementi forti come i sorprendenti effetti speciali della mano che prende vita (e da cui nascerà il personaggio della Mano della fortunata serie *La famiglia Addams*), le atmosfere quasi continuamente avvolte nelle tenebre, come se il sole fosse ormai dimenticato, e soprattutto il personaggio di Cummins, che dà l'occasione a Lorre di mostrare il proprio potenziale da caratterista. Elemento da non sottovalutare è la presenza della musica. [...] La mano è quasi l'unico elemento salvato dal racconto di Harvey, ma, mentre nel testo abbiamo un vero e proprio arto posseduto da potenze demoniache, che volontariamente si fa estirpare dal vecchio zio del protagonista per poter vivere liberamente, nel film abbiamo una mano lenta, quasi intorpidita, che poi si rivelerà essere solo un'allucinazione della mente perversa di Cummins».⁶⁷

Fiore all'occhiello del lungometraggio sono sicuramente le atmosfere terrificanti e l'interpretazione di Peter Lorre, magistrale nel portare in scena il personaggio di Cummins.

Negli anni Cinquanta il genere dell'orrore muta notevolmente grazie soprattutto ai radicali cambiamenti in ambito tecnologico, portando la categoria a passare dalla linea gotica a quella di fantascienza, con l'introduzione del mostro alieno venuto dallo spazio per annientare l'umanità e impossessarsi della Terra. Un personaggio che per certi versi ricorda le celebri creature degli anni Trenta della Universal, capace di generare paura e timore nella mente degli spettatori grazie anche all'utilizzo della tecnica dello *jumpscare*.⁶⁸ Come spiega l'autrice Gabriella Giliberti:

«Con l'avvento degli anni Cinquanta, lo spettatore veniva esposto a un nuovo orizzonte, di matrice letteraria: la fantascienza. Si assiste alla metamorfosi degli archetipi, alla mutazione dei luoghi iconici – non più ambienti chiusi ma spazi aperti, in parallelo con l'evoluzione della società. Il mostro mutante diventa presto un'immagine di sfida e ribellione nei confronti della scienza, una scienza “cattiva” perché, in realtà, utilizzata dai nemici degli Stati Uniti, come l'Unione Sovietica e la Cina. Si fa riferimento a un vero e proprio “terrore rosso” che il cinema

⁶⁶M. Tetro – R. Azzara, *I due volti del terrore. La narrativa horror sul grande schermo*, Odoia, Città di Castello (PG) 2020, p. 249.

⁶⁷*Ivi*, pp. 298-299.

⁶⁸Traduce il sintagma verbale “saltare per lo spavento”, ed è un termine di derivazione mimetica, che descrive visivamente l'atto. *Jumpscare* esempi e storia di una tecnica horror immortale (npcmagazine.it)

horror di fantascienza rappresentava a suo modo con una connotazione di stampo politico. [...] Il nuovo mostro possedeva una conformazione antropomorfa, a metà strada tra l'umano e l'alieno, diventando il prototipo di un cinema destinato a superare i suoi limiti nel body horror dagli anni Settanta in poi, ma anche a fondere maggiormente i due generi, horror e fantascienza».⁶⁹

La voglia di far emergere le angosce più recondite all'interno delle persone è solo una delle numerose caratteristiche che accomunano questi due generi, portata sul grande schermo per la prima volta grazie a pellicole come *The Thing from Another World* (1951; *La cosa da un altro mondo*) di Christian Nyby e Howard Hawks ispirata all'omonimo racconto di John W. Campbell, dove James Arness impersona La Cosa, un terribile essere vivente dalle sembianze che rimandano a Frankenstein ma dalle fattezze di un individuo proveniente da altri mondi; l'alieno ritorna in *Invasion of the Body Snatchers* (1956; *L'invasione degli ultracorpi*) di Don Siegel, con un soggetto tratto dall'omonimo romanzo di fantascienza di Jack Finney del 1955, dove la razza umana viene presa di mira proprio da questi orridi mostri attraverso una loro sostituzione. Il connubio horror-fantascienza ritorna in maniera preponderante negli anni Settanta e Ottanta grazie a lungometraggi come *Alien* (1979; *Id*) di Ridley Scott, *The Thing* (1982; *La cosa*) di John Carpenter e *The Fly* (1986; *La mosca*) di David Cronenberg. I classici della letteratura orrorifica come fonte di ispirazione delle pellicole non sono esenti nemmeno in questo periodo: tra i numerosi lavori troviamo *The Strange Door* (1951; *Alan, il conte nero*) di Joseph Pevney basato sul romanzo del 1900 *The Sire de Maletroit's Door* di Robert Louis Stevenson, un gotico spogliato da elementi soprannaturali con protagonista ancora una volta il camaleontico Boris Karloff nelle vesti del salvatore Voltan, un servo che presta aiuto a due giovani amanti per garantire una terribile morte al perverso padrone Alain de Maletroit (Charles Laughton). A prendere spunto da una narrativa firmata da Edgar Allan Poe è *Phantom of the Rue Morgue* (1954; *Il mostro della via Morgue*) di Roy Del Ruth ambientata nella Parigi del XIX secolo, un poliziesco dalle tinte horror/giallo con protagonista Karl Malden nelle vesti di un sadico gestore di uno zoo che istruisce un enorme gorilla per uccidere delle giovani donne, un mistero che viene presto risolto dal professor Paul Dupin (Steve Forrest). In ultimo troviamo *Twice-Told Tales* (1963; *L'esperimento del dottor Zagros*) di Sidney Salkow, un film antologico suddiviso in tre episodi tratto dalle opere di Nathaniel Hawthorne (dalla raccolta *Racconti narrati due volte* del 1837), adattate con una maggiore libertà e fornite di un intreccio più cinematografico, con protagonista l'attore Vincent Price in un triplice ruolo.

Il passaggio al genere della fantascienza, popolare soprattutto nella prima metà degli anni Cinquanta, viene orientata anche e soprattutto a causa dello scarso successo del cinema dell'orrore americano (e la conseguente perdita di entusiasmo da parte dello spettatore) portando medie e grandi case di produzione a navigare in una nuova categoria, decretando l'inizio della cosiddetta "stagione d'oro". Il genere horror, rinomato nelle produzioni indipendenti e mediocri, riesce nel frattempo a conquistare una nuova fetta di pubblico data da giovani adolescenti: è proprio il produttore Herman J. Cohen a dare vita a una serie di pellicole di genere per l'American International Picture con protagonisti personaggi della loro età, riprendendo in mano i mostri creati dalla Universal ma riproponendoli in chiave *teen*. Tra i numerosi esempi citiamo *I Was a Teenage Werewolf* [1957; *Ero un lupo mannaro adolescente*] di Gene Fowler Jr, *I Was a Teenage Frankenstein* (1957; *La strage di Frankenstein*) di Herbert L. Strock e in ultimo *Blood of Dracula* [1957; *Sangue di Dracula*] firmato da Strock, un titolo uscito in *double feature*.⁷⁰ Sollecitati dalla popolarità dimostrata dal pubblico nei confronti del connubio fantascienza e orrore, sul finire degli anni Cinquanta i produttori di Hollywood

⁶⁹ G. Giliberti, *Love Song For A Vampire. Etologia del vampiro, da F.W. Murnau a Taika Waititi*, Bakemono Lab, Roma 2023, pp. 156-157.

⁷⁰ Un programma cinematografico composto da due film proiettati uno dopo l'altro al prezzo di un unico biglietto. DOUBLE FEATURE Definizione e significato | Dictionary.com

propongono un primo esperimento fondendo diversi generi fra loro in un unico lungometraggio. L'idea di partenza vede il western affiancato all'horror in un film dal budget limitato dal titolo *Curse of the Undead* (1959; *L'uomo senza corpo*) di Edward Dein, ambientato nel Far West dominato dai vampiri. Come spiegano gli autori Michele Tetro e Roberto Azzara:

«*L'uomo senza corpo* mette in scena una rappresentazione del vampiro piuttosto originale, in quanto nessun'altra precedente pellicola sui succhiasangue si era mai soffermata ad analizzare le cause del vampirismo e le implicazioni su chi ne è affetto. [...] La figura del vampiro viene qui proposta con caratteristiche diverse dal solito: Robey sconta la pena di un peccato mortale, il suicidio, non diffonde alcun contagio vampirico (le sue vittime non diventano come lui, muoiono e basta), non teme la luce del sole ed è dolorosamente consapevole della propria natura, che gli è stata imposta non per suo volere, come rivela in una discussione col pastore. Di fatto si tratta di un'anima perduta, costretta suo malgrado a uccidere, fornendo così alla pellicola un motivo particolare d'interesse, non più ripetuto».⁷¹

L'ampliamento della censura inevitabilmente porta sul finire degli anni Cinquanta la nascita di un nuovo genere all'interno delle produzioni cinematografiche statunitensi, ossia il *nudie*, un cinema caratterizzato da un ristretto budget, indipendente e trasmesso solo in alcuni circuiti privati, dove lo scopo principale è quello di mostrare vaste porzioni di nudo del corpo femminile, in particolar modo i seni prosperosi, ma dotati di una trama totalmente povera. Tra i modelli più esemplari citiamo *The Naked Witch* [1961; *La strega nuda*] di Larry Buchanan e Claude Alexander, un mediometraggio nonché remake del film finlandese *Noita palaa elämään* [1952; *La strega ritorna in vita*]. Gli stessi mostri come Dracula, Frankenstein e L'uomo Lupo vengono utilizzati in queste pellicole: *House on Bare Mountain* [1962; *Casa sulla montagna nuda*] di Lee Frost vede le sopraccitate creature intente a spiare un gruppo di giovani fanciulle di un collegio femminile mentre prendono il sole nude; *Kiss Me Quick!* [1964; *Baciami in fretta*] di Peter Perry Jr ritrova il mostro Frankenstein mentre rimedia delle sensuali (e maggiorate) donne per darle in pasto al nuovo scienziato di turno. A prendere forma in questa stagione sono anche gli horror allusivi caratterizzati da elementi tipici come porte che cigolano, rumori sinistri e misteriosi fenomeni uditivi, capaci di giocare sulle paure più profonde e inconscie dello spettatore medio. Portati per la prima volta sul grande schermo negli anni Quaranta grazie alla RKO e al produttore Lewton, questo genere ritrova vitalità grazie a lungometraggi come *The Haunting* (1963; *Gli invasati*) di Robert Wise su una sceneggiatura di Nelson Gidding, adattamento del romanzo di Shirley Jackson. Un'opera tra le più riuscite per quanto riguarda il genere case maledette, dove «gioca tutto sull'atmosfera magistralmente tessuta, sui rumori e sui suoni, sugli anticipi di fenomeni che (apparentemente) poi non si concretizzano, sulla scenografia claustrofobica, sulla psicologia e sui pensieri della protagonista raggiungendo così un'acme di disturbante inquietudine»⁷², capace di generare una profonda angoscia per le componenti utilizzate, riviste successivamente anche in altri lavori. *Gli invasati* ruota principalmente attorno al tema dell'ambiguità, portando lo stesso spettatore a formulare ipotesi e interpretazioni sugli eventi del racconto. Attraverso il già citato *nudie* si definisce un ulteriore sottogenere cinematografico del cinema horror chiamato *gore*,⁷³ fondato dal regista Herschell Gordon Lewis (noto con il diminutivo "Godfather of Gore") con lo scopo di mostrare tutto il mostrabile in relazione alle scene di violenza, condite da una dose estrema di tortura e arricchite da una base di umorismo nero e girate

⁷¹ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG) 2021, pp. 193-194.

⁷² *Ivi*, p. 205.

⁷³ Il cinema splatter si concentra sulla rappresentazione visiva esplicita di sangue, mutilazioni e morti violente. Questo è spesso realizzato con effetti speciali avanzati per l'epoca della produzione, incluse protesi e animatronics. Caratteristiche del cinema splatter - IlCorto.eu

immancabilmente con pellicola a colori. Insieme al produttore David F. Friedman contribuiscono alla nascita della Trilogia del sangue con capostipite l'opera *Blood Feast* [1963; Banchetto di sangue]. Grazie al buon riscontro ottenuto al botteghino troviamo il suo seguito *2000 Maniacs* [1964; 2000 Maniaci] e in ultimo il lungometraggio *Color Me Blood Red* [1965; Colorami di rosso sangue] con protagonista un pittore che uccide le proprie modelle per dipingere con il loro sangue.

Dalla seconda metà del decennio il genere dell'orrore abbraccia una serie di cambiamenti a partire dalla nascita di una nuova casa di produzione in Inghilterra, la Hammer, nota per aver riportato sul grande schermo i classici mostri della Universal (questa volta a colori) ma in chiave più viscerale, caratterizzati dalla presenza di un maggior erotismo e sangue, portando alla ribalta attori come Peter Cushing e Christopher Lee. Sulla stessa linea si muovono gli Stati Uniti con la fondazione della rinomata casa di produzione AIP, dalla quale vengono sviluppate pellicole horror a basso costo, molte di queste tratte dai racconti di Edgar Allan Poe con protagonista l'attore Vincent Price e diretti dal cineasta Roger Corman. Grazie a questi contributi il genere dell'orrore arriva per la prima volta nella nostra penisola, anche se, come spiega l'autore Stefano Di Marino «da noi il genere, soprattutto se ha a che fare con la paura, è sempre stato tacciato da una parte d'infantilismo e dall'altro di pericolosità, in quanto veicolo di corruzione proprio ai danni di quel pubblico giovane che avrebbe dovuto coinvolgere».⁷⁴ Nonostante alcuni lavori nel cinema muto vedono un barlume di brivido attraverso l'esplorazione del demonio o della maledizione, il cinema gotico italiano vede la sua nascita grazie al lungometraggio *I vampiri* (1957) di Riccardo Freda. Come spiega Gabriella Giliberti:

«Il cinema gotico italiano degli anni Sessanta, ispirato dal trionfo dei film horror britannici prodotti dalla Hammer Films, ha modellato l'archetipo della dark lady e della donna-vampiro, riservando spesso e volentieri ai personaggi femminili il ruolo centrale della trama. Tra i primi film, ricordiamo *I vampiri* di Riccardo Freda, con la fotografia e gli effetti speciali affidati alle sapienti mani di Mario Bava, che si distinguerà come uno degli autori più influenti di questo periodo storico del cinema, condizionando in maniera sostanziale molteplici cineasti d'oltreoceano. Sebbene la figura di Marguerite/Giselle du Grand, interpretata da Gianna Maria Canale, non rappresenti propriamente una vampira, e il film stesso risulti più un racconto poliziesco intriso di un'atmosfera gotica che un genuino horror, la sua caratterizzazione richiama inequivocabilmente il modello della donna-vampiro».⁷⁵

Sebbene priva di vampiri (questi, infatti, non si vedono), l'opera deve un notevole contributo al direttore della fotografia Mario Bava per essere riuscito a creare le giuste suggestioni e per i magnifici effetti artigianali elaborati, in particolare per quanto riguarda la trasformazione di invecchiamento della contessa Giselle du Grand, realizzato attraverso luci colorate e strati di trucco applicati sul volto dell'attrice. Girato in dodici giorni con un budget basso, *I vampiri* si apre nella misteriosa Parigi dove delle giovani fanciulle vengono trovate dissanguate. Mentre l'ispettore della polizia indaga senza raggiungere nessun risultato, il giornalista Pierre (Dario Michaelis) è convinto che il responsabile degli omicidi sia un vampiro. Dallo scarso risultato al botteghino, il lungometraggio viene ricordato per aver contribuito ad aprire il filone del gotico italiano nel nostro paese, portato avanti con successo (seppur inizialmente non apprezzato) proprio dallo stesso Mario Bava.

⁷⁴ M. Tetro – R. Azzara – R. Chiavini – S. Di Marino, *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Odoia, Città di Castello (PG) 2021, p. 277.

⁷⁵ G. Giliberti, *Love Song For A Vampire. Etologia del vampiro, da F.W. Murnau a Taika Waititi*, Bakemono Lab, Roma 2023, pp. 205-206.



Dracula di Tod Browning (1931)



Freaks di Tod Browning (1932)



La moglie di Frankenstein di James Whale (1935)



Il bacio della pantera (1942) di Jacques Tourneur



I vampiri (1957) di Riccardo Freda



Rosabelle, Carl Laemmle e Carl Laemmle Jr.

2. SUL CALARE DELLE TENEBRE

Il suo genio, e il suo lascito per quelli che vengono dopo di lui sta nel fatto che qualunque siano le condizioni, si possono fare magnifici lavori.

Roger Corman

2.1. Eugenio Bava: l'uomo invisibile del cinema italiano

Ci sono cognomi che ricorrono spesso all'interno della cinematografia italiana, autori che sono riusciti a ritagliarsi uno spazio importante all'interno della settima arte grazie al loro notevole contributo. Non fa eccezione la dinastia dei Bava, una famiglia umile e unita del tutto estranea al mondo del cinema ma capace - attraverso mezzi del tutto dozzinali - di trasformare in oro tutto quello che toccano con le loro mani. Una scoperta alle origini che inizia proprio con colui che ha ispirato successivamente la sua prole, portandolo per primo a intraprendere la strada verso un panorama artistico contornato da bellezza e astuzia. Il cinematografo si prepara ben presto ad accogliere tra le sue braccia Eugenio Bava. Nato il 31 marzo 1886 a Sanremo con il nome di Francesco Eugenio, il giovane ragazzo è il terzo nonché primo figlio maschio della coppia formata dallo scultore Giovanni "Nino" Bava e dalla moglie Caterina. Residenti in un villaggio vicino a Genova, tra Piemonte e Liguria, il padre di Eugenio - e prima ancora suo nonno - sono gli abili artigiani della famiglia nonché gli autori dell'intaglio dei numerosi altari delle chiese situate nelle vicinanze. Una passione tramandata all'unico suo figlio maschio chiamato affettuosamente con il soprannome "Eugenio" o "Checchin", le cui redini del laboratorio vengono presto poste nelle sue mani alla triste dipartita del padre, quando il giovane Bava ha solo quindici anni. Un lutto impossibile da superare per il terzogenito, sebbene la voglia di apprendere e arricchirsi nel campo artigianale gli forniscano la spinta per creare i suoi primi lavori, portandolo di conseguenza a nutrire fascino anche nei confronti del mondo della fotografia.

L'approdo nel mondo del cinema avviene in maniera totalmente casuale all'alba del 1900: svegliato a notte fonda da una piccola troupe della Pathé Film francese impegnata a girare un cortometraggio all'interno di un cimitero di Sanremo, Eugenio si vede commissionata la realizzazione di un portone di pietra da utilizzare in una scena da filmare la mattina successiva. Una richiesta non insolita, considerato che Bava detiene il monopolio dell'arte dello scolpire perché l'unico abile nel costruire e modellare tali oggetti, portandolo a farsi conoscere e attirare l'attenzione del pubblico locale. A cambiare la sua visione del mondo è proprio la prima visita su un set cinematografico, dal quale rimane fortemente coinvolto tanto da portarlo a decidere di volerne farne parte. Un sogno esaudito proprio dal cineasta spagnolo Segundo de Chomón - conosciuto per la sua abilità nel portare in scena i più grandiosi effetti speciali - che lo invita ufficialmente a far parte della Pathé. Un contributo che lo conduce ad assorbire i principali trucchi del mestiere, fino a fargli fondare alcuni mesi dopo la sua società di produzione, la Sanremo Film, e a dirigere il documentario catastrofico *Terremoto Fatale* (1910). Tra gli anni Dieci e Venti del Novecento lavora a Torino, capoluogo piemontese considerato allora La Città del Cinema, dedicandosi alla realizzazione di effetti e trucchi oltre alla cura di didascalie e titoli. Un salto di qualità che lo porta a firmare per la prima volta i suoi lavori, un evento mai successo nemmeno con le sue stesse sculture in quanto considerate da Eugenio

«un dono del Signore»⁷⁶, non un motivo di vanto. Grazie al suo precoce talento nel 1912 gli viene affidato l'incarico – per l'Itala Film - di fotografare il lungometraggio *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni, basato sull'omonimo romanzo del 1895 di Henryk Sienkiewicz e già portato sullo schermo tre volte (le prime due nel 1901 e poi nel 1908) nelle vesti di cortometraggi. Siamo in un periodo storico dove le case di produzione romane e torinesi si orientano verso i lungometraggi storici, decretando (seppur per un breve periodo) un entusiasmo e una sensazione di dominio irripetibile nella quale tale genere detiene un ruolo centrale, imponendo velocemente un marchio d'identità nazionale a tutti gli altri prodotti. Prima ancora di assistere all'egemonia di Hollywood come capitale del cinema mondiale, l'Italia cinematografica giolittiana abbraccia fortemente i film storici – nati inizialmente con intenti divulgativi e pedagogici – per trasmettere «un'immagine vincente della cultura e della storia italiana del mondo»⁷⁷ e per rafforzare l'ideologia nazionalista che si fa carico di significati legati al clima politico italiano negli anni che precedono l'entrata in guerra. Prodotto con una modica cifra di 48 milioni di lire con una durata di 97 minuti, *Quo Vadis?* è considerato un trionfo del cinema italiano conquistando ben presto la critica internazionale, dove la pellicola viene successivamente proiettata dapprima in un teatro di serie A di Broadway e in seguito a Londra, davanti al re Giorgio V, quest'ultimo colpito dalla bravura degli interpreti; successivamente è alle prese con *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone seppur la paternità viene attribuita per intero a D'Annunzio (grazie a una geniale mossa pubblicitaria), primo vero colossal nonché il più famoso film italiano del cinema muto (tanto da detenere l'onore di essere proiettato alla Casa Bianca), dove Eugenio cura la fotografia e gli effetti speciali assieme al formidabile Segundo de Chomón, a cui si deve l'idea di utilizzare le lampade elettriche per avere un effetto di chiaroscuro e la progettazione dell'eruzione dell'Etna. Siamo di fronte a un'opera le cui innumerevoli innovazioni date dalla complessità dell'intreccio, dall'investimento ideologico, la genialità dei trucchi e le sue soluzioni spettacolari, la grandiosità scenografica ma soprattutto la valorizzazione del ruolo delle didascalie e della loro funzione ritmica la portano direttamente nell'olimpo della storia del cinema delle origini, dove il poeta fa assumere alla parola scritta un ruolo conforme a quello di un cantante epico. Un genere, quello storico, caratterizzato da un certo spessore e consistenza che nel suo piccolo finisce per acquisire una certa importanza e dominanza, questo fino a quando i produttori decidono di lasciarsi alle spalle questo filone perché intenzionati a imboccare nuove strade (ma soprattutto per venire incontro ai gusti del pubblico che cominciano velocemente a mutare).

Nel 1914 la nascita di suo figlio Mario – soprannominato “Nino” in ricordo del nonno – contribuisce a un cambio di rotta all'interno della produzione per la quale lavora: attirata l'attenzione del regista e produttore cinematografico Arturo Ambrosio, Eugenio finisce per servire i suoi servizi presso la Ambrosio Film, portandolo presto a curare in veste di direttore della fotografia il melodramma *Cenere* (1916) di Fabio Mari con protagonista l'attrice Eleonora Duse dopo essere stato fortemente raccomandato dallo stesso Gabriele D'Annunzio; si susseguono altri progetti sempre di genere melò, come *Champagne Caprice* (1919) e *L'amante della luna* (1919) di Achille Consalvi e *La farfalla della morte* (1920) di F.G. Viancini e Arturo Ambrosio, dove quest'ultimo firma il suo ultimo contributo all'interno della Ambrosio Film.

Agli inizi degli anni Venti la famiglia Bava si trasferisce a Roma dove il cineasta inizia a lavorare per la Do.Re.Mi. Film realizzando in veste di sceneggiatore e direttore della fotografia i popolari film di avventura dedicati alla figura dell'eroe Galaor, un forzuto dalle caratteristiche che richiama il più recente Maciste, dai titoli *Le ultime avventure di Galaor* (1921) di Mario Restivo e *Galaor contro Galaor* (1924) di Eugenio Perego, entrambi interpretati da Alfredo Boccolini. Le imprese dei forzuti – da Galaor a Maciste fino a Sansone – hanno il difficile compito di cercare di

⁷⁶ G. Acerbo - R. Pisoni, *Kill Baby Kill. Il cinema di Mario Bava*, Edizioni Bietti, Milano 2021, p. 31.

⁷⁷ G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Trento 2024, p. 26.

rattoppare una profonda crisi all'interno della cinematografia italiana che, di anno in anno, si inabissa sempre di più. Questa sorta di smarrimento consegnano nelle mani dell'Uci – Società anonima Unione cinematografica italiana, primo trust cinematografico italiano firmato con il sostegno della Banca italiana di sconto e della Banca commerciale italiana – una cinematografia sempre più provata a causa della conclusione della Grande guerra, la cui conseguenza si riduce a una mera disorganizzazione produttiva, un'arretratezza tecnologica e infine a una incapacità di fronteggiare la concorrenza internazionale, dominata in questo periodo da autori come David Wark Griffith e Fritz Lang. Questo lungo decennio (1920-1930) si pone in particolar modo nella concentrazione e nello sfruttamento del filone della letteratura popolare come nel caso dei *feuilleton*⁷⁸, dei *serials* o addirittura dei reparti teatrali, portando di conseguenza alla lettura di una incapacità da parte di produttori e registi di intraprendere e concepire nuovi prodotti per il mercato internazionale. Come ribadito dall'autore Gian Piero Brunetta:

«Da un certo momento in poi si ha l'impressione che i diversi soggetti in campo – produttori, registi, attori, critici e pubblico – siano incapaci di comunicare tra loro. La critica italiana dichiara il proprio disprezzo per i *feuilleton*, i *serials* e i film tratti dalla letteratura popolare e non perde occasione per effettuare impietosi confronti con il cinema degli altri paesi. Il disorientamento cresce anche a causa della politica ipertrofica di accumulazione di titoli perseguita dall'Uci e dall'emorragia di tecnici e maestranze attirati da altri paesi europei. La situazione politica, che porterà alla marcia su Roma e alla conquista del potere da parte del fascismo, è un elemento d'ulteriore turbativa nel fragile organismo cinematografico minato da vari mali».⁷⁹

Un cinema con una produzione dominata da artisti di formazione letteraria che faticano a cogliere le novità che la settima arte sta mostrando oltreoceano, nella quale prende piede anche un cinema sentimentale al femminile sull'onda dell'ultima generazione di dive; in buona sostanza un mercato sempre più dominato da trasgressioni verbali e visive dove i ruoli non mutano mai. Un'accelerata verso una sciagura che emerge a tutta forza nel momento in cui la rivalità tra i due uomini alla direzione dell'Uci – gli avvocati Giuseppe Mecheri e Giuseppe Barattolo – giunge al capolinea nell'istante in cui il primo scompare prematuramente mentre il secondo viene sopraffatto da manie di grandezza che si scontrano con una adeguata competenza e comprensione delle leggi del mercato, che si concludono con un colpo definitivo dato dal fallimento della Banca italiana di sconto nel 1921. Se i titoli italiani diminuiscono sempre di più sul nostro territorio, a prendere il sopravvento sono soprattutto le pellicole hollywoodiane che di anno in anno crescono sempre di più nel bel paese, un'avanzata che si traduce con l'apertura di una succursale a Roma nel 1923 da parte della United Artists a cui seguono a breve distanza le altre *Majors*. A ben vedere l'unica figura italiana dedita all'adeguarsi alla nuova situazione – oltre a cercare di creare una sorta di monopolio verticale – grazie alla sua attività di produzione e distribuzione è Stefano Pittaluga, figura di riferimento negli anni Venti insieme a quella di Gustavo Lombardo, la cui personalità lo porta non solo a far fronte alla crisi ma anche a tenere in vita un certo tipo di cinema popolare. Di anno in anno i film colossali e quelli tratti dalla letteratura popolare perdono il fascino agli occhi del pubblico (a causa di una mancata evoluzione linguistica ed espressiva rispetto ai capolavori usciti qualche anno prima); all'indomani della marcia su Roma a trarne profitto per risollevare le sorti del cinema italiano è proprio Benito

⁷⁸ In origine, la parte di un giornale, o un suo inserto, che ospita, verso la metà dell'Ottocento, accanto a rubriche diverse, romanzi a puntate detti anche romanzi d'appendice. Il termine è poi passato a designare il genere letterario stesso che proponeva narrazioni fitte di vicende, rivolte al coinvolgimento emotivo di un pubblico vasto e in generale non colto. Feuilleton - Significato ed etimologia - Vocabolario - Treccani

⁷⁹ G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Trento 2024, p. 61.

Mussolini che, con la nascita nel 1924 dell'Unione cinematografica educativa – Luce⁸⁰ – si assicura il pieno controllo dell'informazione cinematografica. Si registra pertanto una svolta politico-culturale importante, nella quale all'interno di questo organismo di produzione (noto inizialmente con il denominativo Sindacato istruzione cinematografica costituita su iniziativa di Luciano De Feo per produrre e diffondere opere educative) si assistono «due anime nella prima fase della storia del Luce: una “naturale”, che si distingue da subito per la forte presenza di geni didattici e educativi; e l'altra, acquisita per ragioni opportunistiche, che si pone al servizio del regime e del suo capo con il ruolo di analista e cantore visivo delle sue imprese».⁸¹ Il 5 novembre 1925 il Luce è trasformato in ente parastatale alle dipendenze del governo, rendendo in questo modo il fascismo il primo governo al mondo a esercitare un controllo diretto sulla cronaca giornalistica, oltre a rendere Mussolini il primo capo di Stato glorificato per le imprese compiute. Inoltre, per mezzo di una legge, a partire dal 1926 i cinegiornali vengono proiettati obbligatoriamente in tutte le sale cinematografiche italiane: lo scopo principale, oltre alla propaganda politica, è anche quello di sperimentare nuovi modi di comunicazione e informazione giornalistica legati alla storia quotidiana dell'Italia e dei suoi abitanti.

Seppur la nostra penisola presenti lungometraggi interessanti – per lo più documenti antropologici delle condizioni di vita dell'Italia negli anni Venti – la mancanza di un vero e proprio rinnovamento tematico conducono lentamente la produzione italiana muta a entrare in un limbo di zone grigie, accentuato da una povertà nel riuscire a dispiegare mezzi per poter anche solo tentare un paragone con le cinematografie concorrenti, compito che solo alcuni autori cercano di sondare per riuscire a competere con le maestranze americane e francesi come Lucio D'Ambra, Carmine Gallone e Mario Camerini. Solo verso la fine del decennio e in particolare alla vigilia del sonoro le opere italiane trovano maggior sollievo grazie a un gruppo di intellettuali che, guidati da Alessandro Blasetti, lanciano un programma ambizioso per rompere le tradizioni del passato per arricchire il cinema italiano con ingegnose innovazioni, puntando a risollevare le sorti del paese per mezzo del mondo contadino: i film ruralisti mappano il mondo agricolo raccontando un'Italia popolare e rurale del tutto sconosciuta e mai apparsa sul grande schermo, il cui genere brilla per la sua capacità di mescolare vari registri. Attraverso film come *Sole* (1929), *Terra madre* (1931) di Blasetti e *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano il cinema italiano – e in particolar modo il regime fascista che incoraggia per un certo periodo questo lavoro – punta a superare i grandi capolavori sovietici firmati da Pudovkin ed Ejzenštejn e quelli tedeschi di Walter Ruttmann.

A finire per lavorare come dipendente fisso all'Istituto Luce, per la quale realizza vari documentari sulla gioventù fascista è lo stesso Eugenio, di ritorno a Roma (dopo una piccola parentesi lavorativa torinese) per un cambio di rotta dovuto principalmente alla sua difficoltà nel farsi pagare dalle produzioni – contestando in seguito le complicazioni nel lavorare in un settore ritenuto da lui fin troppo saltuario – ottenendo grazie alle sue fatiche il ruolo di direttore del reparto dedito alla realizzazione dei titoli di testa, dei trucchi e dei modellini. Grazie a questa esperienza «Eugenio Bava inizia a sperimentare tutto ciò che ha a che fare con i trucchi e le illusioni cinematografiche [...] inventa gli effetti ottici più straordinari, dedicando gran parte del suo tempo a quella sorta di sua personale e magica *fucina cinematografica*».⁸²

È proprio sul finire degli anni Venti che, alla presenza del re d'Italia, Mussolini inaugura l'Istituto internazionale del cinema educatore (noto come I.I.C.E.), organo della Società delle Nazioni fortemente voluto a Roma. Come spiega l'autore Gian Piero Brunetta:

⁸⁰ Organo tecnico istituito nel 1924 e denominato inizialmente L'Unione Cinematografica Educativa (da cui l'acronimo L.U.C.E.) con finalità di propaganda politica e diffusione della cultura attraverso la cinematografia, mediante la realizzazione di cinegiornali e documentari. Istituto nazionale l.u.c.e - Enciclopedia - Treccani

⁸¹ G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Torino 2024, p. 66.

⁸² Luigi Cozzi, *La famiglia Bava. Cento anni di cinema*, Profondo Rosso, Roma 2016, p. 17.

«Ma è con la nascita di questa istituzione internazionale che la cinematografia italiana riceve una prima scossa utile alla ripresa. De Feo agisce da *deus ex machina* di molte situazioni, non ultima la nascita futura della Mostra del Cinema di Venezia: la sua capacità di guardare alla natura internazionale del cinema e la sua influenza su Mussolini concorrono in misura significativa a quella che, di lì a poco, verrà da tutti salutata come la “rinascita” del cinema italiano. Un decisivo e concreto segno della ripresa è dato, a un anno e mezzo di distanza, dall’inaugurazione dei nuovi Stabilimenti della Cines. Il regime assume, attraverso il ministro, un impegno formale che si tradurrà nella legge n. 918 del 1931, in cui, per la prima volta, uno Stato europeo impegna capitali a fondo perduto a favore di un’industria dello spettacolo».⁸³

Negli anni Trenta si assiste all’interno del cinematografo italiano a un processo di formazione professionale volto a raggiungere non solo gli standard narrativi e spettacolari del cinema europeo e americano ma anche all’ottenimento di un io registico. Con l’apertura del sonoro si prende possesso di un legame sempre più lontano con il passato, nella quale solo nel periodo 1930-1943 è possibile evidenziare una fiorente realizzazione di opere. La carriera cinematografica di Bava intanto prosegue tra gli anni Cinquanta e Sessanta, portandolo a concentrarsi maggiormente nella cura degli effetti visivi e a collaborare con estimatori della settima arte come Roberto Rossellini nel lungometraggio *La macchina ammazzacattivi* (1952) o un - ancora anonimo - Carlo Rambaldi nella lavorazione di *Sigfrido* di Giacomo Gentilomo (1957). Si deduce sfogliando la filmografia di Eugenio Bava come il suo nome non sia mai stato ricollegabile al filone dell’orrore, sebbene il suo contributo all’interno di progetti di opere filmiche di genere *peplum*⁸⁴ o mitologico lo portano a sperimentare e arricchire il suo bagaglio di conoscenza nelle cosiddette “illusioni cinematografiche”, favorendo in un secondo momento il cinema fantastico italiano con una certa estrosità. Il suo lavoro in ambito cinematografico continua fino alla fine dei suoi giorni, avvenuto tragicamente a causa di un incidente stradale. Un’impresa familiare, quella gestita da Eugenio fino a quel momento, portata brillantemente avanti da un degno alunno ribattezzato solo con il passare del tempo con l’appellativo di “maestro dell’orrore”, conducendo la produzione italiana a muovere i primi passi verso un genere totalmente estraneo e mal visto all’interno della nostra penisola.

⁸³ G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Torino 2024, p. 71-72.

⁸⁴ Sottogenere cinematografico dei film storici in costume, che comprende sia il genere dei film d’azione sia quello fantastico, entrambi ambientati in contesti biblici o nel periodo della Grecia antica o della civiltà romana.

2.2 Padre e figlio: l'importanza del colore

A muovere i primi passi all'interno di questa "fucina delle meraviglie", definizione che si sposa egregiamente con il lavoro compiuto da Eugenio Bava nel suo piccolo laboratorio di sculture è proprio suo figlio Mario, la cui infanzia lo porta a passare gran parte del tempo assieme al padre per osservarlo costruire numerosi effetti speciali. Una passione che si traduce nel voler perseguire le stesse orme del padre per cercare di sprigionare quel lato artistico che scorre nelle sue vene e che chiede a gran voce di essere liberato. Nato a Sanremo il 31 luglio 1914 il giovane fanciullo eredita da Eugenio non solo la passione per l'arte, i trucchi e il cinema ma anche la capacità di realizzare opere artistiche attraverso l'utilizzo di materiali da quattro soldi. Farcito da una dirittura morale impressa grazie alle gesta del genitore – a tredici anni consegna al padre un suo quadro firmato ma in compenso riceve uno schiaffo per aver osato deporre il suo autografo – si iscrive presso il liceo artistico senza tuttavia conseguire il diploma perché contrario a sottoporsi obbligatoriamente all'esame di educazione fisica. Un carattere indomabile, quello che contraddistingue Mario, che lo porta a compiere scelte fatte esclusivamente per soddisfare i suoi appetiti, non di certo per compiacere le persone vicine a lui. La volontà di spiccare e diventare pittore lo portano successivamente a lavorare brevemente come vignettista presso il Marc'Aurelio⁸⁵, una parentesi significativa che lo induce tuttavia a rinunciare al suo sogno perché incapace di procreare dipinti a un ritmo redditizio.

Nel 1934, a soli vent'anni, sposa la compagna Iole Sergio, un passo importante che lo porta a lavorare presso l'Istituto Luce (assieme al padre) per guadagnarsi da vivere e mantenere la sua nuova famiglia. Il suo primo impiego fruttuoso consiste per lo più nel creare titoli di testa delle versioni doppiate dei film americani e delle versioni dei film italiani per il mercato internazionale. L'entrata di Mario Bava nel mondo del lavoro in ambito cinematografico è costellata da una serie significativa di trasformazioni e cambiamenti: nel periodo fascista il cinematografo vede l'introduzione di nuove istituzioni e censure, dapprima con la fondazione della Direzione generale per la Cinematografia guidata da Luigi Freddi – cui spetta il compito di monitorare la produzione estera e italiana e porre, se necessario, le apposite censure – fino alla comparsa della Corporazione dello spettacolo, che vede tra l'altro la nascita di nuove società di produzione come la Lux Film a Torino per iniziativa dell'industriale Riccardo Gualino (affiancando di conseguenza la Titanus di Gustavo Lombardo, celebre nonché prima casa di produzione italiana). A imporsi fortemente l'anno successivo è inoltre la creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia⁸⁶ - affidato all'intellettuale militante Luigi Chiarini – che diventa in seguito uno dei luoghi di formazione più alti a livello culturale e professionale e Cinecittà,⁸⁷ quest'ultimo un complesso produttivo più moderno nato dalle ceneri degli stabilimenti della Cines (distrutto dal fuoco per cause misteriose) e diventato in poco tempo il cuore pulsante dell'intera industria cinematografica. E' nel corso di questi anni che si assiste a un accrescimento incredibile della produzione italiana, un merito rinvenibile sia nelle potenzialità produttive che nelle modernità d'impianti che portano di conseguenza nella realizzazione di lavori

⁸⁵ Nel 1931 Oberdan Cotone e Vito De Bellis fondano il "Marc'Aurelio", una pubblicazione periodica umoristica e satirica che raccoglie alcuni dei trafughi di alcune delle maggiori testate dei primi decenni del Novecento. Tra i nomi che animano il nuovo progetto troviamo Ettore Scola, Cesare Zavattini e Federico Fellini. Il "Marc'Aurelio" ed "Il Bertoldo": la satira italiana degli anni Trenta. - Latina Città Aperta (latinacittaaperta.info)

⁸⁶ Fondazione istituita nel 1935 costruita dal maestro Antonio Valente che ha insegnato all'interno della scuola per oltre trent'anni. Un progetto fortemente voluto da Mussolini ma anche da Luigi Freddi e Galeazzo Ciano. Attualmente è articolata in due principali settori: la Scuola Nazionale di Cinema e la Cineteca Nazionale. Centro Sperimentale di Cinematografia (fondazioneccsc.it)

⁸⁷ Complesso di teatri e posa fondato a Roma nel 1937. La sua creazione è una delle tappe della politica di sostegno alla cinematografia avviata dal regime fascista all'inizio degli anni Trenta. Cinecittà - Enciclopedia - Treccani

profondamente superiori a quelli hollywoodiani (soprattutto dal punto di vista tecnologico e competitivo), nella quale il suo «punto di forza è aver identificato nella bottega rinascimentale, sviluppata e adeguata alle esigenze industriali, la fucina, il nuovo luogo e modello ideale della creatività italiana».⁸⁸ Sono anni in cui il regime fascista finisce per adottare misure protezionistiche atte a limitare le importazioni hollywoodiane che dominano gli incassi del nostro paese, che si concludono con la legge Alfieri del 6 giugno 1938 e quella successiva del 20 settembre dello stesso anno, volti a bloccare la circolazione dei lungometraggi stranieri alle frontiere per permettere, sul piano interno, una maggiore produzione italiana (un esempio è dato dagli incassi della produzione nazionale che passano, nell'anno 1939, dal 13 al 50 per cento), uno stato d'euforia che perdura fino al 1943. Lo spettatore medio affolla le sale cinematografiche in misura superiore rispetto al passato e il cinema, vero protagonista di questa storia, si serve dei suoi cittadini per trasmettere documentari e lungometraggi di propaganda che puntano alla celebrazione dei valori umani (senza quindi adoperare toni trionfalistici). Una produzione che, nonostante la sua crescita, continua però a mostrare una certa fragilità e soprattutto un forte bisogno di sostegno statale. Quello che persegue il Luce è l'affiancare ai cinegiornali la realizzazione di numerosi documentari, corti, medi e lungometraggi, a cui segue in un secondo momento l'entrata in campo della finzione. L'Italia povera e sottosviluppata rimane invisibile e ben lontana dalla macchina da presa mentre i cinegiornali e i documentari raccontano la spinta del nostro paese verso la modernizzazione (con un occhio di riguardo alle radici della tradizione). È all'interno di questa società per azioni che si sviluppano e si formano una moltitudine di operatori e registi che passeranno in seguito proprio nel campo della finzione, distinguendosi rispetto ai loro colleghi (ossia coloro che hanno studiato all'interno di scuole professionali) per la loro capacità di far parlare tutti gli elementi. In seno al Luce viene realizzato anche un reparto speciale nella quale si cerca di rendere il racconto bellico più narrato grazie a un'enfasi visiva, toccando alcuni aspetti tecnici come il montaggio e il verbale: lo stesso Bava finisce per operare sugli effetti speciali di alcuni filmati trasmessi successivamente – un esempio è *Vita e fine della San Giorgio* (1941) di Romolo Marcellini – contenente un finto bombardamento ideato magistralmente dallo stesso Mario insieme al padre. Trucchi che si pongono come obiettivo di innalzare lo status dell'Italia a paese forte e intoccabile. Un'esperienza che si conclude rapidamente per il giovane Mario quando decide di lasciare l'impiego a causa delle numerose sanzioni adottate dal regime in ambito cinematografico. Eppure, è possibile vedere all'orizzonte come il Luce, strumento utilizzato fino a quel momento per puro scopo propagandistico, comincia a far emergere in superficie alcune crepe; in special modo la figura di Mussolini (in prossimità della dichiarazione di guerra) restituisce l'immagine di un uomo invecchiato e malato che, soprattutto dopo il periodo di Salò (e con la liberazione di Campo Imperatore) perde a poco a poco il consenso strappato dalle masse che comincia ad affievolirsi sempre di più nonostante un ventennio dominato dal beneplacito del suo paese.

A partire dagli anni Trenta gli sceneggiatori – e in particolare Cesare Zavattini, Aldo De Benedetti e Alessandro De Stefani – diventano i personaggi dominanti per raccontare le storie del cinema, oltre a trainare la settima arte verso nuovi orizzonti, prestando maggiore attenzione alle varietà dei dialetti e delle parlate regionali, della lingua nazionale in via di formazione e di parole diventate di uso comune provenienti dall'estero che consentono di respirare un'atmosfera cosmopolita. Una produzione media che «priva di intenzioni propagandistiche, si manifestano una quantità di fenomeni che pongono il problema della lingua cinematografica al centro delle tensioni e della ricerca d'una vera identità linguistica nazionale».⁸⁹ Sul finire della stagione, ricordata principalmente per la nascita di Cinecittà e per l'istituzione della legge Alfieri che incoraggia la produzione italiana e spinge – di conseguenza – i produttori americani a ritirarsi dal mercato nostrano,

⁸⁸ G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Torino 2024, p. 79.

⁸⁹ *Ivi*, p. 93.

si assiste a un ritorno del sistema divistico conosciuto per la prima volta negli anni Venti mediante la rappresentazione di alcune personalità italiane (si cita Eleonora Duse e Maria Carmi), frammenti scomparsi e sostituiti velocemente dalle dive americane (Joan Crawford, Norma Shearer e tante altre). Un allontanamento del cinema americano che si traduce con la sparizione improvvisa di queste persone di prestigio – per quanto si cerchi di creare un sistema in grado di sopperire a tale mancanza – che si tramuta nel 1936 con un malcontento da parte del pubblico che dichiara di preferire il cinema statunitense a quello italiano. Ovviamente lo spettatore, consapevole dell'ideologia dell'Italia che mira a una propria autosufficienza economica, riconosce perfettamente l'impossibilità di sostituire una Greta Garbo con una Lilia Silvi o un Sandro Ruffini con Gary Cooper; eppure, a poco a poco il pubblico italiano arriva ad accettare benevolmente l'entrata in scena di nuovi divi nostrani come Alida Valli e Massimo Girotti, finendo per affezionarsi a loro (un caso particolare riguarda personalità come Anna Magnani e Aldo Fabrizi, figure che attraverso il loro lavoro rendono sempre meno noto quel lato che inizialmente distingue l'arte e la vita vera).

Con l'abbandono dell'ideologia ruralista e il riferimento allo squadristo, la politica del regime intende adottare una nuova svolta al fine di tentare di dare all'Italia l'immagine di un paese pacifista e concorde dominata da un'ideologia piccolo-borghese, potenziando la politica celebrativa e monumentale con lo scopo di saldare passato e presente. Pertanto, è proprio a partire dal 1935 che il fascismo richiede con enfasi al cinema italiano di realizzare «racconti che aiutino a costruire un monumento al presente come somma della millenaria storia d'Italia».⁹⁰ Successivamente con l'entrata in guerra si chiede un ulteriore potenziamento della produzione di propaganda, anche se in questa delicata fase vengono a mancare (per sommo dispiacere del regime che vuole chiamare a raccolta) tutte quelle forme di strutture nonché numerosi intellettuali.

L'annata 1939-1960 intanto si dimostra proficua per Bava grazie alla quale riesce a ottenere la piena qualifica di operatore (in quel momento storico l'espressione "direttore della fotografia" è poco usata, si parla infatti di "operatori" o "cineoperatori")⁹¹ permettendogli di muovere i primi passi all'interno dei primi cortometraggi di un giovanissimo Roberto Rossellini in *Il tacchino prepotente* (1939), entrato inizialmente in produzione con il titolo *La perfida Albione* ma successivamente modificato grazie alla distribuzione di Scalera Film, e *La vispa Teresa* (1939), filmato realizzato con mezzi simili a quelli utilizzati nell'animazione della stop-motion⁹². Un esperimento volto per acquisire esperienza in maniera totalmente indipendente, oltre a voler accumulare qualche credito all'interno della sua (ancora) magra carriera cinematografica. Una gavetta che lo porta a conoscere Massimo Terzano, importante e stimato direttore della fotografia del cinema italiano, che lo prende a sé in veste di assistente operatore per farsi aiutare nei lungometraggi come *Il socio invisibile* (1939) di Roberto Roberti, pseudonimo di Vincenzo Leone (futuro padre del cineasta Sergio Leone); e ancora in *La Comédie du bonheur* (1940; *Ecco la felicità*) del regista francese Marcel L'Herbier e in *La compagnia della teppa* (1941) di Corrado D'Errico, con cui collabora anche l'anno successivo nell'opera *Capitan tempesta* (1942). In nessuno di questi lavori viene – ovviamente – accreditato il suo nome ma solo quello di Terzano, eppure il suo contributo lo spingono a delineare una strada che ben presto diventa la futura identità di Mario come regista e artista.

È proprio grazie alla conoscenza di Terzano – e ai suoi primi lavori sul set – che Mario viene assunto per fotografare la pellicola *Uomini sul fondo* (1941) di Francesco De Robertis, un ingaggio

⁹⁰ G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Trento 2024, p. 101.

⁹¹ Il direttore della fotografia è il responsabile di un reparto e di una équipe di professionisti, l'operatore è piuttosto qualcuno che deve curare, spesso lavorando da solo, l'aspetto visivo generale del film. Un termine che si addice all'associazione di categoria presso cui fa parte: A.I.C., Associazione italiana Cineoperatori.

⁹² Tecnica di animazione cinematografica realizzata mediante scatti fotografici sequenziali. Stop-motion - Enciclopedia - Treccani

arrivato all'improvviso dopo il passo indietro di Giuseppe Caracciolo, colpito dalla malattia durante la produzione. L'opera, appartenente al cinema di propaganda fascista, vede in prima linea il Centro Cinematografico del Ministero della Marina affidare l'incarico al regista di dirigere un lungometraggio con protagonisti ufficiali, sottufficiali ed equipaggio all'interno di un loro sommergibile. Un film entrato di prepotenza nelle menti – e non solo – degli spettatori perché il primo a rappresentare uno stile cinematografico che presto diviene noto con il nome di neorealismo⁹³, dal momento che viene girato a bordo di un vero sottomarino con un cast che comprende marinai della Marina Militare Italiana. Dominato da effetti speciali e ricco di suspense, il contributo di Bava – che si vede accreditato il nome sebbene in mezzo ad altri artisti – passa totalmente inosservato, portandolo a continuare a fare da assistente a Terzano e a ritornare all'Istituto Luce per racimolare soldi. Distribuito in Italia da Scalera Film, a causa degli embarghi bellici il film viene mostrato in lingua inglese soltanto nel 1952. Un contributo alla propaganda di guerra, anche se a livello minore, arriva anche da Roberto Rossellini con tre film: *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo della croce* (1943) dedicati alla celebrazione della Marina Militare, dell'Aviazione e della Fanteria. Una fase questa dove il cineasta accetta di girare pellicole di propaganda sebbene a suo modo.

È nel principio degli anni Quaranta che emerge con forza un assemblamento di lungometraggi denominati da subito come “calligrafici”, nella quale emergono registi d'esordio come Mario Soldati, Alberto Lattuada, Luigi Zampa e molti altri nel quale esibiscono la loro cultura letteraria, figurativa e cinematografica senza mai porre riferimenti a questioni ideologiche o pedagogizzanti ma, anzi, celebrando una forte tensione etica, una volontà di affermare l'autonomia espressiva della settima arte e il legame del cinema con tutte le altre arti. Opere che mediante operatori come il citato Massimo Terzano, Ubaldo Arata e Carlo Montuori attingono a piene mani (dal punto di vista figurativo) dal cinema francese, tedesco e americano per mescolarlo con il movimento artistico dei Macchiaioli Toscani, con la Confraternita dei Preraffaelliti e dei simbolisti e quello del cinema europeo.

Mediante il lavoro con De Robertis il regista sanremese viene infine assoldato per fotografare i lungometraggi *Sant'Elena, piccola isola* (1943) di Umberto Scarpelli e Renato Simoni e *L'avventura di Annabella* (1943) di Leo Menardi, dove in quest'ultimo appare un volto ancora anonimo, ossia quello di Anna Magnani. Si tratta di due pellicole che permettono per la prima volta a Mario di vedersi accreditato il nome da solo, senza l'aiuto o l'impiego di altri operatori. L'inizio di una lunga scalata che lo conducono a lavorare con differenti (e importanti) maestranze del mondo del cinema, sebbene un lungo intermezzo lo porta a interrompere il suo lavoro nel mondo della settima arte a causa del grande conflitto penetrato nel cuore di Roma. Il 1943 segna infatti la caduta di Benito Mussolini ma anche l'impedimento di usare Cinecittà in quanto adottata come accampamento per i militari e in seguito utilizzata come rifugio di senzatetto. Registrare pellicole all'interno di questo importante pilastro cinematografico italiano diventa pertanto impossibile; pertanto, gli uomini del cinema scendono per le strade per costruire nuovi set cinematografici dimostrando come, seppur ferita e dilaniata, l'Italia è capace di rinascere dalle sue ceneri e di fare del suo ambiente naturale il nuovo soggetto d'infinita e importanti storie cinematografiche. Dal residuo della Fnfis - Federazione nazionale fascista industriali dello spettacolo - sorge l'Anica – Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini – nominando come suo primo presidente Alfredo Proia. Mediante quest'ultimo progetto i produttori stimolano un rapporto con le forze politiche e diplomatiche, nella

⁹³ Movimento culturale sviluppato in Italia durante la Seconda guerra mondiale e nell'immediato dopoguerra sino ai primi anni Cinquanta. Si tratta di film girati nelle strade e non nei teatri di prosa, capaci di proporre storie che raccontano le vicende attraversate dall'Italia, dove i protagonisti sono operai, contadini e pensionati. Per la prima volta un lungometraggio vede attori non professionisti recitare sul grande schermo. Didattica del cinema e della TV - CINESCUOLA. Sito didattico sul linguaggio audiovisivo.

quale si persegue un unico e fondamentale obiettivo: ripartire con il cinema italiano nonostante la mancanza di ogni cosa indispensabile per la realizzazione di un'opera.

In contemporanea a questi avvenimenti esce sul grande schermo *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, opera che contribuisce alla fondazione del movimento del neorealismo che trova il suo massimo splendore con la trilogia diretta da Roberto Rossellini: *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948). Sebbene un riscontro positivo si possa evidenziare a livello internazionale (tale da lasciare una traccia indelebile nella storia del cinema italiano) in patria questi film d'arte non riescono a registrare un numero importante al botteghino e vengono addirittura rifiutati dal pubblico. Con l'industria cinematografica italiana ferma, Mario «entra all'annona per distribuire i viveri in tutta Italia. Viaggiava per settimane con una squadra di tedeschi e rischiò in molti casi la vita. Finita la guerra cominciò invece a lavorare come fotografo al comando americano, al foro italico».⁹⁴ Anni di distruzione e paura, che vedono uno spiraglio di gioia grazie alla nascita di suo figlio Lamberto, una giocondità accolta con ottimismo nonostante la costante angoscia di non riuscire a mantenere la sua famiglia a causa del poco denaro che circola in casa.

In seguito alla conclusione della Seconda guerra mondiale il ritratto che ne esce dell'Italia è di un paese poverissimo con una produzione cinematografica ridotta ai minimi termini: non solo non dispone di un capitale o di studi per registrare, ma addirittura non c'è nemmeno pellicola. Nel 1947 con la salita al potere della Democrazia Cristiana il cinema italiano si vede ulteriormente poco sostenuto, una motivazione che risiede nelle ideologie del partito politico stesso che valuta la cinematografia come un covo di comunisti. Il risultato di tale pensiero porta a produrre una censura molto attiva che si preoccupa del rispetto della morale e a un'invasione di prodotti hollywoodiani sul grande schermo, una conseguenza data dal fatto che le major americane vedono nella penisola italiana il luogo adatto per produrre vista la presenza di un buon personale tecnico e di una manodopera poco cara. L'ondata di prodotti americani avviata dalla Metro-Goldwyn-Mayer si traduce nella ristrutturazione di Cinecittà per avviare le riprese di *Quo vadis?* (1951; *Id*) di Mervyn LeRoy, opera dall'enorme successo. Quella che in un secondo momento viene ribattezzata la "Hollywood sul Tevere" permette all'industria cinematografica italiana di ritornare in pista grazie alla legge Andreotti del 1949, un fondo destinato alla produzione nazionale grazie a una tassa sui film stranieri, alla programmazione obbligatoria di un certo numero di lungometraggi italiani e a un rimborso delle tasse che raggiunge il 18% dell'importo dovuto. Ciò permette alle produzioni di tirare un respiro di sollievo e a investire denaro per produrre pellicole evitando però tematiche scabrose. Come illustra l'autore Steve Della Casa:

«Questa formula produttiva però cambia assai presto. La ricostruzione del paese passa anche attraverso l'immagine, e il cinema sarà uno strumento straordinario di diffusione perché fornirà all'estero l'immagine della vita di tutti i giorni. [...] I finanziamenti ministeriali per i film devono essere approvati dal ministero, e questo produce una censura forte. Il dispositivo messo in piedi per il cinema da Mussolini, un'unione di soldi pubblici e di investimenti privati, dà origine a un meccanismo produttivo solido e la produzione si rianima proprio come l'intera economia italiana. [...] Gli artisti che si erano formati durante il periodo fascista escono fuori prepotentemente alla ribalta. Il cinema accresce la sua importanza, domina le altre arti popolari e ha un successo strepitoso. Mario Bava diventerà uno dei direttori della fotografia più richiesti proprio perché era stato pittore, perché sapeva quanto era importante la luce nella costruzione dell'immagine, perché maneggiava i chiaroscuri in modo perfetto e usava la cinepresa in modo magistrale».⁹⁵

⁹⁴ G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p.31

⁹⁵ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 22.

I primi lavori redditizi dopo la guerra vedono Mario riprendere il ritmo su un doppio fronte, quello dei lungometraggi e dei documentari, come nel caso del suo primo esperimento in veste di regista con l'opera *L'orecchio* (1946), un documentario irreperibile dedicato al mondo dei suoni e in particolare a come tali rumori vengono percepiti dalle persone attraverso l'uso dell'orecchio. Un cortometraggio che si pone come scopo quello di illustrare ma allo stesso tempo divertire lo spettatore mediante uno degli organi più importanti del nostro corpo. Segue a breve distanza il lungometraggio musicale *Il barbiere di Siviglia* (1947) di Mario Costa, dove ritorna a collaborare in veste di operatore a fianco del suo mentore e amico Massimo Terzano. Il suo contributo, seppur invisibile (non viene infatti accreditato il suo nome) induce il regista a porre la sua fiducia su di lui in un nuovo progetto, *L'elisir d'amore* (1947), tratto dall'opera lirica omonima di Gaetano Donizetti. Progetti poco prestigiosi, seppure quest'ultimo lavoro lo conducano a fotografare una giovanissima Gina Lollobrigida nel suo primo ruolo importante (seppur secondario). Una collaborazione, quella tra Bava e l'amata attrice italiana, che continua con altri sette film successivi. Una pellicola accolta sufficientemente bene dalla critica che ha maggiormente apprezzato la fotografia di Mario, tanto da portarla a essere distribuita negli Stati Uniti nella primavera del 1948 sotto un'altra denominazione.

Tra i suoi contributi più significativi viene certamente ricordato *Natale al campo 119* (1947) di Pietro Francisci dove nel cast spiccano figure come Vittorio De Sica, Peppino De Filippo, Massimo Girotti, Alberto Rabagliati e Aldo Fabrizi. È proprio con quest'ultimo che Mario intreccia un rapporto professionale e amichevole che permane per alcuni anni, portando i due uomini a lavorare spesso insieme in numerosi progetti. L'opera di Francisci, una commedia drammatica ambientata in un campo di prigionia statunitense, attua un messaggio significativo: la guerra vista come un fenomeno innaturale e antagonista a tutto ciò che è prezioso e importante nella vita di tutte le persone. Nello stesso anno Mario gira i suoi ultimi cortometraggi: *Anfiteatro Flavio*, *Santa notte*, *Leggenda sinfonica* (co-diretto con Riccardo Melani), *Variazioni sinfoniche* e *L'amore nell'arte* (1950), progetti oramai persi ma all'epoca ampiamente accolti dalla critica.

È un'epoca in cui il pubblico italiano scarta a priori le opere neorealistiche - destinate a spegnersi lentamente anche a causa del sistema di finanziamento pubblico ai film e della censura che tendono a indebolirlo - a favore di lungometraggi con trame meno impegnative che soddisfano la sete di divertimento e leggerezza. Generi come, per esempio, la commedia riscontrano un ampio successo di pubblico e critica, soppiantando definitivamente il neorealismo la cui pecca consiste nell'essere imbevuti di una realtà da cui il popolo voleva allontanarsi. Gli anni Cinquanta rappresentano l'evolversi della carriera di Mario Bava quando comincia a lavorare presso una delle case di produzione più progressiste dell'epoca, la Lux Film di Carlo Ponti: tra questi spicca la pellicola *Miss Italia* (1950) di Duilio Coletti con protagonista Gina Lollobrigida, fotografata nuovamente da Bava soltanto due anni prima nella commedia *Follie per l'opera* (1948) di Mario Costa. Il lungometraggio possiede il taglio tipico del fotoromanzo⁹⁶ con una fotografia bianca e nera, una commedia basata sul celebre concorso di bellezza omonimo (allora ai suoi albori) di fondamentale importanza all'interno della cinematografia italiana, perché capace di fondere le qualità neorealistiche (caratteristica comune dei film del dopoguerra) con una visione più spensierata e fantasiosa, puntando a rappresentare una Roma vista attraverso i sogni più sfrenati delle persone. Dominato da una certa ironia, l'opera è un omaggio ai sogni di ogni giovane donna che occupa un posto speciale all'interno del settore della bellezza e del glamour. Nello stesso anno coopera con i registi Mario Monicelli e Steno in due lavori differenti - *Vita da cani* e *È arrivato il cavaliere!* - rapporto che si tramuta in una terza collaborazione grazie a *Guardie e ladri* (1951), distribuito in Italia da Lux Film e prodotto da Carlo Ponti e Dino De Laurentiis, due dei più importanti produttori

⁹⁶ Romanzo narrato attraverso una serie di fotografie accompagnate da didascalie. Fotoromanzo - Significato ed etimologia - Vocabolario - Treccani

cinematografici in circolazione che mirano a uno standard capace di sostenere un confronto con il cinema di Hollywood. Tra i film più amati di Mario questa segna il primo e unico rapporto lavorativo tra il direttore della fotografia e Totò, quest'ultimo vincitore del Nastro d'argento grazie alla sua interpretazione. Dallo stile neorealista, la pellicola viene presentata in anteprima mondiale al Festival di Cannes nel 1952, per la quale vince il premio per la miglior sceneggiatura. Acclamato dalla critica e considerato ancora oggi un classico della commedia italiana, il lungometraggio brilla certamente per la presenza dei due attori protagonisti, Aldo Fabrizi e il già citato Totò, come dichiara anche nel suo manoscritto l'autore Enrico Giacovelli, spiegando che i duetti tra i due «restano fra i migliori del cinema italiano».⁹⁷ Grazie al successo nel nostro territorio, risulta una delle poche opere a essere esportate all'estero negli anni seguenti.

Il genere comico, partito lentamente e come sostituto del varietà, trova un ruolo di rilievo all'interno della produzione italiana, in particolare grazie a personalità come Totò, Aldo Fabrizi, Eduardo e Peppino De Filippo. Tra i progetti più leggeri e comici fotografati da Bava è senz'altro da citare la trilogia diretta dal collega (e amico) Fabrizi iniziata con *La famiglia Passaguai* (1951), continuata con *La famiglia Passaguai fa fortuna* (1952) e terminata con *Papà diventa mamma* (1952). Tratta dalla novella "La Cabina 124" di Anton Germano Rossi, le tre opere vengono distribuite nella nostra penisola da Rank Film, esponendole a un successo strepitoso tanto da portarle a essere doppiate per giungere nel Sud America, Nord Africa e nel resto d'Europa, incrementando ulteriormente il trionfo internazionale.

Il 1953 segna una nuova svolta nella carriera cinematografica di Mario grazie all'incontro con il regista Riccardo Freda, con il quale lavora per il film di genere storico-mitologico *Spartaco – Il gladiatore della Tracia*. Sebbene il nome accreditato risulti essere quello di Gábor Pogány (celebre direttore della fotografia ungherese), il cineasta si avvale di una doppia presenza per fotografare uno dei momenti cruciali del lungometraggio, ossia quella dell'arena, attribuita interamente a Bava. La sua ripresa, dominata da una focalizzazione profonda, impressiona notevolmente lo stesso Freda, anche se per una seconda collaborazione si devono aspettare altri quattro anni.

La precedente assistenza con Pogány porta Mario a un altro tipo di cooperazione su uno dei progetti più illustri: *Cose da pazzi* (1954) di Georg Wilhelm Pabst, una bizzarra commedia psicologica che si dimostra alla fine un completo fallimento commerciale. Basata su una sceneggiatura di Leo Lania, Bruno Paolinelli e Bruno Valeri, la pellicola offre l'idea di vedere la follia come una condizione psichica attraente, sottolineando come in realtà tutte le persone del mondo sono pazze. Per riflettere questo tipo di patologia Bava riproduce degli elaborati giochi d'ombre che a volte sconfinano in quello che sembra espressionismo tedesco. Alberto Pezzotta sottolinea come «l'uso di luci espressionistiche e fortemente contrastate sembra essere quasi inevitabile; certe soluzioni sembrano anticipare immagini che Bava realizzerà nei suoi film da regista molti anni dopo: come un'inquadratura dall'alto di uno spogliatoio, affollato di vestiti e manichini».⁹⁸ L'anno successivo è nel cast tecnico di *Le avventure di Giacomo Casanova* (1955) di Steno, una pietra miliare all'interno della filmografia di Mario nonché primo tentativo di girare a colori tramite Eastmancolor,⁹⁹ costringendolo a tonalità da cartolina seppure nelle scene notturne riesca a controllare meglio la palette.

Nonostante il suo lavoro come cineoperatore continui con alcuni progetti di poco conto, la sua carriera cinematografica prende una piega totalmente nuova quando la sua strada si imbatte nuovamente con quella del regista Freda, intenzionato quest'ultimo a portare sul grande schermo un

⁹⁷ E. Giacovelli, *La commedia all'italiana – La storia, i luoghi, gli attori, i film*, Gremese Editore, Roma 1998.

⁹⁸ A. Pezzotta, *Mario Bava*, Il Castoro, Milano 2013, p. 21

⁹⁹ Introdotta nel 1950, nome commerciale usato da Eastman Kodak per una tecnologia di riproduzione cinematografica del colore. EASTMAN, George - Enciclopedia - Treccani

genere bandito totalmente in Italia nell'epoca di Mussolini ma destinato ora a prendere possesso nelle menti degli spettatori. Con *I vampiri* (1957) si apre ufficialmente la stagione dell'orrore e del gotico, una tipologia di film poco esplorata nella nostra penisola il cui esordio risale al lontano 1920 con il (ormai dimenticato) cortometraggio *Il mostro di Frankenstein* di Eugenio Testa, basato sulla celebre creatura ideata dalla scrittrice Mary Shelley. Sebbene il genere dell'orrore trovi spazio soprattutto negli Stati Uniti grazie al proliferarsi di nuove e mostruose creature tra gli anni Trenta e Quaranta, in Italia queste pellicole cominciano a circolare solo più tardi, per la precisazione negli anni Cinquanta, quando la censura cinematografica permette una loro diffusione.

Da un'idea nata – secondo la leggenda – grazie a una scommessa tra Riccardo Freda e i due produttori Ermanno Donati e Luigi Carpentieri, dove il primo sostiene di riuscire a realizzare un film di genere fantastico nel nostro paese e di poterlo scrivere in un solo giorno con una registrazione di soli due settimane, *I vampiri* vede sullo sfondo la bella e misteriosa Parigi (espediente utile al fine di mantenere una certa distanza dall'Italia visto la presenza dell'elemento orrorifico) insanguinata a causa dei terribili omicidi di alcune giovani donne ritrovate dissanguate. Mentre la polizia con a comando l'ispettore Chantal (Carlo D'Angelo) indaga senza tuttavia raggiungere risultati concreti, il giornalista Pierre (Dario Michaelis), determinato a risolvere l'enigma, è convinto che l'autore di tutti questi omicidi possa essere un vampiro. Seppur possa trarre in inganno – anche a causa del titolo stesso – la pellicola di Freda presenta una serie di dogmi del tutto censurati: nonostante si parli di vampiri nell'opera non si vedono, come non si vede la violenza che scaturisce nella morte e nella fuoriuscita di sangue, né tantomeno vengono mostrati alcuni degli aspetti più romantici. Un connubio di elementi che prende le distanze dalle classiche tradizioni del cinema dell'orrore statunitense (dal momento che in Italia non ci sono lungometraggi su cui attingere per trovare ispirazione), portandolo di conseguenza a essere meno influenzato dai celebri *Dracula* o *Frankenstein*. Eppure, a condizionare stilisticamente uno dei progetti più ambiziosi del regista è proprio la casa di produzione della Walt Disney con il suo popolare cartone animato *Biancaneve e i sette nani* (1937) basato sull'omonima fiaba tedesca dei fratelli Grimm: la splendida quanto spregevole Regina Grimilde assume le sembianze di Giselle du Grand impersonata sul grande schermo dall'attrice Gianna Maria Canale. Il suo fascino, caratterizzato da una bellezza severa ma al tempo stesso di un candore abbagliante dato dall'acconciatura elegante e mascolina, sono catturati dalla macchina fotografica di Bava attraverso una fotografia priva di colori ma dominata dall'uso del bianco e nero, utile al fine di mostrare la sua inventiva nell'utilizzo degli effetti speciali. A lui, infatti, sono riconosciuti i crediti per essere riuscito a trasformare il volto della Canale dalla giovane Giselle du Grand alla vecchia Marguerite mediante l'utilizzo di semplice trucco blu disteso sul volto dell'attrice e un ampio uso di luci colorate (rosse e blu), permettendo un progressivo ringiovanimento e invecchiamento senza stacchi di montaggio. A tal proposito Alberto Pezzotta osserva:

«All'interno di una storia del gotico italiano, il film di Freda impone, fin da subito, la centralità del personaggio femminile. Anche se le scene in cui compare Gianna Maria Canale sono relativamente limitate, il personaggio doppio di Giselle/Marguerite ha già le caratteristiche delle eroine di questo genere: l'amoralità, l'assenza di scrupolo di fronte alla realizzazione dei propri desideri, e soprattutto l'ambivalenza tra attrazione sessuale e repulsione. Questa viene sottolineata in due trasformazioni da giovane a vecchia, e in una in senso contrario: il volto, maschera di seduzione e di punizione, unica parte del corpo pienamente mostrabile, è il luogo dove si gioca questa ambivalenza».¹⁰⁰

Con una sceneggiatura abbondantemente modificata soprattutto in fase finale con l'introduzione della sottotrama poliziesca tanto da portare lo stesso Bava a completare le riprese in

¹⁰⁰ A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 25.

soli due giorni (filone che rovina in parte il clima onirico e pauroso del racconto), l'opera persegue tematiche come la presenza della vampira che insegue l'eterna giovinezza, lo squilibrato scienziato e i suoi aiutanti e la perversità di cui sono vittime le fanciulle della storia. Tutti elementi che trovano una sorta di riscrittura per ridurre il livello di morbosità e terrore nei confronti dello spettatore medio: la pratica del vampirismo, per esempio, si riduce a una mera trasfusione di sangue mentre altri aspetti (la lunga cicatrice sfoggiata sul collo da Signoret) non vivono di una spiegazione (probabilmente ghigliottinato senza fornire riferimenti nel corso della sceneggiatura). *I vampiri* sfortunatamente non ottiene il successo sperato dalla critica italiana al momento della sua uscita, malgrado il grandissimo entusiasmo ricevuto nel suolo francese. Una pellicola senz'altro innovativa per l'epoca, dominata da una serie di stilemi che si potranno successivamente ritrovare nei lavori da regista di Bava (sebbene un contributo dietro alla macchina da presa viene fornito già in questo progetto) come il nuovo e il vecchio, l'elemento della bellezza che si contrappone alla distruzione, il romanticismo e la morbosità, senza dimenticare il passaggio segreto dato dal camino presente all'interno del castello capace di comunicare con la cripta di famiglia, ripreso nel primo lavoro di Bava e chiaro omaggio al padre Eugenio. Dato gli scarsi introiti il lungometraggio non riceve alcun seguito, portando – almeno apparentemente – a una precoce morte di un genere la cui luce sembra essere calata improvvisamente.

L'anno successivo Bava si vede impegnato nel genere peplum grazie alla pellicola *Le fatiche di Ercole* (1958) e il suo seguito dal titolo *Ercole e la regina di Lidia* (1959) entrambi di Pietro Francisci. Si tratta di lungometraggi a basso costo la cui fortuna risiede nel successo non solo al botteghino – con incassi addirittura superiori alle spese di produzione – ma anche a livello internazionale. Una riuscita dovuto in particolar modo alla capacità nel riuscire a identificarsi con questi eroi (Ercole ma anche Maciste o Ursus) che si battono per i loro ideali, per un senso di giustizia e libertà. Due progetti capaci di arricchire il bagaglio culturale del cineoperatore grazie allo sviluppo della tecnica, alla sua capacità nel riuscire a districarsi da problemi legati all'utilizzo della fotocamera e nel riporre una innovazione nell'iconografia e nel gusto del macabro. Grazie alle figure di questi combattenti vengono spezzate totalmente quelle catene legate al colonialismo cinematografico, portando per la prima volta l'Italia a mutare i suoi rapporti di potere con Hollywood (e facendo volgere la bilancia degli incassi a favore del nostro paese). Una sorta di profondo respiro per i produttori italiani che vedono, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, i primi segni di crisi a causa di un mutamento dell'industrializzazione e dell'avanzare della civiltà dei consumi, che si traduce con una concorrenza spietata che risponde a un solo nome: la televisione. Istituita all'alba del 1954, il nuovo mezzo conduce a un lento declino del grande schermo, i cui fattori risiedono anche nella «mancata approvazione d'una nuova legge, l'imperversare della censura diretta e indiretta a causa della quale molti soggetti restano nel cassetto e altri subiscono decine di tagli, oltre allo spostamento della spesa nazionale verso altri consumi».¹⁰¹ Nello stesso periodo l'Italia è alle prese con la prima pellicola di genere fantascientifico dal titolo *La morte viene dallo spazio* (1958) dell'esordiente Paolo Heusch, coprodotto dalla Lux Film e scritto da Marcello Coscia e Alessandro Continenza, dove ancora una volta Bava firma la fotografia e gli effetti speciali. Come riportato dall'autore Alberto Pezzotta:

«Secondo Tim Lucas, il sessanta per cento delle immagini del film è materiale di repertorio, assemblato da Bava per raccontare la storia non particolarmente interessante di un astronauta che deve fermare una massa di asteroidi che dopo un'esplosione atomica sta per schiantarsi sulla Terra. Ma per il momento il film firmato da Heusch rimane un esperimento senza seguito: oggi appare di interesse solo archeologico, e l'apporto di Bava non merita analisi approfondite».¹⁰²

¹⁰¹ G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Trento 2024, p. 132.

¹⁰² A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 29.

Un genere, quello della fantascienza, portato nuovamente sul grande schermo grazie a *Caltiki il mostro immortale* (1959) di Riccardo Freda. Prodotto dalla Galatea, l'opera prende ispirazione – sotto un'idea del produttore non accreditato Nello Santi – dai film sui mostri stranieri *The Quatermass Xperiment* (1955; *L'astronave atomica del dottor Quatermass*) di Val Guest e *The Blob* (1958; *Blob – Fluido mortale*) di Irvin S. Yeaworth. Per scongiurare un possibile rifiuto da parte del pubblico italiano (come già successo) per un lungometraggio di genere fantascienza, il regista Freda e gran parte del cast tecnico decidono di nascondere il loro nome sotto pseudonimi. Lo stesso Bava, accreditato come direttore della fotografia (dove viene impiegato l'uso del bianco e nero) e degli effetti speciali viene firmato con il nome John Foam nelle versioni straniere. Fin dal momento della sua uscita Freda rinnega la paternità del lungometraggio per affidarla esclusivamente a Bava, offrendo al collega l'opportunità di realizzare l'opera mediante le sue illusioni. Infatti, sebbene la pellicola riesca a guadagnare al botteghino italiano un modesto successo, è proprio il lavoro di Mario a far acquistare una certa notorietà a *Caltiki il mostro immortale*: il putrido mostro gelatinoso è il risultato finale di trippa di vitello combinata con dei bastoni fatti muovere dagli assistenti. Un progetto realizzato a basso costo nonostante sia caratterizzato da effetti speciali d'eccellenza, dominato da un insistente uso dello zoom (chiamato all'epoca "carrello ottico") che ben presto diventa la firma nonché il tratto stilistico preferito dello stesso Bava. L'ultimo lavoro firmato in veste di direttore della fotografia è *La battaglia di Maratona* (1959) di Bruno Vailati e Jacques Tourneur, dove ancora una volta Bava completa le riprese del film senza tuttavia vedersi accreditato il nome nei titoli di coda.

Cosa rimane dunque di Mario Bava come cineoperatore? Una persona apprezzata dai suoi colleghi per l'impegno dedicato nel mondo della fotografia, come si evince dalle testimonianze di Mario Monicelli («un ottimo direttore della luce e in più aveva un bagaglio di esperienze unico») e di Luciano Emmer («Bava era più di un semplice direttore della fotografia, era un collaboratore creativo»). Probabilmente il suo non voler ricercare opere di una certa importanza con determinati autori lo portano a non farsi contattare da quest'ultimi, per preferire invece progetti minori come quelli dell'amico Fabrizi o produzioni straniere di passaggio. L'insistenza delle personalità che lo circondano lo conducono infine a prendere la strada verso il mondo della regia, grazie alla quale riesce finalmente a sprigionare il suo amore verso l'orrido e il macabro da lui tanto amato. L'Italia si prepara ad aprire le porte a un lungo filone presto omaggiato dalle più famose celebrità statunitensi.

2.3 L'orrore italiano sul grande schermo

Gli anni Sessanta rappresentano per la nostra penisola la parabola dello splendore a livello cinematografico, questo grazie soprattutto al successo internazionale di coproduzioni come *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli e *Il generale della Rovere* (1959) di Roberto Rossellini. Come spiega Gian Piero Brunetta «se gli anni del dopoguerra si possono considerare di forte risemantizzazione del lessico visivo, a partire dalle forme più elementari, gli anni Sessanta sono quelli di maggiore sperimentazione, libertà e ricchezza linguistica ed espressiva».¹⁰³ Fino alla metà degli anni Settanta ci troviamo di fronte a un sistema che mette in luce prodotti nazionali d'autore e di genere, in particolare a riscuotere un certo interesse nei confronti della critica estera – assieme alla commedia – è il western (o “spaghetti western” come viene definito nella sua variante italiana), e in maniera distintiva il modo in cui un regista come Sergio Leone reinventa una categoria cinematografica per fronteggiare sullo stesso territorio il cinema americano. Una spinta sui mercati di tutto il mondo che subisce una brusca caduta nel momento in cui vengono rilevate alcune faide essenzialmente da rintracciare nella concorrenza musicale e televisiva e di un mancato beneplacito di una legge che ridefinisca la materia. È una stagione dove il divismo femminile perdurato per oltre un decennio subisce un passaggio di testimone con il sesso maschile (rintracciabile nel desiderio del pubblico che comincia a spostarsi, trovando un punto d'emanazione proprio nella televisione che promuove ben presto le dive a presentatrici di programmi). È un periodo storico dove non solo gli attori riescono a monopolizzare la scena acquisendo una certa aurea grazie ai ruoli interpretati, ma addirittura il cinematografo italiano comincia a testare un genere rimasto all'ombra nella nostra penisola. Per Mario Bava la voglia di non prendersi mai sul serio e la sua passione sfrenata per gli scherzi rappresentano sicuramente quell'incentivo a proseguire la strada dell'orrore, aperta grazie al collega e amico Riccardo Freda. Un passaggio naturale verso la regia, dal momento che all'epoca gode di grande credibilità per le sue abilità tecniche e per la sua capacità nel riuscire a portare a termine le riprese di film altrui. Un debutto dietro alla macchina da presa certamente decisivo grazie all'arrivo in Italia del lungometraggio *Dracula* (1958; *Dracula il vampiro*) di Terence Fisher prodotto dalla Hammer, accolto positivamente nella nostra penisola la quale comincia ben presto a muoversi verso il sentiero del gotico tradizione (composto da castelli e creature soprannaturali) grazie dapprima alla parodia *Tempi duri per i vampiri* (1959) di Steno con protagonista proprio Christopher Lee, il *Dracula* di Fisher, e infine con *L'amante del vampiro* (1960) di Renato Polselli, di ambientazione contemporanea con figura di spicco la celebre creatura della notte dai denti aguzzi. Con la messa a termine del peplum *La battaglia di Maratona*, la società di produzione Galatea consente a Bava di accedere dietro alla cinepresa l'anno successivo con il suo primo lavoro da regista. Una pellicola realizzata in un contesto inconsueto caratterizzato dagli incentivi pubblici, dalla censura, dalla crisi dell'industria cinematografica americana negli anni Cinquanta e dalla nascita di un nuovo genere, il fantastico. Una crisi, quella del cinema americano, le cui origini risiedono nella legge antitrust del 1948 in base alla quale gli studios sono obbligati a vendere i loro circuiti di sale che, fino a quel momento, hanno garantito loro di produrre film avendone già chiara la distribuzione. Non aiuta certamente l'introduzione della televisione destinata a danneggiare lentamente il grande schermo. L'esito finale si riduce a una distribuzione che accresce la propria importanza mentre le case produttrici ridimensionate iniziano ad appoggiarsi a società indipendenti, situate fuori dagli Stati Uniti. Sebbene quest'ultime realizzano lungometraggi rivolti principalmente a un pubblico giovane e gli studi producono telefilm e prodotti per il piccolo schermo

¹⁰³G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Trento 2024, p. 197.

(pur distribuendo grandi produzioni), i distributori di media importanza iniziano a cercare pellicole poco costose per le sale delle periferie e delle piccole città. È per questo motivo che alla American International Pictures – una società che sta attraverso dei problemi – viene l’idea di impegnarsi nella distribuzione di opere importate dall’Italia. Grazie a un accordo stipulato tra essa e la società italiana Galatea, il regista Bava ottiene la possibilità di vedersi distribuiti i suoi lavori sul territorio americano. È così che all’età di 45 anni Mario inizia le riprese di *La maschera del demonio* (1960), opera che prende spunto da un suo racconto preferito intitolato *Il Vij* di Nikolaj Gogol’ pubblicato nel lontano 1835, raccontata come favola della buonanotte ai suoi figli solo qualche anno prima col risultato di averli spaventati a morte. Una narrazione facente parte di una leggenda popolare ucraina che differisce di molto dal lavoro baviano a partire dalle tematiche stesse: ambientato in epoca contemporanea, *Il Vij* di Gogol’ narra le vicende dello studente di filosofia Chomà Brut, vittima dell’incantesimo di una vecchia strega, abilmente messa fuori combattimento nel momento in cui la uccide con l’aiuto di un ceppo. Solo successivamente il ragazzo viene a sapere di aver ucciso la giovane figlia di un capo cosacco (la strega, infatti, altri non è che una giovane donna) e pertanto viene costretto a officiare le esequie e a recitare le litanie accanto alla defunta per tre notti consecutive. La strega, la quale viene sottolineata l’incredibile bellezza anche da morta, risorge. Chomà, per due notti, riesce a proteggersi mediante un cerchio magico e la recita delle litanie, ma durante la terza notte la strega chiama in suo soccorso il Vij, capo degli gnomi, che porta il fanciullo a perire dopo che quest’ultimo cede alla tentazione e lo guarda negli occhi.

Alla continua ricerca di una perfezione per la sua prima opera alla regia, *La maschera del demonio* vede il contributo ufficiale in sceneggiatura di Ennio De Concini (con il quale collabora qualche anno prima), Mario Serandrei (stimato montatore e in via del tutto eccezionale coautore del copione) e lo stesso Bava, nonostante i documenti di lavorazione presso l’Archivio di Stato di Roma fanno riferimento all’aggiunta di altri nomi come quello di Marcello Coscia e Dino De Palma; addirittura in un altro scritto sono accreditati anche i nomi di Fede Arnaud, Domenico Bernabei, Walter Bedogni, Lucia Torelli e Maria Nota. Come spiega l’autore Steve Della Casa «riuniva attorno a sé un gruppo di professionisti che diventavano il suo punto di appoggio, gente che conosceva bene il suo modo di lavorare e l’ambiente del cinema italiano: da qui la sua riconoscibilità dei suoi film, riscontrabile nel modo di girare e in quello di raccontare».¹⁰⁴ Non sorprende, dunque, come certi nomi ricorrono spesso all’interno della filmografia di Bava, come lo stesso Ubaldo Terzano – operatore alla macchina nonché figlio del mentore del regista – voluti fortemente per ricreare una certa coerenza stilistica. Una lavorazione, tuttavia, sicuramente non scorrevole dato anche dalle molteplici riscritture (come si evince dai nomi evidenziati sopra) che portano di conseguenza la pellicola a perdere di fluidità e a un ritardo nella lavorazione della durata complessiva di sette settimane (anziché le previste sei) per un budget medio-basso di 144 milioni di lire.

Quella di Bava è certamente un’opera capace di richiamare alcuni dei successi precedenti sul grande schermo a partire dal titolo stesso: *La maschera del demonio* non è altro che una dolce evocazione agli horror di una certa popolarità in Italia come *Mystery of the Wax Museum* (1933; *La maschera di cera*) di Michael Curtiz e *The Curse of Frankenstein* (1957; *La maschera di Frankenstein*) di Terence Fisher. Inoltre, influenzato dallo stesso Freda, Mario insiste nel portare all’interno del casting talenti britannici per conferire un’aura di qualità, un modo per convincere il pubblico italiano che ciò che viene a loro offerto ha caratteristiche paragonabili allo stesso *Dracula il vampiro* di Fisher. Viene dunque scelta la meno nota – ma futura icona del gotico italiano - Barbara Steele (“ci voleva un tipo strano per quel film e abbiamo scelto lei dalle foto”)¹⁰⁵, affiancata dall’affascinante John Richardson.

¹⁰⁴ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, EdizioniSabinæ, Roma 2023, p. 53.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 52.

Quella di Bava è una storia ambientata nella Russia ottocentesca dove il medico Chomà Kruvajan (Andrea Checchi) e il suo giovane collega Andrej Gorobek (John Richardson) sono in viaggio in carrozza per prendere parte a un importante convegno scientifico. Lungo la strada intrapresa all'interno di un bosco inquietante finiscono per rimanere a piedi a causa di un guasto a una ruota del mezzo, portando i due ad allontanarsi per visitare l'antica cripta dei Vajda dove giace il corpo della strega condannata anni prima attraverso il supplizio della "maschera del Demonio", un marchingegno fornito di chiodi nella parte interna posto sul volto della donna al fine di sfigurarne i lineamenti. Nonostante il volto mascherato, il corpo della fanciulla risulta sorprendentemente intatto a causa dello spegnimento anticipato del rogo dovuto a una violentissima pioggia. Accidentalmente, Chomà rompe il vetro che protegge la donna, portandola successivamente a risvegliarsi dopo che una goccia di sangue finisce sul suo corpo. Intenzionata a riprendere le sembianze di un tempo e a maledire tutti quanti, la strega finisce per seminare lungo il suo cammino orribili uccisioni – tra i quali lo stesso medico - fino a giungere al cospetto di Katia (Barbara Steele), sua lontanissima parente dall'aspetto identico, con lo scopo di eliminarla per sostituirsi a lei. Grazie all'aiuto di Gorobek, la strega e il principe - nonché suo aiutante- Igor Javutic (Arturo Dominici) trovano nella morte la strada per liberare il male dalla casa dei Vajda, salvando Katia dal demonio.

Se de *Il Vij* di Gogol' non rimane più niente fatta eccezione del nome del protagonista, si può sicuramente evidenziare come la trama della pellicola non risulti particolarmente complessa. Come nota lo stesso Steve Della Casa «per Bava la storia è quasi sempre secondaria: quello che conta è l'azione, ciò che si svolge nell'inquadratura. L'estetica comanda sulla narrazione».¹⁰⁶ Una scelta stilistica che si traduce con la continua ricerca di due elementi, Eros e Thanatos, facilmente identificabili attraverso il connubio di orrore e attrazione erotica che permane l'intera vicenda. È proprio grazie a quella sensazione di equivocità offerta da Bava che il tema del doppio – riscontrabile anche nel racconto di Gogol' – esplora le sue radici per mezzo dei personaggi interpretati da Barbara Steele, ossia quella della strega Asa Vajda e della principessa Katia, portando non solo lo spettatore a non riuscire a capire chi si trova davanti ma anche gli stessi personaggi che si rapportano a lei. Un'analisi viene offerta dallo stesso Alberto Pezzotta:

«Al tempo stesso, il film accresce l'ambiguità e la confusione tra bene e male, paura e desiderio, con un'idea semplice e cinematograficamente efficace: quella di fare interpretare da Barbara Steele i due personaggi di Asa e Katia. E di rendere incerta, in molte sequenze, l'identificazione del personaggio. Quando la Steele compare tra le rovine della chiesa con gli alani al guinzaglio, nulla segnala che si tratti dell'innocua Katia anziché di Asa, che abbiamo visto poco prima sul rogo e poi semi putrefatta nella tomba. E dal momento in cui la strega Asa riprende carne, riacquista tutto il suo fascino, come mostra la sequenza, che a rigore si dovrebbe definire necrofila, in cui bacia Chomà. Bava gioca sulla particolare fisionomia dell'attrice inglese [...] per offrire allo spettatore un'icona di bellezza la cui seduttività è direttamente proporzionale al pericolo che suscita».¹⁰⁷

Uno sposalizio ritratto egregiamente proprio nella scena in cui Asa si sveglia nella tomba dove è deposta: le sue lunghe dita affusolate che graffiano la pietra che la circonda e il petto che si solleva a fatica a causa del suo ansimare costituiscono un'immagine sensuale ma allo stesso tempo ripugnante a causa del suo aspetto fisico. Una scena entrata di diritto nell'antologia del genere horror per il modo in cui viene presentata agli occhi dei protagonisti, grazie a un «insinuante e morbidissimo gioco di carelli che poi si sposta nel primo piano del volto sfigurato della donna. Le gocce di sangue cadono sul volto della morta che comincia a ricostruirsi [...] Il teschio, grazie a un'impercettibile serie di

¹⁰⁶ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, EdizioniSabinæ, Roma 2023, p. 49.

¹⁰⁷ A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 36.

dissolvenze incrociate, si ricopre di carne».¹⁰⁸ Tematiche che vanno di pari passo con la violenza esercitata fin dalle prime sequenze, quando la strega si trova dapprima marchiata sulla schiena con un ferro rovente – segnalata con una “s” – e poi crudelmente trafitta con la maschera di cui l’opera riporta il titolo, fortemente impressa sul volto della donna per mezzo di un boia. Una scena con una carica di malessere altissima (dato dalla macchina da presa che segue l’avvicinarsi dello strumento di tortura e infine lo zampillare del sangue) che si tramuta in un effetto incubo dove Bava identifica nella maschera «la vera natura dei protagonisti, per sottolineare i loro aspetti più perversi proprio nel momento in cui dovrebbe espiarli».¹⁰⁹ Pertanto, ecco come le fattezze di Asa Vajda e del principe Igor diventano sinonimo di martirio, una condanna alle pulsioni nefaste esercitate lungo il loro cammino. Un disagio illustrato dal regista con la scelta di mostrare improvvisi morti attraverso un piano ravvicinato dei loro volti, che appaiono deformati e raccapriccianti a causa dei loro occhi spalancati. Ed è proprio per mezzo dell’organo dell’apparato visivo che questi mostri trovano la loro liberazione mediante un paletto conficcato nei loro occhi.

Abilmente giocato sul filone del fantastico (e dell’irrealistico) Bava adotta per mezzo dell’illuminazione quella sensazione di equivocità che si dirama fin dalle prime note: la comparsa di Katia accompagnata dai suoi due cani presuppone l’avvicinarsi dell’imbrunire dovuto alla graduale illuminazione del crepuscolo. Eppure, oltre le rovine dove è presente la fanciulla la luce appare più chiara e nitida, confondendo ancora una volta il pubblico che (incapace) non riesce a orientarsi sull’ora del giorno. E ancora, l’immaginario è presente nelle tecniche di ripresa usate da Mario, in particolare il piano sequenza:

«La macchina da presa, montata su carrelli o su una gru, dà l’impressione di essere sempre in movimento, fluida e sinuosa. A volte la mancanza di stacchi serve per creare la suspense, come quando la ragazzina esce dalla locanda e si avventura nel bosco, la macchina da presa la precede e ne accompagna l’esitante cammino. Altre volte il piano sequenza conferisce evidenza realistica a un evento fantastico: come quando Javutich sembra scivolare innaturalmente verso lo spettatore. [...] Ma Bava si spinge oltre, usando il piano sequenza per confondere la possibilità di una lettura lineare. La sequenza in cui Andrej e Chomà scendono nella cripta riprende quella di *Caltiki il mostro immortale*: solo che questa volta la macchina da presa compie una rotazione di 360 gradi, avvitando verso il basso. Il virtuosismo tecnico è funzionale alla descrizione realistica dell’ambiente, ma contiene un’ambiguità: la macchina da presa, all’inizio, riprende i due visitatori sulle scale; poi li abbandona, e sembra diventare una loro soggettiva; ma alla fine della rotazione torna a inquadrarli. Il risultato è che alla fine i personaggi sembrano guardati, e sono diventati delle potenziali vittime».¹¹⁰

Un’ambientazione immaginaria che sfocia nella rappresentazione – per mezzo della macchina da presa - dell’invisibile sotto effetto del personaggio di Javutich, quando lungo il suo cammino all’interno del castello dissemina panico attraverso una burrasca di vento, con il conseguente razzolamento a terra di un’armatura e lo svolazzamento di alcuni spartiti musicali. In ultimo è sicuramente da notare l’uso (che diventa progressivamente la firma di Bava) dello zoom, una tecnica volta a trasmettere gli effetti dello spavento: l’apparizione improvvisa di Javutich nella camera da letto di Katia è sottolineata da un carrello ottico posto con l’obiettivo di creare un effetto di avvicinamento; al contrario, un carrello all’indietro lo si può trovare nella scena dove Vajda cerca di respingere il principe Igor tenendo impugnata la croce. Una combinazione suggestiva data anche dall’impiego di una fotografia in bianco e nero (nonostante il volere del produttore Nello Santi del

¹⁰⁸ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 26.

¹⁰⁹ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 60.

¹¹⁰ A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, pp. 37-38.

technicolor), essenziale al fine di rappresentare l'orrido anche per mezzo del trucco e dell'illuminazione rossa e verde impiegata per la prima volta ne *I vampiri*, per ricorrere al graduale invecchiamento e ringiovanimento di Asa/Katia Vajda.

Profondamento legato alla letteratura russa – in particolare agli autori Gogol', Tolstoj e Dostoevskij – all'arte bizantina, all'Art Nouveau e all'illustrazione delle fiabe, Bava sembra rendere omaggio a un classico firmato Walt Disney grazie ai continui rimandi con la pellicola *La Belle et la Bête* (1946; *La bella e la bestia*) di Jean Cocteau, evidenziato soprattutto nelle scene dove Javutich appare scivolare lentamente verso lo spettatore. Lo stesso aspetto conferito al principe Igor è un forte richiamo al personaggio della Bestia: l'eleganza e la regalità abbracciano la mostruosità della creatura. In riferimento al celeberrimo cartone *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937; *Biancaneve e i sette nani*) la strega Asa Vajda incarna perfettamente le caratteristiche malvagie e l'aspetto dominante della Regina Grimilde. Una dominazione che si desume anche con il suo imprigionare sotto le sue braccia il professor Kruvajan, sedotto dal suo aspetto fortemente erotizzato anche dall'oltretomba, portandolo a diventare il suo burattino personale per combattere i nemici (tematica affrontata anche nei suoi lavori successivi). Un ulteriore richiamo proviene dal capolavoro *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922; *Nosferatu il vampiro*) di Friedrich Wilhelm Murnau nella sequenza della carrozza trainata nel bosco da Javutich: se nella versione tedesca l'insieme è costruito in maniera accelerata, il regista Bava sottolinea con la sua andatura lenta una propria originalità. Ad ammansire il leitmotiv sesso e morte ricorrente nella trama, dalla quale si deduce anche un possibile riferimento all'incesto tra i fratelli Asa Vajda e Igor Javutich (conseguenza della loro crocifissione) per mezzo del ritratto nudo della donna, mostrata con una sfera di cristallo in mano con un serpente che si intreccia tra le sue dita – a simboleggiare il comando – c'è anche un pronunciato lato romantico che rende *La maschera del demonio* appetibile per il pubblico femminile, evidenziato dal lato eroico di Andrej. A fondere più spessore alle immagini è senz'altro l'accompagnamento musicale diretto da Roberto Nicolosi. Come spiega Steve Della Casa «senza attribuire un tema musicale specifico ai personaggi principali del film, riesce comunque a creare un'aria che poi declina in molti modi». ¹¹¹ Il rimando all'estetica della Hammer Film dovuta principalmente a un tema breve e lancinante – al personaggio di Javutich sembra essere affidato una tematica musicale che si combina con la sensazione di pericolo e morte – si contrastano i lamenti e le urla di dolore provenienti da Asa quando viene torturata all'inizio dell'opera. È la sua voce l'unica nota di accompagnamento verso il suo tragico destino, un grido d'odio (e di paura) che risuona per molti anni quando alla fine viene risvegliata dal professor Kruvajan, udibile dalla stessa Katia mentre è intenta a suonare il pianoforte per la sua famiglia. Bava ancora una volta è quasi come se volesse spiegare al pubblico che, sebbene privata del suo volto e dei suoi occhi, la forza distruttiva di Asa permane sotto forma della sua voce. Interessante è l'utilizzo che il regista fa del tono della protagonista in sala doppiaggio, conferendo all'attrice Barbara Steele due doppiatrici diverse (a Maria Pia Di Meo viene affidata la dolce principessa Katia mentre a Lydia Simoneschi quella della perfida Asa), un contrasto che permette fin da subito allo spettatore di capire con quale delle due donne si sta rapportando, ma soprattutto indispensabile sul finale della narrazione quando il dottor Andrej Gorobec si trova all'interno della cripta con le due figure femminili.

Distribuito nell'agosto 1960 *La maschera del demonio* riscuote un successo modesto sul mercato nazionale, con un incasso al botteghino uguale a 141 milioni. Con consensi non particolarmente degni di nota, l'opera viene apprezzata sul mercato estero mediante una distribuzione negli Stati Uniti per mezzo della AIP – che cambia totalmente partitura per affidarla al compositore Les Baxter – dal titolo *Black Sunday* e rilasciata in *double feature* insieme a *The Little Shop of Horrors*

¹¹¹ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizionsabinæ, Roma 2023, p. 87.

(1960; *La piccola bottega degli orrori*) di Roger Corman e in Francia da CFF (Comptoir Français du Film), portando le due società a ottenere il maggior successo produttivo dell'anno. In Inghilterra il lungometraggio subisce una crociata, finendo per essere bollato come non adatto al pubblico e rimandato sul grande schermo al 1968, ottenendo una certificazione X sotto la denominazione *La vendetta del vampiro*. È proprio grazie al successo riscosso oltreoceano che Bava riceve l'invito da parte del produttore cinematografico statunitense Samuel Z. Arkoff di trasferirsi negli Stati Uniti per poter lavorare, invito declinato per poter continuare a dirigere i suoi lungometraggi nella sua amata Roma.

La maschera del demonio rappresenta il lavoro più riuscito del maestro dell'orrore, una resa inquietante data dai continui (e ambivalenti) riferimenti al mondo dei non vivi – i vampiri – e al mondo della stregoneria. Forze minacciose sconfitte nel nome della religione che qui trova ampio spazio per mezzo di varie iconografie, citazioni capaci di restituire una certa robustezza per via del padre Eugenio, abile scultore nonché costruttore di numerosi altari per la chiesa, il cui contributo lo si può rintracciare anche in questa pellicola per la messa in scena della maschera, da lui ideata. «Erotismo e punizione, il *memento mori* che affiora insistente a lato della consumazione del desiderio»¹¹², un'opera dal significato inestimabile dal punto di vista storico, capace di innalzarsi a modello e a superare in bellezza e originalità il mondo delle tenebre oltreoceano oramai inabissato. Una pellicola che «segna la vera nascita del cinema horror italiano, perché, sebbene *I vampiri* di Freda abbia dato l'avvio a un certo genere, è con questo film che viene completamente eliminato l'impianto giallo che l'altro aveva.»¹¹³

Il 1960 diventa la data di riferimento per l'uscita di altri quattro film del filone dell'orrore italiano, a partire da *L'amante del vampiro* scritto dallo specialista Ernesto Gastaldi (figura fondamentale anche per il genere giallo/thriller) e diretto da Renato Polselli. Muovendosi sul territorio del vampirismo, la pellicola offre uno sguardo su un'atmosfera dominata da una certa ambiguità morbosa, dove nella coppia di vampiri vige un rapporto sadomasochista dove è l'uomo a essere sottoposto alla donna. Un erotismo che si fa portavoce di elemento esplicito che, unito all'orrore, contribuisce a creare una strana fascinazione. Girato in tre settimane presso il castello di Artena, in provincia di Roma, la pellicola sfrutta la tematica usata dallo stesso Bava, ossia la rappresentazione della donna come incarnazione del male assetata di sangue maschile. Peccato che «il tema, interessante e non privo di un certo erotismo, sia rovinato da una sceneggiatura, una regia e un cast di attori tutti ben poco convincenti».¹¹⁴ Segue *Seddok l'erede di Satana* firmato dal noto regista televisivo della RAI Anton Giulio Majano con protagonista Alberto Lupo, una storia che insegue l'archetipo dello scienziato pazzo che finisce in tragedia. Nonostante una degna interpretazione da parte del performer, ci troviamo di fronte a una mediocre sceneggiatura tutt'altro che esaltata a causa di una regia fin troppo televisiva. A distinguersi da questi ultimi due film ordinari è senz'altro *Il mulino delle donne di pietra* di Giorgio Ferroni, il primo horror italiano realizzato a colori. Come illustrato nella recensione di Fantafilm:

«Il film è considerato tra i migliori esempi di horror fantastico italiano, al punto che alcuni recensori hanno creduto di trovarvi riferimenti letterari ad Edgar Allan Poe e Alberto Martini e agganci stilistici non solo ad André De Toth (*La maschera di cera*) o Mario Bava (*La maschera del demonio*), ma addirittura – nell'uso delle inquadrature – a Buñuel. Tematicamente, il racconto è un'inedita rilettura dell'archetipo dello scienziato pazzo che sacrifica vite innocenti per salvare

¹¹² A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 43.

¹¹³ R. Ricci, *Cinema assassino. Il cinema thriller e horror italiano dagli inizi a oggi*, Le Mezzelane Casa Editrice, Ancona 2023, p. 53.

¹¹⁴ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Pescara 1990, p. 26.

quella di una persona cara, una situazione che in quegli anni ispira anche *Occhi senza volto*, *Seddok l'erede di Satana* e *Gritos en la noche*». ¹¹⁵

A caratterizzare questo lungometraggio non sono solo alcuni elementi fondamentali come il mad doctor, il vampirismo e la pietrificazione delle vittime: il cineasta illustra anche l'aspetto della necrofilia e tematiche erotiche-morbose tipiche del genere gotico italiano.

L'anno si chiude con *L'ultima preda del vampiro* di Pietro Regnoli, sceneggiatore de *I vampiri*; la sua opera, seppur non risulta del tutto soddisfacente, vede rappresentare nuovamente sul grande schermo l'ambiguo sdoppiamento del protagonista in chiave maschile – Walter Brandi è sia il nobiluomo Gabor Kerassy che il suo spietato antenato vampiro – coniugato alle consuete tematiche caratteristiche, come l'erotismo morboso e la giovane fanciulla vista dal vampiro come reincarnazione della sua amata. Si evince come queste cinque pellicole delle tenebre, ispirate in particolar modo dal successo strepitoso della tematica vampiresca portata in scena da Fisher, trovano delle similitudini molto simili tra loro: la sete di sangue, la continua ricerca dell'immortalità e di conseguenza della bellezza eterna rappresentano il fulcro nonché il cuore di questi primi esperimenti italiani sul genere dell'orrore. A essi si lega un sentimento d'amore che unisce questi mostri, che finiscono per sopperire per mano della loro natura anormale. Con l'unica eccezione del maestro Bava, le altre opere finiscono presto nel dimenticatoio senza (purtroppo) riuscire a ottenere un minimo di considerazione all'estero.

A distanza di due anni l'Italia ritorna nel mondo delle tenebre per mano di Riccardo Freda – che si registra con lo pseudonimo Robert Hampton – per mezzo di un'opera tanto perversa quanto estremamene appagante e migliore all'interno della sua ricca filmografia. *L'orribile segreto del dottor Hitchcock* (1962) vede il ritorno dei due produttori Ermanno Donati e Luigi Carpentieri (riuniti sotto lo pseudonimo di Luis Mann) nonché della star britannica Barbara Steele, approdata proprio nel genere italiano per mezzo dello stesso Bava. Quello di Freda è certamente un film pesantemente influenzato dalla censura italiana per via della tematica rappresentata, la necrofilia, nella quale «molte delle sequenze più esplicite furono eliminate dalla versione circolante nelle sale», ¹¹⁶ portando a una comprensione di difficile lettura da parte del pubblico. Lo stesso cineasta ammette:

«Ci sono stati vari tagli, abbastanza importanti. Vede, era un periodo che la censura ti bocciava un film per una coscia intravista, una scollatura troppo audace. Il mio film, addirittura! osava parlare di un necrofilo, questo dottore che ama i cadaveri! E così hanno sforbiciato tutte le scene più evidenti, i suoi baci al corpo inanimato della donna e altre cose: alla fine, credo che tutto il film risultasse un po' oscuro, proprio perché non si capiva che l'uomo era un necrofilo.» ¹¹⁷

Considerato uno dei migliori horror italiani, quello che Freda restituisce con questo lungometraggio è un'assenza totale di elementi soprannaturali a favore di tematiche come la colpa, il peccato e le oscure malattie che si insinuano all'interno dei suoi personaggi, destinati fin dall'inizio a un atroce destino per quella mostruosità insita nella loro anima.

Negli anni che seguono Bava si trova a partecipare – in veste di regista, direttore della fotografia e creatore di effetti speciali – a una moltitudine di lavori, a cui si aggiungono alcune collaborazioni spesso non accreditate. Talvolta finisce per co-dirigere lungometraggi insieme ad altri cineasti, come nel caso di *Ester e il re* (1960) insieme al prestigioso nome di Raoul Walsh, un enorme passo indietro dovuto dalla stessa Galatea che si trova a dubitare delle capacità dell'uomo a causa del

¹¹⁵ B. Lattanzi – D. De Angelis, Fantafilm, recensione.

¹¹⁶ A. Zanetti, *I giardini della paura. Tre anni di terrore all'italiana*, Edicta, Modena 2002, p. 40.

¹¹⁷ Intervista a Riccardo Freda a cura di Luigi Cozzi in Horror n. 15, Sansoni, 1971.

risultato (non del tutto soddisfacente) al botteghino del suo *La maschera del demonio* e forse perché non trova in Bava uno stimolo ambizioso. Il suo stato emotivo, totalmente compromesso per via di un esaurimento nervoso dovuto al superlavoro, lo portano a prendersi un periodo di pausa dal cinema subito dopo aver terminato le riprese di *Gli invasori* (1961) per dedicarsi esclusivamente a una delle sue più grandi passioni: la letteratura. Sono proprio i romanzi d'orrore e in particolare i gialli ad accompagnare la sua fervida immaginazione in terre lontane, un genere quest'ultimo lanciato dalla casa editoriale Mondadori nel lontano 1929 allo scopo di «conferire nuova dignità a un genere fino ad allora ritenuto degno di essere incluso nell'ambito della letteratura vera e propria». ¹¹⁸ La collana, intitolata *I libri gialli* – e successivamente modificata in *Il Giallo Mondadori* – rimanda al colore caratteristico presente sulle copertine di questa nuova narrativa, capace di mescolare il genere poliziesco con il noir, portando alla traduzione oltreoceano di autori famosi come Edgar Wallace, Agatha Christie e Sir Arthur Conan Doyle. È proprio grazie alla lettura di queste storie che nasce il suo secondo lavoro dietro alla macchina da presa: *La ragazza che sapeva troppo* (1963). Sebbene le radici del genere giallo all'italiana si possano rintracciare in altri lungometraggi precedenti come in *Ossessione* (1942) di Luchino Visconti o in *La commare secca* (1962) di Bernardo Bertolucci – malgrado questi adottano una struttura narrativa che contamina il giallo con il rosa – è proprio Bava a costruire per la prima volta un identikit in maniera robusta, che trova solamente l'anno dopo con un nuovo lavoro le fondamenta solide per inaugurare il genere cinematografico. Riposta sulla figura dell'uomo la massima attenzione da parte della AIP per via del suo precedente progetto in veste di regista esordiente, e mancata l'opportunità di collaborare con Bava a causa del suo rifiuto di abbandonare la terra madre per trasferirsi negli Stati Uniti, la famosa casa di produzione decide di stringere un accordo con Galatea in modo da coprodurre sul suolo italiano la nuova pellicola, un'opera di genere thriller capace di cavalcare l'onda del successo di *Psycho* (1960; *Psyco*) di Alfred Hitchcock, che nel frattempo genera un stuolo di film dallo stesso stile. Un'emulazione che parte proprio dal titolo stesso: *La ragazza che sapeva troppo* si rifà al celebre *The Man Who Knew Too Much* (1956; *L'uomo che sapeva troppo*), remake dell'omonimo lungometraggio del 1934 sempre a firma del Maestro della Suspense. Considerato tutt'oggi come un passo importante nell'evoluzione del thrilling italiano, il film – dal titolo provvisorio *Incubo* ma poi modificato per evitare di entrare in conflitto con un altro progetto simile annunciato dalla Hammer – trova nella sceneggiatura ben sei autori: Ennio De Concini, Eliana De Sabata, Sergio Corbucci, Mino Guerrini, Franco Prospero e lo stesso Bava. Un contributo firmato da tutti questi nomi ben evidente all'interno della pellicola, la seconda e ultima girata in bianco e nero dal regista in quanto considerata la giusta scala cromatica per risaltare la suspense psicologica, un omaggio alla modalità classica dei film noir degli anni Quaranta.

Con alle spalle una magnifica Roma resa eterea da capolavori come *Roman Holiday* (1953; *Vacanze romane*) di William Wyler e *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini ma fortemente avvolta dalle spire tenebrose di Bava, *La ragazza che sapeva troppo* rappresenta il giusto investimento per il mercato internazionale per la sua ambientazione turistica, per un cast composto da attori stranieri di serie B e per una trama che si confà ai polizieschi tedeschi dell'epoca. Una storia dalla gestazione ancora una volta complicata per via di un'impostazione modificata in corso d'opera, resa più sui toni della commedia gialla all'inizio e successivamente dipinta da tinte oscure a riprese concluse. Come analizza Alberto Pezzotta «è proprio la vena noir a creare un nuovo genere, dove alla componente del *mystery* (l'assassino da scoprire) se ne affianca una gotica e orrorifica. Esplicitamente gotici sono alcuni ambienti e le psicologie di alcuni personaggi. E decisamente horror è l'enfasi posta sulle sequenze di suspense e sugli omicidi». ¹¹⁹ È proprio l'autore a identificare alcuni degli espedienti stilistici usati in seguito da altri registi, come lo stesso Dario Argento: l'inverosimiglianza della

¹¹⁸ I Gialli Mondadori compiono novant'anni - Treccani

¹¹⁹ A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 54.

situazione di partenza, una protagonista coinvolta in una faccenda losca per puro caso, l'importanza delle scenografie, l'atmosfera dalle tinte minacciose, l'enfasi posta su rumori sinistri e l'uso delle luci.

La ragazza che sapeva troppo si apre con una giovane turista inglese di nome Nora Davis (Leticia Román) sbarcare sul suolo italiano, per la precisazione nel capoluogo, dove ad accoglierla è proprio un delitto commesso sotto i suoi occhi in piena notte. Stordita da quanto visto, dalle sigarette al gusto marijuana offertole da un uomo sull'aereo e dall'improvvisa morte della signora anziana che la ospita presso casa sua, la protagonista viene gentilmente invitata dalla polizia (che fatica a crederle) a non farsi suggestionare troppo dai libri gialli, sua grande passione. Convinta di non essere nel torto, Nora comincia a investigare sul presunto delitto, accompagnata da un giovane uomo – il medico Marcello Bassi (John Saxon) – che tenta di distrarla dall'intera situazione facendole visitare Roma.

Il prototipo del giallo all'italiana vede il ritorno di alcuni fedeli collaboratori di Bava nel reparto tecnico, come Ubaldo Terzano accreditato sotto l'appellativo di assistente alla macchina da presa per l'ultima volta: per il resto delle sue collaborazioni, infatti, viene riportato il suo nome sotto la dicitura di direttore della fotografia; un montaggio firmato ancora una volta da Mario Serandrei e una colonna sonora a opera di Roberto Nicolosi, composta da brevi accenni per ammorbidire le transizioni da una scena all'altra e per enfatizzare la suspense. A chiudere è il cast guidato dall'artista italiana Leticia Román, figlia d'arte (la madre è l'attrice Giuliana Gianni mentre il padre è il costumista e sceneggiatore Vittorio Nino Novarese, vecchio collaboratore di Bava) con alle spalle solo piccole parti – seppur interessanti – come nel lungometraggio *G.I. Blues* (1960; *Cafè Europa*) a fianco di Elvis Presley. È proprio sotto suggerimento della donna che viene proposto il nome di John Saxon per il ruolo di co-protagonista, giovane promessa del cinema hollywoodiano volato in Italia dopo la crisi del mercato statunitense. Una connessione, quella tra l'uomo e il regista Bava, mai decollata a causa dell'intolleranza di fronte a quella che, secondo quest'ultimo, è una vera e propria raccomandazione. A completare i ruoli principali sono Dante Di Paolo nel ruolo del giornalista Andrea Landini e l'ambigua Laura Craven Torrani interpretata da Valentina Cortese.

Il regista Bava tratteggia il modus operandi del futuro giallo all'italiana – caratterizzato dalla presenza di una giovane donna straniera testimone di un omicidio, un serial killer misterioso, telefonate anonime, registratori e un certo feticismo nei confronti dell'assassino – per mescolarla al genere gotico dato da un'estetica capace di ritrarre la paura presente nella protagonista attraverso l'utilizzo di temporalità, una magione solitaria (e inquietante), l'inconfondibile presenza del gatto nero e la traccia di ritratti minacciosi. Lo sguardo è per l'appunto il focus principale dell'intera pellicola: l'impiego del fuori fuoco e delle ombre portano lo spettatore a non riuscire a comprendere se la visione dell'omicidio stia avvenendo davvero o sia solo frutto dell'intera immaginazione di Nora. Così come le tenebre portano via la verità che si cela dietro quello sguardo, la luce del giorno dopo sembra non riuscire a sortire una fonte di chiarezza nella testimone: chi prova a svegliarla adoperando dell'alcol per farle rinvenire? E perché scappa? Tutto torna nitido nel momento in cui un poliziotto trova la donna mezza incosciente distesa vicino alla chiesa di Trinità dei Monti. Eppure, ecco come ancora una volta il cineasta «ci propone una visione deformata della realtà».¹²⁰ L'osservazione diventa sinonimo di pericolo, un divieto che nemmeno la luce del giorno è capace di allontanare perché anche lei impregnata dall'ombra. Allo stesso tempo a elevarsi nell'opera è anche l'uso della voce, fonte molto spesso di inganno: l'urlo agghiacciante che Nora avverte la rende testimone di un omicidio che non comprende appieno. Il suo stato alterato la porta inizialmente a dubitare di quello che sente e vede; così come una voce off conduce lo spettatore a riflettere su quanto visto, illustrandoci come i romanzi gialli soddisfano l'appetito di Nora permettendole di evadere da una realtà che forse più di

¹²⁰ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 62.

tanto non le aggrada. La voce misteriosa che conduce la protagonista all'interno di una palazzina vuota non è nient'altro che un suono registrato su nastro magnetico. La stessa voce di Adriano Celentano con il suo *Furore* trae in imbroglio la realtà a cui stiamo assistendo: la canzone la troviamo esterna alla narrazione perché la ascoltiamo nei titoli di testa ma anche interna quando la ritroviamo sul nastro registrato dell'assassino. Contornata da elementi innovativi per la cinematografia italiana, *La ragazza che sapeva troppo* viene fatta distribuire in Italia nel febbraio 1963 dalla Warner Bros – fatto del tutto eccezionale per un film di Bava – permettendole di uscire in prima visione nelle sale più importanti di città come Roma, Milano e Torino. Eppure, la giunta di un momento critico della guerra fredda porta numerosi spettatori italiani a mostrare più attenzione al notiziario rispetto all'ultimo lavoro del cineasta, consegnandoli uno degli incassi più bassi della sua carriera con soli 55 milioni di lire. La AIP richiese sostanziali cambiamenti all'opera come la sostituzione della voce maschile off con quella di Nora, il recupero di alcune scene scartate in fase di montaggio originale (e l'aggiunta di nuove) per dare una certa completezza all'intera storia, l'inserimento di numerose gag – come un ritratto di Bava che sembra osservare la protagonista – e un finale diverso. Consegnato con una colonna sonora nuova composta – nuovamente - da Les Baxter e un titolo accattivante – *The Evil Eye* – la pellicola viene distribuita negli Stati Uniti solamente nel 1964 senza tuttavia riscuotere una calorosa accoglienza. Solo nel territorio francese l'opera viene accolta col giusto dovere, rifacendosi alla versione italiana dove il dubbio dell'intera vicenda permane fino alla fine, portando a credere che si tratti solo di una allucinazione.

A distanza di un anno Freda e il dottor Hitchcock ritornano sul grande schermo con *Lo spettro* (1963), nella quale a vestire i panni del dottore è l'attore Leo G. Elliot (con il necrofilo della storia precedente ha solo il cognome) mentre rimane del tutto invariato il cast femminile dominato da Barbara Steele e Harriet Medin White. La pellicola regala «il tema del classico triangolo in un ambiente angoscioso, in un crescendo di odio e di follia difficile da dimenticare»¹²¹ dove ancora una volta la donna diventa sinonimo di malvagità e di tradimento. Contraddistinta da una regia glaciale e distaccata dove il regista dirige gli attori con malcelato sadismo sino alla tragedia finale, il lavoro di Freda è certamente ricordato per via di un'assenza totale di ironia e umorismo, nella quale campeggia all'interno della storia solo una più che ostentata serietà che funge da agghiacciante giudice. *Lo spettro* e *Lo strano caso del dottor Hitchcock* conducono il regista a «trasgredire tutte le regole, spingere le rappresentazioni della mostruosità, della violenza, dell'odio o di temi come la necrofilia, fino a punti quasi insostenibili.»¹²² Come sottolineano gli autori Antonio Tentori e Luigi Cozzi:

«L'aspetto che contraddistingue i film gotici di Freda da quelli degli altri registi italiani dello stesso periodo, compreso Bava, consiste nella rappresentazione stessa dell'orrore, il quale non si basa su elementi sovranaturali ma nasce dal reale, dal momento che è insito nella psiche umana. Nonostante, quindi, la loro cornice spettrale, le pellicole di Freda raffigurano, in maniera suggestiva quanto amara, le perversioni e i delitti commessi da esseri umani che finiscono inevitabilmente condannati dalle proprie mostruosità.»¹²³

Ad avanzare nell'horror degli anni Sessanta è anche la figura di Antonio Margheriti (a lui si deve la prima *Space-Opera* realizzata nella nostra penisola, ossia *Space men* del 1960), un artigiano nonché cineasta capace di spaziare con i generi nonché abile nel portare sul grande schermo lungometraggi dai budget risicati. Nel suo *La vergine di Norimberga* (1963) la presenza nel cast di Christopher Lee non migliora quello che viene definito un film interessante seppur governato da

¹²¹ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 31.

¹²² G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Trento 2024, p. 230.

¹²³ A. Tentori – L. Cozzi, *Guida al cinema horror made in Italy*, Profondo Rosso, Roma 2007, p. 152.

«evidenti limiti dettati dal budget e alcuni passaggi narrativi a dir poco grossolani»;¹²⁴ un giallo che mescolato al gotico fornisce un'insolita atmosfera macabro-orrifica, nella quale «il film presenta aspetti del tutto thrilling, concentrati nell'escalation di furia omicida del mostro e dell'indagine che compie la giovane protagonista nel tentativo di scoprire la sua misteriosa identità».¹²⁵

Corre l'anno 1962 quando il regista Roger Corman decide di strutturare il suo nuovo lavoro cinematografico in tre segmenti, ognuno ispirato da un racconto del celebre scrittore Edgar Allan Poe. Nasce così *Tales of Terror (I racconti del terrore)* prodotto dalla AIP, casa di produzione che si trova attiva nel terzo progetto firmato da Mario Bava, anch'essa un'antologia – come vuole la moda di quell'epoca – che racchiude in tre episodi diverse forme sperimentate del terrore. Inizialmente programmato con il titolo *La paura*, la pellicola trova velocemente una sostituzione durante la produzione rifacendosi (o parodiando) un film antologico in corso di riprese a Cinecittà: *I tre volti* (1964) di Michelangelo Antonioni, Mauro Bolognini e Franco Indovina. *I tre volti della paura* (1963) vede impegnati nella stesura della sceneggiatura il giovane Alberto Bevilacqua e Marcello Fondato, nella quale attraverso i loro scritti evocano richiami all'alta letteratura, come si scorge nei titoli di testa, sebbene molti di questi sono in realtà fittizi. Il primo episodio, intitolato *Il telefono*, vede attribuito erroneamente il nome allo scrittore Guy de Maupassant, sebbene le sue radici si possono rintracciare nel non ben identificato F.G. Snyder, autore molto probabilmente apparso in appendice a un Giallo Mondadori; *I Wurdulak* è il secondo frammento tratto dal racconto *La famille du Vourdalak* del giovane Aleksej Tolstoj, cugino alla lontana del popolare autore di *Guerra e pace* (1867); a chiudere l'opera è *La goccia d'acqua*, una storia anacronisticamente attribuita a Anton Čechov anche se è proprio nell'esposizione *Dalle tre alle tre e mezzo* di P. Kettridge e contenuto nell'antologia *Storie di fantasmi* (1960) curata da Carlo Fruttero e Franco Lucentini a trovare un riscontro di uguaglianza.

Sotto la guida di Boris Karloff (protagonista del secondo racconto) che illustra lo spettatore e lo invita a entrare a far parte dell'universo caratterizzato da presenze spettrali – un forte richiamo alla serie televisiva *Alfred Hitchcock Presents* (1955 – 1962; *Alfred Hitchcock presenta*) dove il Maestro della Suspense introduce di volta in volta gli episodi – l'opera si apre sotto il segno de *Il telefono*, un segmento privo dell'emozione tanto decantata nel titolo ma impostato sulla linea di un semplice thriller, già sperimentato in *La ragazza che sapeva troppo*, combinato al genere giallo ampiamente sviluppato in una sua futura opera. L'episodio vede una sensuale fanciulla di nome Rosy (Michèle Mercier) perseguitata da telefonate anonime che decantano la sua terribile morte. Convinta, a causa di alcuni particolari, che si tratti del suo ex fidanzato Frank (Milo Quesada), evaso dal carcere per vendicarsi di colei che ha osato abbandonarlo, la ragazza si convince a chiamare la sua fidata amica Mary (Lydia Alfonsi) per farsi tenere compagnia nel corso della notte, senza sapere che le telefonate provengono proprio da quest'ultima. Decisa a mettere fine a questo scherzo, Mary scrive una lettera alla protagonista decantando le sue scuse personali salvo alla fine essere uccisa proprio da Frank, giunto davvero nell'abitazione per spargere il sangue promesso. Posizionata come seconda storia nella versione statunitense, lo spezzone parodia un lungometraggio di Roberto Rossellini dal titolo *L'amore* (1948) con protagonista Anna Magnani, dove per l'appunto la donna intrattiene una conversazione telefonica con il suo amante che all'ultimo decide di troncane la relazione extraconiugale per rimanere accanto alla moglie. Sfruttando le scenografie utilizzate nel suo lavoro precedente, Bava trasporta lo spettatore in un mondo colorato – questo è infatti il suo primo lungometraggio a colori – contornato però da un senso di claustrofobia e disagio, dovuto in particolar modo all'abitazione della fanciulla che da ancora di sicurezza ne diviene sinonimo di reclusione.

Le pulsioni di cui sono imbevuti i personaggi di Bava, contraddistinti da un animo passionale e ribelle che li spinge a compiere atti irreparabili, sono al centro dell'attenzione ne *Il telefono*: Rosy

¹²⁴ Sito LongTake.

¹²⁵ A. Tentori – L. Cozzi, *Guida al cinema horror made in Italy*, Profondo Rosso, Roma 2007, p. 174.

è la quintessenza della bellezza capace di lasciare lungo il suo tragitto uno sciame di cuori infranti. Così come successo con il suo compagno, la donna prende presto le distanze anche dalla sua amica nonché amante Mary – il cineasta fornisce segnali abbastanza espliciti del rapporto lesbico tra le due – portando quest’ultima a vendicarsi perché privata del suo amore e della sua amicizia. Attraverso l’adozione di piani sequenza fluidi e di una ridondanza di primi piani mediante zoom, il cineasta fornisce un crescendo di tensione che si libera ferocemente nel momento in cui l’unico suono che udiamo all’interno della stanza è quello del telefono che squilla, informandoci di una nuova minaccia imminente. Lo sguardo, quella forma di perverso voyerismo, trova le sue diverse sfaccettature negli occhi che osservano Rosy, decantando una bellezza pronta a essere orribilmente sfigurata. Un crescendo di emozioni che caratterizzano i tre personaggi che sfocia nella violenza estrema, portando un susseguirsi di morte e liberazione: questo è ben evidente quando Frank si presenta davvero nell’abitazione della ex compagna per ucciderla, salvo uccidere erroneamente la sua amica, per venire a sua volta ammazzato dalla stessa Rosy. È tutto nel grido liberatorio emesso dalla stessa fanciulla a farci comprendere come la situazione di stallo fra i tre – indicativamente il triangolo amoroso – è finalmente messo a tacere per sempre. Un’ultima inquadratura sul telefono rosso ci informa che ormai il pericolo è passato. Una sceneggiatura costruita mediante meccanismi che rimandano al thriller classico, dove i tempi sono dilatati e l’unico suono che udiamo è il trillo del telefono che diventa col passare dei minuti sempre più sinistro. Un episodio apparentemente molto basilare giocato sull’elemento della suspense, diventato nel corso degli anni fonte di attrazione per il genere slasher.

I Wurdulak sono la seconda porzione di narrativa più lunga all’interno della pellicola, caratterizzata da materiali di repertorio provenienti da *La maschera del demonio* e costellata da star internazionali come il divo del cinema dell’orrore Boris Karloff e il giovane Mark Damon, sulla cresta dell’onda grazie al successo de *House of Usher* (1960; *I vivi e i morti*) di Roger Corman. L’opera, inoltre, si avvale della presenza dell’attore Massimo Righi, col quale entra subito in confidenza con Bava tanto da portarlo a recitare in un altro progetto del regista. Il titolo dell’episodio non è altro che una storpiatura del termine *Wurdulac* (detto anche *Wurdalak* o *Verdilak*) in cui significato in lingua russa corrisponde alla creatura della notte, il vampiro, che dopo aver succhiato il sangue dei suoi familiari li fa diventare dei mostri senz’anima. È proprio il morto vivente il protagonista di questa storia, incarnato per la prima volta da Karloff nelle vesti del capofamiglia Gorca, di ritorno allo scoccare della mezzanotte del quinto giorno di viaggio e accolto – con un certo scetticismo – dalla sua famiglia per via di una terribile sorte che aleggia nel villaggio. Ad aspettarlo nella sua dimora c’è anche il giovane nobile russo Vladimir D’Urfe (Mark Damon), colpito dalla bellezza di Sdenka (Susy Andersen) e poco propenso a credere alla storia del vampiro. La strage che colpisce il nucleo familiare in un secondo momento è inevitabile, così come il destino segnato da un’eterna vita condannata. La sceneggiatura – il cui genere spazia nel gotico di ambientazione storica – segue fedelmente le parole di Tolstoj fatta eccezione del finale: se nel romanzo il personaggio di Vladimir sopravvive alla famiglia di vampiri, nell’opera di Bava l’uomo viene vampirizzato dalla sua amata, portando avanti la tradizione aperta dal primo segmento dove il lieto fine viene negato allo spettatore. Le revisioni al testo originale si contraddistinguono anche e soprattutto su un accento posto sugli aspetti psicoanalitici. L’autore Alberto Pezzotta spiega «l’attaccamento morboso della madre per il figlio, Gorca che impedisce alla figlia di fuggire con il suo amato. Che Bava dovesse tenere a questo aspetto, si intuisce dal fatto che Karloff lo anticipa nel prologo».¹²⁶ Maggior enfasi viene sottolineata proprio nel personaggio di Boris Karloff, per la prima – e unica – volta sotto la guida del regista italiano, alle prese con un genere che conosce fin troppo bene grazie alle sue interpretazioni di mostri condannati all’eterna infelicità, come ci dimostra il suo *Frankenstein*. Dopo un periodo fiorente dove

¹²⁶ A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 61.

l'orrore sembra aver trovato un suo personale posto nei circuiti cinematografici statunitensi, la sua rovinosa caduta agli inizi degli anni Cinquanta porta alcune stelle hollywoodiane a cercare altrove lavoro. Lo stesso accade a Karloff, invitato – seppur inizialmente restio – a partecipare al nuovo progetto di Bava, identificandolo nella sua storia come l'erede del Dracula di Bram Stoker. L'aura di mistero e tensione aleggia lungo il suo cammino, marcato da un sonoro composto da un coro e da ululati di lupi proprio come si confà a una star del cinema dell'orrore. Ma è proprio questa sua ambiguità (è un Wurdulak?) che trova il massimo riscontro nel momento in cui ai cori si sovrappongono i violini quando, con un certo sfoggio, mostra fieramente la testa recisa del brigante Alibel. Ma è proprio in un passaggio fondamentale, reso accattivante grazie all'impiego di tre inquadrature, che capiamo la vera natura dietro questo personaggio:

«La scena inizia con un'inquadratura fissa di Vladimir D'Urfe che sta dormendo. Un lento carrello si dirige verso la porta che sembra aprirsi verso il buio totale [...] questa oscurità che limita la stanza (e forse anche la realtà) sta nascondendo Gorka. E Gorka appare all'improvviso, in primo piano, con la luce che esalta sul suo volto i segni della morte. Uno stacco e poi un'inquadratura più larga, con un carrello indietro, ci mostra Gorka che avanza verso il letto, sempre sospeso tra il buio e la luce. L'inquadratura adesso si concentra su Vladimir, mentre Gorka alza verso di lui le mani in modo minaccioso: il giovane si sveglia di soprassalto e in quel momento il Wurdulak scompare. Adesso la cinepresa avanza verso il volto di Vladimir e quando il suo viso riempie lo schermo ecco che si capisce che ha visto la minaccia. Un altro stacco ci porta al controcampo e uno zoom molto aggressivo verso la finestra ci fa nuovamente vedere Gorka minaccioso e al tempo stesso esangue, illuminato con una luce violacea che evoca la carne in putrefazione».¹²⁷

Morte e passione trovano riscontro anche in questa porzione di narrativa: il candore presente nell'innocente Sdenka viene rovinosamente travolto dalla furia del padre/vampiro, costringendo la fanciulla a richiamare (attraverso il suo magnetismo da vampira) le attenzioni di Vladimir, che soccombe tragicamente tra le sue braccia, consapevole del destino che lo attende. Un episodio in cui il fattore estetico – dato in particolar modo dalla fotografia - prevale sulla narrativa, con un taglio di luci colorate (celebre il cielo notturno viola) poco consoni a una scenografia gotica.

Tra i segmenti più terrificanti e riusciti troviamo *La goccia d'acqua* con protagonista Jacqueline Pierreux. L'utilizzo di espedienti come il temporale, porte che cigolano, cali di pressione nella luce e improvvise apparizioni sfociano nel terrificante nel momento in cui ci addentriamo nella stanza della defunta, quest'ultima costruita mostruosamente attraverso un pupazzo di cera dallo stesso Eugenio Bava. Giocato su una sorta di vendetta dal mondo dell'oltretomba, l'episodio vede la donna di servizio Helen Chester (Pierreux) sottrarre al cadavere di una medium – dall'aspetto sgradevole con gli occhi aperti e l'espressione crudele – un prezioso anello. Di ritorno a casa, la persecuzione di quanto fatto si riversa in episodi sinistri come l'avvistamento e il ronzio di una mosca che si posa sopra la sua mano, il continuo gocciolio di un rubinetto e infine l'apparizione del corpo della defunta, pronta a vendicarsi per quello che le è stato sottratto. Il finale è tra i più derisori e vede l'infermiera Chester spirare proprio per mano sua, un gesto forse dettato dallo spirito della medium o semplicemente frutto della sua fervida immaginazione. Un'anima corrotta e distrutta separata dal suo corpo che, in maniera satirica, guarda il volto della vicina di casa, rea di aver a sua volta rubato l'anello (e probabilmente a sua volta condannata alla persecuzione).

Per spezzare la catena di tensione suscitata con l'ultimo episodio, *I tre volti della paura* termina con un saluto finale da parte dell'artista Boris Karloff, una scena totalmente improvvisata a causa dei pochi elementi messi a sua disposizione sul set (prossimo a essere smontato); un'idea che

¹²⁷ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizionsabinæ, Roma 2023, p. 50.

conquista da subito il regista che, per farsi burle del pubblico e per far comprendere che quanto appena visto è solo frutto dell'immaginazione (e non della realtà) pone la superstar Karloff di fronte alla macchina da presa con un monologo. La cinepresa, a mano a mano, si allontana dalla figura dell'uomo rivelando gli addetti tecnici muovere i rami degli alberi e il cavallo di legno sulla quale è seduto l'attore. Un assolo, quello recitato di fronte alla telecamera, che pone lo spettatore di fronte a un dubbio amletico: quello che stiamo ascoltando è l'attore Boris Karloff o il suo personaggio Gorca? Ecco che la sovrapposizione tra i due uomini, resa ancora più audace per via della stessa voce del doppiatore italiano Aldo Silvani, porta il pubblico a domandarsi con quale dei due uomini si sta rapportando. Come suggerisce il *Dizionario dei film horror*:

«Campione di economia narrativa e maestro del colore come pochi, arricchisce di suggestioni cupe e oscure le immagini con una sapienza pittorica che si adatta alle singole storie, dal thriller claustrofobico, alla storia gotica di vampiri alla spettrale vicenda di un redde rationem dopo la morte. [...] Bava riesce anche a esprimere momenti di geniale ironia metacinematografica svelando il trucco che c'è dietro l'immagine irreale e tempestosa, in una chiusa rimasta nella storia.»¹²⁸

Prodotto da Galatea e dalla Emmepi a Roma e dalla Société Cinématographique Lyre a Parigi, la pellicola viene fatta uscire in Francia dalla filiale della società britannica Rank, ottenendo un ottimo riscontro al botteghino per via dell'impiego dell'attrice Michèle Mercier, protagonista in quell'anno di un altro fortunato progetto cinematografico dal titolo *Angélique, marquise des anges* (1964; *Angelica*). In Italia *I tre volti della paura* viene vietato ai minori di 18 anni, acquistando ancora una volta scarsi risultati al botteghino italiano con solo 103, 5 milioni di lire. Questo segna l'ultimo incarico ufficiale di Bava con la casa di produzione Galatea: la società, infatti, interrompe le attività nel 1965, portandola ad abbassare la saracinesca dopo una breve vita contornata però da molti successi.

L'annata 1963 si conclude con un'ultima pellicola distribuita questa volta dalla Titanus: *La frusta e il corpo* si rifà ai classici prodotti horror britannici dal taglio prettamente italiano, un'opera la cui massiccia campagna pubblicitaria – la locandina è caratterizzata da un Christopher Lee dal volto contratto dalla malvagità frustare la bella Daliah Lavi che tiene una rosa rossa in mano – permette lo strappo di 700.000 biglietti al botteghino italiano per un incasso totale di 72 milioni di lire, poco se si considera che i costi di produzione sono risultati più alti. Un record negativo per un lavoro baviano per via delle varie censure a cui è stata sottoposta l'opera (inizialmente segnata con un divieto per i minori di 18 anni e in seguito ridotta a 14) che ha comportato alla fine la rimozione del lungometraggio nelle sale cinematografiche da parte del tribunale di Roma per la notevole rimozione di sequenze considerate “contrarie alla moralità” e “oscene”, per essere redistribuita nel gennaio del 1964. Arrivata anche all'estero, viene dapprima distribuita in Francia nel 1966 con il titolo *Le Corps et le fouet* e successivamente negli Stati Uniti in versione ridotta (77 minuti rispetto ai 92 italiani) dal nome *Night is the Phantom*. Sempre nel suolo americano esiste tuttavia un'altra versione, *What!* dove sono presenti le scene censurate. A differenza dei suoi precedenti impieghi alla regia, della quale ha lui stesso curato la sceneggiatura dei suoi lavori insieme ad altri autori, Mario Bava viene coinvolto solo a copione completato in quanto, secondo i colleghi Ugo Guerra e Luciano Martino, possiede la capacità sia di dirigere il film sia di curarne la fotografia. *La frusta e il corpo*, infatti, vede coinvolti nella scrittura solamente Ernesto Gastaldi, Ugo Guerra e Luciano Martino dopo che il primo ha ricevuto l'incarico da parte della casa di produzione Vox Film di creare un

¹²⁸ R. Salvagnini, *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall'Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego, Venezia 2007.

lungometraggio che prenda ispirazione da *The Pit and the Pendulum* (1961; *Il pozzo e il pendolo*) di Roger Corman, ispirato a un racconto di Edgar Allan Poe. Sebbene la sceneggiatura vedasi accreditati i nomi di tutti e tre gli uomini, solo i primi due risultano aver effettivamente contribuito al progetto. La prima stesura della sceneggiatura vede inizialmente l'opera prendere il nome di *La lama nel corpo*, in seguito modificata in *Spectral* per conferire un suono più inglese. Per evitare refusi con *Lo spettro* di Riccardo Freda, il progetto passa nuovamente sotto le mani degli autori che ne conferiscono la denominazione che tutt'ora la rappresenta. In cerca di vendibilità sul mercato italiano e per cercare di creare una sorta di aspettativa nonché un falso aspetto, Luciano Martino propone di accreditare tutti i nomi delle persone impiegate al lavoro sotto pseudonimi inglesi: pertanto vedono la luce Robert Hugo (Guerra), Martin Hardy (Martino), Julian Berry (Gastaldi) e lo stesso Bava che sceglie di chiamarsi John. M. Old, ossia "vecchio". Lo stesso accade con il cast finale scelto per registrare il film, che vede il ritorno dell'attrice Harriet White Medin nei panni della cameriera Giorgia (nell'episodio *La goccia d'acqua* di *I tre volti della paura* interpreta miss Perkins). Incaricati Luciano Stella (alias Tony Kendall) e Ida Galli (alias Isli Oberon) nei ruoli secondari, l'opera si arricchisce della presenza nel ruolo del protagonista maschile della figura emblematica del gotico anglosassone Christopher Lee – con il quale il regista collabora nel suo precedente lavoro *Ercole al centro della Terra* (1961) – mentre per la protagonista femminile Nevenka Menliff viene originariamente proposta la parte a Barbara Steele per le sue origini britanniche, ma l'attrice rifiuta in quanto non accetta più ruoli di genere horror; al suo posto subentra l'attrice israeliana Daliah Lavi, arrivata in Italia per girare *Il demonio* (1963) di Brunello Rondi e prodotta dalla Vox Film, dove impersona una donna anticonformista dal forte disagio che sfocia nella follia.

La frusta e il corpo si apre con il sopraggiungere del figliol prodigo Kurt Menliff (Christopher Lee) presso il castello del padre dopo esserne stato lontano per degli anni a causa del suicidio della figlia della governante (Harriet White). Accolto mal volentieri dalla famiglia, il protagonista mette subito in chiaro le motivazioni del suo ritorno: oltre all'eredità paterna, l'uomo reclama a gran voce anche la sposa del fratello, Nevenka (Daliah Lavi), donna dalla bellezza sublime con la quale aveva già in passato instaurato un rapporto amoroso/sadico. Il suo intento, però, finisce in tragedia quando all'improvviso viene ucciso. Nonostante la sua dipartita, il protagonista finisce per infliggere la sua furia e il suo tormento anche dall'oltretomba, portando alla successiva morte lo stesso padre. Sull'orlo della pazzia e determinata a voler mettere a tacere una volta per tutte il rapporto malato con l'uomo, Nevenka finisce con "l'uccidere" il fantasma di Kurt, pugnalandosi nel petto. Solo dopo il suo suicidio si apprende che le morti dei due Menliff sono stati causati dalla stessa donna, stanca del rapporto tossico con il giovane e ferocemente strappata dalla realtà, portandola a commettere a causa della follia in cui viveva terribili delitti.

Girato in estate a Roma all'interno del Castel Sant'Angelo (all'epoca in disuso) in soli sette settimane, l'opera si contraddistingue da subito per la sua ambiguità in merito alla sua collocazione temporale e spaziale e per i numerosi rimandi a un'altra pellicola scritta sempre da Gastaldi: l'ambientazione ottocentesca, l'attrazione verso il perturbante, l'aspetto necrofilo e l'incertezza tra spiegazione razionale e soprannaturale sono caratteristiche riscontrabili nel lungometraggio *L'orribile segreto del dr. Hitchcock* di Riccardo Freda; lo stesso Bava inserisce alcuni personali stilemi all'interno della storia, tracciabili nell'aspetto psicologico di alcuni personaggi nel segmento *I Wurdulak* di *I tre volti della paura*: Sdenka, l'eroina che giunge a cedere all'amorevole attrazione del mondo dei morti richiama la protagonista Nevenka, sopraffatta dalla sua contorta mente che le restituisce immagini non reali. E ancora Giorgio, ucciso con una pugnalata dalla moglie che voleva disperatamente raggiungere i lamenti del figlio morto riflettono la figura della cameriera Giorgia, il cui spirito della figlia deceduta è, secondo lei, presente nella dimora e pronta a vendicarsi della sua dipartita. *La frusta e il corpo* possiede elementi in comune anche con *Graziella* (1955) di Giorgio

Bianchi per la tormentata storia d'amore finita in tragedia e per l'ambientazione vicino al mare. Seppur caratterizzato da una trama inconsistente dove apparentemente non accade nulla (su rammarico dello stesso Gastaldi che inizialmente imposta il lungometraggio in termini di incubo psicologico, per vederlo stravolto dalla regia di Bava che lo trasforma in un *fantasy*), *La frusta e il corpo* gode di un'incredibile messa in scena dove a farla da padrone è soprattutto il corpo utilizzato come una sorta di burattino: si ripete lo stesso espediente usato nell'opera precedente dove il personaggio di Nevenka Menliff diventa privo di moralità e succube delle volontà di Kurt, capace di condurla lentamente alla morte (e quindi al suicidio) per strapparla violentemente dalla realtà. Un corpo distrutto e separato dalla sua ragione, un richiamo agli «zombi che popoleranno qualche anno dopo il cinema di genere».¹²⁹ A sua volta la silhouette diventa una tela su cui tracciare il pennello: mediante l'escamotage dell'oscurità Bava dipinge i corpi degli attori attraverso la macchina da presa, evidenziando nelle scene prive di luce alcune parti del corpo, come l'occhio o la mano (le mani di Kurt Menliff che, dal nulla, escono fuori e cercano di afferrare Nevenka distesa sul letto o gli stessi occhi della donna che cercano di captare la presenza dell'uomo). Nelle sue storie Bava pone sempre al centro dell'attenzione il corpo portato allo sfinimento e abbattuto di ogni grazia, spezzato dagli stessi consanguinei (l'ambiente ripreso è sempre il contesto familiare) che lo conducono dritto verso le fiamme della morte. A bilanciare la totale mancanza di suspense – Bava più che mai non intende fare paura in questo film – è certamente la tematica delle pulsioni sessuali, più che mai vivide in questo lavoro. Il triangolo erotico e incestuoso che si viene a creare tra i Menliff li conduce all'interno di un'orbita contornata dal desiderio ma allo stesso tempo dall'inappagamento sessuale, due cifre stilistiche che nel corso della storia procedono di pari passo. Il tutto è contornato più che mai dall'utilizzo della voce, quelle stesse grida liberatorie emesse dalla protagonista (sinonimo di godimento e peccato) quando viene per la prima volta frustrata sulla spiaggia dall'amante fino ad arrivare all'urlo soffocato quando vede apparire Kurt dalla sua finestra illuminato da una luce bluastro. A dare valore a queste scene sono soprattutto le musiche impiegate da Carlo Rustichelli che prende il posto di Nicolosi, un sonoro «che rende accettabile l'inaccettabile, o quanto meno lo rende seducente. Eros e Thanatos convivono in una sinfonia necrofila e incestuosa. È come se si portassero fino al limite le perversioni dei due film di Freda che hanno per protagonista il dottor Hitchcock: e questo avviene quando la frusta di Christopher Lee e i gemiti di Daliah Lavi scandiscono le scene più forti».¹³⁰ Una musica di accompagnamento che si unisce ai rumori spettrali della natura, conducendo lo spettatore all'interno di un incubo, questo più che mai udibile nell'onnipresente frastuono emesso dal vento percepibile anche nella dimora del castello. I colpi emessi dai rami dell'albero che schiaffeggiano le finestre dell'abitazione rimandano alle frustate inflitte da Kurt ai danni di Nevenka, sprofondata completamente nella pazzia nel risentire i continui colpi. Come un vero pittore Bava predilige all'interno della sua opera luci naturali (candele e candelabri) che si alternano a quelle irreali che richiamano i colori dell'arredamento (in questo caso il giallo, il blu, il viola e il verde), districandosi in varie inquadrature campo-controcampo capaci di reggersi sull'elemento del fantastico, restituendoci una storia di passione macchiata d'angoscia e oppressione. Eppure, ciò non basta a salvare una pellicola priva di fondamenta a causa di una sceneggiatura incapace di reggersi sulle sue gambe, caratterizzata da una serie di contraddizioni o equivoci che faticano a trovare una logica. Probabilmente ciò (insieme alla mancanza dell'elemento orrorifico) trovano la soluzione del mancato incasso sperato al botteghino, portando Gastaldi e Bava a prendere strade diverse senza mai più collaborare di nuovo insieme.

Si chiude così la prima parte della carriera lavorativa di Bava segnata dal suo esordio dietro alla cinepresa e dalla nascita del gotico italiano, genere portato avanti fino ai giorni nostri da altri suoi

¹²⁹ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 67.

¹³⁰ *Ivi*, p. 89.

colleghi che trovano nel suo stile e nella sua tecnica un'arte da imitare. Il suo intuito e la sua creatività lo portano infine nel 1964 a realizzare un'opera capace di cambiare per sempre il cinema moderno mediante una combinazione di elementi presenti nei suoi precedenti lavori: l'atmosfera gotica di *La maschera del demone*, la finezza di *La frusta e il corpo*, i colori caratteristici dei suoi peplum, l'ingegno nel portare in scena *I tre volti della paura* e lo sviluppo del suo primo "proto-giallo" *La ragazza che sapeva troppo* conducono il regista sanremese a girare *Sei donne per l'assassino*, un giallo più caratteristico con forti richiami al sottogenere slasher¹³¹ data la violenza inaudita presente nella storia. La pellicola gode della massima attenzione per la competenza riposta da Bava nell'essere riuscito a elevare un genere come il giallo, trasportandolo brillantemente dai romanzi al grande schermo, fornendogli una moltitudine di elementi (come il fantastico e il thriller) che ne denotano la sua unicità. Un'ispirazione che arriva direttamente dalla Germania occidentale grazie al genere cinematografico denominato Krimi (o Kriminalfilm), polizieschi in bianco e nero (solo in un secondo momento a colori) girati tra gli anni Cinquanta e Settanta e ispirati dalle opere letterarie di Edgar Wallace, distribuiti successivamente anche nel nostro territorio grazie al loro successo. Tra questi si cita il primo film *Der Frosch mit der Maske* (1959; *La maschera che uccide*) dove il boss di una banda di criminali soprannominato "rana con la maschera" - per via del suo travestimento che impedisce a chiunque di vedergli il volto - terrorizza la città di Londra mediante continue rapine e omicidi. L'influenza di questi lungometraggi in Italia portano di conseguenza numerosi registi a prenderne ispirazione dando vita a uno stile che si avvicina a quello dei Krimi tedeschi, proprio come successo all'alba degli anni Sessanta con la riuscita dei film della Hammer grazie alla popolarità di *Dracula il vampiro* di Terrence Fisher, generando all'epoca un aumento di romanzi tascabili pulp, fumetti e fotoromanzi di genere horror e giallo che includono elementi di erotismo. Allo stesso tempo Bava rivolge un riconoscimento anche nei confronti di Alfred Hitchcock e a suoi primi thriller a colori, caratterizzati da una fotografia capace di racchiudere una moltitudine di tinte usate inizialmente solo a scopo commerciale ma poi, con l'uscita di *Vertigo* (1958; *La donna che visse due volte*) impiegati maggiormente per approfondire l'aspetto tematico e psicologico dei personaggi, portando a rivelare i loro stessi pensieri attraverso i colori da loro indossati; apparentemente una stima viene rivolta anche al thriller svedese *Mannekäng i rött* [1958; *Manichino in rosso*] di Arne Mattson con protagonisti una coppia di detective investigativi che indagano sull'omicidio di una famosa modella legata alla casa di moda La Femme a Stoccolma, e al noir francese *Le Corbeau* (1943; *Il corvo*) di Henri-Georges Clouzot dove un medico del paese diventa il bersaglio di una campagna diffamatoria, portandolo a essere il protagonista di alcune lettere anonime (poi inviate ai capi del villaggio) che lo accusano di praticare aborti illegali. Bava, dunque, raccoglie l'eredità di questi lungometraggi internazionali per far compiere al genere giallo italiano un salto di qualità: dare meno importanza alle scene investigative per concentrare l'attenzione sull'aspetto sanguinolento dato dai numerosi omicidi. Un aspetto abbozzato proprio in *La ragazza che sapeva troppo* e nel segmento *Il telefono* all'interno della pellicola *I tre volti della paura*, visti dal biografo Tim Lucas come un omaggio ironico ai romanzi gialli (il primo esempio) mentre il secondo più vicino a quello che diventa il tradizionale stile anche se in formato breve.

I crediti originali elencano *Sei donne per l'assassino* come una produzione italo-franco-monegasca: la società di produzione italiana Emmepi Cinematografica – che nel suo bagaglio ha essenzialmente solo questo titolo – si accorda con i coproduttori tedeschi Top Films e Monachia Film di Monaco, attivi tra il 1963 e il 1969 e conosciuti per lo più per produzioni di genere poliziesco, e con il produttore francese George De Beauregard, nome di prestigio in quanto collaboratore del

¹³¹ Sottogenere di un film horror, ambientato in luoghi chiusi o isolati, incentrato sulla figura di un assassino seriale che uccide una dopo l'altra le vittime, di solito giovani, squarciandole con armi da taglio o arnesi dotati di lame. Slasher - Significato ed etimologia - Ricerca - Treccani

cinema d'autore dove spesso la sua figura è associata a cineasti come Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Melville e Agnès Varda. Sceneggiato da Marcello Fondato, Giuseppe Barilla e dallo stesso Bava, la pellicola viene girata per un periodo di sei settimane (a fronte di un budget di 100.000 lire) con il titolo provvisorio *L'atelier della morte* cambiato nella denominazione che oggi conosciamo solo in post-produzione, un'ennesima strizzata d'occhio da parte dell'artista sanremese a un lungometraggio francese del 1962 che si è rivelato popolare l'anno dopo in Italia. *Sei donne per l'assassino* segna a tutti gli effetti una rottura con tutte le opere precedenti dirette dal regista, che abbandona le creature immortali - come i vampiri - e il mondo ultraterreno per piombare nella realtà di tutti i giorni, dove la crudeltà e il male hanno un volto e un nome. Lasciate alle spalle antichi castelli dalle atmosfere spettrali, Bava introduce lo spettatore all'interno di un comune atelier della moda dove i numerosi personaggi si confondono tra di loro, portando a dubitare di chiunque in merito alla vera natura che nascondono. L'aspetto innovativo risiede proprio nell'importanza data a ognuna di queste figure, presentate nei titoli di testa attraverso una carrellata di immagini affiancate a dei manichini - ciò che è reale si confonde con ciò che viene simulato - sostenute da luci colorate al neon e una colonna sonora che richiama un mambo dal tono seducente. Il regista sembra quasi voler condurre per mano il pubblico all'interno di una sua mostra personale di Pop Art, un'estetica sicuramente d'impatto e accattivante che sfocia infine in vapore, lasciando che l'inquadratura sfumi sui colori del rosso e del nero. Si apre dunque la storia e da subito lo spettatore è catapultato nel bel mezzo di una tempesta di pioggia, dove il rumore di un'insegna che sbatte grazie al vento viene posta in fuoricampo per lasciare spazio alla struttura dominante della dimora. L'animo gotico internazionale trova le sue radici nell'ambiente esterno dominato da una distensione delle ombre, dai lunghi rampicanti che serpeggiano la porta principale e dalle varie statue animalesche situate all'entrata, portandoci a credere di trovarci all'interno di un mondo magico e illusorio. Tutto ciò viene spazzato via quando entriamo all'interno del laboratorio di moda, contraddistinto da un fascino che richiama la borghesia moderna e costellata da belle modelle di nazionalità indefinite. Come nota l'autore Alberto Pezzotta:

«L'inchiesta poliziesca diventa cornice per una serie di scene di suspense, dove vengono uccise le vittime predestinate. [...] il film è in funzione delle sequenze di terrore e di orrore, temute e agognate dallo spettatore-modello. Le performance dell'assassino diventano l'equivalente delle scene hard in un porno, e vanno valutate volta a volta per l'ingegnosità della messa in scena».¹³²

D'altronde l'elemento essenziale di questa opera sono proprio gli omicidi scanditi nell'arco degli 88 minuti di durata, preceduti da una vena di suspense che Bava avvolge magnificamente attorno alle figure femminili e che infine sfocia nella più terribile delle aggressioni scaturite dalle terribili morti delle vittime. Il cineasta abbraccia nella sua messa in scena l'estetismo e il sadismo, dirigendo i corpi come se fossero burattini, per finire con lo spogliarli di ogni forma di bellezza e umanità, restituendo un organismo privo di materia. La stessa morte diventa una forma di celebrazione, crimini eseguiti ogni volta in maniera diversa e con un'arma insolita per coordinare successivamente il cadavere in pose che richiamano l'alta moda presente nei *book* fotografici sfogliati dal proprietario Massimo Morlacchi (Cameron Mitchell).

Prendendo spunto dal Maestro della Suspense, il regista induce lo spettatore a diventare un partecipante attivo per condurre in solitaria le indagini, portando a credere che ognuno dei personaggi illustrati nel corso della storia possa essere il colpevole per una serie di motivazioni. Rispolverando tra i suoi fedeli collaboratori Bava ripropone le figure di Cameron Mitchell (*Gli invasori*), Massimo Righi (*I tre volti della paura*), Harriet White-Medin (*I tre volti della paura* e *La frusta e il corpo*) e Dante Di Paolo (*La ragazza che sapeva troppo*) per affiancarli alla magnetica Eva Bartok nel ruolo della contessa Cristiana Cuomo, al co-protagonista Thomas Reiner nel ruolo dell'ispettore Silvestri e

¹³² A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 67.

a una delle vittime impersonata dall'attrice statunitense Mary Arden, accreditata anche per aver adattato i dialoghi della sceneggiatura in inglese. Disseminato da piccoli indizi e false piste che arricchiscono l'intrattenimento, Bava scandisce il susseguirsi delle morti con una ferocia mai mostrata fino a ora, risaltando la rovina della bellezza che costituisce la tematica predominante della scena. A tal proposito gli autori Maurizio Colombo e Antonio Tentori osservano:

«I delitti sono descritti minuziosamente, si vivono le stesse angosce delle vittime, braccate dall'assassino, in un'attesa interminabile. Per quanti sforzi facciano per salvarsi, fughe attraverso lunghi corridoi bui, attraverso parchi deserti in notti brumose, sanno di essere condannate e il loro disperato affannarsi assume il significato di beffa crudele quando improvvisamente, nel momento in cui credono di essere al sicuro, l'entrata in scena della morte che canta il suo rosso inno di trionfo le uccide ancora prima di trafiggerle e straziarle con i suoi strumenti.»¹³³

Come evidenziato dall'autore «i primi due omicidi hanno la connotazione di uno stupro, per l'accanimento sulla vittima e l'iconografia allusiva. Certe sequenze – come quella della faccia bruciata – sono di una crudeltà insolita anche e proprio per la durata».¹³⁴ Eppure per ogni crimine commesso Bava sembra prenderne le distanze evitando di mostrare contenuti che possano sfociare nello splatter¹³⁵, tanto da arrivare a mostrarci per la prima volta la presenza del sangue solo con la quinta vittima, quando Tao Li (Claude Dantes) viene uccisa nella vasca da bagno. Il rosso cremisi tinge l'acqua dove è riverso il corpo della donna, un colore che cattura l'attenzione e predomina l'intera storia visto il massiccio uso che se ne fa: da sempre simbolo di seduzione e passione, il rosso diventa all'improvviso sinonimo di pericolo e morte, come quando lo vediamo addosso a Isabella, prima vittima dal cappotto scarlatto; o ancora lo notiamo in alcuni manichini che ricoprono l'atelier e nello stesso telefono usato infine dal killer per chiamare la polizia. Al rosso è accompagnato una moltitudine di colori – verde, viola, giallo, malva e via scorrendo – che esercitano per lo più lo scopo di colorare l'intera scena anziché illuminarla, impiegati senza una motivazione particolare il cui effetto finale «sarebbe solo di un surrealismo da luna park, come non mancava nel cinema di genere dell'epoca»¹³⁶ dove «la *palette* cromatica procede per accostamenti stridenti, esasperazioni lisergiche e ombre colorate, aumentando a dismisura la potenza visiva scardinante e slegando il contesto da ogni possibile assunto realista».¹³⁷ In quest'ottica il regista si affida alle sapienti mani del suo collaboratore Ubaldo Terzano, affiancato dal montatore Mario Serandrei e dalla costumista Tina Grani. Le musiche sono assegnate a Carlo Rustichelli – visto il lavoro egregiamente compiuto nell'opera precedente – che ne elabora delle tonalità musicali che differiscono totalmente dai lavori realizzati in passato da Nicolosi, perché restituiscono una musicalità invadente e allo stesso tempo grossolana ed erotica nelle immagini che accompagnano le donne alla morte. Viene, inoltre, risaltato l'uso della voce: le grida femminili punteggiano l'intera narrazione, come quando viene impiegato dalle vittime che soccombono al loro carnefice o per rivelare il nascondiglio di un cadavere (teatralizzato all'inverosimile). Interessante è l'analisi che ne fa l'autore Steve Della Casa:

¹³³ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 40.

¹³⁴ *Ivi*, p. 68.

¹³⁵ Genere cinematografico, e poi fumettistico e letterario, caratterizzato da scene di violenza sanguinosa, rappresentate in maniera molto esplicita e spesso iperbolica tanto da sfociare talora nel cattivo gusto. Splatter - Significato ed etimologia - Vocabolario - Treccani

¹³⁶ A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, pp. 69-70.

¹³⁷ C. Bartolini, *Il cinema giallo thriller italiano*, Gremese, Roma 2017, p. 247.

«In questo film la violenza è molto forte, e la sceneggiatura ha poco interesse: la violenza passa attraverso l'immagine, lo spettatore ha di fronte un film prettamente visivo, l'estetica degli omicidi è primordiale ma la regia esclude ogni forma inutile di enfasi. La brutalità è quasi autoconclusiva e il grido è una sorta di rinforzo per questa violenza che riguarda azioni e sentimenti. Le dipendenze da sostanze, le pulsioni non soddisfatte, le frustrazioni non sopportate: tutti questi elementi portano a una violenza furiosa e brutale». ¹³⁸

Bava filma *Sei donne per l'assassino* in maniera scrupolosa con un'attenzione maniacale per i dettagli, regalando eleganti movimenti di macchina all'interno di una scenografia costellata da (inquietanti) manichini. Sebbene la trama soffra di una mancata consistenza, il regista elabora una serie di strategie atte a focalizzare l'attenzione dello spettatore solo sulle immagini che scorrono sullo schermo, senza soffermarsi più di tanto sullo sviluppo della storia. Sono le particolarità a regalare i momenti di massima tensione, come quando il cineasta si sofferma sulla borsa di Peggy (Mary Arden) contenente il diario personale di Isabella (Francesca Ungaro): lo spettatore si aspetta che da un momento all'altro una mano appaia all'improvviso ad afferrare l'accessorio, dal momento che la scena è costruita attraverso una serie di sguardi da parte di tutti i personaggi che monitorano la visuale da distanza. Eppure, tutto ciò cade nel vuoto. Lo stesso accade quando Cristiana Cuomo (Eva Bartok) si accinge a uscire dalla scena del crimine nel momento in cui sente il campanello della casa della vittima suonare. Spaventata e convinta che si tratti della polizia, la donna esce sul cornicione e cerca di aggrapparsi alla grondaia. Qualche minuto prima, però, notiamo delle mani sconosciute tagliare i ganci dello scolo d'acqua. Chi è? E perché vuole sbarazzarsi della donna?

Eros e Thanatos alleggiano nell'atmosfera della storia, in particolare nel rapporto tra i due amanti Cristiana Cuomo e Massimo Morlacchi: scopriamo, infatti, che l'uomo è l'autore dei tre delitti nonché il responsabile della morte del marito della prima, ricattato da Isabella in quanto venuta a sapere la verità. Eppure, dietro a questa "grande passione" sembra nascondersi altro. L'uomo pare essere interessato solo al patrimonio della sua amante, non di certo al suo amore, portandolo a commettere l'atto finale che consiste nella sua eliminazione. La salvezza della protagonista, salvata in extremis sul cornicione, permette un ultimo logorante sguardo tra la coppia, consumata dal desiderio e dalla morte. Un piano ravvicinato ci mostra i loro sguardi uniti da una linea immaginaria all'altezza degli occhi, poi la cinepresa compie un movimento circolare per ritornare in asse: vediamo le spalle di Morlacchi e il volto di Cristiana, illuminato da una certezza insindacabile: ha ucciso l'uomo per rivendicare i suoi averi. Bava costruisce sapientemente la scena finale erotizzando al massimo la morte, portando i due amanti a trovare finalmente la pace l'uno tra le braccia dell'altro, seppur nell'oltretomba.

Distribuito in Francia da Les Films Marbeuf (con soli 36.000 biglietti venduti), da Medusa in Italia e negli Stati Uniti dalla Woolners Brothers – una distribuzione concorrente della AIP, ceduta propria da quest'ultima perché altrove il film incassa solo la metà di quanto è effettivamente costato – *Sei donne per l'assassino* si rivela ancora una volta un fallimento commerciale. A tal proposito Steve Della Casa fornisce un'analisi accurata sul possibile mancato interesse del pubblico:

«Il "giallo" risponde a delle regole che il film di Bava definisce con forza: c'è un assassino, con il viso mascherato e vestito con un impermeabile, che compie una serie di omicidi sadici, originali e simili tra loro, raccontati con una regia che esalta le scene più forti, sensazionali, plastiche. Il tema dell'indagine per svelare il colpevole è presente, ma non è il maggior motivo di interesse. Non lo è per il regista e non lo è neanche per lo spettatore che, seduto sulla sua poltrona e ben conscio delle regole del genere, attende impaziente che il delitto avvenga. Il ritmo è sospeso e la suspense è gestita fortemente dal regista. La forma narrativa supera per importanza il soggetto, lo

¹³⁸ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, pp. 97-98.

relega in secondo piano, e l'azione prevede soprattutto una serie di efferati omicidi. L'immagine è più importante della storia, che è solo un insieme di luoghi comuni e di situazioni scontate. La sorpresa è tutta sul piano visivo [...] queste considerazioni ci spingono a constatare che esiste un problema intrinseco al cinema di genere. La ripetizione esagerata porta il pubblico alla noia e a rifiutare il film, e questo produce il fallimento commerciale.»¹³⁹

L'annata 1964 segna il contributo di numerosi registi sul grande schermo: oltre a Bava si può citare nuovamente Margheriti e il più che riuscito *Danza macabra*, un «film “malato” dove uno straordinario bianco e nero introduce lo spettatore in una decadente dimensione onirica rappresentando per la prima volta nel cinema italiano esplicite scene di lesbismo».¹⁴⁰ Partendo da un'idea originale di Sergio Corbucci che commissiona la sceneggiatura al fratello Bruno e al collega Gianni Grimaldi – interessante è notare come per questo lungometraggio si siano utilizzate le stesse location di *Il monaco di Monza* – l'autore affida alle sapienti mani del regista (che si firma sotto lo pseudonimo di Anthony M. Dawson) una storia con un richiamo a un racconto di Edgar Allan Poe. Descritta come una pellicola il cui «maggior pregio sta nel trattare modernamente la consueta vicenda di fantasmi, trasformando il protagonista in impotente spettatore dei più truci misfatti»,¹⁴¹ l'opera annovera nel suo cast una Barbara Steele perfettamente a suo agio nelle atmosfere da brivido (oltre a quelle contaminate da un certo erotismo ambiguo e conturbante), Margarete Robsahm, Georges Rivière, Sylvia Sorrent e Henry Kruger. Un lungometraggio dove «lo spettatore è subito spinto a identificarsi nel protagonista, che assiste impotente a una serie di delitti sempre più orribili e morbosi».¹⁴² Alcuni anni dopo, per la precisazione nel 1971, Margheriti realizza un remake a colori per via del deludente risultato al botteghino dal titolo *Nella stretta morsa del ragno*, lavoro mai apprezzato dal filmmaker a causa di una fotografia che commise l'errore di rovinare l'intera atmosfera.

Quattro anni dopo al suo debutto nel mondo dell'orrore Renato Polselli torna a dirigere *Il mostro dell'Opera*, pellicola che si rifà al celebre *Il fantasma dell'Opera* ideato da Gaston Leroux nel suo romanzo omonimo. Ambientato in un teatro maledetto, simbolo di un'ossessiva atmosfera claustrofobica, l'opera è dominata da un surrealismo forsennato, da un certo erotismo e dalla questione della reincarnazione femminile. Tuttavia, se paragonato al suo primo lungometraggio di genere, la differenza tra i due risulta abissale a causa di una mal celata riuscita da parte del regista italiano.

La tematica della stregoneria e della metempsicosi trovano una loro radice in un nuovo progetto cinematografico firmato nuovamente da Margheriti (ancora sotto lo pseudonimo di Dawson): *I lunghi capelli della morte* vede nuovamente nel cast la più che collaudata Barbara Steele nel ruolo della protagonista, un personaggio femminile non rappresentato come strumento demoniaco ma bensì come incarnazione della Nemese. George Ardisson nel ruolo di Kurt Humboldt è l'emblema del nobile depravato capace di racchiudere su di sé tutte le perversità umane, una figura che finisce per soccombere ed essere punito per le sue azioni proprio da quelle donne/streghe da sempre sinonimo di oppresse e maledette.

A chiudere l'anno è Camillo Mastrocinque (noto per le sue commedie e il suo rapporto con Totò) giunto a sorpresa nel cinema fantastico con *La cripta e l'incubo*. La sceneggiatura firmata da Ernesto Gastaldi e Tonino Valerii è chiaramente ispirata a *Carmilla* scritta da Joseph Sheridan Le Fanu – con alcuni rimandi a *La maschera del demonio* di Bava, in particolare sulla maledizione di

¹³⁹ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, pp. 36-37.

¹⁴⁰ A. Zanetti, *I giardini della paura. Tre anni di terrore all'italiana*, Edicta, Modena 2002, p. 50.

¹⁴¹ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 34.

¹⁴² G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Trento 2024, pp. 231-232.

una strega/vampira - dove al centro dell'attenzione si pone un racconto di vampire con dei toni di lesbismo molto pronunciati, tematiche riscontrabili anche nel suo secondo lungometraggio del terrore, *Un angelo per Satana* (1965), con Barbara Steele capace di regalare una delle migliori interpretazioni.

Si può notare come tutti i film fino a ora elencati presentano un unico comune denominatore: sono tutti ambientati in epoche remote, il '500 o al massimo il tardo '800, una spiegazione la cui risposta la si può ricercare nel tentativo del cinema italiano horrorifico d'imitare un filone il cui successo oltreoceano – in primis gli Stati Uniti seguito a breve distanza dall'Inghilterra con la Hammer – innesca uno dei maggiori e più sensazionali successi del mondo per merito del genio di alcuni artisti e dei loro performer. Proprio per cercare di sorpassare l'evidente resa di questi progetti il cinema italiano si fa portavoce di un ricalco più che mai evidente tra gore e sexploitation (oltre a presentarsi nei flani e nei titoli di testa come prodotti "anglofoni"), sebbene presentano comunque percorsi autoriali personali nella quale elementi come la follia e la devianza diventano ben presto il fulcro di questi racconti made in Italy. Per assaporare un'ambientazione più moderna si devono aspettare gli anni Settanta con la regia di Dario Argento (ma anche di Lucio Fulci); nel frattempo la comparsa di un nuovo genere, il western all'italiana per mezzo di Sergio Leone, conduce momentaneamente il filone del fantastico e dell'orrore a entrare in una parentesi di crisi, fortunatamente bypassata per merito di alcune strabilianti idee da parte di registi e produttori. Tra questi si annovera Mario Caiano giunto nel filone con *Amanti d'oltretomba* (1965) con protagonista la veterana Barbara Steele, un lungometraggio dove si coniuga la ferocia sadica con il terrore puramente psicologico che prevale sull'intera narrazione; l'artista è reperibile anche nell'opera di Massimo Pupillo *5 tombe per un medium* (1965). Definito come un super-cult del gotico italiano caratterizzato da tempi ristretti di lavorazione, budget derisori, invenzioni artigiane a quantità e contrasti con attori e produttori, il cineasta «dimostra di aver studiato alla perfezione i classici dell'orrore che risalgono al periodo del cinema muto, con una particolare predilezione per gli espressionisti tedeschi».¹⁴³

In seguito a una pausa dal genere del terrore per ampliare la sua visione cinematografica – si cita il western *La strada per Fort Alamo* (1964), il fantascientifico *Terrore nello spazio* (1965) e il lungometraggio d'avventura *I coltelli del vendicatore* (1966) – il regista Bava ritorna a sperimentare per l'ultima volta il gotico, ritornando di conseguenza alle sue radici, con quello che è sicuramente definito il suo più grande capolavoro italiano. Eppure, nonostante l'entusiasmo suscitato fin dall'inizio, *Operazione paura* (1966) trova lungo la sua strada una caterva di ostacoli: a finanziare la sua pellicola è la romana (e poco nota) società F.U.L. Films di Nando Pisani e dell'attore Luciano Catenacci, un progetto considerato su piccola scala in quanto esente da attori statunitensi e del supporto di grandi distributori. Il budget, estremamente risicato, ammonta a una cifra di 50 milioni di lire, costringendo il regista a ingegnarsi per registrare determinate scene. È proprio durante la produzione che il film finisce con l'esaurire tutto il denaro, spingendo la troupe e il cast a portare a termine i loro servizi unicamente per l'affetto che provano per Bava, seppure questo richiede il non essere pagati per le loro prestazioni. Con una sintesi raggiunta mediante il connubio avvincente di orrore-poesia e realismo-surrealismo, l'opera vede la firma del poeta Romano Migliorini e del suo socio Roberto Natale (nei titoli di testa lo stesso Bava si accredita tra gli sceneggiatori) autori che all'attivo hanno due horror di Massimo Pupillo del 1965 dai titoli *Il boia scarlatto* e *Cinque tombe per un medium*. Composta da solo una trentina di pagine e conservata presso il Csc con la denominazione *Le macabre ore della paura* dove gli scrittori si firmano con gli pseudonimi di Robert Christmas e Roman McIoring, la storia vede una serie di improvvisazioni sviluppate nel corso della

¹⁴³ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 42.

produzione, sebbene alcune delle sequenze più celebri come la scala a chiocciola infinita e l'inseguimento del doppio sono presenti sul copione fin da subito. Come afferma il biografo Tim Lucas sembra che il racconto possa trovare elementi in comune con alcuni progetti statunitensi come *The Scarlett Claw* (1944; *L'artiglio scarlatta*) di Roy William Neill prodotto dalla Universal Pictures e *Village of the Damned* (1960; *Il villaggio dei dannati*) di Wolf Rilla basato sul romanzo di John Wyndham: l'opera italiana, infatti, approfondisce le questioni del subconscio e del paranormale come mai fatto prima d'ora, accresciuta dalla presenza inquietante del fantasma di una bambina che si aggira nel villaggio per seminare morte.

Operazione paura è la storia di una maledizione che campeggia il paese Kermigen, dove alcuni anni prima una bambina di nome Melissa (Valerio Valeri) viene rinvenuta morta dopo un incidente con la carrozza, portando di conseguenza gli abitanti a prendere le distanze dall'accaduto e a non prestare soccorso in quanti ubriachi e volti a non voler essere identificati come i responsabili della tragedia. La morte della bambina porta presto un fiume di sangue lungo le vie della borgata, un modo per incolpare gli abitanti e ricordare quanto successo quel fatidico giorno. A non credere all'esistenza di forze soprannaturali è il medico Paul Eswai (Giacomo Rossi Stuart), giunto sul posto per compiere l'autopsia sull'ultimo cadavere. Ben presto l'uomo, insieme alla giovane studentessa Monica (Erika Blanc), si rendono conto di come fatti inspiegabili trovano le loro risposte presso Villa Graps, dimora dove alloggia la baronessa Graps (Giana Vivaldi), madre della defunta bambina fantasma.

È interessante analizzare come il prologo si discosta totalmente dai lavori precedenti di Bava, puntando a mettere in contatto diretto lo spettatore con l'orrore presente nel villaggio: un grido femminile squarcia il silenzio sul calare della sera, inquadrando una donna intenta a uscire di fretta dalla sua villa per cercare aiuto. La sua reazione inaspettata pone il pubblico di fronte a un estremo spaesamento e disagio in quanto ignaro della situazione che lo circonda, impedendo di comprendere le reali motivazioni dietro tale (e strano) atteggiamento. La corsa si arresta lungo una casa in rovina dove la donna, inseguita da qualcosa – il regista ci porta a percepire la presenza di una seconda persona tramite il corpo in tensione della protagonista – finisce con l'osservare in maniera distorta le punte acuminate di una cancellata posta sotto di lei. Infine, il lancio nel vuoto che pone fine alla sua vita. Cosa ha spinto il corpo femminile al suicidio forzato? Chi governa i suoi pensieri? Bava impedisce la lettura a questa risposta spostando invece l'inquadratura verso una porta da cui qualcuno sta guardando (percepibile dall'ombra), per concentrare in seguito la cinepresa sui passi compiuti da una bambina vestita di bianco intenta a scendere i gradini. La sua morte viene accompagnata da un motivo musicale per orchestra dallo stile insalubre in accordo con l'ambientazione scelta dalla donna per porre fine alla sua vita, che si conclude con un secondo grido che si combina alle urla della vittima. Il significato di tale accostamento sembra uno solo, ossia:

«rappresentare l'incapacità da parte degli abitanti del villaggio di ammettere la loro viltà dicendo la verità o anche semplicemente parlando: sono muti perché hanno paura. L'urlo altro non è se non l'impossibilità di comunicare in un altro modo che non sia la violenza, quando le parole sono scomparse e la verità non si può raccontare».¹⁴⁴

L'orrore e la paura nel volto degli individui trova la sua formula nel titolo della pellicola, un appellativo probabilmente poco originale e accattivante che richiama invece a gran voce i successi dati da *Operation Crossbow* (1965; *Operazione Crossbow*) di Michael Anderson e *Operazione San Gennaro* (1966) di Dino Risi. *Operazione paura* è un progetto estremamente personale nonché originale che pone delle cifre stilistiche in contrasto con quanto fatto fino a ora dal regista: Bava lavora di sottrazione, calcando la mano su alcuni aspetti psicologici come l'angoscia e il terrore senza

¹⁴⁴ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 97.

tuttavia adoperare alcuni stilemi del passato come mani che spuntano fuori all'improvviso o porte che si aprono da sole. La pellicola sembra anche prendere in prestito l'allegoria de *Il mito della caverna* di Platone, un racconto basato su un prigioniero che vive da incatenato conoscendo solo le ombre degli oggetti reali ma una volta liberato dalla sua prigionia entra in contatto per la prima volta con il sole e gli oggetti. Quando, però, si accinge a tornare all'interno della caverna per spiegare agli altri prigionieri ciò che ha visto, questi non gli credono. Una parabola che si ripete proprio con la superstizione che vive a Kermigen, dove gli abitanti credono nell'esistenza di un fantasma che controlla le loro morti nel momento in cui appare davanti a loro, suscitando indignazione da parte dell'unico medico presente sulla scena, convinto che a tale fenomeno possa esserci dietro una ragione plausibile e verificabile. Immaginazione e allucinazioni che trovano lungo il cammino la strada verso la conoscenza della realtà. Bava si serve del mondo fantastico per introdurre una realtà distorta, dove i fantasmi sono gli antagonisti che si arricchiscono delle debolezze degli abitanti fino a portarli allo sfinitimento, conducendoli lentamente nel mondo dei morti. Dosando la sua presenza, il regista incarna il male nello spirito di una bambina – il figlio del suo portinaio dal nome Valerio Valeri, notato per puro caso dopo numerosi provini – abbinata a una dolce nenia infantile effettuata mediante l'utilizzo di un vibrafono accostato a un basso fretless capace di produrre una sonorità di contrabbasso. Nonostante l'apparenza angelica che ci restituisce la sua figura, dalla carnagione pallida che va a confondersi con quanto indossa e bilanciata a questo richiamo candido dato dalla melodia, il cineasta vuole sottolineare la sua pericolosità accostando un suono controbilanciato dal basso e dal continuo dettaglio degli occhi spiritati della fanciulla che ne condiscono il ghigno malefico, vogliosi nel guardare la paura riflessa nell'intero villaggio. È proprio questa poetica dello sguardo ad accompagnare l'intera narrazione: la cinepresa ci restituisce l'immagine di un posto rimasto in sospeso e congelato dopo quanto avvenuto, dove gli abitanti superstiziosi fremono dalla paura nell'incontrare lo sguardo del fantasma, i cui occhi preannunciano la loro triste dipartita. È un rimescolare le carte in gioco, farsi burle di quegli stessi osservatori del suo omicidio. Melissa Graps è al centro dell'intera vicenda, per mezzo del suo fascino innocente esercita quella giusta pressione nel condurre gli abitanti a compiere azioni malsane, come succede alla stessa figlia dei proprietari della locanda quando annuncia il suo nome, portandola a diventare la sua seconda vittima. Bava ci illustra la lunga agonia intrapresa dalla ragazza per salvarsi, una mente distorta tra realtà e immaginazione, che capitola quando forze sovraumane la inducono al suo suicidio/omicidio. Il lungo scrutinio dato dal potere degli occhi è osservabile anche quando il dottore Paul Eswai giunge presso la locanda del paese: gli uomini osservano il volto dello sconosciuto, incuriositi e contrari nel permettere al medico di sottoporre il primo cadavere rinvenuto sotto i suoi studi. L'intero racconto di *Operazione paura* è costruito sul potere dello sguardo, il regista insiste nel sottolineare le insidie che si nascondono dietro gli occhi penetranti dello spirito, ma allo stesso tempo induce lo spettatore a osservare nonché a contemplare il corpo nella sua sfera intima mentre abbraccia per l'ultima volta il respiro della vita. Attraverso le immagini il regista estrapola delle storie seducenti anche nel loro porsi in maniera terrificante allo spettatore, dando vita a dei veri shock narrativi. Caratterizzato da ambienti spettrali, malvagi fantasmi e maledizioni che incombono sul villaggio, Bava costruisce la pellicola modellandola sull'elemento inquietante senza ricorrere all'utilizzo di vecchie formule usate negli horror del passato. L'opera ricorre frequentemente all'uso del piano sequenza, così come le "soggettive senza soggetto" già illustrate in *La maschera del demonio* e presenti, per esempio, quando Nadine compie il passo verso il suicidio: la macchina da presa si mette a carrellare circolarmente, scatenando di conseguenza un'ansietà senza un oggetto preciso. Ricorrono gli zoom in/zoom out impiegati per introdurre alcuni personaggi fondamentali all'interno della storia o sfoggiati per i colpi

di scena, assumendo i connotati di veri e propri *jumpscare*s;¹⁴⁵ interessante l'utilizzo che Bava fa dei primi piani mediante ingegnosi stratagemmi, come quando con la cinepresa si serve di un'altalena per zoomare su una tomba circondata da delle croci sui due lati. La macchina da presa, dopo essersi stabilizzata, compie una carrellata laterale mostrandoci le gambe di una bambina che si muovono sul dondolo nel vuoto. Il voler "spezzare" il corpo della fanciulla genera a sua volta quella sorta di terrore e divertimento che accresce nel momento in cui osserviamo come sotto di lei riposi un cimitero gotico pieno di statue e oggetti macabri. Libero sfogo dato anche alle deformazioni prospettiche e alle sfocature adoperate nell'incubo vissuto da Monica, il cui fine è trasmettere il delirio e l'irrequietezza.

Operazione paura vede la predominanza di alcune tonalità particolari come il giallo e l'azzurro – a opera di Antonio Rinaldi e dello stesso autore - lasciandosi totalmente alle spalle gli eccessi cromatici presenti in *Sei donne per l'assassino*. L'aspetto attraente che ci restituisce Bava è di un villaggio fotografato da fasci di luci colorate che illuminano le varie vie di Kermigen che, a ben pensarci, non hanno motivo di esistere nel contesto temporale in cui è ambientato. Da menzionare è inoltre la splendida carrellata sul cimitero del paese, la cui nebbia fitta dai riflessi bluastri accompagna e contrasta le luci giallognole delle candele. Il senso di mistero e terrore che alloggia nelle strade è scaturita anche dall'utilizzo persistente dei rumori della notte e del vento e da alcuni campioni di repertorio provenienti dalle precedenti produzioni firmate da Carlo Rustichelli o addirittura da altri autori come Roman Vlad de *I vampiri*, scelta compiuta dal cineasta per la dovuta mancanza di fondi per coprire il reparto musicale. Persiste, inoltre, il continuo accostare gli spazi interni con quelli esterni, quasi una sorta di derisione da parte del regista che suggerisce attraverso la sua dialettica che il male è ovunque. L'angoscia e il terrore generato dall'apparizione del fantasma nascono all'interno delle mura domestiche, a Villa Graps dove la "medium inconscia" nonché madre della figlia perduta mediante i suoi poteri psichici proietta l'immagine del male, un modo per saziarsi della paura nei confronti di quelle persone che odia e disprezza per non aver aiutato la sua bambina. Il male generato all'interno della villa si deposita negli spazi esterni per rivendicare quel senso di giustizia che la famiglia Graps non ha mai potuto saldare. Bava pone in primo piano la condizione psicologica del terrore presente negli esseri umani di fronte all'irruzione di elementi soprannaturali inspiegabili che minacciano il loro benessere. Ciò scatuisce un susseguirsi di conseguenze che portano alla frammentazione sociale, all'egoismo, a una mancata coesione collettiva, all'abbandono del decoro civile, all'allontanamento della fede religiosa e alla chiusura nei confronti dell'altra classe. Puntando sugli aspetti onirico-deliranti e sull'emotività ci restituisce l'immagine di un villaggio spaccato e poco coeso, frutto di forze oscure che scuriscono la loro ragione. Come suggerisce l'autore Steve Della Casa «*Operazione paura* ci spiega cosa può distruggere la realtà che ci circonda: le omissioni, le bugie e la morte, sotto forma di quella nenia infantile che si rivela un canto macabro. Al centro del film c'è l'incapacità di comunicare degli esseri umani: una tematica forte e pesante raccontata però in modo leggero e solo accennato».¹⁴⁶ Allo stesso tempo si inquadra il riflesso di una classe nobiliare dispotica e pronta al dominio tirannico, abbiente ed elitaria sulla maggioranza della società, tenuta dai primi in una condizione di subalternità totale: i ricchi che impongono la loro dispotica volontà di assoggettamento sull'intero villaggio. La baronessa Graps è una sorta di personaggio ambiguo, una madre alimentata dall'odio nei confronti della gente che ha ucciso la sua Melissa, alla continua ricerca di un riscatto sociale per gli anni impiegati a servire una famiglia benestante portandola a privarsi nel crescere l'altra sua figlia, Monica; ma allo stesso tempo risulta essere schiava dello spettro della sua bambina, che attraverso il suo corpo sfoga la sua avversione scatenando un'ondata di odio che

¹⁴⁵ Letteralmente tradotta "salto per la paura" e si riferisce a quella reazione emotiva che ne deriva. La sorpresa, lo spavento e la confusione sono solo le possibili conseguenze di un buon jumpscare. Jumpscare, quando il cinema ci fa saltare dalla paura - nemesismagazine.it

¹⁴⁶ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, EdizioniSabinæ, Roma 2023, p. 110.

mantiene in vita la donna (altrimenti priva di un'esistenza). Bava ci restituisce un'opera le cui percezioni hanno la meglio sulla logica, conducendo lo spettatore all'interno di un sogno personale dove i metri di giudizio sono totalmente sospesi:

«L'intera azione, per cominciare, si svolge nell'arco di una notte: una concentrazione evidentemente inverosimile (nessuno sembra vada mai a dormire nel paese), ma che ha l'effetto di evitare cali di suspense. Come ha notato Leutrat¹⁴⁷, non è mai chiaro che strada si debba fare per andare al cimitero o a Villa Graps: i luoghi sembrano materializzarsi dal nulla, come nei sogni. E dove questo sovvertimento delle leggi del mondo diurno è più evidente, è nella topografia di Villa Graps. Un primo esempio è la sequenza della scala a chiocciola che non finisce mai in cui incappa Monica. La vertigine è elementare, puramente ottica, ma non per questo meno efficace. Ed è una metafora di un mondo senza uscita, quale viene realizzata in modo diverso da due sequenze successive, una connessa all'altra. All'inizio Eswai attraversa otto stanze identiche, accorgendosi (nella terza) di inseguire qualcuno, che scopriremo, alla fine, essere un suo sosia. [...] Se la scoperta finale è quella di un'identità, l'apparente ripetizione cela sottili differenze: il disorientamento non potrebbe essere più vertiginoso».¹⁴⁸

Un modo di dare forma al fantastico e all'elemento della suspense che si tramuta con l'evitare di ricorrere alla violenza – il sangue è presente solo in piccoli frammenti in alcune scene di suicidio – e all'erotismo, se non si considera la vestaglia semi trasparente indossata da Monica in una sequenza. Bava, inoltre, raggruppa una serie di inquadrature che non hanno un seguito, interrompendo freddamente la narrazione: lo si nota nella testa di una bambola che cade per terra o nella scena dell'obitorio quando si apre la porta, entra una palla, e cade sul pavimento il sudario. La comparsa ipotetica di Melissa o il cadavere rianimato rimane solo il frutto della nostra immaginazione, bloccato dalla mano del regista che non vuole fornirci altre spiegazioni. È verosimile che l'aspetto più inquietante che funge da sospensione strategica al racconto è dato proprio dalla palla usata dal fantasma, un tributo che sembra trovare le sue origini nel lungometraggio *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931; *M – Il mostro di Düsseldorf*) di Fritz Lang. Bava distrugge ancora una volta l'essenza dell'umanità nei volti dei personaggi, delle sorte di burattini che muove attraverso i fili, spingendoli al suicidio su volere della giovane Melissa Graps. Corpi senz'anima le cui «vicende che devono sopportare li rendono inumani e li sdoganano da qualsiasi immoralità».¹⁴⁹ Volti trasformati o, come nel fantasma della bambina, travestiti (il ragazzo Valeri recita una parte femminile), perseguitati da forze demoniache in cerca di vendetta.

Filmato (per l'ultima volta) negli studi interni della Titanus di Roma e nei borghi di Faleria e Calcata, l'opera si arricchisce della presenza degli attori protagonisti Giacomo Rossi Stuart – con il quale in passato registra con Bava *Caltiki - Il mostro immortale* e *I coltelli del vendicatore* – ed Erika Blanc nei rispettivi ruoli del dottor Paul Eswai e di Monica Schuftan, e della coprotagonista Fabienne Dali in quelli della maga Ruth. Distribuito sul suolo italiano nel luglio 1966 da INDIEF (Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film), società nota per aver portato in Italia film d'autore come Ingmar Bergman e Jacques Rivette, *Operazione paura* riscuote un grandissimo successo – sebbene popoli il grande schermo solo per pochi giorni – incassando 200 milioni di lire. Negli Stati Uniti viene distribuito sotto la denominazione di *Kill, Baby, Kill!* dalla Europix, società che opera nel circuito dei drive-in. Grazie al fatto di essere costato poco e caratterizzato da una durata contenuta, viene rilasciato per una doppia programmazione dal buon esito commerciale.

¹⁴⁷ Jean-Louis Leutrat è il nome di un critico cinematografico francese.

¹⁴⁸ A. Pezzotta, *Mario Bava*, Il castoro, Milano 2013, pp. 84-85.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 86.

Nel 1968 Federico Fellini consegna sul grande schermo un trittico sullo scrittore Edgar Allan Poe (gli altri due registi sono Roger Vadim e Louis Malle) dal nome *Tre passi nel delirio*. Il segmento occupato dal cineasta italiano prende in riferimento uno dei racconti meno popolari dell'autore americano, *Non scommettere la testa con il diavolo*, che trasposto al cinema diventa *Toby Dammitt*. Co-sceneggiato con Bernardino Zapponi, il frammento è costituito da elementi satirici e grotteschi che si uniscono alla sensazione dell'incombente tragedia, è un mondo visionario dove Poe «viene solo sfiorato dalla cinepresa del regista che preferisce immergere la vicenda in sfavillanti scenografie, fino agli ultimi minuti, molto belli, laddove lo sconvolto protagonista si confronterà con la raffigurazione dei suoi sogni spaventosi».¹⁵⁰ L'episodio, che vanta la presenza di Terence Stamp, è certamente annoverato come sorta di omaggio all'*Operazione paura* di Bava, in particolare per la scelta dello stile visivo di una bambina vestita di bianco che maneggia con un pallone, oltre ad altre soluzioni visive che richiamano fortemente lo stile del regista sanremese.

La fine degli anni Sessanta rappresenta per l'Italia una rottura nonché l'apertura di nuovi cambiamenti, nuove tendenze: il 1968 in particolare costituisce l'uscita nelle sale cinematografiche italiane di *Diabolik*, personaggio nato dalle mani delle sorelle Giussani e diventato in poco tempo il fumetto italiano più famoso e ricordato al mondo. Un periodo storico nella quale si attinge soprattutto dal cartaceo per trasportare sullo schermo la storia di incredibili eroi (o antieroi) e le loro rocambolesche avventure, se si considera l'esempio del regista Umberto Lenzi con il suo *Kriminal* (1966), lungometraggio caratterizzato da uno stile piuttosto realistico per rendere più credibili le contaminazioni con la storia di spionaggio inaugurata da James Bond, in voga in quegli anni.

Riposto l'incarico su Mario Bava – subentrato grazie a Corrado Farina, quest'ultimo rifiutato a causa della scarsa esperienza – il progetto vede al timone il produttore Dino De Laurentiis che, per l'occasione, mette a disposizione per il cineasta sanremese un budget da capogiro: ben un miliardo e mezzo di lire, somma mai adoperata nella sua interezza (Bava, infatti, si limita a spendere solo 200 milioni). Una produzione di per sé già ricca per la presenza di un cast internazionale che comprende John Phillip Law, Marisa Mell, Michel Piccoli e Adolfo Celi rispettivamente nelle parti del protagonista e quindi del ladro mascherato con un'aderente tutina nera dal volto nascosto da una maschera, dal suo braccio destro/amante Eva Kant, l'ispettore Ginko e il boss dell'impero criminale Ralph Valmont. Si parla di un'opera la cui trama passa ancora una volta in secondo piano (vi è la classica caccia all'assassino nella quale lo spettatore medio è chiamato a cercare di capire chi potrà essere la nuova vittima) ma in definitiva il regista appoggia tutto il suo sforzo sugli effetti speciali e sul look grazie alla collaborazione con Flavio Mogherini, un art director conosciuto sul set di alcuni suoi film precedenti. Come espone l'autore Max Croci: «Bava e Mogherini attingono a piene mani dal design più eccessivo e dalla moda più stravagante. Sta esplodendo il “tutto bianco”, soprattutto negli interni, ricchi di acciaio, neon e... plastica. Sono gli elementi, lucidi e levigati, dalle forme geometriche o curviformi, che preparano al futuro».¹⁵¹ Il design moderno e ricercato, il Pop e il Glamour esplodono fin da subito nei titoli di testa dove, dopo una lunga sequenza contraddistinta da un'esplosione di fumi colorati – e la scritta *Diabolik* a lampeggiare a fianco del volto mascherato del protagonista - culmina con un vortice di colori che ruotano velocemente sulle note di Ennio Morricone. *Diabolik* è in definitiva il manifesto della Pop Generation grazie anche e soprattutto agli interni e al look sensuale sfoggiato e curato alla perfezione per l'attrice Marisa Mell. Un lungometraggio entrato nell'immaginario cinematografico per mezzo di alcune sequenze indimenticabili, come l'arrivo da parte dei due amanti nel rifugio sotterraneo, una galleria dai colori madreperla che porta in un ambiente contornato da pareti tonde e decorate optical. Intenti a baciarsi

¹⁵⁰ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 48.

¹⁵¹ G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p. 172.

appassionatamente all'interno della loro vettura, la macchina da presa inquadra l'auto scendere e approdare al centro della Terra. Grandangoli spinti, l'esaltazione di ogni dettaglio per descrivere quanto sta succedendo servono a preannunciare allo spettatore i preparativi per un momento di relax tra i due, inaugurato con una doccia – eseguita separatamente – nella quale il disco di vetro opaco sospeso serve a catturare il momento più provocante grazie a uno semplice stratagemma dall'effetto vedo-non vedo, e culminato nell'appagamento su un enorme letto rotondo girevole a forma di chiocciola, rigorosamente in bianco, dove il colore delle banconote rubate e sparse nella stanza sono l'unico elemento sgargiante.

Diabolik finisce per essere annoverato come quel titolo mai pienamente amato da Bava in quanto fortemente censurato dal produttore De Laurentiis – il primo vuole realizzare un film violento e sanguinario, in linea con lo stile del fumetto, mentre il secondo punta a un film per le famiglie – portando inevitabilmente la pellicola a non riscuotere il successo meritato in Italia, a differenza dell'estero (in particolare in Francia) dove viene maggiormente apprezzato. L'autenticità ripresa nella messa in scena del protagonista, la cui identità (chi si nasconde sotto lo pseudonimo di *Diabolik*?) è mantenuta all'oscuro per mezzo di un travestimento idoneo per camuffare gli agenti di polizia, inaugura ben presto un autentico filone di ladri e assassini in calzamaglia, volti celati e rappresentativi della settima arte. Allo stesso tempo il mondo visionario scaturito dalla visione di questo antieroe contribuisce alla creazione di *Cq* (2001, *Id*) di Roman Coppola:

«Quando ho scritto *Cq* avevo in mente il mondo visivo di *Diabolik* e l'omaggio è a quella stagione irripetibile del cinema, allo stereotipo del filmmaker europeo alle prese con la tirrania della produzione e alla sua capacità immaginativa, all'esuberanza, all'ironia e al gusto kitsch delle opere di quel periodo. Poi *Diabolik* per me è un film incredibilmente romantico, una grande storia d'amore dove funziona tutto. I due protagonisti, John Phillip Law e Marisa Mell, sono fantastici, la loro chimica è perfetta. La cosa più affascinante è che *Diabolik* sembra compiere i suoi delitti soltanto per essere indulgente nei confronti della sua innamorata.»¹⁵²

Sul finire degli anni Sessanta il genere gotico comincia ad affievolirsi, una battuta d'arresto che trova le sue ragioni in una componente più estrema dove le atmosfere fantastiche lasciano il posto a una narrazione più realistica, dominata da una particolare attenzione dato dal connubio thriller/horror – con un maggiore riguardo sui dettagli sanguinolenti – senza tuttavia eccedere nel surreale. Un cambiamento che si evidenzia anche per un'attenzione più puntigliosa verso la figura dell'assassino e sul suo aspetto psicologico, una spinta che arriva proprio dall'uscita dell'opera prima del regista Dario Argento con il suo *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), pellicola che riprende molti degli stilemi adottati da Bava e che, andando contro ogni pronostico, riesce a conquistare il pubblico. Un film il cui contributo risiede proprio nell'essere riuscito a inaugurare uno spartiacque all'interno della cinematografia italiana dell'epoca, catalizzando l'attenzione del pubblico nelle sale cinematografiche e della critica sul genere del giallo all'italiana. Nello stesso periodo anche gli Stati Uniti vivono un forte cambiamento dovuto in particolar modo dall'entrata in crisi del circuito dei drive-in, di fatto smantellati e sostituiti dai multiplex nei centri commerciali a causa dell'aumento delle tasse sui terreni e del costo dei terreni stessi (oltre a un notevole interesse da parte di chi intende aprire un centro commerciale), portando di conseguenza un depauperamento del budget per i film di genere italiani e a un aumento del cinema commerciale americano. Le superproduzioni, inoltre, finiscono per assorbire i contenuti ritenuti una volta esclusivi per i film di genere italiani (in particolare la violenza) il cui effetto risiede nell'uscita di numerosi lungometraggi popolari ad alto budget, ritenuta l'unica soluzione per attirare il pubblico nelle sale. Mario Bava, regista con numerosi

¹⁵² G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p. 182.

anni di esperienza dietro alle spalle, finisce presto con l'essere messo in disparte a favore di nuove figure emergenti nel panorama cinematografico, un confronto con gli autori attuali che lo pone ben presto alla decisione di lasciare il suo posto alla loro guida. La sua vena creativa e il suo modo di porsi e raccontarsi al pubblico non impediscono al cineasta di sfoggiare i suoi ultimi lavori, un mondo da lui ideato annoverato da metafore e morali baviane capaci di conquistare con la sua verve anche industriali cinematografici d'oltremare, come nel caso del produttore spagnolo Manuel Caño, interessato a collaborare con il regista italiano tanto da sottoporgli il soggetto di una nuova opera firmata dallo sceneggiatore Santiago Moncada. Nasce così il soggetto di *Un hacha para la luna del miel* (*Un' accetta per la luna di miele*), sensibilmente modificato dal regista quando, poco prima delle riprese riceve la telefonata dell'attrice Laura Betti, vincitrice della Coppa Volpi come Miglior Attrice alla 29ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia per *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini, una celebre performer conosciuta per lo più per i suoi ruoli impegnativi. Favorevole alla sua partecipazione, Bava sottopose la sceneggiatura a un nuovo controllo per l'introduzione di un personaggio che rispecchiasse la personalità della Betti in quanto le altre figure femminili presenti nella narrazione non rispecchiano i suoi canoni (sui 35 anni, bassa e poco attraente rispetto ai ruoli più seducenti delle sue colleghe). Un cambiamento poco gradito dall'attrice ceca Dagmar Lassander (al suo primo lavoro all'infuori del cinema erotico), all'epoca compagna del produttore Caño, che si vede ridimensionata la sua partecipazione da protagonista a semplice (seppur importante ai fini della trama) personaggio di contorno. Un progetto che porta drasticamente una vita travagliata sul set a causa dei vari contrasti tra la stessa, Bava e la Betti e che continuano nel lungo periodo quando, sul finire delle riprese (effettuate nella città di Barcellona presso la villa appartenuta al dittatore Francisco Franco, al Palazzo Reale di Pedralbes e in Italia a Villa Parisi per eseguire le riprese in interni) il produttore Caño decide di spostare l'ambientazione a Parigi per rendere l'atmosfera più internazionale. Nonostante una seconda unità mandata nella capitale francese per eseguire alcune riprese (capitanate dal figlio Lamberto Bava, subentrato qualche anno prima nel reparto tecnico del padre) il budget messo a disposizione finisce con l'esaurirsi, con un netto rifiuto da parte del protagonista Stephen Forsyth di girare senza prima essere retribuito. Data la mancanza di liquido la lavorazione viene sospesa e Bava ne approfitta per girare il lungometraggio *Quante volte... quella notte* (1972) prodotto da Alfredo Leone, una commedia erotica poco apprezzata dallo stesso cineasta. terminate le riprese, Bava sottopone la sceneggiatura del suo precedente lavoro al produttore che, tuttavia, rifiuta l'offerta in quanto poco impressionato alla storia. Le riprese, iniziate tra il settembre e l'ottobre del 1968, terminano ben undici mesi dopo dall'inizio della produzione (per la precisazione a ottobre 1969) a opera dello stesso Caño, riuscito nel mentre a raccogliere i fondi per ultimare la lavorazione. Distribuito in Italia il 2 giugno 1970 con il titolo *Il rosso segno della follia* e in Spagna il 14 settembre dalla Metro-Goldwyn-Mayer, il lungometraggio approda nel Regno Unito solamente nel 1973 con il titolo *Blood Brides* e negli Stati Uniti l'anno successivo sotto la denominazione *Hatchet for the Honeymoon*. Eccezion fatta per la Spagna che gode di una buona campagna pubblicitaria, negli altri paesi (e anche nel nostro territorio) l'opera non ottiene l'esito sperato, portandolo a finire presto nell'oblio per molti anni, fino a quando non viene scoperto nuovamente grazie alle prime edizioni home video a fine anni 2000.

Il rosso segno della follia ruota attorno alla figura di John Harrington (Stephen Forsyth), giovane titolare di un atelier di abiti da sposa ereditata dalla madre, quest'ultima uccisa in circostanze misteriose in passato insieme al suo nuovo compagno. I ricordi sbiaditi di quella notte provocano dei violenti raptus omicida nell'uomo, portandolo a uccidere alcune delle sue indossatrici prossime al matrimonio. Gli omicidi compiuti hanno lo scopo di proiettare mentalmente il protagonista nel suo ricordo/incubo per cercare di venire a capo di questo grattacapo che lo tormenta. La sua ossessione lo conduce infine a eliminare la sua fredda consorte Mildred (Laura Betti), una vedova con la passione

per i tarocchi che ha contribuito a risollevarle le sorti della casa di moda grazie al suo denaro. Nonostante la sua dipartita, il fantasma della moglie continua a tormentare l'uomo, quest'ultimo pericolosamente controllato dall'ispettore Russel (Jesus Puente) e infatuato per la prima volta di una donna di nome Helen (Dagmar Lassander).

Seppur poco ponderata all'epoca dalla critica, l'opera è considerata tra le più personali e singolari nella lunga filmografia di Bava. Con un lontano richiamo – dovuto probabilmente allo sceneggiatore Moncada, figura prolifica nel cinema di genere iberico – a elementi presenti in alcuni capolavori di Sir Alfred Hitchcock come *Spellbound* (1945; *Io ti salverò*), *Psycho* (1960; *Psyco*) e *Marnie* (1964; *Id*), il regista sanremese mette le mani sul copione (gradito nonostante le numerose ridondanze) fornendo una maggiore licenza poetica, sviluppando nel suo insieme una pellicola intimamente personale ma dal sapore raccapricciante. Un tocco profondo che si evince soprattutto nella scelta del nome della donna che ammalia il protagonista interpretata dalla Lassander: Helen (all'inglese) non è altro che il nome di battesimo della sorella e della figlia dello stesso Bava. Eppure, la sua visione personale sembra scorrere come un fiume lungo l'intera narrazione. A due anni di distanza dalla morte del padre Eugenio, il cineasta proietta la sua devozione verso la figura paterna in alcuni richiami palpabili all'interno dell'arco della storia, addirittura “calandosi” nei panni del protagonista (una sorta di suo alter ego) che vive e lavora nella casa dove ha trascorso la sua infanzia, un luogo popolato da manichini addobbati con abiti da sposa. Marionette che ritornano prepotentemente nella sua visione, la cui vista rimanda alla lettura di quelle statue di cera capaci di celare il corpo di un cadavere, una fonte di richiamo proveniente proprio da *House of Wax* (1953; *La maschera di cera*) di André De Toth, burattini inanimati che non possiedono sentimenti e la cui integrità fisica e psichica non è mai messa in pericolo. E pare proprio che solo con queste materie esanime Harrington riesca a rapportarsi, amandole e venerandole nella loro cristallizzante forma innocua, capaci a loro modo di capire la mente contorta dell'uomo, contraddistinto da un'isteria omicida che funge solo da schermo alla sua vera natura, ossia quella di un bambino incapace di crescere e non predisposto all'empatia, come la stessa moglie sottolinea con un certo disprezzo. E se dapprima l'uomo cerca di allontanare provvisoriamente la figura della coniuge mediante alcuni espedienti (mentre fanno colazione la guarda con un cannocchiale tenuto al contrario) il culmine arriva quando la allontana definitivamente mediante il suo omicidio. Un rapporto tossico quello con Mildred, costellato da un'eterna infelicità che occhieggia al vero matrimonio di Bava, segnato da diversi problemi coniugali.

La pellicola rientra solo in maniera marginale nella categoria dei classici gialli in quanto il regista inserisce non solo l'elemento soprannaturale dato dal fantasma della moglie che perseguita John dopo essere stata uccisa da lui, ma addirittura fornisce l'identità dell'assassino sin dai primi secondi. Nel *Il rosso segno della follia* il mistero da risolvere non riguarda gli omicidi e chi si nasconde dietro questi bensì il motivo che spinge il protagonista a commetterli. Realtà e immaginazione si confondono rendendoli indistinguibili l'uno dall'altro, ed è attraverso questi meccanismi che Bava ci restituisce il punto di vista dell'omicida: il cineasta, mediante l'utilizzo serrante del grandangolo, ci fornisce una concretezza deformata per rendere lo spettatore più partecipe e più vicino allo stato d'animo di John Harrington. Assieme a questa tecnica Bava fa del fuori fuoco un suo marchio di fabbrica, sistematicamente adoperato per aprire e chiudere le improvvise apparizioni di Mildred sotto forma di fantasma, un'entità che appare dapprima solo agli estranei e poi al suo consorte. Come spiega Alberto Pezzotta «agli occhi di John e dello spettatore, Mildred è un fantasma che sconcerterà più per l'assenza che per la presenza. [...] Il soprannaturale, quindi, è tale solo per una persona - John – che ha la coscienza sporca: per il resto del mondo passa inavvertito».¹⁵³ Ciò che rende unico nel suo insieme il lungometraggio è la capacità da parte di Bava di creare risultati

¹⁵³ A. Pezzotta, *Mario Bava*, Il castoro, Milano 2013, p. 96.

innovativi mediante l'utilizzo della soggettivazione all'interno di questo genere. Lo sguardo è un altro espediente che colpisce prepotentemente lo spettatore che rivede in Harrington un personaggio voyeur: lo vediamo osservare con un binocolo (dapprima per spiare Alice e poi per "allontanare" Mildred) e infine sbirciare (da piccolo) la serratura della porta della camera da letto della madre. Addirittura, nei momenti cruciali come quando commette il suo primo omicidio sul treno, vede sé stesso da bambino, a sua volta impegnato a osservare il suo riflesso nello specchio; o ancora vi sono momenti dove lo sguardo del protagonista si posa direttamente sulla cinepresa, quasi come se sentisse lo sguardo dello spettatore su di sé. La pellicola ci illustra l'ossessione di Harrington, un uomo che conduce una vita parallela dove l'immagine esterna che mostra al resto del mondo – quella di un personaggio bello, sano e intelligente – poco si sposa con la sua interiorità dominata dalla follia e dalla paranoia. Si parla pur sempre di un'opera dove l'improvvisazione la fa da padrone – come succede spesso nei lavori del regista - contribuendo a risollevare dei problemi per quanto riguarda la logica nei raccordi tra le varie sequenze. L'uso abbondante delle ellissi – causa dominante dei buchi nella sceneggiatura – e le apparizioni della Betti nella parte centrale (totalmente arrangiate sul set) colpiscono solo in parte. Ciò di cui la pellicola soffre maggiormente è di una mancata collocazione spazio-temporale in alcune sequenze, dove il regista si diverte a spostarsi letteralmente da una dimensione all'altra senza nessuna logica. Un esempio è presente in una sequenza dove, mediante l'uso di un carrello osserviamo John camminare all'interno della sua stanza segreta sommersa di manichini e poi all'improvviso lo ritroviamo ad assistere alla seduta spiritica di Mildred. Per quanto il genere lo voglia, non colpiscono particolarmente i due colpi di scena finali dove lo spettatore assiste al doppio gioco messo in piedi dalla modella Helen, in realtà una poliziotta in incognito ingaggiata dall'ispettore Russel, così come la rivelazione di Harrington, reo di aver ucciso in passato la madre per un proprio tornaconto personale, due risoluzioni che non giovano e lasciano del tutto indifferente. A causa di un budget ristretto – e poi successivamente terminato – il cineasta riscopre alcune funzionalità che lo hanno contraddistinto fin dal suo primo lavoro, un artigiano capace di lavorare con pochi mezzi di cui dispone. Tra le scene più interessanti vi è sicuramente quella dell'omicidio della coniuge, giocata sulle superfici specchianti dove il campo/controcampo viene risolto mediante il riflesso dei loro occhi sulla lama del tagliacarne posato sul tavolo. Un giallo poco violento (probabilmente per adeguarsi alla censura spagnola) dove Bava predilige spostare l'attenzione sulle immagini che mostrano la psicologia contorta dell'assassino alle scene degli omicidi. Un lungometraggio dove il colore è attenuato e usato in maniera funzionale alla logica, arricchito dalla preziosa presenza del bianco degli abiti nuziali e il nero dell'oscurità che fin da *La maschera del demonio* ha stregato il regista. In particolare, come illustra l'autore Steve Della Casa, ampio spazio è dato dalle scenografie esterne che arricchiscono la simbologia dell'opera:

«In *Il rosso segno della follia* c'è una sequenza all'aperto, nel parco della casa dove si svolge gran parte del film (un vero e proprio "personaggio", questo parco curato con grandi attenzioni), che si colloca tra un interrogatorio nella serra e un vero e proprio spunto di terrore. John Harrington (Stephen Forsyth) vi si reca per alcune fotografie che precedono il suo matrimonio. La sua fidanzata è vestita di bianco, i fiori spiccano e il cielo è rosa e blu. È una sequenza collocata dentro due passaggi forti, è come un momento puramente illustrativo. I vestiti sembrano non avere personalità, proprio come i corpi che li indossano, e questa scena apparentemente semplice contrasta fortemente con l'horror di quella che segue. Il naturalismo così lineare serve a preparare lo shock visivo, la semplicità conferisce maggiore efficacia all'esplosione di colori, di montaggio nervoso, di angoscia e di terrore.»¹⁵⁴

¹⁵⁴ S. Della Casa, Mario Bava. *Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 127.

Il rosso segno della follia è imbevuto dei tipici stilemi baviani; quindi, come nei suoi progetti precedenti ricorre la presenza fissa di una morale e critica sociale ossia quello di un uomo benestante e ammaliante che uccide solo per placare i suoi bisogni primordiali. Una sete di sangue che si consuma nella maniera più disinteressata, dove il protagonista non mostra un briciolo di rimorso o dispiacere, perpetrando i suoi attacchi fino a quando il suo stato psichico glielo consente. Una mente contorta che comincia a dare i primi segnali di arresa proprio sul finale, quando l'uomo – da sempre baldanzoso e determinato a ottenere quello che vuole – si vede per la prima volta rifiutare le avances da parte di una ragazza, causandone il suo allontanamento dal locale da parte dei buttafuori. Non manca una sottile ironia e un humour che contraddistinguono la commedia nera. Un esempio calzante lo si ritrova nella scena dove Harrington brucia il corpo di una vittima, un passaggio di fumi che escono dalla torre del forno crematorio al fumo del toast che sta bruciando e per la quale viene richiamato dalla moglie, infastidita dalla puzza che circola nell'aria. Un sarcasmo dallo stile molto hitchcockiano percepibile nella sequenza dove il protagonista si salva ancora una volta dall'ispettore Russel quando, sentito un urlo femminile, il poliziotto si avvicina alla casa del protagonista insieme al compagno della seconda vittima per avere delle informazioni da parte di Harrington. Per allontanare i dubbi su di sé il protagonista accende la televisione che in quel momento sta trasmettendo un film horror che si rivela essere l'episodio *I Wurdulak* di *I tre volti della paura*, diretto dallo stesso Bava solamente qualche anno prima. Seguendo la linea degli omicidi consumati dall'assassino è chiaramente visibile come Harrington, nel corso della pellicola, non adoperi sempre lo stesso modus operandi. Seconda una sua linea logica una donna dovrebbe amare solo una volta nella vita, ossia durante la sua prima notte di nozze. Come scopriremo dallo stesso ispettore alcune vittime sono state assassinate poco prima di sposarsi, un particolare che dimostra come il confine dell'instabilità sia sempre più vicina nell'uomo. La svolta avviene, però, con la morte di Mildred quando, stanco dei soprusi della moglie, John finge di scusarsi con lei inscenando delle parole d'amore, permettendo alla donna di abbassare la guardia e a lui di allontanarsi per prendere l'arma del delitto. Si compie davanti agli occhi dello spettatore uno scambio di ruoli: al suo ritorno John si mostra truccato da donna e con un velo da sposa in testa, un travestimento che trova una sua spiegazione dal momento che il protagonista uccide solo donne in procinto di sposarsi, una motivazione che lo conduce a ricreare l'atmosfera giusta per sferzare il colpo finale. Una singolare quanto inconsueta sequenza che trova le sue radici nella sottile spiegazione fornita da Bava, che rivede nell'uomo non più il carnefice ma la vittima dell'intera situazione mentre la moglie Mildred ricalca le orme dell'aguzzino da eliminare per mettere fine a una tirannia portata avanti per molto tempo, ma che purtroppo alimenta solamente uno squilibrio quando la consorte appare al marito sotto forma di fantasma. Un finale dolce amaro che si conclude con la promessa – e la minaccia – di Mildred di non allontanarsi mai più dal suo fianco, sprigionando con le sue parole la condanna definitiva dell'uomo, condotto lentamente in prigione. Quello che restituisce Bava al pubblico con *Il rosso segno della follia* è «un affascinante gioco mortale, tra il thriller classico e la storia di fantasmi e manipola in continuazione la vicenda che parte da una situazione apparentemente chiara e approda a un'impalpabile atmosfera fantastica.»¹⁵⁵

L'intesa lavorativa stabilita con l'attrice Laura Betti conduce Bava a ideare un nuovo progetto a quattro mani con la stessa dal titolo *Odore di carne* o *Santanas*, ispirato a un fatto di cannibalismo consumato in un collegio di Los Angeles; l'idea viene in seguito accantonata. Nel mentre il produttore Dino De Laurentiis convince lo sceneggiatore di *Il gatto a nove code* (1971) Dardano Sacchetti a collaborare con lo stesso Bava dal momento che tra lo scenarista e il cineasta Dario Argento i rapporti si sono raffreddati dopo una pesante litigata. Nato inizialmente come un giallo, i due autori inventano una storia in cui due genitori commettono un omicidio a fin di bene, un modo per garantire un futuro

¹⁵⁵ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 160.

migliore ai figli. Nella prima stesura della sceneggiatura i genitori sono spinti a commettere un omicidio dopo l'altro in una sorta di reazione a catena, portandoli a rimanere così presi dal loro piano col finire per l'abbandonare i loro figli per diversi giorni. Quando tornano a casa finiscono però per essere uccisi dai loro stessi figli, affamati e terrorizzati. È possibile notare in questa prima versione una sorta di anticipazione di quello che vedremo a riprese concluse, come l'omicidio dei due amanti mediante una lancia conficcata nei loro addomi (idea attribuita a Bava) o l'apparente suicidio/omicidio della donna sulla sedia a rotelle pensata da Sacchetti. Dal titolo provvisorio *Così imparano a fare i cattivi*, proveniente da una battuta pronunciata proprio dai bambini della coppia uccisa, la sceneggiatura si arresta all'improvviso quando le diverse e varie discussioni tra Bava e il team di produzione portano al licenziamento di Franco Barbieri, compagno di scrittura di Sacchetti che, in solidarietà dell'amico, decide di chiedere le dimissioni. Il mancato riscontro positivo – e la grandissima delusione - di *Il gatto a nove code* all'estero, non eguagliabile a quello ricevuto in patria, portano successivamente il produttore De Laurentiis a lasciare il progetto del regista sanremese. Con ingenti somme di tasse arretrate da pagare e il disperato bisogno di completare un film per racimolare soldi, Bava alla fine si rivolge a Giuseppe Zaccariello – socio silenzioso in *Il rosso segno della follia* e *5 bambole per la luna d'agosto* - per fargli assumere il ruolo di produttore, la quale accetta a una semplice condizione: la sceneggiatura deve passare sotto le mani di Filippo Ottoni, quest'ultimo riluttante nell'accettare la proposta perché contrario ai *film d'exploitation*¹⁵⁶. Passata sotto a una nuova produzione la sceneggiatura vede alcuni stravolgimenti nonché il coinvolgimento di diversi scrittori, come Sergio Canevari e Francesco Vanorio, oltre allo stesso Zaccariello sotto lo pseudonimo di Joseph McLee. Il regista firma la versione definitiva della sceneggiatura denominandola *L'antefatto*, seppur alla fine Zaccariello gli suggerisce il titolo *Ecologia del delitto*. Tra le proposte inizialmente accettate sorge anche il nome *La boia d'argento*, scartato col timore di percepire il lungometraggio come una sorta di parodia dei lavori realizzati dal collega Dario Argento. Seppur distribuito con questa denominazione, l'opera viene in seguito ritirata dal mercato (dato anche dallo scarso successo) per essere rieditata con il titolo corrente *Reazione a catena* (1971).

L'esplorazione del genere giallo, le cui radici risiedono nel prototipo *La ragazza che sapeva troppo* e nell'evoluzionario *Sei donne per l'assassino*, trova in quest'opera un'enfasi maggiore di sadismo: sfruttando una convenzione caratterizzata da elementi quali le uccisioni improvvise di alcuni personaggi e la presenza di un omicida seriale, Bava elimina totalmente la parte investigativa (non congrua ai fini della narrazione) per concentrare l'intera azione sulle scene d'omicidio, ognuna diversificata e ricca di particolari tanto da portare il progetto a essere considerato il primogenito italiano del sottogenere *slasher*, in voga negli Stati Uniti tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. A detta del biografo Tim Lucas *Reazione a catena* fornisce la base dei *body count*, definizione utilizzata nelle pellicole horror per riferirsi al numero di omicidi commessi dall'assassino, come in questo particolare caso dove le vittime sono in totale tredici. Una carneficina orchestrata dal regista – che considera l'opera tra le sue più grandi soddisfazioni – contraddistinta da un certo pessimismo e da un'umanità avida da condurre i personaggi a mescolarsi fra di loro, impedendo allo spettatore di capire chi sia veramente innocente e chi il colpevole. Questo perché in *Reazione a catena* tutti sono responsabili e hanno delle colpe; pertanto, come i più infimi insetti (non a caso tra i personaggi di spicco figura un entomologo dilettante) vanno annientati e distrutti della loro anima perversa. Con continui rimandi al mondo dell'entomologia, Bava sottolinea con un certo moralismo baviano la fame di denaro che caratterizza gli uomini della sua storia (tutti vogliono ereditare la baia

¹⁵⁶ Sono opere cinematografiche che cercano di attirare il pubblico sfruttando tematiche o contenuti sensazionalistici, come la violenza estrema, il sesso esplicito, o argomenti tabù. Questi film spesso operano al di fuori dei canoni del cinema mainstream, puntando su budget ridotti, tecniche di produzione a basso costo e marketing aggressivo. Descrizione ed esempi di film d'exploitation - IlCorto.eu

sul lago), portandoli di conseguenza a legarli in un unico filo conduttore che li conduce lentamente in una dolce agonia. Come nota l'autore Alberto Pezzotta «si deduce che gli uomini sono insetti: ugualmente fastidiosi e sacrificabili senza rammarico». ¹⁵⁷ E così si pone il cineasta nei confronti dei suoi personaggi, “spuntati” proprio come Paolo Fossati (Leopoldo Trieste) fa con i suoi insetti per studiarli da vicino, o esattamente come Renata (Claudine Auger) e Alberto (Luigi Pistilli) espellono le vite umane dal loro elenco invisibile per raggiungere il loro obiettivo finale. La sceneggiatura, priva di una trama solida, pone le fondamenta su questi corpi che si ammassano l'uno sull'altro dove lo shock visivo è l'unico ingrediente non trascurabile nonché «il punto più alto dello spettacolo, di ciò che volevamo mostrare al pubblico». ¹⁵⁸ In *Reazione a catena* non esistono serial killer mascherati che agiscono come dispensatori di castigo: ambientato nella nostra contemporaneità la pellicola sviluppa un susseguirsi di uccisioni che proseguono a ruota libera come una catena, una fucina di omicidi il cui atto finale consiste semplicemente nell'eliminare persone per futili motivi. Eppure, dietro a questa società consumista che agisce con ferocia si nasconde un humour certamente percepibile nella caterva di uccisioni, un mondo creato su misura dal cineasta dove può manovrare i fili invisibili dei suoi personaggi e se necessario eliminarli quando non servono più. Come suggerisce lo sceneggiatore Dardano Sacchetti, la narrazione presenta un confine tra il film horror e quello comico, quest'ultimo rintracciabile

«nell'uccidere le vittime in modi impossibili. L'ironia è in queste iperbole. Ci sono i due ragazzi che fanno l'amore e, nel momento dell'orgasmo, vengono uccisi e trafitti insieme. L'ironia è nel loro essere legati anche nella morte, e “trapassati”. La vecchietta viene impiccata in un modo incredibilmente complesso, ed è divertente perché lei è inerme, è paralizzata su una sedia a rotelle. A che serve inventarsi meccanismi complicati per ammazzarla?» ¹⁵⁹

Un'estetica dell'angoscia dove l'umano viene visto solo come materia facilmente spezzabile la cui esistenza vale davvero poco, tanto da portare Bava a farsi beffe delle sue stesse creature concludendo l'opera con un colpo di scena sorprendente e irreale, dove i lupi cattivi (i genitori) sono braccati dai loro stessi figli. È anche vero che ognuno dei tredici omicidi trova una sua plausibile giustificazione a una legge biologica intrinseca: ecco che con il titolo originale *Ecologia del delitto* si vuole trasmettere il significato di un meccanismo di difesa naturale attuato per sbarazzarsi di chi intende minacciarla, in questo caso la maggior parte dei personaggi che intende fare della baia un luogo dove lucrare profitti. A sua volta l'opera è caratterizzata dalla tematica delle pulsioni, la voglia di uccidere è dominata solo e unicamente dal pensiero di circondarsi di grana. Come illustra Steve Della Casa:

«Gli omicidi di *Reazione a catena* raccontano perfettamente quest'ansia di possedere. A un certo punto Simone (Claudio Volontè) dice che “chi uccide per il piacere di uccidere è un vero mostro.” E questo implica che gli omicidi che lui commette sono invece giustificati perché originati dal desiderio di ottenere l'eredità e dalla vendetta. E con questa logica, anche Alberto (Luigi Pistilli) è giustificato quando uccide proprio Simone. In questo modo di pensare c'è una totale assenza di empatia e una sorta di “lucidità del vizio”, come la definisce Jean-François Rauger a proposito di John Harrington». ¹⁶⁰

Reazione a catena è dominato da alcuni stilemi tipici degli slasher moderni, in particolar modo per quanto riguarda l'ambientazione: l'intero scenario si muove all'interno di circuiti chiusi e isolati, perfetti per inscenare diversi omicidi indisturbati o per permettere all'omicida di spostarsi liberamente

¹⁵⁷ A. Pezzotta, *Mario Bava*, Il castoro, Milano 2013, p. 109.

¹⁵⁸ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, EdizioniSabinæ, Roma 2023, p. 69.

¹⁵⁹ G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p. 199.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 74.

e velocemente da un posto all'altro senza dare nell'occhio. L'originalità della storia del regista trova le sue radici proprio nell'identità dell'assassino – anzi gli assassini – portata casualmente alla luce fin da subito, per porre invece maggiore enfasi sulle numerose scene macabre (inusuali all'epoca). Eppure, ciò che più colpisce dello stile di Bava è il suo non voler più di tanto soffermarsi sull'omicidio in sé – a toccare punte splatter è sicuramente la sequenza di un giovane colpito in faccia da una roncola – quanto le conseguenze del corpo lasciato morire. Seppur contraddistinto da una certa brutalità ogni delitto avviene in un lampo, si crea una sorta di distacco e indifferenza tra il serial killer e la vittima di turno. Ciò a cui Bava aspira è soffermarsi con la sua cinepresa sugli ultimi istanti di vita di questi corpi (che altro non diventano che carne da macello), quasi a voler custodire ma allo stesso tempo scoprire cosa si cela dietro l'ultimo soffio emesso dalla bocca dei personaggi. Alcuni omicidi sembrano addirittura voler erotizzare l'atto della morte: un esempio lampante arriva dalla coppia di ragazzi intenti a copulare su un letto la quale, seppur colpiti da una lancia che trafigge i loro busti, i due fidanzati sembrano quasi voler rincorrere e ricercare quella sorta di piacere anche in un'altra dimensione, come se esistesse una sorta di connessione e continuità tra sesso e morte. Un'analogia che si sposa perfettamente nella sequenza dove Simone (Claudio Volonté) strangola Laura (Anna Maria Rosati), la cui posizione dei corpi e la violenza esercitata richiama una sorta di stupro. O ancora nella sequenza dove il corpo di Brigitte Skay, bagnato dall'acqua del lago, fa emergere un nuovo cadavere, portando la ragazza a scappare dal luogo del delitto per essere infine sgozzata a sua volta e lasciata appassire della sua sensuale bellezza. Questa catena di corpi trucidati o inchiodati barbaramente come insetti (una metafora che rincorre simbolicamente tutta la narrazione e che trova nella morte di Simone, arpionato sulla porta di una capanna, tutto il suo splendore) vivono ulteriormente di un certo magnetismo nonché di un'ultima legge biologica dell'insetto-uomo, che li portano a non scomparire dalla scena. Così succede ai corpi dei quattro ragazzi posizionati all'interno di una vasca da bagno, o allo stesso Simone la cui posa lo fa sembrare un crocifisso. Un destino diverso è riservato al conte Donati (Giovanni Nuvoletti), il cui corpo che riaffiora in continuazione dentro e fuori dall'acqua dalle sembianze terribilmente deformi lo conducono quasi a una sorta di punizione per quanto innescato fin dall'inizio (lui è il responsabile del primo omicidio), portando lo stesso Bava a punirlo per le sue azioni mettendogli un polpo putrefatto sul volto una volta ripescato dall'acqua.

Il regista genera un universo dominato da regole a suo piacimento, dove alcuni elementi risultano fondamentali ai fini dello scorrimento della storia: così come successo con la palla che rimbalza della bambina/fantasma in *Operazione paura*, così succede in quest'opera dove gli insetti forniscono una serie di simbologie che li accomunano alla vita misera degli uomini avidi. A sua volta Bava ricorre al sapiente uso dell'obiettivo per la sterminazione dei suoi personaggi. Con una fotografia firmata da lui stesso in collaborazione con l'operatore Emilio Varriano, il cineasta pare essere più interessato a focalizzare lo sguardo sui paesaggi circostanti (la pellicola è ambientata sulla casa al mare di Sabaudia di Zaccariello) che sull'uomo in sé, ponendo inoltre un massiccio utilizzo del fuori fuoco e dello zoom, consegnando un risultato dove la visibilità e l'invisibilità è continuamente sospesa:

«Se la funzione dello zoom è quella di mettere in rilievo, di avvicinare l'occhio alle cose, il fuori-fuoco ne è la negazione: è il ritorno della materia in un caos indistinto e inorganico, o forse il segno di una visione mentale, come i colori che si vedono quando si chiudono le palpebre. In *Ecologia del delitto* il passaggio da fuori-fuoco a fuoco suggerisce analogie, opera metamorfosi: come quando ciò che sembra un sole nel cielo si trasforma in un occhio che spia. L'occhio dell'assassino sembra quello della natura, il sole sempre al tramonto che splende sulla baia. Ma il fuori-fuoco ha anche la funzione precisa di rallentare la suspense, di privare cose e persone di

interesse: e quindi di mettere tra parentesi una verosimiglianza già sabotata da un ordito temporale quanto meno disinvolto». ¹⁶¹

Reazione a catena si distingue dalle opere passate del cineasta per una regia dal movimento di macchina più veloce, portando di conseguenza la composizione dell'immagine e l'uso della palette in secondo piano. È il punto di vista dell'assassino a muovere la scena, è Bava stesso l'omicida mentre lo spettatore assume la prospettiva degli attori. In questo teatro di miseria morale e di decadimento dove nessun personaggio è al sicuro, il regista sanremese pone sempre un accento particolare sui corpi e sui volti dei performer, quasi a voler sottolineare la bruttezza insita nel genere umano. Composto da un cast internazionale che si avvale della presenza dell'attrice francese Claudine Auger - diventata famosa per il ruolo della Bond girl Dominique Derval in *Thunderball* (1965; *Agente 007 – Thunderball*), Isa Miranda - già presente in un lavoro del regista dal titolo *Roy Colt & Winchester Jack* (1970), Laura Betti, Luigi Pistillo, Claudio Volonté e Leopoldo Trieste, il lungometraggio si distingue per la partecipazione di Carlo Rambaldi nelle vesti ufficiali di responsabile di effetti speciali, un contributo significativo per la realizzazione di un certo realismo alla rappresentazione dei tredici omicidi. Prodotto in Italia da Giuseppe Zaccariello per Nuova Linea Cinematografica (una società che obbliga il regista a una serie di ristrettezze di budget) l'opera vede inizialmente l'obbligo di divieto ai minori di 18 anni, una decisione presa per il forte impatto suscitato dalle immagini, capaci di coniugare la sensualità alla paura e alla morte, quasi come se con questa pellicola Bava esercitasse una sorta di potere voyeuristico nel trarre piacere nelle scene macabre. A sua volta *Reazione a catena* vede una distribuzione sul suolo americano grazie alla Hallmark Realising Corp, piccola compagnia di Boston collegata con la catena degli Esquire Theatres che distribuisce film dal forte impatto. Presentato in anteprima con il nome *Carnage*, Hallmark finisce per copiare la campagna pubblicitaria di *Mark of the Devil* (1970; *La tortura delle vergini*) dei cineasti Michael Armstrong e Adrian Hoven proclamando l'opera di Bava come il secondo lavoro classificato nella categoria V per violenza. Ciò provoca una causa da parte della MPA ¹⁶² sulla base del fatto che la compagnia si è intromessa nel loro diritto esclusivo di valutare il sistema di classificazione del lungometraggio. Ritirato e poi ribattezzato *Twitch of the Death Nerve* con classificazione R, grazie alla partnership Hallmark e AIP l'opera di Bava viene proiettata per anni con questo titolo nei vari drive-in.

Tra i suoi ultimi progetti cinematografici balza all'occhio un'opera capace di contraddistinguersi da quanto fatto fino a quel momento, un progetto nato per puro caso grazie al racconto di un Giallo Mondadori intitolato *L'uomo e il bambino* (*Kidnapped*) di Michael J. Carrol, un testo breve e datato (risale al 1951) che cattura da subito l'attenzione del regista per il colpo di scena finale sferzato dall'autore. Tanto basta per innescare la fantasia di Bava, improntato a rendere il suo lungometraggio stilisticamente diverso da quanto visto fino a ora enfatizzando sull'elemento del realismo. Nasce così *Cani arrabbiati* (1974) su una sceneggiatura di Alessandro Parenzo e Cesare Frugoni, un'opera totalmente innovativa ambientata quasi interamente in ambienti esterni – e in tempo reale – sul tratto di autostrada Roma-Civitavecchia. Un'opera come sottolinea Steve Della Casa «interessante sia per l'aspetto produttivo sia per quanto riguarda la distribuzione» ¹⁶³, nella quale a riprese già iniziate si assiste a una frettolosa sostituzione dell'ambiguo protagonista (interpretato inizialmente da Al Lettieri) in quanto non ritenuto più idoneo a causa della sua inaffidabilità, trovando invece in Riccardo Cucciolla l'uomo giusto per rivestire la parte. Un lungometraggio che riflette l'Italia di quell'epoca, caratterizzata da continui episodi di rapimenti, riscatti e continue violenze, fattori principali di quanto narrato cinematograficamente che trovano nella figura di Roberto Loyola

¹⁶¹ A. Pezzotta, *Mario Bava*, Il castoro, Milano 2013, p. 112.

¹⁶² Motion Picture Association of America, organizzazione di categoria dell'industria cinematografica statunitense. Motion picture association of america - Enciclopedia - Treccani

¹⁶³ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 45.

l'investimento fondamentale per portare a porto l'intero progetto. Ciononostante, le numerose difficoltà finanziarie riscontrate fin dalla prima settimana conducono successivamente il produttore a dichiarare bancarotta, interrompendo la produzione a poche settimane dalla fine delle riprese: ciò che rimane da filmare, infatti, sono solo alcune istantanee di elicotteri e macchine della polizia, più una sequenza introduttiva. Per quanto scoraggiati Bava e la sua famiglia cercano disperatamente di entrare in possesso dei materiali sequestrati, vedendosi però negata la richiesta ogni volta; fortunatamente nel 1995 Lea Lander (una delle interpreti) riesce ad acquistare i diritti del film mediante la sua Spera Cinematografica provvedendo a occuparsi personalmente delle ultime riprese, del montaggio, della postproduzione e della sonorizzazione. Quello che ne viene fuori sono scelte abbastanza discutibili che trovano in Lamberto Bava, figlio del regista, il parere contrario a causa di alcuni accorgimenti maldestri e non in linea con il pensiero del cineasta (oramai morto). La pellicola viene proiettata per la prima volta nel 1995 - a 25 anni di distanza dall'inizio delle riprese - al MIFED di Milano con il titolo *Semaforo rosso* e l'anno successivo al Brussels International Film Festival, dstando scarso interesse. A partire dal 1998 esce in edizione limitata per la tedesca Lucertola Media il primo dvd, priva degli elementi inseriti dalla Spera (caratterizzata da un lieto fine) a favore di un epilogo originale estrapolato secondo le indicazioni fornite all'interno della sceneggiatura da Bava. Negli anni a seguire vengono realizzate varie e diverse versioni della pellicola, come quella dell'etichetta Astro del 2001 contraddistinta dall'assenza del prologo e con una versione più lunga del finale; una nuova interpretazione viene fornita anche da Alfredo Leone, nella quale sono presenti due scene girate ex novo e un finale che presenta un fermo immagine sul volto della madre (Fabrizia Sacchi) del bambino; una quinta distribuzione vede la collaborazione di Leone con Lamberto Bava: dal titolo *Kidnapped* il film si mostra al pubblico con nuove sequenze, un nuovo doppiaggio e nuove musiche. A differenza dei paesi stranieri dove l'opera vede una distribuzione sul grande schermo - negli Stati Uniti esce con il nome *Rabid Dogs* mentre in Francia con *Les chien enragés* - in patria *Cani arrabbiati* non trova una collocazione al cinema ma solo diversi formati di dvd e blu ray, una «prova evidente della crisi del cinema popolare italiano, che ormai non esce nelle sale cinematografiche».¹⁶⁴

La storia vede quattro banditi mascherati rapinare un portavalori, nella quale durante lo scontro due guardie hanno la peggio. Mentre cercano di scappare uno di loro rimane coinvolto in una sparatoria, portando di conseguenza il capo "Dottore" (Maurice Poli), il nevrotico "Bisturi" (Don Backy) e lo strafottente "Trentadue" (George Eastman) a prendere in ostaggio due donne in un garage. Uno di loro, però, compie un passo falso uccidendo una delle vittime; a quel punto i tre uomini decidono di fuggire con l'altra donna (Lea Lander) su una macchina, inseguiti nel frattempo da varie auto della polizia. Per passare inosservati i rapinatori salgono su una nuova macchina ferma al semaforo, dove al volante si trova Riccardo (Riccardo Cucciolla) accompagnato da suo figlio, un bambino addormentato e febbricitante che, da quanto sostenuto dal padre, deve essere immediatamente portato in ospedale. Rocamboleschi inseguimenti accompagnano le cinque persone e solo nel finale una verità sconcertante viene rivelata: Riccardo altro non è che un rapinatore che richiede alla mamma del bambino (che si porta appresso) un riscatto di tre miliardi.

Sebbene *Cani arrabbiati* sia caratterizzato da una moltitudine di versioni che si differenziano per quanto riguarda la conclusione - in alcune viene mostrata la telefonata rivelatrice di Riccardo, in altre ancora mostrano l'uomo richiudere il bagagliaio contenete il bambino e ripartire - ciò che le unisce è la formula ben cristallina idealizzata da Bava: restituire un thriller dal sapore contemporaneo capace di accogliere elementi come la violenza e la trasgressione, proprio quelli che lo spettatore medio ricerca in questi nuovi lungometraggi. Attraverso gli spazi chiusi della macchina - vera protagonista della storia - vengono rafforzate le caratteristiche psicologiche dei personaggi: Bisturi e

¹⁶⁴ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, EdizioniSabinæ, Roma 2023, p. 45.

Trentadue (così chiamati per la lunga lama maneggiata dal primo e per le dimensioni dell'organo riproduttivo del secondo) rappresentano il male e la morte che seminano lungo la loro strada, uomini fuori controllo dominati da un'esuberante malvagità che cela dietro i loro occhi una profonda fragilità. Ciò emerge soprattutto con la morte del secondo quando, dopo aver abbandonato il cadavere del suo amico, Bisturi si ritrova in uno stato totalmente speso, portandolo a fermarsi (e addirittura pagare) l'uva rubata da un contadino per riprendersi dalla tormentata scena della morte del suo unico confidente. Il ritratto che ne viene fuori è quello di un «bambino impaurito incapace di confrontarsi con il mondo. Assistiamo al suo tracollo, alla sua resa».¹⁶⁵ Sono proprio le figure interpretate da George Eastman e Don Backy a rappresentare i «cani arrabbiati» decantati nel titolo dell'opera, le cui vite vengono sorvegliate e accompagnate dal personaggio di Maurice Poli, l'unico che funge da figura paterna per loro, una guida ben più riflessiva e calma. Contrapposti a loro troviamo il personaggio di Riccardo, il guidatore preso in ostaggio dal volto impassibile che dimostra – a differenza degli altri – un barlume di razionalità quando Bisturi e Trentadue sembrano voler uccidere il bambino e successivamente mettere le mani addosso alla donna. Un'alterazione dettata da un grido che fa emergere tutta la sua tensione, seppure la protezione paterna rivolta al figlio nasconda una doppia natura. Come rivela l'autore Alberto Pezzotta «il personaggio dall'apparenza borghese è ancora più spietato dei sottoproletari e dei malviventi. Ed è anzi quello più darwinianamente atto alla sopravvivenza e alla sopraffazione.»¹⁶⁶ D'altronde il suo personaggio risulta essere per la maggior parte del lungometraggio l'unico appiglio di sicurezza per lo spettatore, quella figura con il quale è possibile immedesimarsi. Ed è proprio mediante il plot twist servito da Bava che il pubblico coglie fino in fondo le mosse attuate fino a quel momento dal personaggio, intriso da una freddezza e una crudeltà celati dietro il suo apparente sguardo teso. Attraverso una lettura di questo losco uomo emerge un lato ambiguo e subdolo, dominato da una spietatezza che supera di gran lunga quella mostrata dai tre rapinatori:

«Al termine di *Cani arrabbiati* ci fa capire, grazie a una telefonata in una cabina, che i cani più pericolosi non sono quelli che abbaiano, ma quelli che mordono. L'ordine secco che impartisce alla sua interlocutrice distrugge la nostra fiducia nel genere umano. Un finale tremendo, che spinge un iperrealismo alimentato dagli spazi chiusi (e dalle tensioni che questi procurano) verso un grado zero finale [...] E alla fine la voce più importante del film è quella che lo spettatore ha sentito di meno nel corso del film stesso: quella di Riccardo Cucciolla».¹⁶⁷

Cani arrabbiati è una lunga metafora della società che circonda il regista, intrisa di una violenza inaudita che Bava riflette attraverso le immagini cinematografiche. Un cinema basato sulla crudeltà e aggressività già popolare all'epoca mediante la rappresentazione di alcuni lungometraggi che puntano al sensazionalismo, eppure ancora una volta il cineasta ricerca una sorta di autorialità per mezzo di due espedienti, primo fra tutti il voler girare in tempo reale. L'azione del lungometraggio inizia all'incirca verso le 11:30, eppure nel corso delle peripezie non vengono mai mostrati orologi o lo scorrere del momento. Il tempo filmico e il tempo del racconto si intrecciano, l'impressione che ci restituisce Bava è di una macchina da presa che non compie salti temporali o elissi. Ogni sosta da loro effettuata corrisponde a un'azione compiuta (ostacoli da superare, cibo da comprare), dove i tempi morti sono del tutto assenti perché sostituiti dall'accumulo di tensione scaturita all'interno dell'autovettura. È attraverso gli spazi ridotti della scena che imperversano (giustamente) i primi piani sui volti dei personaggi nel quale traboccano le mille emozioni. Spazi delimitati anche quando la scena si sposta all'esterno (la macchina dei malviventi inseguita dalla polizia, le manovre eseguite da

¹⁶⁵ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 75.

¹⁶⁶ A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 122.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 102.

quest'ultimi e la presa in ostaggio di due donne in un parcheggio sotterraneo) dove le inquadrature si restringono notevolmente sui tre protagonisti. Lo stesso accade nel finale – ambientate ancora una volta in esterno – dove l'area è limitata dai muri cadenti, dagli alberi e dall'ambulanza. Ciò «restringe notevolmente la percezione dello spazio e anche il futuro dei protagonisti, che finiranno tutti ammazzati. Tutti con l'eccezione del guidatore della macchina, che tutti pensano sia una vittima ma che è invece un assassino perverso».¹⁶⁸ L'altra componente usata da Bava riguarda proprio l'uso della violenza, spremuta all'inverosimile e dalla notevole durata, come quando Bisturi e Trentadue obbligano Maria a urinare davanti a loro dopo che quest'ultima tenta la fuga. Quello che ne suggerisce Alberto Pezzotta è di un «viaggio all'inferno, dove la situazione classica del road movie, combinata con quella dell'*huis clos*, diventa esplorazione degli orrori dell'anima umana».¹⁶⁹

Il ritratto che ne emerge del Mario Bava degli ultimi anni è quello di un uomo fortemente provato dall'esperienza di *Cani arrabbiati* – lavoro rimasto incompiuto per anni – e di *La casa dell'esorcismo* (1975), una versione rimontata secondo le linee guida da lui fornite del film *Lisa e il diavolo* (1973), opera dall'esito disastroso – non riceve alcuna programmazione nei cinema – rivalutata solo successivamente dalla critica. Nei seguenti anni, oltre a non girare nulla, si vede rifiutato due progetti cinematografici ideati insieme a Frugoni: il primo è *L'uomo-topo*, un racconto di mutazioni genetiche ambientate nelle borgate romane; l'altro è *Giungla domestica*, basato su una pianta che riconosce gli assassini di un botanico e lo vendica. Dopo aver rifiutato l'invito di Dino De Laurentiis di partire negli Stati Uniti per curare gli effetti speciali di *King Kong*, Bava ritorna ufficialmente sul set dove firma la regia del suo ultimo lungometraggio dal titolo *Shock* (1977). Basata su una sceneggiatura di suo figlio Lamberto che riprende un soggetto firmato da Dardano Sacchetti e Franco Barbieri (mai andato in porto) dal nome *Al 33 di via orologio fa sempre freddo* (ispirato a un romanzo di Hillary Waugh dal titolo *The Shadow Guest*) ne rielabora una versione rivisitata insieme al collega Alessandro Parenzo con protagonista l'attrice Daria Nicolodi e una colonna sonora firmata dai Libra, elementi che richiamano profondamente il cinema argentino. Tuttavia, l'opera non riesce a conquistare i critici, i quali rimproverano Bava di «aver perso smalto».¹⁷⁰ Nella lunga lista di progetti mai realizzati dal cineasta emerge un gotico in costume portato alla luce nel 1979, *La Venere d'Ille*, un mediometraggio per la serie televisiva *I giochi del diavolo. Storie fantastiche dell'Ottocento* dove cura la regia insieme al figlio Lamberto su un soggetto che trae la sua origine in un racconto omonimo di Prosper Mérimée (1837). Come suggerisce l'autore Alberto Pezzotta «Bava suggella specularmente la propria opera tornando al fantastico ottocentesco, facendo un cinema come ormai non si usa più».¹⁷¹ Nel 1979 cura gli effetti speciali visivi del collega Dario Argento in *Inferno* (1980), realizzando una *maquette* con grattacieli newyorkesi e il trucco dell'attrice Veronica Lazar, il cui personaggio la vede trasformarsi nella Morte; sempre nello stesso anno assiste all'esordio cinematografico della sua progenie che dirige per la prima volta un film da solo, *Macabro* (1980), prodotto e cosceneggiato da Pupi Avati. Il mondo della fantascienza, però, richiama a gran voce Bava portandolo a lavorare a un nuovo progetto: *Star Express*. Scritto insieme a Massimo De Rita, la pellicola vede un inizio di riprese fissato per il maggio 1980; il destino, beffardo come non mai, lo strappa dalla Terra il 25 aprile dello stesso anno. Per una strana ironia, quattro giorni dopo viene a mancare anche sir Alfred Hitchcock.

Ciò che emerge in questo lungo paragrafo è la passione riposta da Bava nel cinema gotico, un genere che mal si sposa con il carattere del regista («Mio padre era un fifone. Per esempio, quando rimaneva da solo in casa a dormire, si chiudeva a chiave in camera sua. Poi, di sicuro, come ci aveva

¹⁶⁸ S. Della Casa, *Mario Bava. Il mago dei colori*, Edizioni Sabinæ, Roma 2023, p. 56.

¹⁶⁹ A. Pezzotta, *Mario Bava, Il castoro*, Milano 2013, p. 124.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 126.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 129.

insegnato fin da piccoli, guardava bene sotto il letto prima di infilarsi sotto le coperte»¹⁷², la cui fonte di ispirazione arriva sempre per caso all'interno delle mille pagine di romanzi da lui sfogliati, divenuti una sorta di musa personale per l'artista sanremese. Opere che cercano di ritrarre la società e i mille mali che nasconde (caratterizzati sempre da una certa ironia) così come i personaggi femminili, figure ambigue – a volte angeli, a volte streghe – che rimandano profondamente all'immagine della moglie. Un uomo dai mille talenti dotato di una visione cinematografica davvero innovativa per l'epoca, portandolo a far breccia nel cuore di numerosi colleghi italiani e internazionali. Un artista con il tempo rivalutato e giudicato per l'effettiva impronta lasciata nel mondo della settima arte, quella di un idealista.

Se per mezzo di Mario Bava, Riccardo Freda e Antonio Margheriti l'Italia apre le sue porte all'orrore classico – quello che molti denominano “gotico” – è grazie all'erede spirituale del regista sanremese che il bel paese esplora con una certa avidità il genere thriller. Come illustrato dall'autore Alberto Zanetti:

«fu il thriller ad essere un immenso manuale di tipologie, letto e riletto, nel bene e nel male, da tutti. La tipicità del thriller italiano si sviluppò intorno a coefficienti di grana grossa che hanno fondato una maniera di fare cinema immediatamente evidente. Il cosiddetto thriller argentiano (ma nato prima di Dario Argento, con Mario Bava e il suo *Sei donne per l'assassino* e, per alcuni versi, ancor prima, con *La ragazza che sapeva troppo*) ha consegnato alla storia del genere alcuni dispositivi ritornanti che avrebbero attecchito nel profondo. Ormai tutti hanno familiarità coi guanti e l'impermeabile del killer, i rantoli, le soggettive, ma all'epoca, tra gli anni Sessanta e Settanta, era una novità.»¹⁷³

Dario Argento ha per molti versi «stravolto molti degli stereotipi del genere horror accostandolo al thriller»¹⁷⁴, portando in scena un'abbondanza di sangue e truculenza come non si è mai visto finora. Adottando nuove categorie come il gore, lo splatter e lo slasher, l'orrore cinematografico abbraccia un connubio di immagini assai disturbanti di corpi trucidati, squartati e martoriati della loro bellezza. Quello di Argento è un cinema «d'immagini che raccontano vicende di tenebre, gli attori, per lui, sono come marionette-simbolo da muovere fino al momento in cui i fili vengono tagliati. L'autentico protagonista delle storie argentiane è solo uno: la macchina da presa, che spesso s'identifica con gli occhi dell'assassino.»¹⁷⁵ La nascita di questo nuovo cineasta segna un apripista nel territorio italiano, un incubo interminabile la cui collocazione risiede agli anni degli anni Settanta. Una figura le cui sembianze rimandano a un personaggio uscito dalle pagine di Edgar Allan Poe, capace attraverso le sue riflessioni e il suo modo di vedere di fare luce sulle sue ossessioni e di proiettarle proprio nel cinematografo.

¹⁷² G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p. 258

¹⁷³ A. Zanetti, *I giardini della paura. Tre anni di terrore all'italiana*, Edicta, Modena 2002, pp. 20-21.

¹⁷⁴ G. Frezza, *Fino all'ultimo film. L'evoluzione dei generi nel cinema*, Riuniti, Roma 2001, p. 309.

¹⁷⁵ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 55.



La maschera del demonio (1960)



La ragazza che sapeva troppo (1963)



Mario Bava e Marisa Mell sul set di Diabolik



Sei donne per l'assassino (1964)



I tre volti della paura (1963)



Diabolik (1968)



Reazione a catena (1971)



Il rosso segno della follia (1970)



Cani arrabbiati (1974)

3. L'EVOLUZIONE DEL CINEMA HORROR ITALIANO: DARIO ARGENTO

*Ho voglia di raccontare le cose assurde che abbiamo dentro di noi, la bellezza, ma anche la
bruttezza degli uomini.
Dario Argento*

3.1. Primi passi di un giovane schivo appassionato di cinema e paura

Lungo il tortuoso percorso di oscurità e terrore disseminato da autori come Riccardo Fredda e in un secondo momento da Mario Bava, un'altra importante figura comincia a farsi largo tra le fila del cinema italiano, profondamente influenzato dai suoi predecessori e da quel senso di tenebra e mistero capace di avvolgere come le spine di una rosa i capolavori oltreoceano firmati da Sir Alfred Hitchcock. Un senso di inquietudine e di paura dominante nelle sue opere, un faro archetipo intagliato con cura e aggiornato dove l'aspetto terrificante non è più rivolto a un pubblico adolescente ma bensì a una fascia più adulta. Una cinematografia che, da come si evince, scorre nelle vene di Dario Argento fin dal suo primo vagito: nato a Roma il 7 settembre del 1940 l'autore è uno dei tre figli (i fratelli si chiamano Claudio e Floriana) di Salvatore Argento, dapprima capo dell'Ufficio Organizzazione e Capo Servizio Estero Unitalia Film e successivamente produttore esecutivo per Dino De Laurentiis (prima di trasformarsi a tutti gli effetti in un produttore proprio) e di Elda Luxardo, una fotografa di moda brasiliana di origine italiane specializzata nel ritrarre i volti femminili. Il mondo della settima arte diventa ben presto una sorta di compagno di avventure per il piccolo Argento quando, finite le lezioni scolastiche, si appresta a trattenersi nello studio della madre per ammirarne il lavoro, rimanendo presto folgorato dalla bellezza e dal fascino suscitato dalle modelle femminili, figure note per essere diventate l'elemento dominante della sua poetica, emblemi di vittime e/o carnefici dove non solo emerge in loro la parte più oscura e paranoica ma anche l'erotismo più sfrenato. Da sempre raffigurate nel mondo della settima arte come il sesso più debole da proteggere e difendere dall'orco cattivo, le donne all'interno del genere fantastico italiano vedono ribaltato il loro ruolo in una sorta di mostrificazione del femminile: dapprima come vampire per passare a temibili streghe a efferate criminali. Una tradizione inaugurata lungo il cammino dai colleghi Bava, Margheriti e Fredda e promossa a gran voce dal celebre Argento. Per la prima volta «all'uomo che uccide si sostituisce la donna che uccide. Il classico guanto nero armato di coltello o di rasoio passa dalle mani maschili alle mani femminili, con un mutamento di ruoli che non ha precedenti».¹⁷⁶ Non bisogna certamente sorprendersi come gli assassini tratteggiati dall'artista romano – indipendentemente dal sesso – godano spesso di una sua certa simpatia e solidarietà umana, nella quale l'odio e il disprezzo non intoccano mai le loro vesti. Gli assassini del cinema di Argento appartengono al mondo della diversità (sia che questo cosmo sia omosessuale o femminile) dove per l'appunto il cineasta dichiara una propria identificazione con loro, soprattutto nel caso in cui a commettere l'omicidio sia proprio una donna, portando di conseguenza Argento a ricercare quella sorta di complicità.

¹⁷⁶ F. Giovannini, *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, edizioni Dedalo, Bari 1986, p. 48.

Amante del cinema e di tutti i suoi stili cinematografici, il giovane Argento trova nella visione di *Phantom of the Opera* (1943; *Il fantasma dell'opera*) di Arthur Lubin e nella letteratura di Edgar Allan Poe e Howard Phillips Lovecraft una sorta di imprinting per il mondo espressivo. Abbandonati gli studi classici durante il secondo anno, il futuro regista abbraccia la decisione di trasferirsi a Parigi per un anno vivendo di espedienti. Rientrato in Italia, a partire dal 1957 inizia a collaborare con l'«Araldo dello Spettacolo» dove si occupa di cinema, teatro e musica. È proprio in questo particolare periodo che Argento matura le proprie passioni cinefile caratterizzate dal cinema espressionista, dalla Nouvelle Vague, dai film noir, horror, gialli, dagli spaghetti-western, dal cinema dei telefoni bianchi e quello sovietico e da cineasti dal calibro di Hitchcock, Antonioni, Fellini e Leone. Grazie a queste passioni sfrenate Argento riesce a farsi assumere dal quotidiano legato al Partito Comunista «Paese Sera», dove dapprima lavora come correttore di bozze per poi assumere un ruolo più importante nelle vesti di critico cinematografico dove il cinema, la musica classica e il teatro detengono una certa centralità all'interno dei suoi numerosi articoli. È però a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta che l'artista non solo riesce a intervistare per la rivista alcuni dei registi cinematografici più importanti della penisola – dove una certa sensibilità la ripone nel nuovo cinema di Pasolini – ma addirittura comincia a schierarsi apertamente a favore del cinema di genere in particolare western, thriller, giallo e fantascienza, portandolo ad allontanarsi dalla visione della critica ufficiale che vede in questi lungometraggi semplici storie catalogate come minori e di poca importanza. Grazie al giro di conoscenze date dal mestiere del padre, il ragazzo ha l'opportunità di frequentare set cinematografici e allacciare varie e numerose amicizie nei settori della sceneggiatura, della regia e della produzione, portandolo a esordire nell'agosto del 1967 nelle vesti ufficiali di sceneggiatore cinematografico per il film *Qualcuno ha tradito* di Franco Prosperi, affiancato da diverse personalità. È però grazie all'incontro con Sergio Leone che Argento riesce a compiere quel salto di qualità, collaborando alla stesura del soggetto di *C'era una volta il west* (1968) a fianco del padre del western all'italiana e del collega Bernardo Bertolucci. Come spiega l'autore Roberto Lasagna:

«Con il regista di *Per un pugno di dollari* (1964) c'è immediata adesione nella comune predilezione per una concezione del cinema quale racconto ampio e simbolico, dove il ritmo, le musiche e gli interpreti assecondano una regia che non si nasconde. Si tratta del trionfo del cinema d'autore all'interno di un genere, il western, di cui *C'era una volta il west* rappresenta ad ogni buon conto l'apoteosi ma anche il platonico funerale della sua forma più classica; film-monumento, tra i più riusciti omaggi a un genere e al contempo de-costruzione dello stesso. La professionalità del mondo produttivo di Leone insegna ad Argento cosa significhi organizzare un film complesso e di grandi ambizioni».¹⁷⁷

Grazie a tale opportunità e vista la fama che circonda la figura di Leone in quel periodo storico (considerato a tutti gli effetti il regista commercialmente più quotato), cominciano a schiudersi per Argento numerose porte principali del cinema italiano, nella quale varie maestranze richiedono il suo supporto nella realizzazione dei copioni. Ormai lontano dall'idea di continuare la professione di giornalista, Argento abbandona il quotidiano «Paese Sera» per continuare la strada intrapresa dall'esperienza passata, scrivendo sceneggiature per diversi film di genere come *Oggi a me... domani a te!* (1968) di Tonino Cervi e *Comandamenti per un gangster* (1968) di Alfio Caltabianco. Nello stesso anno Dario si associa al padre, portando i due Argento a fondare una nuova società cinematografica con la quale realizzano la pellicola di guerra *Probabilità zero* (1969) di Maurizio Lucidi, il quale a causa dell'incasso ritenuto insufficiente conduce alla chiusura forzata del consorzio. Un'esperienza, tuttavia, significativa che consente al duo di formare quella che diventa in un secondo momento la squadra «tecnica» dell'esordio dietro alla macchina da presa del più giovane.

¹⁷⁷ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, pp. 17-18.

Quella del 1966 – 1969 risulta essere un’annata capace di arricchire il bagaglio culturale del giovane artista, profondamente devoto per gli insegnamenti offerti da Leone. E proprio grazie a queste esperienze significative che si affaccia all’orizzonte la possibilità di subentrare dietro alla cinepresa, occasione arrivata nel 1969 – seppur la regia ufficiale non viene attribuita a lui – quando sul set di *Un esercito di cinque uomini* (della quale firma la sceneggiatura) sostituisce velocemente dopo pochi giorni di riprese il cineasta Don Taylor, poi successivamente rimpiazzato dalla figura di Italo Zingarelli. Eppure, la volontà di esplorare confini lontani e le paure più profonde degli esseri umani lo conducono lentamente a fondare una società di produzione assieme al padre, la SEDA Spettacoli, nella quale attraverso le immagini dei suoi primi film analizza le angosce psicologiche, delitti commessi da individui disturbanti, sposando nel thriller le nevrosi della contemporaneità capaci di accogliere quello che viene definito nuovo cinema. A predominare queste riproduzioni non sono mai i personaggi da lui dipinti – totalmente irrilevanti – quanto la messa in scena dell’omicidio, un rituale che prevale sull’intera storia filmica. A trionfare è dunque la cura maniacale nel riprodurre l’assassinio attraverso giochi di cinepresa e atmosfere spettrali mediante l’utilizzo sofisticato della fotografia, della scenografia e della musica: il punto fondamentale, l’obiettivo che si nasconde dietro ogni lungometraggio di Argento è solo uno: spaventare ed emozionare. La bellezza della paura trova conforto nelle braccia del piacere della paura. Il cineasta raccoglie l’eredità di alcuni maestri che proprio in quegli anni si muovono fluentemente sulla scena cinematografica dei delitti (in particolare è da ribadire l’affetto e la stima nei confronti di Hitchcock, da lui spesso omaggiato, portando la stessa stampa ad attribuirgli l’appellativo di “Hitchcock all’italiana”), rivisitando il prototipo del genere avanzato in Italia per la prima volta da Mario Bava della quale si fa portavoce come colui che ha «regalato ad Argento una serie di *topoi* che si ritrovano con costanza nella filmografia del suo discepolo». ¹⁷⁸ Dario, dunque «pone in essere un cinema che è una compiuta riflessione estetica sulle forme del vedere e del far vedere, dove la costruzione dell’immagine ha un ruolo preponderante e definitivo» ¹⁷⁹, dove per mezzo dei suoi primi lavori considerati a tutti gli effetti dei “gialli all’italiana” realizza una sorta di astrazione dei modelli della suspense, per giungere a un cinematografia capace di abbandonare quanto fatto in precedenza per giungere a qualcosa di mai visto prima d’ora.

3.2. *Approdo dietro la macchina da presa*

L’idea per il trattamento del suo primo lungometraggio arriva direttamente da un romanzo giallo, *La statua che urla* dello scrittore americano Fredric Brown, manoscritto arrivato nelle sue mani grazie all’amico Bernardo Bertolucci che invita lo sceneggiatore a leggerlo e a provare a ricavarne una trasposizione (nonché una possibile collaborazione cinematografica tra i due). Nasce così la sceneggiatura di *L’uccello dalle piume di cristallo* la quale, sebbene presenta molti contatti diretti con il libro di Brown – identici personaggi e medesime situazioni – in sostanza rimangono due opere differenti grazie alle continue modifiche effettuate da Argento, un modo per rendere distinto il suo soggetto e per evitare di dover acquistare i diritti di riduzione cinematografica di *La statua che urla*. Paradossalmente in America i diritti vengono acquistati dalla grande compagnia della Columbia Pictures che ne ha tratto il film *Screaming Mimi* (1958; *La statua che urla*) firmato da Gerd Oswald

¹⁷⁸ F. Giovannini, *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, edizioni Dedalo, Bari 1986, p. 25.

¹⁷⁹ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, pp. 27-30.

con protagonista la bella Anita Ekberg, una pellicola dove gli elementi dati dallo shock e dal thrilling che hanno portato il manoscritto a un grandissimo successo rimangono sigillati in un cassetto, per dare spazio e lanciare la carriera dell'attrice svedese. Una mossa attuata strategicamente fin dalle sue prime campagne marketing dove viene messa in evidenza la silhouette della donna accompagnata da frasi grottesche di lancio, che portano di conseguenza a far perdere il fascino che si nasconde tra le pagine scritte da Brown. Il totale fallimento del lungometraggio (e della Columbia) conducono il regista italiano a ricavarne una sua visione personale, un adattamento dominato da una profonda influenza filosofica e da una ricchezza di elementi particolari ed estrosi che acquistano vita propria, allontanando (per un certo verso) il film d'autore di Argento dallo stile messo su carta da Fredric Brown.

L'uccello dalle piume di cristallo racconta la storia di Sam Dalmas (Tony Musante), uno scrittore americano giunto a Roma per passare un po' di tempo nel bel paese, un modo per ritrovare quella calma e quell'ispirazione che l'hanno lasciato totalmente disorientato e privo di idee. Una sera attraverso la vetrata di una galleria d'arte assiste a un tentativo di omicidio, diventando per la polizia locale il primo sospettato. Nel frattempo, il maniaco seriale continua a mietere le sue vittime, un comportamento dovuto a un trauma subito in passato e mai del tutto elaborato. Tra false prospettive e alcune pseudo-confessioni, il protagonista decide di indagare personalmente sul caso per arrivare a svelare l'identità del colpevole, quest'ultimo sempre più vicino a lui e alla sua compagna Giulia (Suzy Kendall).

Malgrado una base di derivazione letteraria, la sceneggiatura di Argento si discosta totalmente grazie alle numerose e ricche riflessioni nonché omaggi provenienti da una moltitudine di pellicole: la più nota arriva direttamente dal maestro che l'ha preso sotto la sua ala protettiva, portandolo a farsi conoscere negli ambienti cinematografici per la sua abilità nella scrittura, ossia Sergio Leone. Da colui che inventa e reinterpreta il western all'italiana ricava il feticismo delle armi bianche, un'ossessione estetica che caratterizza tutta la filmografia di Argento, il cui cardine si ritrova proprio nell'opera leoniana *Per un pugno di dollari* (1964) dove nelle prime scene si assiste alla figura dell'assassino intento a scegliere un coltello posizionato (insieme a tanti altri) in un panno rosso, una sequenza molto simile a quella che apre le porte di *L'uccello dalle piume di cristallo*. Come nota l'autore Giovanni Modica «il seme che era rimasto sterile in Leone, ha germogliato in Argento ramificandosi, e ognuno di questi rami ha toccato epoche diverse. E non si tratta sol di feticismo per le armi, bensì anche di qualcosa di ancor più caratterizzante: la disposizione stessa di tali armi su un velluto rosso».¹⁸⁰ All'infuori del cinema italiano lo sceneggiatore trova nel cineasta Fritz Lang una mente sopraffina, un uomo al cui interno della sua filmografia la tematica della «malattia sociale è riflesso di menti malate che agiscono subdolamente»¹⁸¹ a partire proprio da *The Big Heat* (1953; *Il grande caldo*) dove è possibile riscontrare la materia dell'essere doppio e machiavellico proprio nella figura della donna; ma è soprattutto in *M* (1931; *M – Il mostro di Düsseldorf*) che le due opere trovano un'affinità non solo contenutistica e stilistica ma anche filosofica: ciò si rintraccia nel ritratto dei criminali disegnati da Lang (e in seguito dallo stesso Argento), personaggi abusati e violati nel loro passato, vittime di gravi problematiche della personalità ma allo stesso tempo consapevoli di queste questioni tanto da autoassolversi moralmente, come succede nel finale del film tedesco quando Peter Lorre (M) si proclama migliore delle bande mafiose perché lui, a differenza loro, non ha scelto di diventare un assassino di bambini. Un ulteriore spunto di ispirazione proviene dall'opera di Peter Bogdanovich dal titolo *Targets* (1968; *Bersagli*), capace di offrire piccole ma originali invenzioni tecniche adoperate da Argento che ne rifà elementi ricorrenti nel suo cinema, come il montaggio frammentato e l'uso del mirino, un'inquadratura soggettiva che riprende la visuale del criminale

¹⁸⁰ G. Modica, *Dario Argento e l'uccello dalle piume di cristallo*, Profondo Rosso sas, Roma 2012, p. 33.

¹⁸¹ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 30.

mentre mira/osserva le sue vittime; e ancora *Dementia 13* (1963; *Terrore alla 13ma ora*) di Francis Ford Coppola viene annoverato come colui che ha influenzato maggiormente l'opera di Argento mediante la tematica dell'insanità mentale, dove le radici affondano in un passato infantile nebuloso rimosso dalla coscienza dell'assassino. Per ultimi si citano *House of Fright* (1960; *Il mostro di Londra*) di Terence Fisher dove al suo interno brillano forti pulsioni sessuali e lo sdoppiamento di personalità e la commedia americana *The Notorious Landlady* (1962; *L'affittacamere*) di Richard Quine che anticipa la questione dell'equivoco in merito al senso della vista nonché una riflessione sul reale e supposto, motivo di intuizione per la trovata del verso effettuato dall'Hornitus Nevalis rintracciabile nella registrazione sul nastro ascoltata dal protagonista Dalmas.

Il calvario di *L'uccello dalle piume di cristallo* arriva proprio nel momento in cui Argento propone la sua sceneggiatura ad alcune personalità per trasportarlo sul grande schermo, un copione molto spesso bocciato per via del genere non italiano e per la volontà di ambientarlo nella nostra penisola (all'epoca si predilige una collocazione nel Continente Nuovo). Tra le uniche inizialmente interessate al progetto si annovera la casa di produzione e distribuzione Euro International Films, decisi a proporre lo script al regista Duccio Tessari e in un secondo momento alla figura di spicco Terence Young, famoso per aver diretto all'epoca Sean Connery in alcuni episodi della saga di 007. Col passare del tempo, però, Argento capisce di essere troppo legato alla sua storia, una gelosia che lo conduce a rifiutare alcune proposte. Come ammesso da lui stesso «fra le tante cose scrissi una storia che portai in giro per farla realizzare a qualche regista. A quella storia però incomincia ad affezionarmi, mi sembrava il film più bello che avessi mai scritto, semplice e compatto, decisi allora di volerlo dirigere personalmente».¹⁸² Sostenuto dal padre Salvatore, i due Argento decidono di mandare la sceneggiatura a Goffredo Lombardo della Titanus, uomo con la quale vi è un rapporto di stima e amicizia, per trovare i finanziamenti per la realizzazione dell'esordio cinematografico del giovane Dario. Un incontro testimone di diversi disaccordi, in particolare una perplessità manifestata nella rappresentazione che intende fare Argento della suspense, elemento che vuole differenziare da quanto già visto in passato nel cinema americano per svilupparla sotto forma di anticipazione degli eventi, preannunciando il delitto con le stesse immagini. Ciò che contribuisce a fare Dario è lo sviluppo della paura per mezzo dell'anticipazione, anticipando in questo modo i fenomeni e portando a lasciare il pubblico afflitto dal dubbio, il cui unico punto interrogativo si dispiega solo nel capire come avviene l'uccisione, con quale arma e da quale angolazione. Nonostante una reticenza su alcuni segmenti Argento ottiene l'approvazione da parte della Titanus per l'avvio della produzione, nella quale tra le prime insidie lavorative si presenta il cercare di capire chi assolvere come protagonista della sua storia. La scelta ricade infine sull'attore italoamericano Antonio "Tony" Musante, noto al cineasta per aver esordito nel cinema italiano grazie alla pellicola *Metti, una sera a cena* la cui sceneggiatura viene scritta proprio dal futuro maestro del brivido. Una performance credibile soprattutto nelle scene iniziali dove rimane intrappolato all'interno della galleria d'arte, dove mediante la sua espressività e l'assenza della parola si evince il suo lato migliore; ad affiancarlo nelle vesti della sua fidanzata è l'attrice Suzy Kendall, al suo secondo lavoro nel cinema italiano dopo l'esordio in *Fraulein Doktor* (1968) di Alberto Lattuada e diventata nota come una delle *scream queens*¹⁸³ del cinema argentino. Si includono inoltre i nomi di Enrico Maria Salerno (che subentra nella sostituzione di Eros Pagni) nel ruolo del commissario di polizia, il celebre Mario Adorf nel ruolo chiave del pittore naif reso in salsa umoristica da Berto Consalvi, l'enigmatica Eva Renzi conquistata dalla parte dostoevskijana della pazza Monica Ranieri e infine, seppur presente in una piccola parte,

¹⁸² D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Torino 2022, p. 129.

¹⁸³ Identifica un'attrice che ha lavorato e lasciato un segno nella storia del cinema dell'orrore, interpretando un ruolo iconico o determinante per i suoi successori. Breve storia della Scream Queen: la regina del cinema horror – Lumière e i suoi fratelli (lumiereeisuofratelli.com)

l'attore viennese Reggie Nalder nel sicario dal giubbotto giallo che insegue in lungo e in largo il protagonista, performer voluto fortemente dallo stesso regista per via della sua fama e della sua interpretazione nel killer marocchino Rien nel lungometraggio *The Man Who Knew Too Much* (1955; *L'uomo che sapeva troppo*) di Alfred Hitchcock.

L'uccello dalle piume di cristallo trova fortunatamente la sua forma finale grazie alla perseveranza di Dario, un susseguirsi di incognite e ostacoli trovati anche e soprattutto lungo il cammino delle riprese quando il produttore della Titanus decide di sostituire il cineasta con il più navigato Ferdinando Baldi, una mossa attuata per alcune scelte stilistiche non apprezzate dall'uomo. A causa di una clausola inserita nel contratto – che prevede la completezza dell'opera da parte di Argento – il lungometraggio viene portato a termine secondo le indicazioni fornite dal ragazzo, una visione empirica che trova la sua soddisfazione nella realizzazione e distribuzione sul grande schermo. Ambientato a Roma dopo un iniziale rifiuto da parte della Titanus di girare a Torino a causa della mancanza di grandi maestranze – tra i luoghi si cita il quartiere Coppedè dove solo qualche anno prima Mario Bava gira il suo *La ragazza che sapeva troppo* – il giovane Argento si circonda di una troupe composta tra l'altro da collaboratori di prim'ordine, come il direttore della fotografia Vittorio Storaro e il compositore Ennio Morricone. Come spiega l'autore Roberto Lasagna:

«La componente spaziale e pittorica regola il rapporto tra l'individuo e l'ambiente: il predominio chiaro-scurale è ribadito dalla presenza di fantomatiche nebbie londinesi in una Roma città dell'inquietudine, ma anche da spiragli di folgorante luce tagliente in una scena altrimenti dominata dall'oscurità [...] ma l'alternanza di luci e ombre, comune al cinema dell'amato Jacques Tourneur diventa in *L'uccello dalle piume di cristallo* compresenza di toni molteplici, in linea con il tema dell'ambiguità delle apparenze evocato nel film sin dalla sequenza della colluttazione nella galleria d'arte dove vediamo combattere una donna vestita di bianco e un uomo vestito di nero, allorché siamo istintivamente condotti a pensare che il cattivo sia necessariamente il secondo. Il tentativo di andare oltre le apparenze si esprime dunque anche con un'attenzione innovativa per i colori e per la dialettica sulla percezione ribaltata che se ne evince».¹⁸⁴

Un'importanza della cifra stilistica rinvenuta anche nel montaggio a opera del navigato Franco Fraticelli, contraddistinto dai numerosi stacchi netti di montaggio che segnano l'impronta indelebile all'interno della filmografia di Argento, il cui scopo consiste prevalentemente nel catapultare lo spettatore in spazi mai visti prima – seppure il luogo dove si svolge l'azione è più che noto – la cui continua angolazione modificata costituisce il primo passo in quella sorta di spaesamento rintracciabile nel protagonista, portando di conseguenza il pubblico a immedesimarsi nella confusione che affligge il personaggio e a fargli vivere un'ansia parallela a quella provata dall'uomo sullo schermo. Si evincono, inoltre, altri giochi di montaggio che alludono allo stile hitchcockiano, presenti soprattutto nelle prime scene iniziali dove l'inquadratura di un gatto ripreso in due momenti diversi e alternati si inserisce di prepotenza nella sequenza dove Dalmas e il suo amico camminano insieme per recarsi nel centro di ornitologia: la slegatura narrativa tra queste due inquadrature e la frammentazione diventano da questo momento in poi il marchio di fabbrica del cineasta. Un effetto quasi simile riscontrabile nelle scene finali, dove tra il viavai di aerei e le differenti inquadrature effettuate mediante varie posizioni e successivamente montate si rintraccia l'immagine di Giulia, seduta dentro l'apparecchio aereo in attesa del decollo. Una cifra stilistica dove abbiamo la «stessa ripresa suddivisa in più frammenti»¹⁸⁵, che accompagna un ulteriore montaggio a cui il regista fa abbondantemente uso, ossia l'avvicinamento spezzato in sostituzione dello zoom presente soprattutto nell'introdurre i flashback. Questo è ben visibile nell'atto della conclusione, quando Dalmas riporta

¹⁸⁴ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 28.

¹⁸⁵ G. Modica, *Dario Argento e l'uccello dalle piume di cristallo*, Profondo Rosso sas, Roma 2012, p. 173.

a galla i ricordi del tentato omicidio della donna della galleria d'arte. Dapprima un campo lungo mette in risalto le sagome adombrate e lontane che lottano ferocemente poi, dopo il passaggio di un camion che oscura la visuale del protagonista, si assiste a un riavvicinamento e a una distinzione più limpida delle due figure nonché alla verità nota fin dal principio: ad avere il coltello in mano è la donna, reso ancora più evidente da un primo piano con il volto parzialmente coperto dall'arma. Si evince una verità palese sin dalle prime note, ossia la vittima non è nient'altro che il carnefice mai stato in pericolo di vita. La colonna sonora firmata da Morricone – presentato a Dario proprio da suo padre – racchiude tonalità disarmoniche da musica contemporanea con l'aggiunta di un brano noto in grado di portare un'impronta di riconoscibilità all'opera. Su suggerimento del cineasta nasce «uno degli stilemi fondamentali per tutti i thriller a venire nel mondo, ossia la nenia infantile collegata all'inquietudine. *Violenza inattesa* è difatti una cantilena quasi favolistica»¹⁸⁶, un brano dal suono continuo e vibrante che contribuisce a creare un'aura magica e sognante. Quello che, probabilmente, conducono a una certa originalità nelle scelte musicali adoperate da Argento nei suoi film è proprio una ricerca basata «su precise simmetrie e corrispondenze quasi (ma)tematiche fra materia sonora e materia visiva».¹⁸⁷ Ad affiancare l'apparente innocente ninna-nanna è l'inquietante voce femminile solista il cui sussurro cantato rimanda a un dolce ansimare. Attorno a questo concetto si sviluppa in seguito una serie di improvvisazioni da jazz freddo, sonorità rumoristiche, distorsioni tonali nonché l'utilizzo dominante della voce femminile che sfocia nel rantolo e nel respiro affannoso.

In *L'uccello dalle piume di cristallo* la punta di diamante è certamente data dal personaggio di Dalmas, uno scrittore americano avvinto da una crisi creativa della scrittura che finisce, suo malgrado, a diventare testimone di un'aggressione. Riecheggia nel suo ritratto quella lettura freudiana tipica della letteratura e del cinema – il classico caso del blocco dello scrittore – dove a una mancanza di idee sopraggiunge l'intenzione di mettere luce sulle indagini del misterioso assassino, una ricerca della verità che diventa elemento fondante del travagliato rapporto con la giustizia. Si affiancano quindi personaggi totalmente inefficaci che diventano il pilastro del cinema argentiano, come la polizia incapace di venire a capo del rompicapo – le cui indagini vengono lasciate fuori dalle mura della narrazione – o figure stravaganti come l'artista rinchiuso all'interno della sua dimora (noto come simbolo chiave a cui viene affidato il ruolo di “grillo parlante”) che sopravvive solo grazie a una dieta a base di gatti, o il detenuto dal divertente quanto sfortunato impedimento nel parlare. Argento agisce inserendo Dalmas e la sua fidanzata in un complicato gioco psycho-thriller che trova delle suggestioni nel cinema di Mario Bava, in particolare nelle pellicole *La ragazza che sapeva troppo* e *Sei donne per l'assassino*.

Lo sguardo e la continua osservazione fanno del voyeurismo la spettacolarità prevalente nell'esordio cinematografico di Argento, una continua ricerca che si sposa nelle sequenze date dalle mura di vetro della galleria dove il protagonista rimane intrappolato e, impotente, assiste alla lotta tra vittima e carnefice, e nell'abitazione di Giulia dove, paralizzata dalla paura, la donna assiste allo sfondamento della porta d'ingresso da parte del serial killer. Probabilmente proprio quest'ultima scena citata viene menzionata come la più significativa all'interno del teso racconto illustrato da Argento. Come descrivono gli autori:

«La ragazza si trova sola nell'appartamento che divide con Sam, mentre il maniaco sta per entrare. Spranga la porta che subito è scossa da potenti spallate che minacciano di scardinarla. La ragazza è senza via d'uscita e i colpi aumentano sempre più; perde le forze e, come in un atroce sogno, il coltello dell'assassino scava un buco nella porta: “lei non uscirà viva di qui!” sussurra una voce. Ripresasi e decisa a difendersi impugna un coltello da cucina. La lama continua a scavare nella

¹⁸⁶ G. Modica, *Dario Argento e l'uccello dalle piume di cristallo*, Profondo Rosso, Roma 2012, p. 190.

¹⁸⁷ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Torino 2022, p. 85.

porta, lucente e letale. L'assediata cerca di uscire da una finestrella del bagno, ma la trova ostruita da sbarre di ferro. L'occhio dell'assassino spia la donna attraverso il buco praticato; con un urlo la vittima si avventa contro quella pupilla dilatata e inumana, prova a colpirla con il coltello, poi si lascia cadere sul pavimento. Un attimo dopo, quando tutto sembra perduto giunge inattesa la salvezza.»¹⁸⁸

La vista ritorna costantemente nel percorso dello scrittore, il cui atto di scrivere viene concretamente lasciato da parte per affidarsi alle immagini che balenano dentro la sua mente e la sua memoria. Gli assassini descritti da Dario sono criminali professionisti caratterizzati da un copione ben evidente: mediante telefonate agghiaccianti anticipano i loro piani malvagi, portando di conseguenza il protagonista di turno a cercare una sorta di salvezza per mezzo proprio, ripescando nei meandri della memoria quel dettaglio fondamentale per la riuscita dell'enigma. In sostanza «sadismo, masochismo perverso, dipendenza psicotica, sono alcuni degli elementi di una scacchiera psicoanalitica che il primo film di Dario Argento propone alla luce di un'indagine sulla capacità dell'individuo di cogliere gli aspetti più sinistri e ambigui della realtà, affinché una visione più veritiera e profonda sia infine possibile».¹⁸⁹ Le nozioni di genere sono in qualche modo sovvertite poiché nell'opera l'assassino si rivela essere una donna che ha subito un bizzarro trasferimento psicologico innescato dalla visione di un dipinto che le ricorda un trauma a lungo represso, evento che ha portato all'ispirazione l'artista che ha creato il dipinto che risulta a tutti gli effetti la chiave per svelare il mistero che circonda le indagini. La natura femminile del film presuppone una certa innocenza e debolezza nel gentil sesso, una presunzione ribaltata da Argento che raffigura la donna come portatrice del male supremo, arricchita da una sessualizzazione degli omicidi che suggeriscono – almeno inizialmente – la colpevolezza di un uomo. Si evince come tema ricorrente all'interno della filmografia argentiana l'idea di un'arte capace di condurre alla morte: ciò è visibile quando Dalmas rimane intrappolato sul pavimento della galleria da un'opera arte (che diventa oggetto conturbante e segno di follia omicida). Gli stessi oggetti raffigurati nella mostra si collegano al tema portante della pellicola, come i grossi artigli scolpiti che evidenziano la relazione tra predatore e preda. Lo stesso assassino fotografa le sue vittime prima di sbarazzarsi letteralmente di loro.

L'uccello dalle piume di cristallo «è l'esordio sorprendente di un regista che nel riportare in auge un genere si fa notare per l'ingresso di ossessioni che danno densità a lunghe sequenze da incubo, con i delitti che si trasformano in angoscianti rituali di un patibolo».¹⁹⁰ Per mezzo di quest'opera Argento rinnova il genere giallo inserendolo in un'atmosfera italiana, dove l'incubo di origine onirica lancia il filone thriller all'italiana fortemente macchiato dallo stile del regista, portando a mettere da parte «il mainstream dal tratto realistico per seguire la dimensione visionaria del cinema-sogno».¹⁹¹ La pellicola viene fatta distribuire nelle sale cinematografiche italiane nel 1970, rivelandosi (dapprima) un insuccesso, con pessimi riscontri nelle città di Milano e Torino, tanto da condurre le sale a togliere l'opera dalla programmazione. Per niente scoraggiato, il produttore del film nonché padre di Dario richiede una distribuzione in altre due città diverse, Firenze e Napoli, i cui incassi si dimostrano fin da subito generosi. Negli Stati Uniti viene distribuito due mesi dopo con il titolo *The Bird with the Crystal Plumage* rivelandosi uno strepitoso successo, restando per ben due settimane in testa agli incassi. Quello di Argento è senz'altro «un lavoro spiazzante e raffinatissimo, una pietra angolare che crea uno sterminato stuolo di epigoni»¹⁹², dove dimostra di possedere «una discreta

¹⁸⁸ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 61.

¹⁸⁹ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, pp. 31-32.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 36.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 39.

¹⁹² C. Bartolini, *Il cinema giallo thriller italiano*, Gremese, Roma 2017, p. 301.

conoscenza dei trucchi con cui si può fare effetto sullo spettatore meno provveduto». ¹⁹³ Ciò che emerge dalla lettura di questo lungometraggio è una rottura con le convenzioni del genere del passato, alla luce di un film raffigurante un amalgamano di stili e istanze differenti che contribuiscono alla nascita di un nuovo modo di fare cinema:

«Il cinema degli anni Settanta, dopo film come *Conoscenza carnale* (1971) di M. Nichols o *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci, sulle orme del New American Cinema e degli autori più evoluti, recupera un “dialogo” con il corpo e il cinema di Argento si colloca a pieno titolo in questa dimensione di ascolto verso la denuncia di un malessere sociale che nel corpo individua il discrimine di un processo di liberazione. Il corpo lacerato, tagliato, violentato da coltelli e vetri impietosi, è l’incarnazione del martirio, in una versione estetizzata e pittorica, qualche volta persino troppo suggestiva o sensazionalistica ma rituale come i passaggi obbligati di una favola vissuta in terra. Se *L’uccello dalle piume di cristallo* sembra obbedire al realismo di una verosimiglianza che evoca in maniera narrativamente robusta gli sviluppi hitchcockiani, il termine realismo non scomparirà nel cinema dell’incubo di Argento, ma avremo piuttosto un realismo del dettaglio all’interno di una filmografia sedotta dal simbolico e dal fiabesco». ¹⁹⁴

L’avvio di un secondo progetto cinematografico è dovuto in particolar modo al trionfo americano di *L’uccello dalle piume di cristallo*, una riuscita sensazionale tanto da portare la National General Pictures a contattare la produzione italiana perché interessati a coprodurre un nuovo lavoro di Argento. Non solo: tra i paesi finanziatori troviamo anche la Germania e la Francia, un passo enorme i cui unici requisiti che richiedono a gran voce sono l’iniziare le riprese immediatamente e ricreare – aspetto posto dalla Terra-Filmkunst – l’atmosfera del film precedente. Non volendo riprendere in mano l’ambientazione affrontata nel suo primo soggetto e timoroso di deludere il suo pubblico, Argento decide di virare su tutto un altro tipo di strada affidandosi a una collaborazione con Dardano Sacchetti e Luigi Collo e basata su un’idea scaturita proprio durante la post-produzione del primo lungometraggio: nasce così *Il gatto a nove code* (1971).

La storia vede un giornalista di cronaca nera (James Franciscus) e un enigmista cieco di mezza età (Karl Malden) conoscersi per caso e insieme indagare su una misteriosa rete di delitti legata a un istituto medico all’avanguardia nella ricerca genetica, dove si compiono ricerche su un fattore “XYY” che predispone l’individuo alla violenza e al delitto. Nonostante i loro sforzi l’assassino continua a uccidere, con l’evidente intenzione di far tacere chiunque sia entrato in possesso della verità dell’intera faccenda.

Nonostante la sceneggiatura presenti una struttura narrativa più tradizionale rispetto al suo predecessore, l’ambiente dominante dato dall’Istituto Terzi si contraddistingue per un aspetto più spettrale capace di contenere «ossessioni stilistiche e tematiche, luogo di controllo della realtà dove questa realtà è poi oggetto dei sotterfugi degli uomini di scienza» ¹⁹⁵, dove gli sdoppiamenti di personalità e i traumi sono totalmente sostituiti da una componente di stampo giallo con l’inserimento di una massiccia dose di invenzioni per quanto riguarda i presupposti scientifici. L’idea che chiunque possa commettere azioni malvagie (elemento particolarmente affascinante per il regista) trova in una pellicola britannica del passato una certa similitudine: in *Twisted Nerve* (1968; *I nervi a pezzi*) di Roy Boulting il protagonista è un assassino schizofrenico il cui comportamento omicida si rivela essere il risultato di uno squilibrio sinistro a livello cromosomico. Per volontà dello stesso Dario di voler racchiudere una moltitudine di elementi diversi capaci di intrecciarsi su varie tonalità, la pellicola presenta al suo interno “intermezzi” umoristici e alcune scene di ambientazione orrificica, in

¹⁹³ A. Bernardini, in “Bianco e Nero”, n. 5-6, 1970.

¹⁹⁴ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 38.

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 41-42.

particolare la sequenza dove i due protagonisti si recano al cimitero per aprire una tomba in modo da impossessarsi dell'ultimo tassello per risolvere il caso.

Per questa pellicola la Titanus richiede dei volti noti per i personaggi principali, portando di conseguenza il produttore Salvatore Argento a volare in America per mettere insieme il cast ideale. A tal proposito si citano le partecipazioni dei grandi del pilastro della settima arte Karl Malden – noto soprattutto per la serie televisiva *The Streets of San Francisco* (1972-1977; *Le strade di San Francisco*) – nei panni dell'enigmista, James Franciscus – fresco di successo di *Beneath the Planet of the Apes* (1970; *L'altra faccia del pianeta delle scimmie*) – nel ruolo del giornalista, una giovanissima Catherine Spaak e Aldo Reggiani, la cui parte se pur piccola racchiude la svolta decisiva. Affidatosi ancora una volta a una troupe tecnica contenente i nomi di Franco Fraticelli ed Ennio Morricone, il cineasta ottiene dalla Titanus la possibilità di girare a Torino (o almeno una parte), una città che simboleggia un rapporto profondo con il padre ma anche scenario ideale suggerito dallo scenografo Carlo Leva, il quale realizza per l'opera alcune delle soluzioni stilistiche più originali. Il capoluogo del Piemonte viene scelto «per la sua urbanistica razionale, dove i santoni della moderna scienza si muovono tra i motivi di divinità arcane»¹⁹⁶, nella quale Leva si sposta abilmente per registrare e inserire nel film strade e piazze del centro, come via Maria Vittoria (luogo dove dimora il protagonista), via Cavour, via Roma e piazza Vittorio. Il risultato finale è una suggestiva atmosfera inquietante dominata da luoghi misteriosi, il cui rompicapo da risolvere sta proprio nel cogliere con lo sguardo come *Il gatto a nove code* presenta delle sequenze girate anche a Roma (a causa di impegni contrattuali di alcuni attori) rendendo di conseguenza le due metropoli un connubio di fascino e spettralità, dove Argento fa parlare tra loro quartieri di città diverse. A rendere il lungometraggio più arcano è la colonna sonora composta dal premio Oscar di *The Hateful Eight*, contenete una ninna nanna «stavolta strumentale e “pura”, delicata ma anche unica oasi in un passaggio sonoro irto di spigoli, dissonanze, effetti, assoli improvvisati, dissociazioni e scomposizioni della materia musicale che la collocano tra i lavori del maestro di maggiore avanguardia in questi anni.»¹⁹⁷

Rifacendosi allo stile sperimentale adottato nel suo *L'uccello dalle piume di cristallo*, il montaggio prende visivamente in prestito il lungometraggio *The Spiral Staircase* [1946; *La scala chiocciola*] di Robert Siodmak dove un maniaco omicida perseguita una donna cieca, un'opera caratterizzata da una abbondanza di primi piani di un occhio, un intreccio che si delinea anche nello stile di Argento che si diverte ad aumentare la tensione passando dalla prospettiva dell'assassino a quella della vittima, spingendo oltre i limiti la violenza sul grande schermo. Le inquadrature dove è presente l'assassino sono girate in soggettiva, mostrando il particolare dell'occhio con la pupilla e l'iride ingranditi sullo schermo, un invito allo spettatore a aderire al punto di vista di un'omicida di cui però si assiste alle gesta senza tuttavia poter reagire, ritrovandosi di conseguenza all'interno di una logica psicopatica. Lo sguardo ritorna anche nei personaggi di contorno che, a volte, arrivano a rivolgersi direttamente alla cinepresa, quasi come un invito verso lo spettatore a entrare a far parte delle indagini. La vista è l'elemento predominante nella pellicola: mediante la presenza del co-protagonista cieco il regista accoglie una dimensione ultraterrena, quella delle “visioni”, immagini che permettono a Franco Arnò di vedere “oltre”, illustrazioni che annunciano l'immediato futuro per mezzo di un procedimento narrativo dato dai fulminei “flash-forward,”¹⁹⁸ dove le intuizioni dell'uomo diventano sinonimo di premonizioni oniriche capaci di rischiarare l'oscurità che avvolge il presente. Come in *L'uccello dalle piume di cristallo* la pellicola presenta un forte richiamo al tema del voyeurismo, per mezzo del quale lo spettatore è fortemente e continuamente bombardato dal

¹⁹⁶ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 45.

¹⁹⁷ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Torino 2022, p. 88.

¹⁹⁸ Nella tecnica cinematografica, è il procedimento narrativo consistente nella rappresentazione di un evento futuro seguito da un ritorno al presente. Flashforward - Enciclopedia - Treccani

riferimento degli occhi. Eppure, la svolta ironica (e crudele) di questo aspetto risiede proprio nella cecità di Arnò, personaggio la cui fragilità per il suo handicap lo predispongono a una percezione finemente sintonizzata e a una naturale curiosità. Come analizzato dall'autore Roberto Pugliese:

«L'istante della percezione visiva, negato ad Arnò, diviene immediatamente l'asso nella manica, il privilegio indiscusso sia dell'assassino che dello spettatore. per ingigantire questo scarto, il regista dilata e moltiplica il potenziale ansiogeno delle soggettive del criminale inserendo, ogni volta, controcampi con il dettaglio della pupilla dilatata che spia la prossima vittima. L'occhio nella sua materiale "invasione" a tutto schermo, dunque, "vede" e "mostra" contemporaneamente. E sempre l'occhio, di cui Arnò è privo, si rivela quasi per sadico contrappasso un elemento abnorme, onnipotente, dell'assassino».¹⁹⁹

D'altronde l'essenza della vista risiede anche in tutti gli altri personaggi della storia, impossibilitati nel riuscire a cogliere gli indizi disseminati dal criminale per giungere alla sua identità. Un occhio che funge da ingannatore, per la quale non copre tutte le possibilità dell'osservato, portando lo spettatore a ricostruire il dettaglio mancante.

Con un titolo che rimanda ancora una volta al mondo animale, Argento si connette direttamente ai progetti cinematografici portati sullo schermo dal collega Jacques Tourneur assieme al produttore Val Lewton mediante assonanze con *Cat People* (1942; *Il bacio della pantera*) e *The Leopard Man* (1943; *L'uomo leopardo*), lungometraggi capaci di terrorizzare gli spettatori degli anni Quaranta per mezzo di un modello contornato da ombre e fuori campo, dove largo spazio viene data all'immaginazione. Rimaneggiando lo stile del cineasta francese, Argento immerge il pubblico all'interno di un campo contornato dall'uso della soggettiva e da un'indagine parallela attuata dalla squadra della polizia, ancora una volta personaggi raffigurati come irrilevanti le cui vie non vengono osservate dalla cinepresa. Tuttavia, la figura del gatto acquisisce importanza nel momento in cui viene impiegato per fare riferimento alla vicenda raccontata: lo stesso Arnò utilizza la similitudine del gatto per indicare le molteplici strade da seguire, una logica che continua perennemente a sfuggire ai due uomini per giungere alla tanto agognata verità. È convenzionale aggiungere come i molteplici personaggi inseriti nella narrazione si delineano all'interno del campo dell'ambiguità, portando lo sguardo dei quattro ricercatori di genetica e anche quelli meno sospettabili a rientrare automaticamente nel mirino della «fallibilità della percezione, in ragione della quale alcune persone sembrano quello che non sono»²⁰⁰, nella quale Argento menziona un tentativo di innovare il genere per mezzo di un iperrealismo affiancato da una suspense ritrovabile nell'opera di Fritz Lang dal titolo *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922; *Il dottor Mabuse*). All'ambivalenza si aggiungono tematiche riprese a più ritmi nel corso della filmografia del regista come i (noti) omicidi, l'incesto, l'adulterio, il ricatto e la violenza (anche nei confronti dei bambini), dove lo spargimento di sangue e la crudezza visiva richiamano a gran voce la brutalità degli spaghetti western. *Il gatto dalle nove code* mescola piacevolmente la commedia alla tensione, evidente soprattutto nelle scene registrate dal barbiere e nel cimitero (la profanazione della tomba e la sepoltura di un personaggio prematuramente giovane sono un richiamo alla letteratura di Edgar Allan Poe legato alle paure primitive), un umorismo nero impiegato anche nella scena dove due anziani tentano di attraversare le strisce pedonali per fare successivamente marcia indietro a causa delle macchine dei personaggi che sfrecciano a velocità sostenuta. È proprio nell'inquietudine plasmata da Argento che lo spettatore si accorge di come il regista brama l'eccessiva prevenzione dell'identità dell'assassino: attraverso continui depistaggi è come se chiedesse al pubblico di scoprire non perché gli omicidi avvengono ma come. In *Il gatto a*

¹⁹⁹ R. Pugliese, *Dario Argento, Il castoro cinema*, Milano 2011, p. 40.

²⁰⁰ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 44.

nove code le consuetudini del genere vengono quasi tutte rispettate: ritroviamo una coppia di investigatori improvvisati, le minacce telefoniche dell'assassino e le scene d'azione. Per quanto riguarda il finale «utilizza alcune tipologie del giallo americano più classico, con la lotta sui tetti tra l'assassino e il giornalista, ma si conclude con una morte violenta che solo Argento poteva girare in questo modo: il criminale cade nella tromba dell'ascensore e la cinepresa precipita con lui».²⁰¹ Interessante da notare come lo stesso cineasta compie un cameo nel suo lavoro (e in quelli successivi): le mani rivestite da guanti neri che afferrano e uccidono la vittima di turno sono proprio quelle di Dario. Come dichiarato dal cineasta «sebbene inseguissi come ideale il noir francese, l'atmosfera da poliziesco americano a un certo punto ha preso il sopravvento. Eppure, è in tutto e per tutto un mio film: c'è la telefonata anonima del killer, ci sono le soggettive, c'è il dettaglio rivelatore nascosto...»²⁰², un'opera il cui trionfo in Italia sorprese tutti incassando il doppio del film precedente, rafforzando in questo modo l'amicizia tra Dario e il produttore Goffredo Lombardo e permettendogli di avere minori difficoltà nella realizzazione dei progetti cinematografici futuri. Al contrario, negli Stati Uniti viene distribuito nel maggio del 1971 con il titolo *The Cat o' Nine Tails* rivelandosi un insuccesso e portando la Terra-Filmkunst a non voler più collaborare con il regista italiano.

A comporre l'ultimo tassello di quella che in un secondo momento viene definita la Trilogia degli Animali è *Quattro mosche di velluto grigio*, pellicola distribuita solo qualche mese dopo il suo lavoro precedente, e per la precisazione, nel Natale del 1971. Dal budget incommensurabile – vista la fiducia guadagnata con i suoi primi lavori – il progetto cinematografico ottiene la possibilità di essere distribuito dal colosso Cine International Corporation, quella che per noi oggi è la Paramount Pictures (portandolo a fare a meno di Goffredo Lombardo a causa degli screzi seguiti con la sua opera precedente), la cui sceneggiatura è affidata ancora una volta alle sapienti mani di Argento in collaborazione con i suoi due amici Luigi Cozzi e Mario Foglietti. A destare curiosità circa il fenomeno che comincia a circolare dietro il nome del regista è la sua capacità di influenzare cineasti contemporanei della nostra penisola: i titoli dei suoi primi film richiamano fortemente il mondo della zoologia, un aneddoto ripreso come sorta di omaggio in moltissimi altri lungometraggi degli anni Settanta, basti pensare a *Una farfalla con le ali sanguinate* (1971) di Duccio Tessari, *La tarantola dal ventre nero* (1971) di Paolo Cavara fino ad arrivare alla parodia *I due gattini a nove code... e mezza ad Amsterdam* (1972) di Osvaldo Civirani e con protagonisti il duo comico Franco e Ciccio. Il mondo del cinema italiano è, in definitiva, invaso da opere animalesche dove i generi non sempre si coniugano con quanto rappresentato sul grande schermo da Argento, ma tanto basta per dargli credito: seppur all'inizio della sua carriera si dimostra essere il capofila di una nuova corrente terrorifica. Con *Quattro mosche di velluto grigio* il cineasta sperimenta l'idea di fondere un connubio di generi cinematografici, un modo per ricercare un suo stile personale, inserendo al contempo un tratto autobiografico per narrare un «universo paranoide dove ci si sente in trappola apparentemente senza essere pienamente artefici della situazione in cui ci si trova»²⁰³, una pellicola dove al suo interno racchiude le difficoltà coniugali che Argento sta vivendo con la compagna Marisa Casale.

Protagonista del racconto è Roberto Tobias (Michael Brandon), un giovane batterista sposato con Nina (Mimsy Farmer), una donna con alle spalle una ricca eredità lasciata dai suoi genitori. Seppur apparentemente la coppia sembra vivere armoniosamente, la loro quotidianità viene spezzata quando l'uomo rivela alla moglie di aver ucciso involontariamente una persona, un signore che in forma del tutto anonima lo ha pedinato negli ultimi giorni. Come se non bastasse Tobias viene sorpreso e fotografato nell'atto dell'uccisione, portandolo a non fare parola con la polizia. Ben presto le persone vicine al protagonista finiscono per essere eliminate una dopo l'altro quando arrivano a

²⁰¹ F. Giovannini, *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, edizioni Dedalo, Bari 1986, p. 72.

²⁰² D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Torino 2022, p. 132.

²⁰³ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 46.

giungere alla verità dell'omicida, portando Tobias a raggruppare i diversi enigmi per giungere all'identità del colpevole.

Equivocità, un uomo coinvolto e convinto di aver ucciso una persona, i ripetuti scatti di una macchina fotografica che immortalava la terribile scena: l'avvio di *Quattro mosche di velluto grigio* è un fortissimo richiamo al celebre film *North by Northwest* (1959; *Intrigo internazionale*) di Alfred Hitchcock dove il protagonista interpretato da Cary Grant finisce per essere designato come il colpevole della morte di un uomo, portandolo ben presto alla fuga in quanto fotografato con l'arma in mano (la cui verità nasconde semplicemente un tentativo di salvataggio della vittima morente). Ancora una volta siamo alle prese con un giallo non tradizionale, dove alla cronaca dei fatti giornalieri il regista predilige indirizzarsi al fascino dell'inconscio. Le istituzioni costituite da poliziotti e commissari sono del tutto assenti, mentre prende piede la consapevolezza che il male si racchiude dentro le mura domestiche, quel posto intimo e privato considerato fino a quel momento dal protagonista la sua unica ancora di salvezza dalle braccia dell'assassino. Il reale e il fantastico vengono tratteggiati con una dovizia di cure da Argento, trasmettendo mediante il suo protagonista una serie di elementi diventati delle vere ossessioni per il cineasta: i sogni premonitori, le lettere minatorie, l'incomunicabilità fra marito e moglie, gli scherzi del destino e uno spunto che potesse ritrovarsi a metà strada tra il fantastico e la scienza. Proprio come un segno divino Dario ritrova nella figura dell'attore americano Michael Brandon un suo possibile sosia – dato anche e soprattutto per i lineamenti del volto incorniciato dai lunghi capelli – portandolo di conseguenza a rintracciare un'attrice che potesse avvicinarsi alla figura della moglie. Nella maniera più inconscia Brandon e Mimsy Farmer rappresentano sul grande schermo il disfacimento dell'unione tra i coniugi Argento, ora più che mai lontani dall'essere una famiglia felice. In particolare, dalle mani del regista si delinea un protagonista le cui discrepanze con i personaggi delle pellicole precedenti emergono da subito alla luce del sole: non solo Roberto si vede puntata una grossa freccia a testimone che il maniaco criminale punta a lui – e goda nel vederlo afflitto dalla sofferenza – ma addirittura viene tracciata una certa antipatia nei suoi confronti, un uomo che non solo ha ucciso (almeno apparentemente) un'altra persona ma ha anche sedotto la cugina della moglie, instaurando una relazione extraconiugale. La sua figura è in definitiva la più debole e inetta all'interno della schiera del regista, incapace a sua volta di accorgersi di aver sposato una psicopatica omicida: quando la donna all'improvviso (e inspiegabilmente) abbandona la casa, l'unica cosa che riesce a fare l'uomo è quella di intrecciare una futile relazione con l'amica Delia, attirandola inconsapevolmente nel bersaglio dell'assassino. Roberto è l'emblema dell'outsider, un musicista rock (un'anticipazione di quanto vedremo successivamente) americano che vive in Italia, circondato a sua volta da figure che vivono ai margini della società: è il caso del rassicurante Diomede (Bud Spencer) soprannominato "Dio", un suo caro amico eccentrico che vive in una baracca e si ciba di pesci crudi o dell'investigatore privato Arrosio (Jean-Pierre Marielle), uno stereotipato omosessuale fiero della sua incredibilità nel non riuscire a risolvere i casi che gli vengono affidati, che si rivela alla fine un eroe suo malgrado. Al contempo con la moglie Nina si modella la tematica dei disturbi psichici dove i fantasmi genitoriali fanno da sfondo alla sua pazzia, una mente contorta frutto degli abusi subiti in infanzia dal padre per la sua incapacità di accettare una figlia femmina, la cui conseguenza si riversa nella crisi di genere per il suo essere cresciuta come un ragazzo. Roberto, la cui figura ricorda quella del padre della coniuge, incarna il corpo su cui Nina può riversare la sua rabbia e frustrazione, un matrimonio frutto di un piano ben congegnato per condurre il marito a morte certa (non potendo sfogare i suoi impulsi sul genitore in quanto morto) oltre al martirio dato dall'uccisione delle persone vicine a lui.

Quattro mosche di velluto grigio segna la fine della prima fase significativa della lunga e sanguinosa carriera di Argento, dove lo stile diviene più pronunciato solo nei suoi lavori successivi con narrazioni più intense e ambigue. Riprendendo in mano l'aspetto scientifico delineato in *Il gatto*

a nove code, il cineasta presenta un altro bizzarro esperimento da includere all'interno della trama tortuosa, dove mediante un dispositivo si è in grado di catturare l'ultima immagine elaborata dagli occhi del defunto, un'idea nata grazie alla lettura di un esperimento condotto in Germania secondo la quale attraverso apparecchiature sofisticate e innovative si sarebbe giunti molto presto alla possibilità di scoprire l'ultima immagine scattata dal bulbo oculare di un cadavere. Con degli effetti speciali affidati a Cataldo Galiano – sebbene una prima scelta venga riposta nel talento di Carlo Rambaldi, la cui creatività viene adoperata nella sua pellicola successiva – *Quattro mosche di velluto grigio* riporta in auge il sottotesto freudiano attingendo a opere come *Torn Curtain* (1966; *Il sipario strappato*) di Alfred Hitchcock, incanalando nel teso racconto sviluppi chimerici rintracciabili in alcune sequenze rimaste nell'immaginario collettivo. Come analizzato dall'autore Roberto Lasagna:

«Vera incursione nel fantastico è la sequenza dell'omicidio della governante nel giardino pubblico, realizzata con un montaggio dagli echi tourneriani, che culmina con la fuga tra gli alberi e le pareti claustrofobiche di un parco cimiteriale. Improvvisamente la donna resta sola, il giorno diventa notte e i sudori freddi presagiscono l'arrivo della morte. L'incubo con decapitazione brutale ricorre poi nelle notti di Roberto dopo che questi ha assistito alle conversazioni durante la festa, ed è ancora un tratto fantastico che l'incubo rappresenti una premonizione. Decisamente fantastica è anche l'incursione nel pensiero scientifico o in una pseudo-scientificità che rinvia al fantastico e ai suoi cliché, ma che si rivela costante attenzione per un mondo altro, con regole e artifici di provata tenuta archetipica. Così è per l'espedito con cui nel film, Roberto conosce finalmente il nome del vero assassino: attraverso l'esame della retina di Dalia, la sua amante uccisa dall'assassino, emerge l'immagine di quattro mosche come sul ciondolo portato dalla moglie».²⁰⁴

Alla serietà del dramma si aggiunge un tocco di umorismo che rafforza la struttura narrativa, arricchito da un sottotesto religioso per via del personaggio interpretato da Bud Spencer. Proprio come la figura di un Dio sceso in Terra l'uomo arriva al momento giusto per salvare l'amico dalla furia omicida della moglie; sono, inoltre, numerose le conversazioni tra i due in merito a questioni riguardanti la morte e la fede. In merito all'incontro tra i due uomini presso l'esposizione internazionale di arti funerarie si può intravedere una riflessione divenuta marchio di fabbrica del cinema di Argento dato dall'erottizzazione della morte, rintracciabile nel design di una bara a forma di cuore composto da un interno di velluto rosso sangue. Il concetto di voyeurismo viene ulteriormente esplorato nel film: come nei suoi precedenti lavori, i personaggi di Argento finiscono per essere uccisi a causa di ciò che hanno visto e/o potrebbero scoprire. Ciò succede esattamente in *Quattro mosche di velluto grigio* dove addirittura viene impiegato un macchinario per predisporre l'analisi della retina del corpo della giovane defunta per stabilire l'identità dell'assassino. La vista e le immagini vengono ulteriormente esplorate quando il criminale fotografa Roberto nel teatro spoglio – una messa in scena della spettacolarità – con in mano l'arma del delitto, fotografie che compaiono improvvisamente e misteriosamente presso la sua dimora, a testimone che l'assassino osserva ogni sua mossa. È inoltre in una fotografia analizzata dall'investigatore privato che emerge un primo indizio circa l'identità e le motivazioni che spingono il criminale a commettere i delitti, la cui verità viene infine fatta tacere eliminando dalla scena Arrosio, una figura bene intenzionata in un contesto di apparizioni inquietanti.

La geografia immaginaria data dai diversi luoghi – si cita Torino, Roma, Milano e Tunisia dove in quest'ultimo luogo viene girata la scena onirica dell'esecuzione – mappano la struttura di una città irricognoscibile grazie anche al lavoro del direttore della fotografia Franco Di Giacomo (tra le sue precedenti esperienze lavorative si cita la collaborazione con Bertolucci). Argento, inoltre, muove

²⁰⁴ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, pp. 47-48.

musicalmente la sua pellicola portando al suo fianco per la terza volta il compositore Ennio Morricone:

«Apparentemente più tradizionale, pur contenendo anch'esso pagine assolutamente e spericolatamente moderne, sembra *Quattro mosche di velluto grigio*, i cui stilemi appartengono al Morricone più facilmente riconoscibile: sonorità puntate, cori spezzati, strumentazione liquida e trasparente, e soprattutto predilezione per le forme classiche, come nel soave madrigale di riferimento, peraltro utilizzato lucidamente “contro” le immagini. Se queste tre pellicole e partiture sembrano porre le basi per una concezione fortemente antinaturalistica della musica cinematografica all'interno del genere thriller, peraltro rivoluzionando e rovesciando anche le convenzioni musicali più radicate nel settore, il ritrovarsi tra Argento e Morricone quasi un quarto di secolo dopo coglie entrambi in una fase creativa completamente diversa e nuova».²⁰⁵

L'eleganza tecnica di Argento è evidente fin dal prologo di *Quattro mosche di velluto grigio*: la sequenza iniziale dei titoli di testa è un tour de force di montaggio rapido, angolazioni di ripresa oscure e sfrontatezza registica, dove alle registrazioni della rock band di Roberto si alternano le riprese di un grosso cuore pulsante su sfondo nero, una sorta di anticipazione della tensione che si andrà a creare. Attraverso meccanismi ingegnosi il cineasta allinea lo spettatore al punto di vista dell'assassino quando, sotto forma di flashback, ricorda i traumi infantili subiti dove una telecamera scivola all'interno di una cella imbottita di un manicomio per iniziare una vertiginosa rotazione a 360 gradi, proponendo uno stato di angoscia frenetica sperimentato dall'assassino nella sua giovinezza. Mediante questi continui esperimenti Argento ha la possibilità di impiegare la Pentazet, una macchina da ripresa tedesca unica al mondo dove, per mezzo dell'apparecchio, si raggiunge una velocità di ripresa di 36.000 fotogrammi al secondo, un effetto impiegato proprio nell'epilogo finale dove Nina subisce un incidente stradale: l'utilizzo del *ralenti* per riprendere il devastante impatto dell'automobile porta alla luce la magnifica sequenza della decapitazione della donna, dove i numerosi vetri frantumati fluttuano in maniera eterea intorno al suo corpo. Una sorta di anticipazione del futuro *The Matrix* (1999; *Matrix*) di Andy e Larry Wachowski emerge nella scena in cui Roberto viene colpito al braccio da un proiettile dove per l'appunto la cinepresa segue la pallottola mentre esce dalla pistola. Nella sequenza dove la governante Malia è al telefono il regista gioca nel mostrare la caterva di cavi elettrici che, attraverso il filo telefonico, conducono lentamente verso l'estremità del cellulare dell'assassino. In ultimo è da citare una delle scene più incredibili del film con protagonista ancora una volta la governante (interpretata da Marisa Fabbri): in attesa del suo appuntamento con l'assassino nel parco, la domestica si siede su una panchina mentre si fuma una sigaretta. Attorno a lei alcuni bambini giocano nelle giostrine mentre una coppia di fidanzati si bacia appassionatamente. All'improvviso l'ambiente comincia gradualmente a cambiare, diventando oscuro e minaccioso. Inaspettatamente è calata la notte e la signora si accorge che tutte le persone sono andate via, lasciandola intrappolata all'interno del parco. Con lei, però, c'è la figura dell'assassino che emerge dalle tenebre per racchiuderla in un perverso gioco del gatto e del topo, dove la sua triste dipartita non viene straordinariamente mostrata al pubblico, lasciando solo in sottofondo le sue terribili urla. Un omaggio a quel genere di terrore sobrio e sottile proveniente dalle menti dei registi Lewton e Tourneur. A tal proposito il giornalista Edoardo Bruno scrive in merito al lungometraggio:

«*Quattro mosche di velluto grigio* presenta alcuni motivi d'autore, conserva, nella mediazione di un prodotto consumistico, elementi personali – ansie, inquietudine, paure – di chi riesce ancora ad esprimere una parte di sé. Soprattutto verso la fine del film, lo scatenamento della giovane

²⁰⁵ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Torino 2022, p. 88.

donna, la nevrosi di questo esile efebo, il suo accanimento, la sua irrazionalità e la morte, sgranata al rallentatore in tempi incredibili, compongono una isteria, nutrita di film, di citazioni, di immagini. Tutti pregi perduti, che non si rivengono davvero nelle altre opere di mercato e che fanno guardare questo giovane regista, nonostante tutto, un po' autore».²⁰⁶

Il successo dimostrato fino a questo momento da Argento produce l'apertura di una nuova strada ai produttori italiani che, desiderosi di conquistare il mercato internazionale, decidono di investire in una miriade di gialli che seguono – bene o male – la ricetta evocata dal maestro. L'obiettivo è di mirare a replicare l'entusiasmo generato grazie ai western all'italiana, portando sullo schermo nuove storie più feroci con protagonisti strumenti come il telefono, le armi bianche, le stazioni della metropolitana e palazzi di cemento. L'orrore decantato dai registi quali Freda, Bava e Margheriti – di matrice gotica – viene spazzato via mediante una figurazione orrificica di ambientazione moderna, dove le streghe o i vampiri si trasformano in pazzi criminali assetati (metaforicamente parlando) di sangue. Il cinema del terrore, emarginato negli anni Sessanta, fa il suo ingresso definitivo grazie alla fiorente nascita di cineasti che cercano di assorbire le tecniche ideate da Argento, portandoli a sbizzarrirsi con inquadrature sbilenche e/o bizzarre e contornate da una certa forza visionaria. Gli anni Settanta rappresentano il culmine di un cinema sempre più estremista, caratterizzato da una densa dose di violenza (alle volte totalmente assurda e inaudita): la suspense tanto amata dal cinematografo in bianco e nero (e in particolare da Hitchcock) diventa obsoleta e non più adatta a un pubblico che ricerca un senso del brivido più feroce. Il cinema dell'orrore, dunque, si evolve nel corso del tempo sprigionando nel suo insieme una moltitudine di fantasie mostruose e agghiaccianti che diventano, a lungo andare, l'ossessione e al contempo la fobia dello spettatore medio. A fianco dei lavori di Argento si annoverano registi di un certo calibro che, per mezzo del loro singolare intuito, sono riusciti a realizzare racconti di tutto rispetto nel trattare (con una certa dovizia) la tematica del brivido. Tra questi si cita Lucio Fulci e il suo *Non si sevizia un paperino* (1972) sceneggiato dallo stesso in collaborazione con Roberto Gianviti e Gianfranco Clerici e interpretato da Tomas Milian, Florinda Bolkan, Barbara Bouchet e Irene Papas. Definito come un film che si pone come «riflessione sul Meridione, diviso tra gli antichi riti e la modernità rappresentata dai giornalisti del nord e dall'autostrada che taglia e deturpa lo straordinario e impervio paesaggio montagnoso»,²⁰⁷ l'opera è contornata da elementi come la morte, le credenze magiche, la solitudine, l'infermità e le perversioni che fanno da traino a un giallo particolarmente crudele. Dominata da una fotografia di Sergio D'Offizi e da effetti speciali di Giannetto De Rossi – si comprende anche Carlo Rambaldi a cui si deve la scena finale della morte del colpevole degli omicidi dei bambini, girata con una certa somiglianza con l'epilogo di *Quattro mosche di velluto grigio* – la pellicola vive di un'atmosfera agorafobica e allucinante nonostante sia girata quasi interamente in esterni, portandola in seguito ad essere tacciata dalla censura (la legge vieta di filmare scene erotiche con minori) per una scena particolare di nudo con una Bouchet senza veli davanti a un bambino. Solo successivamente la produzione riesce a far rientrare in programmazione il progetto cinematografico dopo aver stabilito che il bambino in questione è in realtà un nano maggiorenne.

Nello stesso anno Alberto De Martino fa la sua entrata in scena con il giallo *L'assassino... è al telefono* dove si avvale della presenza di Telly Salavas nel ruolo di un serial killer il cui compito consiste nell'uccidere la scomoda testimone dei suoi delitti su commissione. Siamo alle prese con il classico tema della pazzia che conduce lentamente la protagonista di turno alle soglie della follia per mezzo di incomprensibili avvenimenti (tipici del cinema giallo-orrifico inglese e americano degli

²⁰⁶ E. Bruno in "Filmcritica", n. 221, gennaio 1972.

²⁰⁷ A. Zanetti, *I giardini della paura. Tre anni di terrore all'italiana*, Edicta, Modena 2002, p. 56.

anni Cinquanta e Sessanta), nella quale De Martino realizza un sorprendente finale che si rifà al celebre film di Hitchcock, *Stage Fright* (1950; *Paura in palcoscenico*).

Il 1973 è l'anno d'esordio nel thriller di Joe D'Amato (alias Aristide Massaccesi) grazie a *La morte ha sorriso all'assassino* con protagonisti Klaus Kinski ed Eva Aulin. Ex direttore della fotografia – seppur continua a svolgere la mansioni all'interno dei suoi lungometraggi – viene per lo più ricordato come “re” del *soft porno*, sebbene riesca a rendere interessante una storia non del tutto originale su un maniaco che perseguita giovani e attraenti donne. Si devono aspettare alcuni anni per il suo ritorno in grande stile mediante l'ottima riuscita di uno dei thriller italiani più deliranti e truculenti.

I molti imitatori di Argento conducono il regista ad abbandonare il genere del thriller all'italiana per un certo periodo, una decisione presa in piena consapevolezza – visto il periodo florido del cinema italiano sul fronte giallo – per dedicarsi a un progetto completamente diverso da quanto fatto fino a ora. Con *Le cinque giornate* (1973) il cineasta realizza un film in costume con protagonista Adriano Celentano, un'opera che si allaccia al genere tanto in voga in quel periodo di carattere “ottocentesco-popolare” il cui insuccesso porta ben presto il padre del brivido ad allontanarsi da quel lavoro, per produrre per la Rai tv una serie di telefilm gialli simili a quanto visto con Hitchcock. Con *La porta sul buio* (1973) l'autore esegue due – *Il tram* e *Il testimone oculare* - dei quattro episodi che la compongono, nella quale nel primo segmento si firma sotto pseudonimo (una questione puramente d'immagine, legata alla connotazione cinematografica del suo percorso). Ripescando uno spunto scarta in fase definitiva in *L'uccello dalle piume di cristallo*, Argento elabora un «plot che ben si presta a una micro-narrazione concentrata, mai dispersiva, basata su meccaniche deduttive da procedimento *desk* e su verifiche empiriche da indagine *field*». ²⁰⁸ Il secondo frammento, curato dal cineasta insieme al collega Luigi Cozzi dopo l'allontanamento di Roberto Pariante, è contrassegnato da marchi di fabbrica palesate mediante iperboli: telefonate anonime elevate a chiave terrorifica, i stacchi di asse diventano furiosi così come gli zoom diventano isterici, mentre il montaggio è composto da frequenti dissolvenze a cerchio per sottolineare l'importanza dei dettagli. Gli stessi colori, totalmente innaturali dalla cadenza pop, esplodono liberamente con una macchina lasciata libera di tracciare un istinto destrutturante il cui sfogo viene rilasciato dall'autore solo a partire dagli anni Ottanta nella sua filmografia contaminata dalla paura.

Archiviato l'esperimento e dopo essersi preso due anni di pausa, Dario trova l'illuminazione giusta che lo conduce di nuovo sui passi del thriller, una sorta di “contro-risposta” alla pellicola che proprio in quel periodo sta letteralmente terrorizzando l'America: *The Exorcist* (1973; *L'esorcista*) di William Friedkin, un'opera considerata a tutti gli effetti da critici e spettatori come il più spaventoso e bello degli ultimi anni. Ripescando uno spunto scartato in fase di scrittura da *4 mosche di velluto grigio*, Dario elabora un concetto che si allaccia a una medium che capta la presenza di un assassino, avvalendosi in fase di sceneggiatura della presenza di Bernardino Zapponi (noto per la sua collaborazione e amicizia con Federico Fellini). Trovando rifugio nella vecchia casa di campagna di proprietà sua e della ex moglie, il regista perfeziona lo script – e in particolar modo le intuizioni del collega considerate fin troppo di stampo tradizionale – per giungere a ciò che più di tanto ambisce: lasciare letteralmente con il fiato sospeso gli spettatori di tutto il mondo. Prendendosi gioco della stampa italiana annuncia il titolo del suo nuovo progetto cinematografico, *La tigre dai denti a sciabola*, portando i media a navigare in acque lontane nella mera illusione di una continuazione della trilogia zoologica che tanto gli ha portato fortuna. In realtà, portando al centro della narrazione tematiche a lui tanto care come il trauma familiare e un protagonista implicato in una vicenda a tinte sanguinose (che lo conduce lentamente a scoprire chi si nasconde dietro gli omicidi attraverso un

²⁰⁸ C. Bartolini, *Il cinema giallo thriller italiano*, Gremese, Roma 2017, p. 222.

viaggio interiore), Dario spinge l'acceleratore su temi mai esplorati come il soprannaturale dove mediante un percorso visionario caratterizzato da tranelli e suggestioni oniriche – nonché una messa a punto del meccanismo degli omicidi - il regista fornisce al cinema italiano un lungometraggio considerato ancora oggi, a distanza di numerosi anni, un capolavoro della settima arte, un ponte tra il vecchio e il nuovo Argento, la cui mente lo proietta verso luoghi più oscuri per abbracciare definitivamente il genere dell'orrore (la cui consacrazione con quel filone arriva due anni dopo): le sale cinematografiche sono pronte ad accogliere *Profondo rosso* (1975).

Un pianista jazz, Marc Daly (David Hemmings) trapiantato dalla sua amata Inghilterra alla rumorosa Roma, si ritrova coinvolto suo malgrado in una scena del delitto come testimone oculare dopo aver assistito alla morte della vicina parapsicologa. Affiancato dall'arguta giornalista Gianna Brezzi (Daria Nicolodi) che non nasconde l'interesse verso l'uomo, i due personaggi si imbattono in numerose tracce – e delitti – che portano a un susseguirsi di sangue e morte, mediante il quale all'interno delle braccia dell'inferno scovano finalmente il dettaglio fondamentale per la ricostruzione dell'enigma lasciato dall'assassino.

Terminato il lavoro nelle vesti di sceneggiatore il cineasta si mette all'opera per cercare i volti adatti per i suoi personaggi. Per il ruolo del pianista inglese – il suo ultimo *young hero* dal momento che il gentil sesso comincia a impadronirsi della scena in ruoli di primo piano già a partire dal film successivo – si ipotizza l'assegnazione a Lino Capolicchio, collega di Tony Musante nella pellicola *Metti, una sera a cena*; purtroppo, a causa di un incidente automobilistico, la sua presenza perisce lentamente per ritrovare invece nella figura di David Hemmings la persona giusta. Icona di *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni – tra le opere più apprezzate del regista – l'attore riesce a strappare l'assenso di Argento grazie alla sua performance in *Alfredo il Grande* (1969) di Clive Donner, per la sua abilità come musicista (è infatti un eccellente pianista) e per il suo essere straniero. Il suo personaggio Marc Daly è il protagonista per eccellenza di Argento, un vero outsider che proviene dall'estero. Come successo nelle opere passate il personaggio maschile assolve il ruolo di detective improvvisato, figura che si contrappone a quella della polizia locale che, come sempre, risulta inefficace ai fini del risolvimento del mistero. Al fianco di Hemmings e su suggerimento di Zapponi si affaccia all'orizzonte un'attrice con un'istruzione presso l'Accademia d'arte drammatica, nota al pubblico nel campo della televisione, del cinema e del teatro nonché per le sue collaborazioni con Ronconi e Carmelo Bene: la fiorentina Daria Nicolodi. Una donna che diventa ben presto una musa per il regista, stregato dalla sua bellezza e intelligenza, la cui personalità entra non solo nella vita professionale di Argento ma anche in quella privata. Certamente tra i personaggi femminili più fuori dagli schermi, Gianna rappresenta quel velo di mistero circa il suo (possibile?) coinvolgimento con i delitti e per una curiosità mordace scaturita dal suo interessamento per la vicenda. Una giornalista emancipata figlia del femminismo, incapace di resistere alla competizione femminile e al suo voler sfidare in continuazione Marc (come nella scena dove i due si affrontano a braccio di ferro). Gianna risulta a tutti gli effetti la spalla destra del protagonista, eppure mediante la sua forte presenza domina il rapporto tra i due spogliando Marc del suo orgoglio maschile. Quella della Nicolodi risulta essere il primo dei tanti personaggi femminili di primo piano di Argento, figure femminili che a partire proprio da quest'opera vengono caratterizzate dalla loro tenacia, arguzia, impavidità e intrepidezza. Per il ruolo dell'assassino si ambisce a portare in scena la figura di un'attrice i cui tratti possono combaciare con quanto descritto nella sceneggiatura, ossia una performer che con il passare del tempo cade nelle spire del dimenticatoio/disgrazia. Una donna che, pur ostentando una certa allegria vive perennemente con il ricordo dei suoi momenti celebri, segnati in particolar modo dalle fotografie tappezzate nella sua dimora che illuminano il suo volto e i suoi momenti di gloria sanciti in quegli anni sul palcoscenico. Marta (la madre di Carlo) trova nell'attrice Clara Calamai la giusta interprete, una grande diva della settima arte degli anni Trenta e Quaranta resa famosa per le interpretazioni

all'interno di lungometraggi come *Addio giovinezza* (1940) di Ferdinando Maria Poggioli e *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti. Una figura che in parte ricorda a Dario le modelle dello Studio Luxardo di sua madre, la cui bellezza appassita e la possibilità di offrirle una seconda possibilità nel mondo del cinema contribuiscono a riportare in superficie un volto ormai caduto nell'oblio assoluto. *Profondo rosso* presenta un cast d'eccezione grazie anche alla partecipazione della giovanissima Nicoletta Elmi, una bambina che, seppur la giovane età, in passato prende parte ad alcuni progetti cinematografici del regista Mario Bava interpretandoli con una certa maturità. I suoi capelli rossi e lo sguardo minaccioso contribuiscono a scriverla nella sadica bambina che ha il brutto vizio di trafiggere le lucertole con gli spilloni. Altra figura di spicco è data dall'attore Eros Pagni nei panni del commissario Calcabrini, un uomo strafottente, menefreghista e ignorante la cui personalità poco si sposa con la figura delle forze dell'ordine; una pellicola certamente provocante e capace di suscitare scalpore (soprattutto considerato il periodo storico), dove il termine "scandaloso" si può rintracciare anche e soprattutto nella normalità nel rappresentare la storia d'amore omosessuale di Carlo.

Si può individuare in *Profondo rosso* la bellezza e capacità del cineasta nel riuscire a fondere luoghi diversi e lontani in un'unica opera, nella quale «addentrarsi nella toponomastica è come affrontare una vertigine, perché nessun punto di riferimento diventa univoco».²⁰⁹ Con una maggioranza delle riprese girate a Torino, la capitale del Piemonte risulta la location perfetta in quanto legata al filone del mistero vista la sua appartenenza al "triangolo della magia nera" (insieme a Londra e San Francisco) e al "triangolo della magia bianca" (insieme a Praga e Lione), nella quale Argento inquadra nella piazza Cln il primo dialogo tra Marc e Carlo, entrambi seduti sulla fontana del Po nonché luogo ideale per rappresentare l'omicidio della medium. Come spiega Dario nella sua autobiografia:

«Ho sempre avuto una fascinazione per gli scorci inusuali, e quella piazza così geometrica sembrava appartenere a una città aliena. Marc e il suo collega e amico Carlo si sarebbero trovati lì nei primi minuti del film, vicino alla fontana del Po – sotto gli occhi vigili e minacciosi di quelle due enormi statue risalenti agli anni Trenta. Ormai pensavo molto all'esterno, e mi dissi che uno spettatore straniero sarebbe stato certamente colpito da un luogo simile: non era la tradizionale cartolina italiana, quella piazza possedeva qualcosa di insolito, di suggestivo. La illuminai quasi a giorno, e per riprenderla usai la Chapman: un dolly capace di raggiungere i dodici metri di altezza – questo espediente la fece apparire ancora più grande e profonda di quanto è in realtà».²¹⁰

A creare ancora più fascino è la costruzione del Blue Bar fra le colonne dei portici di piazza Cln, appositamente costruita sul marciapiede esterno, addossata alle colonne, e capace di ricalcare un celebre quadro di Edward Hopper dal titolo *Nighthawks*, ossia i "nottambuli", dove un Calo completamente ubriaco pronuncia la famosa frase «brindo a te, vergine stuprata», equivoco sonoro del primo omicidio giunto alle loro orecchie. Una cura maniacale nella messa a punto di un luogo immaginario – diventato nel corso degli anni meta di ritrovo per numerosi turisti – per la ricreazione delle forme, dei colori e delle pose enunciate dal pittore americano: le stesse comparse presenti all'interno del bar, inquadrare da vicino, muovono leggermente le teste e le mani (seppur cercano di rimanere immobili come manichini), un effetto voluto dallo stesso Argento come omaggio al pittore. Un richiamo al mondo dell'arte proveniente, inoltre, nell'uccisione di Helga: inquadrata alla finestra dal protagonista maschile, il suo disperato tentativo di richiamare l'attenzione su di sé e la sua successiva morte fotografano un quadro popolare nel repertorio di Edvard Munch ossia *L'urlo*. Mediante l'assistenza dello scenografo Giuseppe Bassan si giunge all'intricata ricerca del luogo adibito a casa d'infanzia di Carlo (descritta minuziosamente nel fittizio manoscritto *Fantasmidi oggi*

²⁰⁹ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 69.

²¹⁰ D. Argento, *Paura*, Einaudi, Torino 2014, p. 146.

e leggende nere dell'età moderna) ossia Villa Scott, nella quale al suo interno ospita un collegio femminile gestito dalle Pie Suore della Redenzione. Una dimora il cui aspetto imponente dato dalle colonne bombate, dalle vetrate e dai motivi floreali comincia piano piano a fare breccia nel cuore del regista, un lampo di desiderio che si traduce con la possibilità di poter adibire il luogo per la registrazione delle riprese. Non solo Torino ma anche Roma detiene un ruolo fondamentale: nella vecchia De Paolis in via Tiburtina si svolgono gli interni, decorati con quadri ispirati alle opere di Colombetto Rosso; andando ancora più in profondità si evince come la casa di Marta (in realtà la vera casa dell'attrice Calamai) dallo stile art-déco è composta da una serie di fotografie dell'epoca che ritraggono la performer nei suoi momenti illustri nella cinematografia, un mondo appartenente al passato che il personaggio guarda con nostalgia. Caratterizzata da toni scuri e notturni è invece l'abitazione dell'amante di Carlo mentre quella di Glauco Mauri in passato trova il luogo ideale per la realizzazione della pellicola *Gruppo di famiglia in un interno* ((1974) di Luchino Visconti. Addirittura, il funerale di Helga Ulmann si svolge nella parte ebraica del Cimitero Civico della città di Perugia.

Quanto fatto in passato con la Trilogia degli animali e ora con *Profondo rosso* contribuiscono a offrire una lettura particolare della prima parte della carriera cinematografica del regista, mostrando come «quei film non sono “dei veri e propri gialli, ma degli studi un po' matematici sui tempi narrativi e sulla tensione”. Si tratta dunque di realizzare una sorta di astrazione dei modelli della suspense, per pervenire a un cinema che abbandoni quanto fatto in precedenza per giungere a qualcosa di nuovo e inedito»²¹¹. *Profondo rosso* ha un aspetto stravagante e barocco dove la composizione, l'inquadratura e la tavola dei colori risultano a tutti gli effetti rivoluzionari. La cinepresa incredibilmente mobile di Argento raramente si ferma per riprendere fiato o per consentire allo spettatore di riprendere il proprio, deliziandolo mediante la rappresentazione di numerose scene di morte splendidamente coreografate. La cinepresa spesso agisce come se avesse una mente propria: quando non presenta gli eventi dal punto di vista degli assassini o delle vittime o non offre una visione distaccata dei procedimenti si allontana, non motivata dalle azioni di nessuno dei personaggi. La conseguenza finale è quella di creare una sorta di disorientamento, dove lo spettatore non riesce a decifrare il punto di vista prima di rendersi conto di trovarsi dinanzi a un obiettivo imparziale. L'opera è inoltre caratterizzata da costanti interruzioni: non solo vari personaggi sono disturbati nella loro routine quotidiana dall'assassino, ma anche i titoli di testa vengono bruscamente interrotti per rivelare il misterioso omicidio iniziale. La stessa cosa succede quando nelle scene successive Marc interrompe la sua band mentre stanno provando per dire a loro di rilassarsi e improvvisare. L'obiettivo principale di Argento è proprio quello di portare lo spettatore a prestare attenzione ai dettagli che rappresentano la scena, fondamentali per la risoluzione dell'enigma portato sul grande schermo. Allo stesso tempo a vivere una vera e propria persecuzione è la scena con protagonista un manichino mobile usato dall'assassino per spaventare il professor Giordani, un pupazzo dalle fattezze disturbanti con la capacità di muoversi a scatti realizzata da Carlo Rambaldi, fortemente criticato dal padre di Argento e messa in dubbio circa il suo collocamento dallo stesso scenografo, dal momento che il suo posizionamento risulta poco chiaro ai fini del racconto: «come può l'assassino mandare alla carica un pupazzo meccanico mentre si trova alle spalle della vittima? A meno che questa trovata d'indubbio effetto non implichi una complicità di Carlo con l'autrice dei delitti».²¹² Eppure, proprio tale espediente scaturisce quel senso di terrore e paura voluto fin dal principio dal regista, una scena dal forte impatto che termina in una dolce agonia. Sostenuto da un'intelaiatura estetica e da un'inquietante vicenda che si combina alla macabra rappresentazione dei delitti – quest'ultimi

²¹¹ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 30.

²¹² M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 74.

anticipati da accorte perlustrazioni dei luoghi e degli spazi mediante i movimenti della cinepresa che tracciano piani-sequenza capaci di seguire i comportamenti vacillanti delle potenziali vittime – la pellicola si arricchisce di momenti colmi d'ironia (sostenuti in particolar modo dalla Nicolodi) per spezzare i numerosi momenti di tensione.

Il *Profondo rosso* di Dario Argento segna il ritorno di un sottotesto freudiano, in particolar modo con la rappresentazione dell'evento traumatico di Carlo, in cui da bambino ha assistito all'uccisione brutale del padre da parte della madre che soffre di disturbi psichiatrici. Tale episodio, raffigurato sotto forma di flashback nei titoli di testa, viene presentato al pubblico come un ricordo represso che riaffiora per tormentare un personaggio non ancora identificato. Ancora una volta le tematiche del voyeurismo abbondano; la cinepresa riprende il ruolo di assassino e stalker, mutilando in moltissime scene le vittime attraverso magnifici primi piani. Strane inquadrature prospettiche attirano lo sguardo su oggetti e situazioni specifiche, stuzzicando lo spettatore con possibili indizi. Lo stesso sguardo dello spettatore è spesso e deliberatamente mal indirizzato, come nella scena dove Marc si reca nell'appartamento della sensitiva per cercare di aiutarla: la composizione dell'inquadratura attira lo sguardo verso la fine del corridoio, mentre in realtà qualcosa di significativo sta accadendo proprio a metà. Velata da profonde allusioni hitchcockiane, *Profondo rosso* presenta una premessa dominata dalla figura di Marc intento a ricollegare i tasselli mancanti di un puzzle la cui soluzione si può rintracciare proprio nei suoi ricordi, un po' come successo nel protagonista di *L'uccello dalle piume di cristallo*. Il suo punto di vista viene costantemente rimodellato a mano a mano che la logica contorta della narrazione si dipana. Il preambolo di un indizio sepolto nei meandri della mente di un personaggio che tenta in tutti i modi di riportarlo a galla ricorda esattamente *Spellbound* (1945; *Io ti salverò*) di Alfred Hitchcock. L'identità dell'assassino minuziosamente nascosta dal regista, il cui indizio per la risoluzione arriva mediante la scritta tracciata da una delle vittime nella vasca del bagno per mezzo del vapore dell'acqua, allude a un altro film del Maestro della Suspense, *The Lady Vanishes* (1938; *La signora scompare*); la stessa struttura è una variazione rovesciata di *Psycho* (1960; *Psyco*): se nella pellicola del regista britannico la madre non è altro che uno scheletro e il figlio (apparentemente sottomesso) il reale mandante dei crimini, nella versione di Argento troviamo una madre affetta da disturbi mentali con manie omicide e un figlio succube. Come in *L'uccello dalle piume di cristallo* e *Quattro mosche di velluto grigio* l'assassino indossa un tradizionale impermeabile scuro con guanti di pelle nera, elemento quest'ultimo di spicco nei guardaroba di questi criminali la cui connotazione si può tradurre sotto forma di feticismo. Proprio dal modo di vestire di questi assassini arriva l'influenza di Mario Bava, dove la silhouette nera rappresentata da impermeabile, guanti e cappello e la predilezione dell'uso delle armi bianche si rintraccia nei pionieristici *La ragazza che sapeva troppo* e *Sei donne per l'assassino*. Come analizzato da Domenico De Gaetano «nel titolo hitchcockiano *La ragazza che sapeva troppo* Argento deve aver tratto ispirazione in quelle sequenze notturne, così silenziose da risultare irreali come la scalinata di piazza di Spagna, e nella figura della protagonista, sensibile, ma fragile e fortemente emotiva nel non riuscire a ricostruire tutto il puzzle». ²¹³ Il genere e le nozioni di famiglia vengono nuovamente rappresentate, poiché l'assassino si rivela essere una donna di mezza età (la paura in questo caso scaturisce non solo nel massacro orchestrato per le sue vittime ma anche per le spaventose performance con registratori portatili e pupazzi meccanici per ricreare un insieme di terrore). L'idea di una madre dominante e mostruosa è una tematica che ricorre spesso nella filmografia di Argento, tanto da portarlo a creare una trilogia a loro dedicata nelle opere successive. Esiste inoltre una sorta di collegamento tra morte e infanzia: il bambino del flashback assiste impotente alla morte del padre; il custode della “villa infestata” ha una figlia crudele che descrive come malvagia per i suoi atti

²¹³ D. De Gaetano – A. Tentori, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 119.

crudeli; le inquadrature del film sono intrise di giocattoli per bambini, per non parlare della ninna nanna capace di riecheggiare ogni volta che l'assassino colpisce, un legame contorto e agghiacciante con l'infanzia dove gli eventi traumatici possono corrompere l'innocenza e sbocciare in una psicosi. La tematica della "diversità" trova il suo epicentro nell'interpretazione chiave di un mondo dove i personaggi dissomiglianti trovano nella morte il proprio destino: un riferimento è dato dalla medium Helga Ulmann, la cui stella rappresentata sul tavolino da soggiorno ne dichiara la sua origine ebrea (un rimando a come proprio il suo popolo è il primo di una lunga serie a perire nelle fiamme della Terra). Una diversità che si può individuare anche nella figura di Carlo, il cui trauma subito da bambino lo porta a temere che il suo amico Marc possa arrivare alla scoperta della verità visto il suo interessamento al caso. A tal proposito l'autore Roberto Lasagna fornisce un'analisi interessante sui due personaggi:

«Marc, interpretato da un David Hemmings, è l'artista che intende conoscere il mondo e individuare i volti dei fantasmi che si aggirano nel corridoio altamente simbolico della paura. Carlo invece è colui che sa e che non può parlare, ma è anche il figlio plagiato dalla madre, psichicamente disturbato da una donna che gli ha impedito una crescita sana. Gay e ipersensibile, Carlo non può ribellarsi a una madre che evidentemente non riesce a controllare. I suoi gusti sessuali, le frequentazioni di un giovane "effeminato", testimoniano come egli continui a desiderare la figura paterna, oscurata e negata per amore della madre, mentre stare con un ragazzo che sembra una donna è l'espedito per fingere di non tradire la madre.»²¹⁴

«*Profondo rosso* è enigmatico sin dal titolo, nel richiamo a un mondo sinistro e doloroso, ed è identificabile nella fisionomia di opera di rottura, forma cinematografica sorvegliatissima indirizzata al profondo della psiche».²¹⁵ Un'opera portatrice di un'instabilità suggerita anche e soprattutto dalla colonna sonora della neonata band di rock progressivo dei Goblin – chiamati in un secondo momento dopo il tentativo fallito di avere a bordo i Pink Floyd, gli Emerson e i Deep Purple – il cui rimando si rifà al tema utilizzo proprio dal film *L'esorcista*. Un gruppo musicale capitanato da Claudio Simonetti che aderisce al cinema di Argento per un certo periodo (dopo lo scioglimento della band il frontman Simonetti continua a collaborare con il regista per oltre quarant'anni). Tessendo un lungometraggio di genere "giallo classico" ma impreziosito da elementi di ibridazione che volgono uno sguardo al thriller e all'orrore, Argento si fa accompagnare dall'esordiente gruppo vincitore di un Disco d'oro, contribuendo a rimanere per sedici settimane consecutive in vetta alle classifiche. Alla nenia infantile registrata da Giorgio Gaslini segue «la "title track" imperiosa dei Goblin che omogeneizza il flusso emotivo innalzando l'impatto "progressive" dell'incipit [...] la musica dai timbri ossessivi dei Goblin reca il suono di ripetute coltellate emotive ed evoca l'implacabilità di una minaccia inscritta nel DNA della pellicola»²¹⁶. La svolta in *Profondo rosso* arriva proprio mediante la musica e le immagini, un connubio che permette un superamento dei limiti della tradizione dove «si viene a creare in questo modo un'atmosfera singolare ed elettrizzante, realmente indimenticabile, dove l'immagine e la musica si uniscono magicamente insieme».²¹⁷ Emblematica è la sequenza iniziale dove il regista impiega la Snorkel, una telecamera utilizzata in microchirurgia, per filmare da vicino un susseguirsi di elementi dell'assassino come coltelli e amuleti. All'osservazione ravvicinata di questi oggetti troviamo l'unione della musica dei Goblin, una tematica ipnotizzante che suggerisce la presenza di

²¹⁴ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, pp. 64-65.

²¹⁵ *Ivi*, p. 55.

²¹⁶ *Ivi*, p. 56.

²¹⁷ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 75.

un'ambiente mentale caratterizzato da un certo feticismo, una sorta di ossessione della mente verso arnesi e fatti del passato.

Profondo rosso viene distribuito nelle sale cinematografiche italiane nel marzo 1975 con una censura che impose il divieto ai minori di 14 anni. Considerata l'opera più lunga di Argento, riceve successivamente nel suolo anglofono una riduzione di una ventina di minuti per essere infine distribuita con il titolo *Deep Red*, mentre in Francia la censura punta all'eliminazione di ben quarantacinque minuti, sottraendo il senso dell'atmosfera che pervade l'opera più importante del regista. Sostenuto da una trovata di marketing le cui radici risiedono all'estero grazie a sir Hitchcock, il regista italiano richiese a gran voce il veto di non far entrare all'interno delle sale cinematografiche nessuno dopo l'inizio dello spettacolo, un'usanza stabilita per la prima volta proprio grazie alla proiezione di *Psyco* e successivamente adottata per tutti i lungometraggi a venire.

Nello stesso anno l'amico e collaboratore di Argento, Luigi Cozzi, dirige il suo primo film dal titolo *L'assassino è costretto a uccidere ancora*. Per questo suo esordio l'autore decide di prendere come riferimento un grande classico di Hitchcock, ossia *Strangers on a Train* (1951; *Delitto per delitto*) tratto a sua volta da uno dei romanzi più riusciti della scrittrice Patricia Highsmith. Si tratta di un'opera ricca di numerosi omaggi al celebre Maestro della Suspense, nella quale si evince come la sceneggiatura tenda a sforzarsi di non allontanarsi mai dalla sua copia originale. Nel corso della sua carriera il regista prosegue il percorso cinematografico con la realizzazione di generi che vanno dalla fantascienza al fantasy mediante l'utilizzo di uno pseudonimo – Lewis Coates – e prodotti il più delle volte da società americane.

Nei suoi primi lavori cinematografici è evidente come Argento abbraccia le diverse sfumature del thriller, attingendo a maestri della suspense come Alfred Hitchcock e ideando una caterva di elementi che si sposano perfettamente con il giallo tradizionale, costituito dalla presenza di un assassino e delle numerose peripezie eseguite dal protagonista per giungere alla conoscenza della verità. Eppure, per la sua nuova opera il regista italiano desidera allontanarsi da quanto mostrato fino a quel momento: quello a cui anela è una componente di matrice orrorifica. Prendendo in prestito un racconto dello scrittore tedesco Frank Wedekind dal titolo *mine-Haha* ovvero *Dell'educazione fisica delle fanciulle* e rielaborando il concetto del cartone *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937; *Biancaneve e i sette nani*) il cineasta proietta l'immagine suggestiva di un gruppo di giovani fanciulle in balia di una strega malvagia. È chiaro come l'opera di Argento aspira a volgere uno sguardo verso il cinema del passato, in particolare l'Espressionismo tedesco, caratterizzato da una suggestione di ombre oscure e misteriche che contemplano il ritorno sul grande schermo delle perfide streghe. Con l'aiuto della compagna Daria Nicolodi, la coppia gira in lungo e in largo per l'Europa allo scopo di documentarsi mediante l'ausilio di testi esoterici e alchemici di fine Ottocento e inizio del Novecento, visitando cattedrali e luoghi considerati "maledetti" e scandagliando le teorie di Rudolf Steiner. Di ritorno dal viaggio la stesura della sceneggiatura prende finalmente forma, trovando nel testo di Thomas de Quincey *Suspiria de profundis* l'elemento mancante per comporre uno dei soggetti più copiati e imitati al mondo. Dalla mente fervida di Argento nasce una nuova trilogia – quella della "saga delle Tre Madri" o "Trilogia Alchemica" - iniziata proprio con *Suspiria* (1977) e portata avanti fino al 2007 con l'ultimo tassello mancante, una pellicola capace di perdersi nel territorio dell'horror soprannaturale creando un mondo dominato da incubi indimenticabili. Mediante *Suspiria* il cineasta realizza per lo spettatore una favola morbosa e affascinante nella quale è possibile perdersi all'interno dello specchio dell'incubo delirante, attingendo con forza all'influenza dello scrittore Edgar Allan Poe per raccontare in una situazione apparentemente normale l'emergere di macabre intrusioni dominate dall'occulto e dal sovrannaturale. Attingendo alle donne create dalla mano di Quincey – Mater Suspiriorum, Mater Tenebrarum e Mater Lacrimarum – Argento e la Nicolodi costruiscono una leggenda che apre le porte per l'inferno, una storia dominata da queste tre Madri nonché sorelle

diaboliche capaci di seminare morte e distruzione ovunque volgano lo sguardo, accrescendo in questo modo i loro poteri. Mediante la progettazione di “dimore filosofali” in tre diverse città (Friburgo, New York e Roma) le tre perfide hanno la possibilità di dominare il mondo per mano della loro magia nera, oltre a influenzare in maniera perversa i destini degli uomini. Tutto cambia quando la giovane Suzy Bannion (Jessica Harper), giunta nella città tedesca per frequentare una prestigiosa scuola accademica, scopre cosa veramente si cela dietro quel luogo oscuro.

Suspiria è un assalto viscerale di visioni e colori, dove Argento bombarda lo spettatore con colori sgargianti e lo lascia senza fiato con la sua scenografia opulenta, le immagini sadico-erotiche e una colonna sonora estremamente sinistra e potente. Questo eccesso sensoriale sfida la credenza che l'orrore emerga da sfumature e suggestioni oscure, niente è lasciato all'immaginazione in questo film. A livello visivo il regista trova in *Biancaneve* il modello a cui ispirarsi, una ricca tavolozza basata sui colori primari, un technicolor capace di colpirlo profondamente fin dalla tenera età. Per tutto il lungometraggio vortica in maniera quasi psichedelica un codice cromatico dai toni del rosso, blu, verde e oro, evidente nell'illuminazione e nella scenografia barocca, il cui risultato finale presenta proprio un'atmosfera volutamente delirante che è allo stesso tempo claustrofobica e totalmente infernale. Un aspetto unico reso possibile dal direttore della fotografia Luciano Tovoli e dalla sua volontà di sperimentare con il cineasta, come l'idea di filtrare la luce attraverso dei pannelli di velluto che gettano una macchia di colore densa e uniforme sul volto degli attori (oltre all'uso di una pellicola Kodak a bassissima sensibilità che in fase di stampa poteva essere dipinta a piacimento). La componente pittorica in questa pellicola è estremamente ricercata dove «ogni inquadratura obbedisce a un'esigenza cromatica particolare sin dalla prima sequenza in cui ci troviamo calati in un'atmosfera inquietante: le inquadrature del volto di Jessica Harper sono immerse in una doppia luce bluastra e rossastra».²¹⁸ I colori della notte e del sangue sviluppano un'immagine subito riconoscibile, così come sono da notare i riferimenti all'espressionismo astratto di Mark Rotko. Una suggestione pittorica capace di coniugarsi a un'attenzione luministica, dove le ombre assolvono la funzione di spaventare, un omaggio chiaramente identificabile verso quel cinema capace di incutere timore e paura senza mostrare molto. La telecamera di Argento è irrequieta come sempre ed esegue alcune mosse sorprendenti e meticolosamente pianificate in *Suspiria*, in particolare nella scena che raffigura la morte del pianista cieco in una piazza deserta: guardando e pedinando il musicista dal tetto di un vasto edificio, la telecamera si abbassa sulla sua testa come se fosse sulle ali di qualche terribile demone, una sequenza «di grande suggestione visiva in cui il personaggio si trova in una piazza che richiama immediatamente De Chirico e dove l'uso dell'architettura e del ritmo di montaggio sono tutti tesi a creare una situazione sospesa, indefinita, dove i grandi spazi sono utilizzati per generare un senso oppressivo di chiusura e inevitabile pericolo».²¹⁹ In un'altra scena dove Susy Benner raggiunge in taxi la scuola di danza, l'automobile attraversa il bosco sotto una fitta pioggia, dove i fari dell'auto illuminano a fatica un ambiente sospeso tra il buio e il lampeggiare dei fulmini. Una sequenza dove viene non solo rappresentato il senso di spaesamento della protagonista ma si avverte anche e soprattutto un'astrazione pura data dalla messa in scena del bosco, scaricando un ulteriore senso di tensione emotiva sulla ragazza. A tal proposito è interessante la lettura fornita dall'autore Domenico De Gaetano:

«Se l'opposizione tra un luogo naturale come può essere un bosco o una foresta e un luogo maggiormente urbanizzato può ovviamente essere letto in una semplificata opposizione natura-cultura ci pare tuttavia che il cinema argentino non indulga in semplificazioni di questo tipo. [...] Quelli di Argento infatti sono dei luoghi “metafisici”, che non esistono nella realtà se non come

²¹⁸ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 76.

²¹⁹ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 37.

parti singole, a prima vista disomogenee e tra loro disarticolate, ma che attraverso un atto creativo di sintesi e di re-invenzione, si danno come luoghi dell'alterità, in cui possono aver luogo avvenimenti fantastici e al di fuori delle logiche della razionalità».²²⁰

Le scenografie semplificate, i fondali dai richiami teatrali e i colori saturi che mutano in giochi di luce e ombre alludono a un cinema tedesco degli anni Venti e Trenta a cui Argento trae proprio ispirazione, dove l'esempio più calzante è dato dai delitti che assumono una connotazione sempre più esplicita e crudele. Assistendo al massacro di Sarah possiamo notare come la ragazza dallo sguardo innocente si mette in posizione fetale (proprio come i bambini) perché impossibilitata a trovare una qualche via di fuga dall'ombra nera, lo stesso uomo nero presente in *M – Il mostro di Düsseldorf*. La scenografia da incubo la cui illusione ottica ci mostra personaggi piccini rispetto agli oggetti di dimensioni giganti che li circondano rimanda a un altro capolavoro di Fritz Lang, ossia *Metropolis* (1927; *Id*). Sempre del regista austriaco troviamo un motivo di ispirazione anche nella pellicola *Secret Beyond the Door* (1947; *Dietro la porta chiusa*) per il motivo tematico – Celia è una sorta di Susy Benner, un incrocio tra *La bella addormentata* e *Alice nel paese delle meraviglie* – e per i luoghi (la stanza maledetta). La sequenza della piscina è un chiaro omaggio a *Il bacio della pantera* di Val Lewton; la stessa Walt Disney con *Biancaneve e i sette nani* fornisce il tratteggio della figura della strega argentiana dal doppio aspetto: quella di affascinante sovrana e di terribile strega; in conclusione si può affermare come *Suspiria* sia una versione riadattata degli anni Settanta della classica favola per bambini. Interessante è notare come il nome dell'edificio in cui ha sede l'accademia di danza si può tradurre come “casa della balena”, quasi come se avesse vita propria e letteralmente inghiotta tutti coloro che entrano. L'idea di qualcosa di marcio e corrotto che si annida nel cuore di un simile edificio è trasmessa in modo inquietante dalla comparsa di vermi che piovono dal soffitto sulle teste degli ignari studenti. Particolare è l'uso che il cineasta fa del montaggio, contribuendo a disorientare lo spettatore tanto da trasformare oggetti e situazioni quotidiane in momenti di puro terrore, con improvvisi cambi di punti di vista e tagli di ripresa da primi piani estremi a inquadrature più ampie. Ciò è evidenziato soprattutto nella scena ambientata in piscina dove Susy e Sarah stanno nuotando mentre lo spettatore le osserva dall'alto: le ragazze sono osservate da qualche entità orribile?

Il tema ricorrente più ovvio è quello della mostruosa figura materna, una continuazione di quanto mostrato con il personaggio squilibrato di Marta in *Profondo rosso* e accentuato maggiormente in questa pellicola con la rappresentazione di tre madri abominevoli. Una “casa dei dannati” si trova nel cuore oscuro di *Suspiria* e gli indicibili atti di malvagità nascosti tra le mura ricordano la “casa del bambino urlante” della sua precedente opera. Se gran parte del lavoro passato di Argento è caratterizzato da distinte letture freudiane, in *Suspiria* prevalgono immagini provenienti dagli scritti dello psichiatra Carl Gustav Jung, dove sottolinea l'importanza dei sogni nella psicanalisi. Il trasferimento psicologico e i ricordi repressi che portano a crolli psicotici sono comuni nei film di Argento: nell'opera questo tema è ribadito nelle conversazioni tra Susy e Frank, che suggerisce nozioni di stregoneria, superstizione e diavoleria e come questi siano ricollegabili ai disturbi mentali. Il tema argentino dell'immagine ingannatrice ritorna nuovamente nell'universo misterico di *Suspiria*, così come il male raffigurato dall'Accademia femminile incorpora quella sorta di ordine dell'educazione restrittiva. Seppure le tematiche risultino essere lontane da quanto affrontato in passato, Argento non nasconde chiari riferimenti animali al film che più l'ha reso famoso, ossia *Profondo rosso*: oltre a una pantera di porcellana, nel finale è presente un uccello con le “piume” di cristallo, oggetto che rivela la presenza della protagonista nella camera da letto di Mater Sospiriorum. Argento realizza un «horror puro che ha spostato i confini del voyeurismo conducendo lo spettatore fin dalle prime scene al disagio continuo e quasi allo smarrimento dei sensi [...] evidenziando al

²²⁰ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 35.

meglio i passaggi dalla paura, al panico, al delirio, il regista si avvale di ambientazioni claustrofobiche e/o metaforiche»²²¹ mettendo in scena una caterva ininterrotta di omicidi, destrutturando il genere, con l'abbandono del plausibile per accogliere l'irrazionale (e quindi senza temere l'artificiosità della narrazione cinematografica). *Suspiria* rappresenta l'apice del suo lavoro cinematografico, una pellicola dove «i dialoghi sono ridotti all'essenziale, come la psicologia dei personaggi; ciò che è veramente curato è la tecnica, la pura tecnica cinematografica che offre l'estro al regista per inventare nuove sequenze mozzafiato, dettate dalla fantasia moderna».²²²

Ambientato in Germania nelle città di Friburgo (dove ospita la Tanz Akademie, sebbene all'epoca delle riprese la Haus zum Walfisch non conferisca l'abilità di poter filmare al suo interno, portando la costruzione degli interni ed esterni dell'edificio presso gli studi di De Paolis di Roma), Monaco e in alcune zone della Foresta Nera, il regista si avvale ancora una volta della colonna sonora firmata dal gruppo musicale Goblin, toni sinistri – addirittura con l'utilizzo del bouzouki – che fanno il loro esordio nei titoli di testa dove per la prima volta lo spettatore sente la voce del cineasta introdurlo all'interno della sua favola nera. Non potendo predisporre di un cast composto da giovani fanciulle – in Germania all'epoca le attrici minorenni non possono recitare – Argento scende al compromesso di alzare l'asticella d'età, mantenendo l'idea iniziale fedele attraverso piccoli accorgimenti, suggerendo che i personaggi rappresentati siano in realtà molto più piccoli. Tra le attrici figurano Jessica Harper, ammirata da Argento e nota soprattutto dagli amanti del cinema dell'orrore per la sua partecipazione a *Phantom of the Paradise* (1974; *Il fantasma del palcoscenico*), a tal punto che la sua presenza all'interno del film italiano può essere considerata una sorta di risposta europea al cinema americano di Brian De Palma. Dai tratti fanciulleschi (gli occhioni grandi e i tratti morbidi), il suo personaggio incarna il «modello di fanciulla in lotta con donne di una generazione precedente pronte a inculcarle modi di essere irreggimentati e innaturali»,²²³ capace di farcela con le sue sole forze senza l'ausilio di un principe azzurro; al suo fianco la diva Joan Bennett (famosa soprattutto per aver collaborato e per essere stata l'amante di Fritz Lang), Alida Valli e Lela Svasta (una donna di novantaquattro anni trovata in un ospizio di Roma) nei ruoli rispettivi di madame Blanche, miss Tanner e Helena Markos ossia le tre madri malvagie.

Suspiria non trova nel pubblico italiano la risposta positiva rintracciata nel giallo classico da lui esposto a inizio carriera. La stregoneria e l'orrore trovano, però, il più vasto successo in America e in special modo in Giappone, tanto che proprio quest'ultimi lanciano in seguito nei circuiti cinematografici il fortunato *Profondo rosso* ribattezzandolo come *Suspiria parte seconda*.

Con il fenomenale successo del film di William Friedkin tratto dal romanzo di William Peter Blatty, la figura del Maligno torna prepotentemente a impossessarsi nell'immaginario collettivo collezionando articoli su giornali, servizi televisivi ma soprattutto una risposta italiana. I fattori della riuscita della pellicola d'oltreoceano si devono sicuramente ricercare nella massiccia nonché martellante campagna pubblicitaria (come pure a un giusto momento d'uscita), portando di conseguenza numerosi autori a cimentarsi con quello che è l'inizio di un ricco filone satanico, purtroppo con una breve vita. In Italia il primo cineasta a confrontarsi con questo genere è Alberto De Martino con *L'anticristo* (1974), pellicola che annovera Ennio Morricone per la scrittura della colonna sonora. Il male, e in questo caso il diavolo, si aggira fra le mura del Vaticano dove una giovane fanciulla paralitica viene posseduta. In pratica «De Martino ripercorre gli stessi orrori proposti da Friedkin: dalla possessione diabolica alle oscenità, dalle piaghe provocate dall'acqua

²²¹ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 146.

²²² M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 79.

²²³ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 75.

santa alla notte in cui il terrore ha termine».²²⁴ Caratterizzato da effetti speciali dignitosi – che purtroppo sono ben lontani da quelli portati sullo schermo da *L'esorcista* – il lungometraggio annovera momenti di tensione e un cast decisamente soddisfacente, a partire da Carla Gravina nelle vesti dell'indemoniata capace a suo modo di tenere testa alla stessa Linda Blair, Umberto Orsini nel ruolo dello psichiatra che finisce nel cadere tra le braccia della morte per la sua incapacità di credere a eventi paranormali e Mel Ferrer. A distanza di qualche anno segue dello stesso autore *Holocaust 2000* (1977), opera caratterizzata dalla presenza di un ricco cast che annovera Kirk Douglas, Anthony Quayle, Simon Ward e Romolo Valli nonché da una sceneggiatura a dir poco perfetta e capace di fargli riscuotere un buon successo nel mondo. Contrassegnato da una fotografia superba di Enrico Menczer, una colonna sonora firmata da Ennio Morricone e da effetti speciali capaci di competere con quelli americani, l'opera merita una certa attenzione per «l'idea di coniugare il temuto olocausto nucleare con la “grande bestia” della profezia biblica».²²⁵

Dopo aver abbandonato temporaneamente il thriller per dedicarsi ad altri generi, Lucio Fulci torna alle origini con *Sette note in nero* (1977) dove coniuga il giallo con la parapsicologia. Ispirandosi al racconto “*Il gatto nero*” di Edgar Allan Poe «ne risulta uno dei suoi film più “sobri” e controllati supportato dal talento visivo sempre dimostrato e da una sceneggiatura precisa e spietata che dipana un disegno di luciferina perfezione».²²⁶ Siamo alle prese con un lavoro originale in quanto non contaminato dalle tipiche atmosfere argentiane, dove Fulci sfoggia una completa libertà visionaria personale e anomala. Ambientato in una Firenze invernale avvolta dalla nebbia, il lungometraggio coniuga l'indagine poliziesca con il paranormale nella quale lo spettatore assiste con un certo piacere a una tematica tanto cara allo scrittore quanto al cineasta, ossia l'ossessione del seppellimento prematuro. Il risultato finale «è ottimo e Fulci costruisce una serie d'immagini molto raffinate, tra il reale e il visionario».²²⁷

A partire dal 1979 gli effetti speciali cominciano a farsi sempre più spazio per occupare alla fine un ruolo principale all'interno del filone thriller-horror: squartamenti, smembramenti e teste mozzate sono solo alcune delle tantissime quanto impressionanti scene che fomentano il grande schermo grazie all'intuito e alla genialità di alcuni artisti, dove niente è impossibile ma tutto è lecito. In America così come nel resto del mondo una nuova corrente del cinema horror fa il suo strabiliante ingresso, salutandolo da vicino lo spettatore medio giunto nelle sale cinematografiche per gustarsi un bagno di sangue. Lo *splatter* o *blood and gore* – inaugurato negli anni Sessanta dal regista Herschell G. Lewis e poi successivamente ripreso in tempi più moderni da artisti come Tobe Hooper e Wes Craven – si contraddistingue da quanto visto fino a ora in quanto utilizzato non solo nei film dell'orrore (è possibile trovarlo anche in altri generi) e per la sua abilità nel riportare nella sua interezza ogni particolare cruento e ripugnante. In Italia a ritagliarsi un posto speciale nello *splatter* sono due particolari autori: Joe D'Amato e Lucio Fulci. Il primo, che gode di una certa stima da parte della critica specializzata francese e americana, forgia come capostipite del genere *Buio omega* (1979), un racconto a metà strada tra *Psyco* e *The Texas Chain Saw Massacre* (1974; *Non aprite quella porta*) nella quale vengono viscerate tematiche come la necrofilia, il cannibalismo e gli amori perversi toccando vette di disgusto mai eguagliate prima d'ora nella nostra penisola. Un parallelismo tra il Norman Bates di Hitchcock e il Francesco Koch di Fulci – entrambi hanno problemi a rapportarsi con il sesso, oltre a vedere nell'imbalsamazione una scelta “sana” per tenere vicine le persone amate – il cui omaggio nei confronti del primo è ben evidente soprattutto nelle immagini finali. Niente viene

²²⁴ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 142.

²²⁵ *Ivi*, p. 146.

²²⁶ A. Zanetti, *I giardini della paura. Tre anni di terrore all'italiana*, Edicta, Modena 2002, p. 38.

²²⁷ *Ivi*, p. 202.

sottinteso, pertanto la tensione e la suspense lasciano il posto a un autentico orrore mostrato esplicitamente fin nel suo prologo.

Il mondo dell'horror si allarga ulteriormente con la risuscitazione di alcune celebri creature viste per la prima volta intorno agli anni Cinquanta: grazie alla sua celebre pellicola dal titolo *Zombi* con connotazioni politico-sociale, Romero spinge inconsapevolmente il produttore Fabrizio De Angelis a realizzare nella nostra penisola uno dei ripoff²²⁸ più celebri su una sceneggiatura di Elisa Briganti, dove l'elemento di punta è l'orrore sviscerato nella sua più nuda crudezza. *Zombi 2* vede al timone Lucio Fulci in quella che viene definita una storia capace di catapultare lo spettatore nelle terre d'origine del voodoo e della magia nera, acquisendo da subito un successo clamoroso – che ancora oggi perdura – nella quale il cineasta affligge lo schermo cinematografico con immagini infernali dove la violenza esplicita viene liberata in tutta la sua gloria. È quasi inevitabile il confronto con Romero, se non fosse che, mentre nel suo lungometraggio «i cadaveri tornati a vivere sono quelli delle persone morte di recente, i morti viventi del regista italiano sono putrefatti e decomposti, frequentemente ripresi con grandangoli per aumentare le loro mostruose fattezze e con cavernosi sospiri messi in evidenza dalle sonorità di Enzo Di Liberto».²²⁹

Dato l'incredibile successo di *Suspiria*, opera che ha permesso al regista di costruirsi una carriera di tutto rispetto all'estero dove attualmente viene elogiato per la bellezza della sua pellicola, Argento elabora ben presto un secondo capitolo da allacciare al suo predecessore, una continuazione che permetta allo spettatore di indagare più in profondità sul passato delle Tre Madri: se in *Inferno* (1980) è ben visibile l'affinità estetica con il suo capostipite, ciò che si evidenzia maggiormente è quel senso di complessità e oscurità che avvolge strettamente il film, restituendo una favola nera marcatamente dominata da un'atmosfera simbolica e alchemica. Dopo l'episodio ambientato a Friburgo e la conseguente distruzione di Mater Suspiriorum, il cineasta si concentra sulla seconda struttura architettonica, la misteriosa New York – luogo governato da Mater Tenebrarum - portando in superficie la genesi e la costruzione di queste tre dimore da parte dell'architetto Varelli. Ritornando sui suoi passi il cineasta elabora una struttura narrativa ingarbugliata caratterizzata da continui enigmi e simbologie che rimandano ad alcuni pensieri formulati proprio dal più grande alchimista del XX secolo, Fulcanelli, restituendo l'immagine di «un territorio al contempo indecifrabile e inquietante, con l'idea di una possessione magica e demoniaca si riveli attraverso l'esperienza del film».²³⁰

A New York la poetessa Rose Elliot (Irene Miracle) acquista un libro esoterico dal titolo *Le Tre Madri* dall'antiquario Kazanian (Sacha Pitoëff), nella quale tra le pagine emerge il racconto di un tale Varelli (Feodor Chaliapin Jr.), un architetto e alchimista dove, per mezzo del suo incontro con tre potenti streghe malvagie ha ideato per loro la costruzione di tre dimore sparse nel mondo per consentire alle donne di dominare e arricchirsi dell'umanità. Costernata da quanto letto, la ragazza decide di mandare una lettera al fratello Mark (Leigh McCloskey), residente a Roma dove attualmente studia musicologia, per informarlo della sua scoperta. Giunto nel cuore dell'America l'uomo si mette alla ricerca della sorella, arrivando ben presto a scoprire come le spire dell'inferno si sono avvolte nell'abitazione dove attualmente risiede.

Elaborando un contenuto più oscuro e pessimista di *Suspiria*, Argento conduce per mano lo spettatore all'interno di un viaggio dantesco contornato dalle fiamme dell'inferno, alludendo a un simbolismo e un'alchimia che guardano con una certa profondità all'universo delle favole firmate da Walt Disney nonché al mondo inconscio. Così come *Biancaneve e i sette nani* fornisce una base per la realizzazione della sceneggiatura del capitolo precedente, il cineasta si aggira tra i luoghi più oscuri

²²⁸ Film a budget ridotti realizzati sulla scia del successo di altre pellicole.

²²⁹ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, pp. 204 -205.

²³⁰ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 81.

per omaggiare il classico *Sleeping Beauty* (1959; *La bella addormentata nel bosco*) per descrivere una scena che arriva proprio come sorta di autocitazione, quando lo spettatore osserva Sara prendere un taxi tra la pioggia di Roma (un rimando proprio al viaggio compiuto da Susy per giungere all'accademia di danza). Scesa dall'automobile la ragazza si punge a un dito, riportando a galla il ricordo della dolce Aurora punta da un fuso, conseguenza di un incantesimo da parte di Malefica; gli stessi fratelli Rose e Mark ricordano vagamente *Hansel e Gretel* per via della loro capacità di seguire i numerosi indizi lasciati dalle streghe per giungere alla fatidica verità della storia. Abbracciando nuovamente le tesi fornite dallo psicanalista Carl Gustav Jung il regista realizza un climax dove a prevalere sono le continue immagini dell'acqua e tutte le connotazioni che ne derivano: nell'analisi dei sogni l'acqua è spesso associata agli istinti materni e nutritivi, nonché al potere divorante. Questo incapsula le Tre Madri e sovverte la nozione di "madre nutriente" in qualcosa di più sinistro e prepotente. Appaiono spesso pozzanghere o tempeste di pioggia, addirittura alcune scenografie sono immerse nell'acqua come la misteriosa sala da ballo allagata o la morte di Kazanian verificatesi proprio per mezzo dell'elemento naturale. Altre immagini in *Inferno* conducono a un'associazione più freudiana, con evidente connessione con il "materno": i vari tunnel, i passaggi e i corridoi ricordano il grembo materno costellato da una miriade di enigmi che conducono alla dimora. Basato prevalentemente sull'Alchimia Nera e sul potere dell'occulto, non possono mancare i simboli che rimandano a questo mondo disturbante: la luna che annuncia un imminente omicidio o la salamandra che mangia una farfalla rappresentano alcune simbologie archetipiche costruite attorno al fantomatico libro "Le tre madri"; vi è inoltre un ricorso alla numerologia – tre madri, tre case e tre chiavi – che permettono al cineasta un ulteriore spunto di sperimentazione formale e tematica. *Inferno* è a suo dire il capitolo più pessimista della dilogia attualmente composta, nella quale il destinato delle molteplici donne trova nelle braccia della morte il tragico destino: se in *Suspiria* il personaggio di Susy trova la salvezza grazie a un sano principio di furbizia e prontezza, ciò non si replica nell'apparente protagonismo di Rose, la cui eccessiva curiosità la porta a una morte prematura (Argento sembra in questo caso annuire a *Psyco* di Hitchcock). Stessa sorte avvengono la donna custode e il suo valletto impegnati a derubare la defunta Contessa, barbaramente trucidati in segno di un proletariato marchiato di avidità. Affiora nella pellicola un erotismo oltremodo percepibile lungo la narrazione, nella quale i corpi dei personaggi «si muovono in un ambiente che dissemina trappole nella logica onirica e, a tratti, dis-narrativa, del racconto».²³¹

Dario Argento «sperimenta il film stilisticamente più ambizioso, ma la dimensione dell'artificio, così ricercata a livello plastico e pittorico, ottiene risultati di sorvegliato controllo, con sequenze notevoli per il graduale impatto emotivo».²³² L'aspetto neogotico di *Inferno* e la sua atmosfera ammaliante e onirica rappresentano un'evoluzione da *Suspiria*; in sintesi i due film hanno il potere di essere molto diversi per tono e sensazione. La fotografia risulta essere più sobria rispetto al suo predecessore, dove il lavoro cromatico di Romano Albani (allievo di Luciano Tovoli) restituisce una tavolozza dalle sfumature preziose e terse, con «incursioni nelle suggestioni cromatiche, cinematografiche e pittoriche in grado di attingere da molteplici fonti, dalla cultura operistica all'espressionismo tedesco all'orrore di matrice italiana»,²³³ dove i temi dominanti sono il violetto, il lampone e il pervinca. Abbondano i temi di continuità col primo capitolo, come la presenza dell'attrice Alida Valli – da maestra di danza devota a Mater *Suspiriorum* a portinaia della magione di Mater *Tenebrarum* - e il taxista (il compianto Fulvio Mingozzi) che accompagna in taxi Jessica Harper/Eleonora Giorgi. La trama di *Inferno* si spinge ancora di più negli abissi della vaghezza, nella quale visto da vicino cattura l'essenza stessa di un incubo dove gli eventi si muovono in un flusso di

²³¹ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 81.

²³² *Ivi*, p. 83.

²³³ *Ivi*, p. 81.

coscienza capace di dipanarsi come un oscuro poema visivo. Le scenografie, affidate ancora una volta a Giuseppe Bassan, riflettono una luce intimidatoria dove le stesse dimensioni della casa sembrano cambiare nel corso della narrazione, una logica distorta nella quale elementi che non dovrebbero apparire semplicemente esistono: un aspetto soprannaturale è dato dalla sala da ballo sommersa scoperta da Rose, rintracciata proprio nel sotterraneo del palazzo dove dimora; a rendere ancora più sinistro e inquietante l'insieme è la straordinarietà di rappresentare le fondamenta come un luogo sostenuto e dominato dalla forza dell'acqua. Ad affiancare il celebre regista è il genio dell'artigianato Mario Bava (non accreditato nei titoli), a cui viene affidato il compito di progettare gli effetti speciali che culminano con la trasformazione di Mater Tenebrarum in un gigantesco scheletro vivente, ossia la Morte, il male più oscuro e profondo dell'umanità. Una delle scene finali la cui progettazione presenta una serie di difficoltà, se non fosse per l'intuito del regista sanremese che riesce a sprigionare il suo intelletto artistico mediante «una sovraimpressione d'immagini».²³⁴

Sospendendo temporaneamente la collaborazione con i Goblin, Argento affida la colonna sonora al gruppo rock progressivo Emerson, Lake & Palmer capitanato dal frontman Keith Emerson, il cui risultato finale culmina con un sonoro abbagliante che incorpora pianoforte, sintetizzatori, voci operistiche e un'orchestra di novanta elementi. Motivi pianistici sinistri e delicati si avvolgono attorno a ricchi estratti corali e, a mano a mano che gli eventi procedono, la musica diventa sempre più squilibrata e roboante fino a somigliare a un'audace opera rock. Emerge, inoltre, l'opera lirica con l'avvio del coro del *Nabucco* di Verdi che funge da sfondo a un omicidio. Distribuito nelle sale cinematografiche italiane nel febbraio 1980 da 20th Century Fox, la pellicola viene accolta generalmente bene sebbene riceva una distribuzione ridotta sul mercato internazionale, portandola a non riuscire a eguagliare o a surclassare i guadagni percepiti con *Suspiria*.

Scrutando l'orizzonte verso terre più lontane da quanto portate sullo schermo da Argento, si nota come per mezzo del buon esito commerciale di *Buio omega*, Joe D'Amato ritorna allo *splatter-movie* con la pellicola *Anthropofagus* (1980) scritto da Luigi Montefiori, un progetto che prende in riferimento modelli americani come *Venerdì 13* e lo stesso *Psyco*, oltre alle varie citazioni provenienti dal mondo di Argento. Siamo di fronte a un *cannibal movie* ricco di humour macabro e ironia dove a spiccare è senz'altro la presenza nel cast di Tisa Farrow, sorella minore della più celebre Mia Farrow.

Lo stesso Fulci dopo i deliri e il successo di *Zombi 2* ritorna in pista assieme alla sua troupe per la realizzazione di un altro *zombie movie* su una sceneggiatura di Dardano Sacchetti (scritta in collaborazione con lo stesso filmmaker), ambientata nell'immaginaria cittadina inventata dallo scrittore H.P. Lovecraft. *Paura nella città dei morti viventi* (1980) è un tripudio di sventramenti e teste sfondate che conducono lentamente il cineasta alla premiazione con il premio del pubblico presso il Festival del film Fantastico di Parigi. Ciò che è evidente è che «con questa opera, Fulci conferma la sua reputazione di campione dell'orrore macabro, verdetto confermato dagli spettatori del festival che scoprono questa produzione shock nel 1980».²³⁵ Certamente viene ricordata come l'opera più sanguinaria all'interno della sua filmografia, il cui impatto terrifico si sprigiona anche e soprattutto per mezzo degli effetti speciali di Giannetto De Rossi, restituendo allo spettatore un poema del macabro.

L'instancabile Fulci porta l'anno successivo *L'aldilà... e tu vivrai nel terrore* (1981) scritto dallo stesso in collaborazione con Dardano Sacchetti e Giorgio Mariuzzo, un lungometraggio definito «capolavoro del regista per la capacità con cui sa narrare e dare vita a un'autentica dimensione fantastica, dove si staglia il finale, splendidamente onirico, e la suggestiva scena iniziale, girata in un

²³⁴ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 85.

²³⁵ *La Nouvelle Vague des Zombies*, in *L'Écran Fantastique* n.31, 1983.

bianco e nero virato seppia».²³⁶ Riprendendo alcuni elementi diventati simbolo di alcune perle horror come *Shining* (1980; *Id*), *Amityville Horror* (1979; *Id*) e *Suspiria*, il regista italiano ne elabora una storia di fantasmi dove il mondo apocalittico di Lovecraft e il suo orrore mistico si scontrano ferocemente. Con l'appoggio della sua fedele troupe, Fulci focalizza l'attenzione sulla poetica macabro-morbosa caratterizzata da una serie infinita di sequenze ad alto tasso di shock, dove la ragione non la fa da padrone. Per mezzo di questo film la fama del cineasta come maestro dell'orrore viene ufficialmente consolidata all'estero, di cui già gode un certo prestigio presso il pubblico e la critica francese e americana.

La produzione "infernale" di Fulci continua senza sosta portandolo a far uscire nello stesso anno *Quella villa accanto al cimitero* (1981). L'orrore psicologico e gli effetti splatter si mescolano in un unico connubio all'interno di un'ambientazione che celebra l'atmosfera lovecraftiana (la storia è infatti ambientata nel New England), formando insieme alle ultime opere citate una sorta di ideale trilogia, tutti interpretati dalla musa Katherine MacColl. Scritto dallo stesso regista insieme a Sacchetti e Mariuzzo, il film presenta più di un elemento in comune con lo *Shining* di Stanley Kubrick: dalle comunicazioni telematiche agli avvisi di imminenti sciagure fino al protagonista maschile descritto come uno scrittore in crisi, il filmmaker ricorre un senso di claustrofobica impotenza capace di avvolgere i suoi personaggi in una vera repulsione blasfema.

Il 1981 segna il ritorno di un altro autore, Joe D'Amato (che si firma con lo pseudonimo di Peter Newton) e il suo *Rosso sangue*, una variazione scientifica dell'assassino invulnerabile. Spacciato negli Stati Uniti come seguito di *Antropophagus*, la pellicola vede come interprete principale George Eastman (autore della sceneggiatura sotto il nome di John Cart) in un racconto fondato – come nei capitoli precedenti – da decapitazioni, sbudellamenti e terrificanti ustioni. Seppur risenta di una povertà di mezzi, *Rosso sangue* racchiude nel suo insieme un connubio di tematiche e luoghi comuni del cinema fantastico americano (è il caso dell'assassino senza emozioni presente in *Halloween* o delle stragi di *Venerdì 13*) nella quale a spiccare è sicuramente la presa visiva e la capacità dell'autore di trasformare in meglio il poco che ha a disposizione (seguendo una tradizione lunga portata avanti da Freda, Bava e Fulci). In sostanza si parla di una buona riuscita nonostante alcune ingenuità splatter, elemento efficace ed effettistico dei maestri italiani del cosiddetto "B Movie".

Accantonata momentaneamente la parte conclusiva della trilogia "Le Tre Madri" e dopo aver respinto la proposta di Dino De Laurentiis di portare sul grande schermo il romanzo *Passeggero per Francoforte* di Agatha Christie, nel 1982 Argento porta in scena un thrilling puro, una sorta di ritorno alle sue origini del passato, un racconto frutto di una vicenda che ha coinvolto personalmente il cineasta in prima persona quando decide di raggiungere la figlia primogenita Fiore negli Stati Uniti, dove in uno degli alberghi in cui risiede a Los Angeles riceve un giorno la telefonata di un anonimo ammiratore. Quelli che inizialmente sembrano complimenti innocenti in merito al lavoro del cineasta si trasformano lentamente in continue e persecutorie chiamate, una paura installata nella mente di Argento che si protrae per lunghe settimane, anche dopo il suo sbarco in Italia, che si concludono solamente quando l'uomo decide di trasformare questo suo avvenimento privato in una nuova sceneggiatura. Dal titolo provvisorio *Sotto gli occhi dell'assassino* prende forma il racconto di Peter Neal (Anthony Franciosa), uno scrittore americano di romanzi gialli giunto nella capitale italiana per la promozione del suo ultimo manoscritto quando, in maniera del tutto inaspettata, viene bersagliato da telefonate anonime da parte di uno psicopatico che non solo inizia a tormentarlo, ma addirittura realizza una serie di omicidi capaci di ricollegarsi con quanto descritto nel suo libro. A un certo punto viene rivelata l'identità dell'assassino, un giornalista televisivo puritano che ha aspramente criticato

²³⁶ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 207.

Neal e le sue opere a causa del suo inneggiare la “perversione umana”. Eppure, nonostante la morte del responsabile dei delitti, la lunga scia di sangue continua a seminare il panico a Roma. Come spiegato da Argento stesso:

«Fu un ritorno alle atmosfere dei primi film, ai traumi rimossi che prepotentemente riaffiorano: ci sono i flashback, le lettere anonime, e molti altri elementi a me cari, usati però in maniera diversa da come avevo fatto in passato. Il mio obiettivo era ridisegnare la grammatica della *detective story* tradizionale, dando forma a un plot provocatorio, eccessivo. Una trama che forse sarebbe potuta piacere a Friedrich Dürrenmatt, o ad Arthur Conan Doyle – che infatti viene citato nel corso del film».²³⁷

Quello a cui risponde *Tenebre* (titolo definitivo che rimanda all’oscurità interiore) è un ritorno colto a braccia aperte al giallo tradizionale condito da suggestioni provenienti dai film precedenti; allo stesso tempo il lungometraggio funge da rivincita per il cineasta nei confronti di quella parte della critica che continua ad accusarlo di portare in scena storie immorali e misogine, farcite da una violenza estrema e gratuita. Ambientata nella capitale romana dove l’intera atmosfera rimanda a un futuro prossimo non ben precisato, con strade solitarie e la predominanza dei palazzi dell’Eur raffigurati più che mai in un aspetto impersonale, Argento si avvale ancora una volta del direttore della fotografia Luciano Tovoli per ricreare un’ambiente freddo, spoglio e semi-futuristico. Nonostante il titolo del lungometraggio possa trarre in inganno, ogni scena di *Tenebre* è caratterizzata da una particolare luminosità iperreale – con un punto di riferimento a Michelangelo Antonioni – dove non esistono stacchi nemmeno tra il racconto del presente e i flashback onirici, una sorta di monito da parte di Argento sottolineato dalla sua idea di una impossibilità di nascondersi dall’oscurità dell’anima se non nella propria mente, luogo per eccellenza prevalso dal buio e dalle tenebre. Con quest’ultimo progetto cinematografico il cineasta ritorna al mondo contemporaneo e alla società urbana abbandonando – in via del tutto temporanea – la strada fiabesca e alchemica intrapresa nei suoi ultimi due lavori, proiettando sullo schermo una Roma del tutto alienata e spersonalizzata, vittima di una solitudine e di una emarginazione dove il calore umano e la solidarietà degli abitanti lascia il posto a un amaro destino segnato da indifferenza, meschinità e arretratezza culturale. Sotto il profilo stilistico la macchina da presa impiegata e i suoi movimenti rimandano a un senso di inquietudine e sorveglianza, da cui scaturisce un certo protagonismo nella scena dell’abitazione delle due lesbiche, un piano-sequenza creato mediante la Louma (importata da Parigi e utilizzata per la prima volta in una produzione italiana) dove il regista effettua delle inquadrature dell’abitazione, navigando tra le mura per sbirciare tra le finestre le azioni compiute dalle due donne, «carelli laterali ed equilibrismi acrobatici della macchina da presa perforano lo spazio come si trattasse delle quinte di un palcoscenico: l’assassino è ripreso con un “numero” virtuosistico da un tetto all’altro, da una finestra all’altra, tra angolazioni sghembe, composizioni plastiche e primissimi piani»²³⁸ rimandando a un senso di voyeurismo. Più in generale Argento fa un ampio uso della soggettiva, evocando giustappunto il punto del pazzo omicida; talvolta la cinepresa «osa movimenti apparentemente sganciati dal racconto principale, in virtù di un’autoorialità rivendicata a chiare tinte che sottolinea l’onniscienza dell’autore, il cui sguardo potrebbe essere quello dell’assassino. [...] *Tenebre* rappresenta un modello di eleganza stilistico-formale, ma anche il più luminoso esempio di meta-cinema argentiano».²³⁹

Tenebre è un film altamente riflessivo dove vengono analizzati ed esaminati attentamente tematiche che appaiono in tutta la filmografia del regista: il trasferimento psicologico freudiano, le

²³⁷ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 155.

²³⁸ R. Pugliese, *Dario Argento, Il castoro*, Milano 2011, p. 70.

²³⁹ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 90.

devianze sessuali, i traumi repressi, la violenza brutale e stilizzata e gli effetti presumibilmente sinistri dell'arte della società. La pellicola diretta da Argento è caratterizzata da una sceneggiatura insolita perché in realtà coesistono ben due assassini, che agiscono separatamente e con motivazioni diverse: Cristiano Berti (John Steiner) è ispirato a uccidere dalla letteratura, nel tentativo di purificare la società da coloro che considera moralmente depravati; Peter Neal (Anthony Franciosa) è invece il tipico protagonista argentiano, uno scrittore americano giunto in Italia per la promozione del suo manoscritto che in realtà custodisce una duplice personalità, quella di un pazzo criminale che agisce nel tentativo di nascondere i ricordi repressi di un omicidio che ha commesso anni prima a causa dell'angoscia psicosessuale. Ciò che viene solitamente narrato nei lungometraggi di Argento sono le morti orribili dei personaggi per mano di sadici assassini, un cruento destino giunto troppo prematuramente a causa della loro eccessiva curiosità, di una scoperta o di un indizio che gli ha portati a giungere velocemente all'identità del colpevole. In *Tenebre* la violenza assume connotati diversi, rivoluzionata nella sua casualità e nella sua capacità di rappresentare le paure moderne, dove lo sfondo erotico trova le sue radici: non solo il colpevole è un uomo dai gravi problemi psicologici dovuti a un evento traumatico del passato (un'umiliazione sessuale) tornati a perseguirlo nel presente, ma addirittura il contenuto violento del film è stilizzato in modo tale da renderlo quasi sessuale, l'erotizzazione della violenza è decisamente evidente, con una serie quasi iconica di bellissime vittime femminili che sfoggiano interpretazioni distaccate e una risposta quasi sessuale all'aver strumenti affilati conficcati nella loro carne vulnerabile. I flashback freudiani dell'assassino aumentano la natura sessuale degli omicidi e, come nel genere slasher, molte delle vittime sono donne bellissime e sessualmente attive apparentemente punite per la loro promiscuità. Nel caso di Berti è la loro sessualità a motivarlo a ucciderle per primo, un noto critico televisivo severamente conservatore, un'ipocrisia travestita da mandante che si scontra con quella di Peter, protagonista dell'opera che non solo fa degli omicidi la tematica principale nei suoi romanzi ma addirittura comincia a rievocarli, uccidendo Berti e chiunque si avvicini a scoprire la sua identità. È interessante notare come il giornalista trovi nell'ultimo manoscritto dello scrittore l'ispirazione per commettere i delitti, evocando una sorta di riflessione nonché relazione tra vita e arte: gli omicidi riflettono attentamente alcuni passaggi fondamentali affrontati nel libro, una sorta di omaggio dal vivo di quanto narrato da Neal, mentre gli omicidi di quest'ultimo diventano una copertura romanzata della realtà. Ripercorrendo alcune scelte stilistiche adottate in *L'uccello dalle piume di cristallo* – quando Sam rimane intrappolato sotto un'enorme scultura e in *Suspiria* dove Susy utilizza un'arma di cristallo per mettere a tacere i soprusi di Mater Suspiriorum - il protagonista di *Tenebre* viene a sua volta trafitto da una scultura caratterizzata da aculei di metallo, fatta cadere in precedenza dall'agente Germani contro la porta e successivamente fatta involontariamente rovesciare addosso all'assassino dall'assistente Anne. Il regista, inoltre, affronta l'idea che ognuno di noi possa avere il potenziale per cedere all'oscurità presente all'interno della nostra anima in una sorprendente inquadratura finale: di ritorno presso l'abitazione dove si sono consumati due delitti e un apparente suicidio, l'agente Germani fa il suo ingresso nella scena del crimine e, notando qualcosa sul pavimento si inchina per recuperarlo, portando la macchina da presa a inquadrare il corpo perfettamente intatto di Peter Neal dietro di lui, pronto a ucciderlo. Una riflessione indiretta da parte di Argento che suggerisce l'idea che esiste un serial killer in agguato dentro ognuno di noi, capace di commettere cose vili e corrotte? *Tenebre* in definitiva recupera una serie di cliché precedentemente utilizzati dal regista per dipingere i suoi gialli, come l'aspetto del particolare sfuggito, l'uso dei flashback, la polizia impotente, il doppio finale ingannatore nonché dettagli fortemente argentiani come l'utilizzo dei guanti neri da parte dell'assassino, le armi bianche (in particolare il rasoio), le telefonate anonime e le suggestioni hitchcockiane, il tutto condito da momenti resi più articolati che sfociano nella sublimazione del thriller italiano grazie alla rappresentazione di quest'opera. Uno sguardo voyeuristico è posto in

evidenza per descrivere lo spettacolo portato in scena dall'assassino per immortalare i suoi "capolavori", corpi bellissimi ferocemente mutilati della loro bellezza ma impressi per sempre nella memoria della macchina fotografica del pazzo criminale. Non risulta, quindi, insolito ritrovare verso la cinepresa gli occhi vitrei delle vittime, cadaveri che fissano senza espressione l'obiettivo; anche lo sguardo passivo di molti spettatori è ferocemente esposto, come è evidente nelle scene che mostrano l'omicidio di Bullmer in una piazza affollata, il vagabondo che assiste all'omicidio della ladra del negozio a inizio film e all'esecuzione di Berti ferocemente mostrata a Gianni. Il regista «scrive un giallo solido, che rivisita la motivazione abituale del trauma originario quale basa di ogni danza schizoparanoide e s'inerpica in un gioco dal sapore antico che ha però effetti di sorprendente modernità stilistica».²⁴⁰

Tra gli interpreti di *Tenebre* – dove spiccano in particolare Anthony Franciosa e Daria Nicolodi – c'è il volto della transessuale Eva Robbins nel ruolo della provocante ragazza dell'incubo che perseguita il protagonista. La bellezza e il fascino ambiguo mischiate alla presenza turbolenta contribuiscono a portare sul grande schermo una certa carica erotica. In definitiva si può dire che l'opera contribuisca a lasciarsi (temporaneamente) alle spalle la favola nera rappresentata per mezzo di streghe ed elementi alchemici per restituire una visione più reale, dove il male viene rappresentato sotto forma di un vero assassino. In particolare, si nota:

«Tra le diverse sequenze shock vi sono tre particolari momenti di insostenibile tensione: l'omicidio delle due lesbiche e tutta la sua lunga preparazione; l'omicidio nella piazza, in pieno sole; il finale, in cui il sangue scorre a fiumi e dove il delirio visivo di Dario Argento ha modo di scatenarsi completamente.»²⁴¹

Con una colonna sonora composta ed eseguita da Claudio Simonetti, Fabio Pignatelli e Massimo Morante (componenti dei Goblin ma accreditati separatamente in quanto la band trova la sua disfatta a causa di diverse incomprensioni del gruppo), l'opera viene distribuita nelle sale cinematografiche con un divieto ai minori di 18 anni a causa delle numerose quante estreme scene di violenza. Con *Tenebre* trova una battuta d'arresto anche la casa di produzione SEDA, la "bottega rinascimentale" nata dalle mani di Dario e suo padre Salvatore, una società che finisce per spegnersi lentamente dopo il peggioramento della salute del genitore del regista (e la sua conseguente morte) e il successivo abbandono del fratello Claudio dalle vesti di produttore. Sciolti i vincoli societari, Argento fonda autonomamente la DAC Film (Dario Argento Company), società che prende il via a partire dal suo lungometraggio successivo.

Dopo quasi trent'anni dall'uscita di *Suspiria* – e la realizzazione di altre pellicole il cui successo non eguaglia i suoi primi progetti cinematografici – Argento riprende in mano la trilogia delle Tre Madri per dipingere il suo atto finale, un'idea germogliata grazie all'annuncio da parte del regista David Gordon Green di dirigere un remake statunitense del suo primo capitolo (tuttavia mai portato in porto a causa di alcuni conflitti). La genesi di *La terza madre* (2007) inizia nei lontani anni Ottanta ma la scrittura definitiva arriva in tempi recenti, in un periodo riconducibile al 2003-2006 grazie anche alla collaborazione dei co-sceneggiatori Adam Gierarch e Jane Anderson (collaboratori di lunga data del cineasta Tobe Hooper). Il soggetto, con una piena visione laica capace di riflettere i primi due capitoli della saga, viene in seguito modificato da Argento – con l'assistenza di Walter Fasano e Simona Simonetti – per conferirgli un'impronta più truculenta e violenta ma allo stesso tempo in grado di rispecchiare quella sorta di sensibilità sbocciata nel regista con la morte del padre

²⁴⁰ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 91.

²⁴¹ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 90.

Salvatore. Circondandosi di diverse persone chiave a lui significative nel corso della sua carriera, come la figlia Asia e la ex compagna Daria Nicolodi (la quale ritorna a cooperare con l'uomo dopo diversi anni di lontananza) nonché di performer come Udo Kier (pilastro del genere horror), Coralina Cataldi Tassoni e Valeria Cavalli, l'opera si apre nella Roma di Mater Lacrimarum (Mora Atias) dove in un cimitero di Viterbo viene rinvenuta mediante alcuni scavi un'urna. Portata alla luce di nascosto dall'archeologa americana Sarah Mandy (Asia Argento) e dalla curatrice assistente Giselle (Coralina Cataldi Tassoni), le donne risvegliano l'ultima strega nera intenzionata a far tornare il terrore nel capoluogo italiano grazie all'aiuto di alcune "discepoli" appositamente convenute nella Città eterna. La giovane Sarah, catapultata al centro di un incubo e protagonista di numerose quanto granguignolesche morti, per mezzo dei poteri benefici ereditati dalla madre nonché "strega bianca" Elisa riesce a individuare il palazzo dove risiedono le streghe per affrontare con spirito di abnegazione le forze del Male.

La valle temporale tra *Suspiria* e *Inferno* con quest'ultima pellicola mette in evidenza un cinema inevitabilmente diverso «nonostante Argento metta a disposizione tutto il suo impegno per attivare un gioco di rimandi autoreferenziali»²⁴², portando inevitabilmente l'avanzata di aspetti decisamente *trash* nonostante la sua voglia di incutere paura e ribrezzo. L'atmosfera di *La terza madre* è sicuramente più epica, con un'azione in grado di muoversi in confini più ampi – in questo caso vi è un ricorso di numerose location di Roma – presentandoci di conseguenza una città cosmopolita moderna e vivace ma ancora profondamente connessa con il suo passato per mezzo della sua architettura distinta, un'ambientazione dove il passato torna a tormentare prepotentemente il presente. La capitale d'Italia diventa la metafora sul caos della modernità, una Roma capace di "bruciare" grazie all'arrivo delle streghe, anche se il vero difetto argentiano sta proprio nel rappresentare queste figure come delle ragazzine maleducate e pesantemente truccate, incapaci di generare quella sorta di paura trasmessa dalle dark lady dei primi due capitoli. Se nei primi due lungometraggi l'estensione persecutoria del passato abbraccia il presente enigmatico dei protagonisti lasciandoli senza alcun tipo di riferimento, in *La terza madre* Sarah può contare sull'aiuto dei poteri ereditati da sua madre, una strega bianca, una magia che sopraggiunge all'improvviso nei pensieri della figlia per proteggerla dal male e per metterla in guardia dai suoi poteri eccezionali, come il rendersi invisibile e muoversi con una certa disinvoltura tra le creature selvagge popolate da Roma. Avvalendosi del direttore della fotografia Frederic Fasano, si proietta una pellicola dai toni più freddi e cupi che sfociano lentamente verso l'epilogo finale in graduali colori accesi come il rosso, colore che domina le scene più violente e deliranti. A tal proposito l'autore Roberto Lasagna spiega:

«La fiaba, altrove ricreata con note di colore fumettistico o enfasi pittorica, è qui riveduta al seguito di nuove direttrici formali: non più colori pastello di *Inferno*, neppure le tinte espressionisti di *Suspiria*, ma una condensazione di luci che crea un effetto "contemporaneo", non fascinoso come nei primi due film della trilogia, ma almeno irreali e spiazzanti. Luci "fredde" e luci "calde", ovvero dominanti naturali e artificiali, utilizzate assieme, per creare la densità di una dimensione altra, concreta ed impalpabile ad un tempo. In questo senso, le immagini paurose non sono espressione di un contesto astratto e lontano, ma assumono la temperatura rovente di un presente corporeo».²⁴³

Durante la visione sono offerti brevi squarci allettanti di Mater Lacrimarum: uno sguardo penetrante, dettagli del suo volto e infine si giunge finalmente alla completa (e morbosa) rivelazione del suo corpo mostrato il più delle volte senza veli. Come chiosa l'autore Roberto Pugliese:

²⁴² R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 160.

²⁴³ *Ivi*, p. 164.

«La scelta dell'avvenente top model di Haifa, che gira nuda sotto il proprio mantello, imitata dalle sue accolite anche esse poco vestite, rievoca forse senza volerlo un certo horror sexy-softcore italiano degli anni Sessanta e Settanta, in ogni caso un'atmosfera "very pop" che deflagra nell'orgetta sadomaso finale, sorta di luna-park di efferatezze assortite che ci fa intuire che all'origine dell'Apocalisse sta l'esercizio di pratiche sessuali, diciamo così, non convenzionali, e sul quale piomba una punizione persino eccessiva, "sprecona" d'intenti e di mezzi, chiosata da una risata piuttosto isterica di Sarah e Marchi postisi in salvo, sulla quale il film, più che finire, si ferma».²⁴⁴

La violenza nel film è tanto selvaggia quanto apertamente teatrale: le uccisioni, a differenza dei capitoli precedenti dove obbediscono alla logica del contrappasso, provocano ripetute offese dell'umano, lacerazioni umilianti e ripetute immersioni nel dolore. Vengono adottate scelte stilistiche per rappresentare la morte mai usate prima d'ora, come la scena d'apertura dove Giselle viene fatta a pezzi e strangolata con i suoi stessi organi vitali dopo aver aperto l'antica urna, riflettendo una spettacolarità e una brutalità al pari di quella sperimentata con le morti iniziali in *Suspiria*. La pellicola conduce per la prima volta Argento nell'utilizzo degli effetti speciali in CGI in maniera ampia (seppur a fronte di un budget ridotto) creati da Sergio Stivaletti. Quando la città viene mostrata in inquadrature più ampie, gli inferni infuriati in computer grafica e la dipendenza dagli effetti sonori sono tutto ciò che abbiamo per comprendere la portata dell'anarchia in cui la città sta precipitando. Il cineasta, inoltre, utilizza anche strisce in stile fumettistico – quasi una sorta di storyboard - per trasmettere la sequenza di flashback per descrivere in dettaglio la ricerca di de la Valle (l'abitante della barra riesumata che contiene l'urna) mentre cerca di trasferire l'oggetto al Papa nel Medioevo. Ripescando alcuni aneddoti di *Suspiria* e *Inferno*, il lungometraggio offre un'angosciante quanto allucinogena corsa in taxi, nella quale Sarah si fa strada nel cuore nero di Roma, avvolta da una musicalità inquietante e pulsante.

Molte delle immagini mostrate in *La terza madre* evocano precedenti lavori del regista italiano, in particolare l'interesse di Argento per la violazione degli occhi: dalle forti cariche che rimandano *A Clockwork Orange* (1971; *Arancia meccanica*) di Stanley Kubrick, il personaggio di Asia Argento viene investito da un agente chimico perpetrato dall'alchimista De Witt e osservata negli occhi mediante un dispositivo capace di vedere tutto ciò che la ragazza ha visto/possiede, un apparecchio pseudo-scientifico con evidenti sfumature mistiche visto l'ultima volta proprio nel film *Quattro mosche di velluto grigio*. L'alchimista, inoltre, è costretto su una sedia a rotelle proprio come il personaggio di Varelli in *Inferno*, un segno del declino dell'alchimia nell'era moderna. La violenza perpetrata al senso della vista si rintraccia anche nell'uccisione dell'amante di Marta quando i suoi occhi vengono letteralmente strappati via da uno scagnozzo di Mater Lacrimarum per mezzo di uno strumento sadico. La ferocia e l'aggressività vanno di pari passo con l'erotismo, più che mai evidenziato in quest'opera, un connubio rappresentano in maniera assai macabra nell'uccisione della sensitiva Marta, trafitta da una lancia attraverso i suoi genitali e fatta fuoriuscire dalla bocca. Come le altre madri, la casa dell'ultima strega superstite viene distrutta per crollare successivamente addosso in ultime ceneri sulla potente fattucchiera, trafitta a sua volta da un obelisco gigante e riccamente decorato. L'idea di stregoneria e dei legami con l'instabilità mentale esplorati dapprima in *Suspiria* quando Susy incontra Frank Mandel vengono nuovamente riportati alla luce per mezzo della protagonista Sarah, convinta di star vivendo un crollo mentale nel momento in cui scopre dell'esistenza dei suoi poteri e di una realtà a cui inizialmente non crede, quella della magia nera. Ancora una volta possiamo notare come Argento dipinga la sua protagonista come una tipica eroina argentiana, ossessionata dal suo passato (e impossibilitata ad accettare la morte della madre) tanto da

²⁴⁴ R. Pugliese, *Dario Argento*, Il castoro, Milano 2011, p. 120.

portarla a lavorare all'interno di un museo, dove i legami con la sua famiglia precedente e l'elemento alchimista si fondono per ritornare prepotentemente alla luce. Intraprendente e volitiva, la ragazza appare anche profondamente infantile, in particolare nella scena in cui supplica il fantasma di sua madre di restare con lei. Un'inclinazione infantile illustrata nell'esclamazione fiabesca di Mater Lacrimarum quando chiede alle sue discepole chi vuole mangiare la giovane fanciulla. Tra madri mostruose capaci di mangiare e uccidere spietatamente, Argento offre allo spettatore uno squarcio di novità per mezzo dell'introduzione della madre protettiva Elisa interpretata da Daria Nicolodi (vera madre di Asia Argento), attraverso il quale può guidare la figlia sulla retta via. Il fantasma della madre la guida per tutto il film finché non torna nel mondo degli spiriti per sempre, trascinando con sé un servitore dell'oscurità che tormenta Sarah sotto forma del cadavere rianimato del suo amante Michael, la cui gola è stata lacerata. Ciò rispecchia il destino di un'altra Sarah, amica nonché confidente di Susy in *Suspiria*, evocata dall'oltretomba – e quindi impossibilitata a riposare in pace – per eseguire i voleri delle streghe. Arte e cinema si fondono in un'unica dimensione fin dai titoli di testa dell'opera, dove Argento fa riferimento ai dipinti rinascimentali che raffigurano ogni genere di dannazione eterna, alle interpretazioni occulte e cristiane dell'Inferno e alle atrocità demoniache. Servendosi del musicista Claudio Simonetti (ex Goblin) per la realizzazione della colonna sonora, *La terza madre* trova dapprima una presentazione (seppur parziale) a un evento organizzato dal magazine Fangoria e successivamente al Festival di Cannes, per essere distribuita nei cinema europei nell'autunno 2007 (negli Stati Uniti giunge in maniera limitata solo l'anno successivo). Rispetto all'entusiasmo iniziale suscitato dai primi capitoli della trilogia, quest'ultimo ottiene un incasso di molto inferiore alle aspettative e una tiepida accoglienza da parte dei critici.

Il nome di Dario Argento, la cui identificazione risiede nella nozione "cinema della paura" con il quale si identifica la sua gloriosa filmografia fino a metà degli anni Ottanta, trova una brusca e rovinosa caduta a partire dagli anni Novanta (e in particolar modo negli anni Duemila), nella quale le sue produzioni si scontrano con una certa mediocrità e ordinarietà che faticano a trovare una corrispondenza con quanto realizzato in passato. La glorificazione e l'esaltazione delle sue opere all'estero (e gli strabilianti risultati ottenuti in patria) non hanno mai fermato l'accanimento della critica nostrana, impegnata a infierire ferocemente nei suoi confronti e additandolo il più delle volte come autore impegnato a sviluppare e promuovere film commerciali e di poco spessore. Una mancanza di interesse nei suoi riscontri in parte attenuata con la realizzazione della pellicola metafisica *Profondo Rosso*, dove il giornalista Alberto Moravia scrive:

«Quando uno è proprio messo alle corde dalla mancanza di film può anche vedere un film commerciale e dire questo è un prodotto nato per queste e queste ragioni oppure che funziona o non funziona per queste e queste ragioni. Ho visto l'ultimo film di Dario Argento, *Profondo rosso*; è un film indubbiamente commerciale ma potrebbe fornire lo spunto per un discorso psicanalitico sul regista, spiegare ad esempio che presenta dei caratteri sadomasochisti. È già qualche cosa, ma in genere i film commerciali sono sempre estremamente noiosi, mentre in quelli d'autore oltre che alla vicenda, ci si può interessare ai rapporti tra l'autore e la sua opera.»²⁴⁵

Quello di Argento è certamente un cinematografo capace di mutare nel suo stile: seppur il thrilling abbraccia la sua visione e lega tutta la sua filmografia, è altrettanto vero che il suo cinema è riuscito a plasmarsi con altri generi, come il fantastico contornato da elementi soprannaturali - l'esempio calzante è *Quattro mosche di velluto grigio* - fino a giungere a una nuova fase contornata da nuove regole, dove le spiegazioni razionali e la scoperta dell'assassino lasciano il posto a qualcosa di inspiegabile proveniente da mondi lontani e diversi. Solo il decorrere degli anni ha permesso una

²⁴⁵ A. Moravia, *Al cinema*, Bompiani, Milano 1975.

rivalutazione in positivo da parte del giornalismo italiano, un entusiasmo tramutato con la creazione di alcune delle retrospettive più celebri capaci di omaggiare una lunga carriera tenebrosa: dalla più recente Mole Antonelliana con la sua mostra *Dario Argento – The Exhibit* (6 aprile 2022 – 16 gennaio 2023) nella quale il Museo Nazionale del Cinema di Torino porge al pubblico un progetto espositivo curato da Domenico De Gaetano e Marcello Garofalo, nella quale propongono un’esposizione completa e articolata dell’immaginario portato sul grande schermo dal maestro nel corso del suo cinquantennale, al TOHorror Fantastic Film Festival fino al Fantasticon Film Festival, rassegne dove il maestro Argento figura come una delle tantissime personalità ospitate per raccontare al pubblico, per mezzo delle masterclass, le sue storie personali. Un percorso, quello di Argento, analogo a quello di Mario Bava, sottovalutato dalla critica italiana ma rivalutato solo successivamente alla sua morte. Un orgoglio italiano della scena del terrore riproposto nell’era moderna attraverso fiere esemplificative al fine di catturare la sua visione cinematografica, il suo mondo artigianale: sono degli esempi l’omaggio realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino attraverso una rassegna dal titolo *Occhi che uccidono. L’horror di Mario Bava* (30 agosto – 8 settembre 2013), nella quale si legge «usando il cinema come materia da plasmare in tutte le sue innumerevole possibilità, nessuno più di lui ha dimostrato di amare il mistero e la paura, imponendosi come il re del terrore della settima arte italiana»;²⁴⁶ più recentemente, ossia al 37esimo Torino Film Festival l’attrice Barbara Steele, ospite per la retrospettiva dedicata al cinema dell’orrore, ha ricordato con affetto Bava decantando lodi per la straordinaria personalità dimostrata sul set («Bava e Corman erano entrambi dei gentiluomini, quasi come se fossero usciti dal diciannovesimo secolo»);²⁴⁷ segue il MystFest – Festival Internazionale del giallo e del mistero a Cattolica – tenutosi nel 2019 dove cinque titoli del regista ligure (“Cinque volti del male”) vengono proiettati per il grande pubblico per ricordare i suoi più grandi capolavori.

È certamente intuibile come il periodo ’60 -’80 risulta essere quello più prolifico per il cinema di genere in Italia, un momento d’oro perché il cinematografo «ha dimostrato una continuità fortissima di idee e una riconoscibilità limpida di metodi [...] si è ritagliato uno spazio di importanza internazionale, progressivamente tipizzandosi come un cinema vivissimo e, appunto, autoriale».²⁴⁸ Mediante soprattutto le figure di Bava e Argento, ma anche di artisti come Freda, Fulci o lo stesso Margheriti il cinema horror-fantastico italiano è diventato testimone di un fenomeno di vera e propria imitazione all’estero: seppur dal punto di vista economico-produttivo i lungometraggi della nostra penisola ripetono formule sperimentate altrove – si parla di successi internazionali come *L’esorcista* di William Friedkin, *Zombi (Dawn of the Dead; 1978)* di George A. Romero e *La casa (The Evil Dead; 1981)* di Sam Raimi – è anche vero che per mezzo di un certo intuito e di una fervida immaginazione gli autori italiani sono riusciti a ritagliarsi un posto speciale nel filone del genere, scatenando con il passare del tempo un’estesa influenza nei confronti degli autori del New Horror statunitense del calibro di John Carpenter e Tobe Hooper. Si evince come:

«L’exasperazione dei temi dell’orrore e della morte, la voluta inverosimiglianza del racconto, l’estrema ostentazione dei particolari raccapriccianti al limite del grottesco, il tentativo di superare, nel campo degli effetti speciali più truculenti, il cinema d’oltreoceano, supplendo con la genialità artigianale alla mancanza di budget adeguati, sono alcune delle caratteristiche

²⁴⁶ Sito ufficiale Museo Nazionale del Cinema di Torino. Il Museo Nazionale del Cinema presenta al Cinema Massimo “Occhi che uccidono. L’horror di Mario Bava”. | Museo Nazionale del Cinema

²⁴⁷ Sito Movieplayer.it Barbara Steele a Torino 2019 - Movieplayer.it

²⁴⁸ A. Zanetti, *I giardini della paura. Tre anni di terrore all’italiana*, Edicta, Modena 2002, pp. 19-20.

fondamentali che hanno fatto conoscere il nostro cinema nel panorama del fantastico internazionale.»²⁴⁹

Il cinema giallo made in Italy non scompare all'improvviso con i nomi dei registi che hanno portato questo genere nelle sale cinematografiche italiane. In definitiva si parla di evoluzione, forme nuove che trovano altrettante nuove vie di sbocco. In particolare, si evince come gli anni Ottanta:

«hanno rappresentato il declino del genere per i grandi maestri del passato, costretti a imbarcarsi in produzioni sempre più improbabili a causa del mercato che andava esaurendosi. Il futuro del genere guardava solamente all'estero, mentre in Italia gli unici sprazzi di giallo che ancora riuscivano a guadagnarsi un'uscita in sala erano quelli che giocavano la carta del sexy thriller. Si tratta più che altro di una cinematografia "invisibile" destinata ad altri mercati, film brutti fatti con poche lire e ancora meno fantasia.»²⁵⁰

Una nuova leva comincia ben presto a prendere il posto dei maestri del terrore, sprigionando nelle loro opere una moltitudine di tematiche che occhieggiano a quanto visto in passato.

3.3 Esportazione e influenze del cinema horror italiano

L'analisi fornita nel secondo capitolo sul lavoro cinematografico messo in atto dal regista Mario Bava ci permette di collocare l'inizio del periodo d'oro del cinema italiano per mezzo del genere del terrore: l'horror europeo (e in particolare quello della nostra penisola) trova nel lungo periodo - identificabile tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Ottanta - un ambiente unico e distintivo da quanto emerso fino a quel momento nel cinematografo oltreoceano. La natura di questi film varia a seconda del regista coinvolto e del budget disponibile: un esempio ci viene fornito dal cineasta sanremese, i cui lungometraggi sono caratterizzati molto spesso da un cast internazionale (per lo più attori statunitensi e/o britannici), un budget risicato, la tendenza a utilizzare pseudonimi anglosassoni per apportare un'aria straniera al progetto, una colonna sonora pulsante capace di fare da sfondo a una storia le cui caratteristiche rispecchiano film di successo (ma conditi da una massiccia dose di violenza e nudità) senza tuttavia ricevere il consenso sperato dalla critica nostrana. Sono proprio le peculiarità tratteggiate nel cinema dell'orrore italiano (pensiamo al contenuto estremo) a permettergli di essere canalizzato a livello internazionale, presumibilmente l'unica qualità in comune in relazione ai meccanismi di produzione variegati che hanno messo direttamente in discussione la sua appartenenza nazionale. Oltre la tendenza verso contenuti più estremi e viscerali, sono pochi i tratti italiani facilmente riconoscibili nei film prodotti. In generale lo sviluppo del genere in Italia deve il suo contributo al prestito, all'imitazione e all'adattamento di modelli non nativi (in particolare statunitensi). Con poche eccezioni – come la commedia o il poliziesco – la produzione di genere italiana è caratterizzata da una dimensione transnazionale evidente nel ruolo svolto dai finanziamenti, dagli attori e dalle location straniere; ciò è dovuto a una modalità di produzione che si basa su un sistema di anticipo di distribuzione, interventi statali, accordi

²⁴⁹ M. Colombo – A. Tentori, *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, p. 264.

²⁵⁰ A. Zanetti, *I giardini della paura. Tre anni di terrore all'italiana*, Edicta, Modena 2002, p. 23.

di coproduzione e, a partire dagli anni Cinquanta, sulle possibilità commerciali offerte dai mercati internazionali. Il successo strepitoso negli Stati Uniti di *Le fatiche di Ercole* (1958) di Pietro Francisci rende i produttori italiani particolarmente desiderosi di conquistare i mercati esteri e di attrarre nuovi interessi e investimenti. Mentre gli interventi statali dopo la Seconda guerra mondiale cercano di proteggere e promuovere un cinema nazionale, creano nel frattempo le basi per una dimensione internazionale delle produzioni italiane, in particolare nei suoi prodotti popolari. Infatti, le misure protezionistiche messe in atto dal governo per limitare la presenza di lungometraggi stranieri sugli schermi italiani alla fine portano, in modo perverso, a una tendenza transnazionale dell'industria cinematografica.

Il cinema horror non è diverso dalle altre forme generiche del cinema italiano sviluppate principalmente come imitazioni di modelli stranieri di successo. A differenza di generi come gli spaghetti western, l'horror italiano non ha un pubblico nazionale *ready made*, pertanto ha bisogno di fare affidamento su mercati esteri per facilitarne la produzione. L'esempio più noto arriva con *La maschera del demone* di Bava che trova una distribuzione nel suolo americano per mezzo della AIP e dei drive-in, creando nel processo un nuovo importante mercato per lo sviluppo del genere. Per i produttori italiani il coinvolgimento dei distributori americani significa la possibilità di realizzare film basandosi sugli anticipi della distribuzione, minimizzando di fatto il rischio finanziario. Per le società americane investire nel cinema horror significa poter usufruire degli aiuti statali italiani e trovare un prodotto a basso costo per soddisfare le richieste del pubblico. Inoltre, la produzione del cinema horror italiano sfrutta i meccanismi degli accordi di coproduzione europei per avere accesso a mercati diversi e minimizzare i rischi finanziari. Un esempio della dimensione transnazionale horror italiana può essere visto nella storia della produzione di *Sei donne per l'assassino*, dove il film evidenzia non solo alcuni tratti stilistici chiave del giallo ma dimostra i meccanismi di produzione dell'orrore italiano nel suo complesso.

Dal punto di vista di questi prodotti sono tre le caratteristiche identificabili nel cinema horror italiano: un budget basso, una modalità di produzione frammentaria con la partecipazione di piccole società che spesso sono coinvolte solo nella produzione di un numero limitato di film e un uso di attori e luoghi internazionali, per attrarre un mercato più ampio e per mascherare in un qualche modo l'origine italiana del film. Il mercato di esportazione è quello a cui i lungometraggi d'horror italiani sono veramente mirati, almeno in termini di rendimenti commerciali: i produttori italiani si rendono conto molto presto che i mercati esteri sono più redditizi e attraenti, soprattutto dopo la rinascita del cinema horror negli Stati Uniti e in Inghilterra. L'imperativo di esportare in mercati grandi ha visto anche i produttori rivolgersi a cast multinazionali nel tentativo di promuovere sia un'atmosfera decisamente non italiana nei film sia di sfruttare il potenziale di star nazionali che i membri del cast possono avere. L'idea è quella di far sembrare che questi film possano essere americani anche se in realtà non lo sono. Ciò significa che l'industria cinematografica italiana impiega star statunitensi e/o britanniche che sono o ben oltre il loro periodo migliore o sono in ascesa. Da un lato, inoltre, molti di queste star finiscono per affermarsi nel genere dell'industria italiana come Barbara Steele e John Saxon, mentre per altri – le cui carriere sono in bilico – diventa un'opportunità per lavorare nuovamente.

Il cinema horror italiano degli anni Sessanta ha contribuito in modo significativo al marchio del cinema di genere europeo per un pubblico internazionale. Come per il cinema italiano un decennio prima, il successo dell'orrore italiano è dovuto allo stesso tempo alla sua compatibilità con altri prodotti di genere straniero (possono dunque adattarsi a una doppia programmazione grazie alla AIP) e alla loro percepita "autenticità" rispetto agli standard di Hollywood. Infatti, a causa della violenza grafica e all'erotismo, questi film hanno ben presto ottenuto un seguito di culto fuori dall'Italia, soprattutto negli anni Settanta con il crescente successo internazionale del giallo italiano. Come molti

studiosi hanno evidenziato in passato, questo genere sembra essere fiorito in un paese completamente privo di una tradizione di letteratura gotica; inoltre, la qualità non industriale di questi film, che apparentemente si basa solo sulla maestria di registi di talento come Bava, Freda e Margheriti, contrasta con l'idea di una strategia industriale volta a conquistare i mercati esteri, soprattutto perché nessuna azienda italiana all'epoca è in grado di controllare la distribuzione internazionale dei suoi prodotti. L'orrore italiano degli anni Sessanta è un genere minore, che genera entrate modeste sul mercato interno, e che dipende fortemente da un modello di mercato internazionale. Tuttavia, dal punto di vista industriale, questi film sembrano essere un prodotto della nuova situazione che l'industria cinematografica italiana sta affrontando dalla fine degli anni Cinquanta, che in un qualche modo ha aiutato l'acquisizione di un valore di marca dei circuiti internazionali da parte sia del cinema d'autore che di quello popolare. Il genere dell'horror ha permesso all'industria cinematografica italiana di sperimentare nuove modalità di produzione e di sviluppare tendenze di produzioni mirate al mercato internazionale piuttosto che nazionale. Diversi fattori contribuiscono ad abbassare il rischio della produzione di film di genere in Italia degli anni Sessanta: la presenza di aiuti statali sotto forma di prestiti agevolati e sgravi fiscali, il ruolo del distributore cinematografico come finanziatore, il numero crescente di accordi di coproduzione cinematografici e infine la presenza di distributori americani disposti a pagare in anticipo per i film di genere italiani. In particolare, il rapporto tra prodotti italiani e distributori statunitensi aiuta a spiegare l'esistenza stessa dei film horror italiani, un genere che ha lottato per trovare il suo posto al botteghino nostrano.

Ciò che emerge nell'analisi di questi lungometraggi di genere macabro è un tipo di cinema che rinuncia all'unicità artistica e alla logica narrativa (privilegiata soprattutto dai film angloamericani) per promuovere e inalzare l'eccessivo, l'irrazionale e il pittorico. I film di matrice horror targati Europa mescolano l'erotismo e il terrore in un modo completamente nuovo, esplorando confini tra sesso e violenza in maniera più che rara rispetto ai progetti cinematografici statunitensi e britannici (all'epoca puritani). Infine – ma non meno importante – questi tipi di opere producono una serie di registi, star e generi completamente sconosciuti nel cinema horror oltreoceano. Bisogna senz'altro evidenziare come il cinema d'autore europeo sia fortemente connesso all'orrore europeo: sono nati dallo stesso ambiente culturale, economico e politico e hanno risposto agli stessi traumi storici come la Seconda guerra mondiale, l'Olocausto, la Guerra fredda e il processo di decolonizzazione; entrambi hanno spesso utilizzato le stesse strutture di produzione e personale creativo; inoltre, le caratteristiche del cinema d'autore europeo non differiscono da quelle utilizzate da quello d'orrore: ambedue tendono a favorire trame poco strutturate e un'intensità soggettivamente psicologica, spingono i limiti di ciò che allora è considerato accettabile per quanto riguarda la rappresentazione sullo schermo di sesso e violenza. Infine, condividono una sperimentazione audace per quanto riguarda il design, il colore, l'illuminazione, le riprese, il montaggio e il sonoro. In pratica i film d'autore hanno spesso influenzato il cinema del terrore e viceversa.

Il cinema dell'orrore europeo produce un determinante impatto considerevole su altri film: l'ascesa di questi a metà degli anni Cinquanta ha permesso la rinascita mondiale del genere dopo un periodo di inattività negli anni successivi alle due guerre, periodo in cui sia l'America che il Regno Unito registra una significativa morte della matrice terrorifica. Sebbene i *revival* gotici realizzati dalla Hammer o gli horror firmati AIP aventi per protagonisti giovani fanciulli sono stati spesso accreditati per aver resuscitato l'orrore alla fine degli anni Cinquanta, in realtà sono preceduti da lungometraggi europei di riferimento come *I vampiri* di Riccardo Freda o *Les Diaboliques* (1955; *I diabolici*) di Henri-Georges Clouzot, entrambi i quali hanno contribuito a dare il via al genere esercitando una potente influenza sulla successiva direzione del suo sviluppo.

La scoperta del cinema horror italiano nel suolo statunitense giunge sorprendentemente (e almeno inizialmente) in maniera del tutto limitata: sebbene un numero inopinato di film vengano

effettivamente proiettati nelle sale cinematografiche americane grazie a società come l'AIP o la Trans American Films, in genere questi prodotti innovativi finiscono per lo più per essere relegati nei drive-in rurali o nei Grindhouse²⁵¹ urbani. Inoltre, vengono regolarmente rieditati, riarrangiati e doppiati in inglese dai distributori per evitare problemi di censura e renderli più graditi agli spettatori statunitensi. In buona sostanza, ciò che il pubblico va a vedere non corrisponde alle versioni effettivamente originali distribuite nel nostro paese. Dopo una breve parentesi nelle sale, alcuni di questi lungometraggi finiscono per essere trasmessi a tarda notte nelle televisioni locali attraverso programmi noti come *Shock Theatre*, per finire solo in un secondo momento disponibili su videocassetta durante il boom dell'home video degli anni Ottanta. Questi però appaiono commercialmente sempre ritagliati per adattarli al piccolo schermo, pratica standard del settore che li allontana (come sempre) dal loro originale. Dall'inizio del XXI secolo i film horror italiani diventano più visibili e disponibili ai consumatori americani grazie alla crescita esplosiva del mercato del dvd, avvento che li porta a presentarli per la prima volta nelle loro versioni originali, non ritagliate, nello stesso modo in cui vengono proiettati nelle sale cinematografiche italiane. Inoltre, un certo numero di pellicole viene proiettato nuovamente nei circuiti, addirittura in retrospettive cinematografiche o trasmesse nelle televisioni via cavo dalla fine degli anni Novanta. Ciò che emerge attraverso un piccolo confronto è una resa più insipida, insicura e noiosa da parte del cinema hollywoodiano contemporaneo (nonostante l'enfasi sull'azione non-stop, la presenza di attori famosi ed effetti speciali appariscenti). In sostanza, alle opere statunitensi manca quella qualità postmoderna offerta ai loro fan proprio dal cinema nostrano.

L'età d'oro del cinema horror italiano (ed europeo) giunge più o meno alla fine degli anni Ottanta. A quel punto i fattori economici, industriali e culturali che hanno reso possibile la dilagante produzione di questi film per oltre tre decenni non sono più operanti. Le cause possono essere riscontrate in molteplici fattori: in primo luogo la partecipazione al cinema si è ridotta drasticamente in Europa; tre delle grandi industrie cinematografiche continentali – Germania, Francia e appunto Italia – finiscono per perdere la metà degli spettatori. Questo precipitoso crollo della partecipazione è dovuto in parte a una serie di crisi economiche che l'Europa subisce a partire dall'inizio degli anni Settanta, portando di conseguenza alla chiusura dei cinema in tutto il continente. Recarsi nelle sale cinematografiche non risulta più attraente come un tempo; pertanto, gli spettatori finiscono per cambiare totalmente atteggiamento nei confronti dell'arte dell'intrattenimento per favorire altri mezzi più economici come la televisione e l'home video. A queste componenti si aggiunge la massiccia importazione dei blockbusters di Hollywood, genere prediletto dai nostri connazionali rispetto alle pellicole di genere a basso costo prodotte in patria. Con gli investitori che abbandonano il mercato cinematografico in massa e le coproduzioni internazionali che diventano sempre più difficili da mettere insieme, i registi dell'horror europeo non possono sperare di competere con i lungometraggi multimilionari sostenuti dalle grandi società. A peggiorare le cose, anche il pubblico statunitense si dimostra scostante nei confronti dei prodotti offerti dal Vecchio Continente. Alla fine degli anni Ottanta le opere del terrore europeo non vengono più trasmesse nelle televisioni statunitensi e i Grindhouse e i drive-in vengono portati nella condizione di chiudere a causa della crescita esplosiva delle catene dei cinema multisala. Molte di queste nuove catene di cinema sono, a tutti gli effetti, di proprietà o alleate con gli stessi conglomerati multinazionali che ora gestiscono i principali studi di Hollywood, rendendo ancora più difficile per i film stranieri essere prodotti o distribuiti nelle sale cinematografiche statunitensi. In sostanza, l'unico modo in cui i registi europei possono sperare di raggiungere gli spettatori americani è attraverso i mercati dell'home video e della televisione via

²⁵¹ Termine che viene usato negli anni '60 e '70 per indicare quelle salette cinematografiche di quartiere in cui si proiettano film di secondo piano come i black movie o di kung fu. EFFETTONOTTEonline - Grindhouse. Cinema di quartiere e B-movies.

cavo, nessuno dei quali porta a loro il tipo di pubblico che sono riusciti a catturare per mezzo della televisione di rete o nei circuiti cinematografici. Tuttavia, si tratta di un punto controverso poiché i gusti degli spettatori USA è cambiato: il genere crudo, brutale e trasgressivo in voga negli anni Sessanta e Settanta non ha più lo stesso fascino; ora il cittadino medio è attratto da opere più astute, sicure e mainstream, permeate da un certo tipo di autoriflessione e contornate da un umorismo ironico. Per questi spettatori gli horror provenienti dalla nostra penisola o da altri stati dell'Unione Europea sembrano già strane reliquie di un'altra epoca, portando di fatto numerosi registi ad abbandonare il genere per adattarsi a un lavoro per la televisione (strada intrapresa proprio dal nostro Mario Bava) o per finire con il ritirarsi del tutto dall'industria cinematografica.

Nonostante questo cambio di rotta, coloro che hanno svolto un ruolo chiave nel plasmare l'orrore nei tre decenni precedenti finiscono piano piano per influenzare una nuova ondata di cineasti provenienti dal Continente Nuovo, filmmaker specializzati nel settore del gotico (o dell'orrore ma non solo) che attingono proprio dalle scelte stilistiche innovative portate in campo dal maestro Bava, finendo per renderli omaggio attraverso i loro progetti più prestigiosi. È il caso di tre registi statunitensi che traggono ispirazione dalla pellicola *La maschera del demonio* per restituire quel fervido brivido caratteristico di un film che, a distanza di anni, continua a sorprendere per il suo essere sovversivo. Un esempio è dato da Francis Ford Coppola che ne viene influenzato dalla sua tecnica per il suo più celebre lungometraggio, *Bram Stoker's Dracula* (1992; *Dracula di Bram Stoker*) tratto dal romanzo *Dracula* (1897) dello scrittore irlandese Bram Stoker. Come spiega il figlio Roman:

«ci serviva per capire come recuperare le atmosfere nebbiose, tenebrose, del gotico classico e nessun film è comparabile a *La maschera del demonio* in quanto a intensità e esemplarità di quelle atmosfere. Poi mio padre voleva rifare qualche effetto *old fashioned* e, anche in questo, il film di Bava è una miniera. In particolare, abbiamo imitato la scena della carrozza che è assolutamente meravigliosa».²⁵²

Il riferimento è alla citata scena iniziale dove il giovane avvocato Jonathan Harker (Keanu Reeves) viene scortato all'interno di una carrozza per giungere presso il castello del conte Dracula (Gary Oldman). Il paesaggio minaccioso, avvolto dalla nebbia e dagli ululati dei lupi, accompagna l'uomo lungo il percorso, stordito da tale atmosfera e incapace di poter comunicare con il cocchiere dall'aspetto intimidatorio e silenzioso.

Chi ne viene profondamente condizionato dalla sua poetica tanto da esaltarla all'interno della sua opera è il regista Tim Burton in *Sleepy Hollow* (1999; *Il mistero di Sleepy Hollow*), liberamente ispirato al racconto *La leggenda di Sleepy Hollow* contenuto nel volume *Il libro degli schizzi di Geoffrey Crayon* (1819) di Washington Irving. A tal proposito l'autore statunitense rammenta:

«Mi ricordo quando andai per un intero weekend a una maratona di film horror a Los Angeles. Se si resta a guardare film horror per 48 ore di seguito, alla fine si raggiunge uno stato di semi-incoscienza. E l'unico film che ricordo di quell'esperienza è *La maschera del demonio*. Era come un sogno, e infatti per Bava i film funzionano esattamente come un sogno. Intrecciano un rapporto strettissimo con il mondo onirico e hanno la capacità di farlo condividere allo spettatore. Spesso il pubblico tende a dimenticarsi che l'horror è una metafora, un simbolo per la vita. Nessuno meglio di lui racconta una storia attraverso le immagini».²⁵³

Caratterizzato da una palette monocromatica, il lungometraggio di Burton pone al centro del racconto la storia di Ichabod Crane (Johnny Depp) giovane agente di polizia incaricato dal tribunale di New York di scoprire il colpevole dietro le numerose uccisioni presso lo sperduto villaggio di

²⁵² G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, 181-182.

²⁵³ Ivi, pp. 65-66.

Sleepy Hollow. Un'opera di genere orrorifico capace di giocare sull'elemento dell'ambiguità – nonché punto saliente della poetica burtoniana l'abilità di voler separare il mondo reale da quello fantastico mantenendone comunque le sue sembianze – per introdurre richiami al mondo della stregoneria, quella che porta alla condanna (ingiustamente) di Lady Crane (Lisa Marie), la giovane madre del protagonista della storia, sfregiato e rubato della sua innocenza e fanciullezza per via del carattere bigotto e superstizioso del padre, un fanatico sacerdote convinto di aver sposato una strega malvagia. La sua tortura si assiste all'interno dei ricordi sotto forma di *flashback* di Ichabod, mostrandoci la donna rinchiusa all'interno di una vergine di Norimberga²⁵⁴ brutalmente assassinata e sfigurata nel volto, le stesse cicatrici (profondi solchi che deturpano i bei lineamenti femminili) riscontrabili proprio nella strega Asa Vajda, quando le punte acuminate della maschera si conficcano nelle sue carni. E ancora, la fattucchieria è presente nei personaggi di Lady Mary Archer Van Tassel (Miranda Richardson) che con i suoi sortilegi malefici richiama dall'oltretomba il cavaliere senza testa. Guidata dalla bramosia, dal potere e da un irrefrenabile desiderio di riscatto sociale, la donna decide di fare terra bruciata all'interno del villaggio, portandola a compiere gesti convulsi come l'uccisione della sua stessa sorella; d'altro canto, la figura angelica data da Katrina Van Tassel (Christina Ricci, una «reincarnazione in porcellana della grande Barbara Steele»²⁵⁵) compensa le gesta della matrigna attraverso la sua bontà nel voler proteggere le persone che ama mediante alcuni incantesimi per controllare il cavaliere. In ultimo è senz'altro doveroso ricordare la famosa scena della carrozza che apre la pellicola, dove un Christopher Lee – qui presente in un cameo nel ruolo del borgomastro – viene rincorso dal cavaliere senza testa: ancora una volta l'atmosfera tetra, la nebbia e i rumori sinistri abbracciano l'intera sequenza, riportandoci alla mente il viaggio compiuto dal professor Kruvajan per giungere (in maniera ingannevole) presso la dimora dei Vajda. Anche in quel caso, la sensazione di pericolo è percepibile a occhio nudo, così come il tragico finale dei due uomini. Recentemente, con l'uscita al cinema – dopo una anteprima mondiale alla Mostra internazionale d'arte cinematografica della biennale di Venezia - del lungometraggio *Beetlejuice Beetlejuice* (2024; *Id*), sequel del fortunato *Beetlejuice* (1988; *Beetlejuice – Spiritello porcello*), il cineasta di Burbank torna a offrire un omaggio al cinema gotico italiano, quello da lui tanto amato, per mezzo di una citazione del regista sanremese: «Ho sempre voluto realizzare un film horror in italiano, e penso di averlo fatto. Sono fan delle opere di Mario Bava, Dario Argento. Non sono un regista italiano di horror ma mi piacerebbe».²⁵⁶ Un citazionismo che arriva mediante una scena madre, dove Lydia (Winona Ryder) racconta alla figlia (Jenna Ortega) di aver conosciuto il padre a un festival di cinema dedicato a Mario Bava, spiegando come *Operazione paura* è il loro film preferito. Una stima che si traduce nella disseminazione di tocchi e frasi in lingua italiana lungo l'opera.

Un richiamo alla cifra stilistica esercitata da Bava nel suo prologo è riscontrabile anche nel recente *The Lords of Salem* (2012; *Le streghe di Salem*) di Rob Zombie: ambientata nella città di Salem, nel Massachusetts, l'opera prende in prestito i reali fatti riguardanti il processo per stregoneria ai danni di una moltitudine di persone (per la maggioranza donne), sottoposte ingiustamente all'impiccagione senza un vero e reale motivo. Nell'opera il regista visionario rivisita i fatti restituendo un'atmosfera intrisa di elementi che ricalcano (ma sempre con una certa originalità) i classici lungometraggi orrorifici, dove a catturare l'attenzione è la messa in scena e la fotografia dalle tinte autunnali rispetto alla sceneggiatura. Ed è proprio dal maestro Bava che il regista riprende – sotto forma di *flashback* – la punizione delle figlie del diavolo mediante la condanna al rogo. Tra le sette

²⁵⁴ Nome di uno strumento di tortura in uso in Germania e in Spagna fino al secolo XVI, costituito da una figura di donna fatta di ferro e internamente irta di chiodi, nella quale venivano chiusi e schiacciati i condannati. Vergine - Significato ed etimologia - Vocabolario - Treccani

²⁵⁵ A. De Baecque, *Tim Burton*, Lindau, Torino 2007, p. 124.

²⁵⁶ Dal sito Cineteca di Bologna. Mario Bava secondo Tim Burton – Programmazione • Cineteca di Bologna

donne giustiziate si cela il capo della setta, Margaret Morgan (Meg Foster), anch'essa condannata a bruciare tra le fiamme dell'inferno con addosso una maschera che le copre il volto, un simbolico riferimento allo strumento di tortura adoperato per la stessa ragione ai danni della strega Asa.

Ad annoverare un certo entusiasmo nei confronti del cineasta sanremese sono molteplici autori che fanno del primo segmento del suo *I tre volti della paura – Il telefono* un autentico prototipo di tutti i thriller incentrati sulla figura di spietati assassini o sadici maniaci capaci di terrorizzare le loro vittime attraverso una chiamata: è il caso di *Black Christmas* (1974; *Un Natale rosso sangue*) di Bob Clark o *When a Stranger Calls* (1979; *Quando chiama uno sconosciuto*) di Fred Walton. Lontano dal genere terrifico si rintraccia un sottile omaggio al cinema di Bava nel musical di John Landis *The Blues Brothers* (1980; *The Blues Brothers – I fratelli Blues*). A tal proposito il cineasta osserva:

«Mi ha sempre colpito che nei film di Mario Bava alcuni personaggi si muovessero come se fossero su delle ruote, attraversando la scena con un movimento fluido. Con ogni probabilità erano posizionati su un carrello, o qualcosa del genere. Queste strane figure che passano sullo schermo come fantasmi si riscontrano in molti suoi film. In *The Blues Brothers* gli ho reso omaggio, nella scena in cui la suora fluttua all'indietro e chiude la porta dopo aver rampognato Jake ed Elwood. Un'idea puramente alla Mario Bava.»²⁵⁷

Quentin Tarantino, massimo estimatore del cinema italiano (e in particolar modo della cifra stilistica portata alla luce da Bava) rintraccia nella struttura narrativa di *I tre volti della paura* il colpo di genio per scatenare la sua immaginazione eclettica e pop nella realizzazione di *Pulp Fiction* (1994; *Id*). In una intervista di qualche anno fa spiega:

«Quando avevo diciotto anni volevo fare la mia versione dell'episodio *Il telefono* di *I tre volti della paura*, trarne un cortometraggio. Non mi interessava tanto raccontare la stessa storia, quanto imitare il modo in cui Bava l'aveva girata. È stata la prima volta nella mia vita in cui ho cominciato a pensare a un film in termini di inquadrature. Non avevo intenzione di copiare le sue immagini, ma ne ero ispirato.»²⁵⁸

È proprio il soggetto scritto a quattro mani da Tarantino stesso insieme a Roger Avary a riportarci indietro negli anni, una struttura complessa facente parte delle narrazioni multiple circolari che si apre e si chiude nello stesso luogo, il *diner*, dove Zucchino (Tim Roth) e Pasticcino (Amanda Plummer) progettano la loro rapina nella prima sequenza e dove alla fine si trovano ostacolati nel portarla a termine da Jules (Samuel L. Jackson). Film dalla struttura corale non rappresentano assolutamente una novità all'interno del cinema hollywoodiano: solo negli anni Settanta alcuni nomi come Francis Ford Coppola o Robert Altman sperimentano questa impostazione per i loro progetti più ambiziosi, una struttura narrativa figlia di un generale rinnovamento del cinema americano giunto in Italia solo qualche anno prima per mano di Bava (a sua volta condizionato da un cineasta statunitense). Eppure, a differenza del collega sanremese che scrittura le storie senza fornire a queste un collegamento, Tarantino fa un salto di qualità rendendo certamente il suo lungometraggio innovativo e originale perché non solo pone una struttura multipla ma addirittura lo spettatore è chiamato a districarsi tra continui piani temporali che mescolano passato e presente, una combinazione di modi quasi mai usata nel cinema. Come suggerisce l'autore Leonardo Gandini:

«Il pubblico viene dunque sollecitato sotto due fronti differenti. In primo luogo, quello dei personaggi, numerosi al punto da scoraggiare ogni tentativo di gerarchizzarli per ordine di importanza: ed è forse per questo che nel tempo, imprevedibilmente, sul podio dei più popolari finisce appunto Wolf, una figura di contorno. In secondo luogo, quello dell'ordine temporale degli

²⁵⁷ G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p. 77.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 125.

eventi, che lo spettatore è chiamato a ricomporre a mano a mano che si inoltra nel film, addomesticando concettualmente ciò che a prima vista può apparire bizzarro, stravagante e implausibile».²⁵⁹

Un cinema ibrido quello di Tarantino dove nel suo insieme il regista mescola stili e gusti differenti che rappresentano un tratto esemplare della sua postmodernità. Una cifra stilistica che si sposa con una serie di fattori dipinti sul grande schermo come il fondere registri narrativi, l'adozione di toni ironici per raccontare le storie dei personaggi, un'attenzione particolare per i dettagli e l'estetica, un risalto alla cultura commerciale e alla componente spettacolare. Un lungometraggio facente parte di un cinema d'autore ritenuto sensazionalistico per la sua capacità di raccontare argomenti che all'epoca potevano essere considerati inadatti per il pubblico colto (il termine *pulp* rimanda all'esplicazione di argomenti osceni e sporchi presenti sulle riviste). Con un'apertura sul significato del titolo dell'opera, Tarantino introduce lo spettatore all'interno di «una poetica volta a offuscare il confine tra cultura alta e cultura bassa, appropriatezza estetica e opportunismo commerciale».²⁶⁰ E questo lo si respira anche nell'ibridazione dei generi che fanno da contenitore all'opera stessa: di difficile collocazione, *Pulp Fiction* può essere considerato una moltitudine di elementi che sfociano nel comico fino ad arrivare al drammatico (proprio come in *I tre volti della paura* dove Bava sperimenta le diverse sfumature del thriller per giungere infine all'orrore puro). Ma a differenza dell'opera del regista italiano, il pubblico tarantiniano non sa come rapportarsi di fronte a quello che vede: ridere delle assurdità a cui sono sottoposti i personaggi o riuscire a farsi coinvolgere e immedesimare? Il citazionismo baviano approda anche nella messa in scena di determinate sequenze: la violenza, caratteristica tipica della filmografia del regista statunitense, viene ripresa in tutta la sua crudeltà condita da elementi fin troppo splatter. Eppure, ciò che si può osservare è come il cineasta riprenda con la cinepresa il corpo umano nel momento in cui lascia il suo ultimo respiro: c'è una sorta di riflessione su quanto accade dopo, una maggiore concentrazione sulle conseguenze di quanto compiuto. Pulsioni, vendette, ripercussioni sono monitorate attraverso la lente di ingrandimento della macchina da presa, che segue ciò che ha scatenato l'ondata di follia su determinati personaggi. Ogni inquadratura è imbevuta del cinema horror italiano di Bava, omaggiato con una certa ironia anche in una famosa sequenza dove lo spacciatore Lance (Eric Stoltz) invita Vincent Vega (John Travolta) a casa sua per l'acquisto di eroina. A tal proposito si riporta la frase pronunciata dal primo uomo: «Questa è Panda, viene dal Messico, prima qualità. Questa qui è Bava, diversa ma altrettanto buona. E quella è Choco, viene dai monti Art della Germania.» Mediante una semplice contrattazione tra criminali, Tarantino pone in evidenza con questa scherzosa battuta un omaggio a uno dei registi che lo hanno ispirato. In ultimo è doveroso osservare la significativa sequenza del ballo twist, quando Mia Wallace (Uma Thurman) invita Vincent Vega (John Travolta) a ballare con lei in pista per riuscire a portare a casa l'ambito premio. Indispensabile analisi: fino a quel momento la carriera dell'attore risulta relegata esclusivamente a musical di successo come *Saturday Night Fever* (1977; *La febbre del sabato sera*) di John Badham o *Grease* (1978; *Grease – Brillantina*) di Randal Kleiser, oltre ad altri sporadici lungometraggi di poco conto. Quando il suo personaggio si accinge a salire sul palcoscenico per scatenarsi sulle note di *You Never Can Tell* di Chuck Berry, lo spettatore si trova all'improvviso catapultato indietro nel tempo, riportando alla memoria le acrobazie sperimentate dal performer nei suoi progetti precedenti. Come osserva Gandini:

«Inevitabile vedere allora, nella sequenza del ballo, il momento fatidico in cui la pressione dell'immaginario pop – che si è fatta e si farà sentire per tutto il film – squarcia la superficie della finzione, offuscando il confine tra attore e personaggio. Chi sta ballando in questa scena, John

²⁵⁹ L. Gandini, *Tarantino: Pulp Fiction*, Carocci Editore, Città di Castello (PG) 2022, pp. 16-17.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 28.

Travolta o Vincent Vega? L'uno e l'altro, l'uno dentro l'altro, poiché lo spazio del Jack Rabbit Slim's, la sua atmosfera, non permette altrimenti: il personaggio viene risucchiato dentro l'orbita della cultura pop, richiamato ai suoi doveri di icona, che nella fattispecie richiedono, anzi pretendono, che si esibisca come ballerino. Abbiamo visto entrare nel ristorante Vincent Vega, ne vediamo uscire John Travolta».²⁶¹

Due personalità in un unico corpo, indistinguibili agli occhi del pubblico. Proprio come succede con Boris Karloff e il suo Gorca nei saluti finali che precedono la conclusione di *I tre volti della paura*: chi stiamo guardando in quel momento? Non ci è dato saperlo. Ma ancora una volta le assonanze sono davvero simili. Abbiamo visto entrare l'attore e ora ne vediamo uscire il personaggio.

L'emergere dei nuovi franchise statunitensi di genere horror - dall'ironia pungente - scatena un vasto assortimento di citazionismo baviano. È il caso di *Scream* (1996; *Scream – Chi urla muore*) di Wes Craven, dove per l'appunto il dialogo telefonico tra vittima e carnefice apre la pellicola. Ambientata nella cittadina di Woodsboro, l'opera si apre con l'omicidio di due teenager: Casey Becker (Drew Barrymore) e il fidanzato, squartati da uno stalker telefonico la cui identità viene celata sotto una maschera che ricorda vagamente *L'urlo* di Edvard Munch. Molte sono le scelte formali che si possono rintracciare nel lungometraggio di Bava: il senso di paura e claustrofobia che si respira nella casa della giovane donna (che diventa una sorta di prigioniera dove è impossibile scappare), la ricorrenza dell'uso del primo piano per far immergere lo spettatore nella tensione che aleggia nel volto della ragazza nonché il famoso squillo telefonico che squarcia l'apparente serata tranquilla. Una sequenza che rimanda ancora una volta al senso di voyeurismo, uno sguardo fuori dalla nostra portata ma vicina alla sua preda, pronta a compiere il passo successivo per mettere fine ai giochi. Ed è proprio quest'ultimo passaggio a creare una certa originalità nell'opera di Craven: il dialogo tra le due persone si basa esclusivamente sulle reciproche conoscenze e preferenze di film horror. Il cineasta amante della paura infligge accanto all'elemento della tensione un'ironia tagliente che strida con l'intera azione. Come spiega l'autore Mariano Mesti:

«In questo costante rimando ai capisaldi dello slasher (da *Halloween* a *Venerdì 13*, passando per le più sottili citazioni stilistiche) si esplicita proprio la suddetta ironia postmoderna, resa ben più amara rispetto a quella resa celebre da *Le iene* (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992) dal sadismo insito nell'affidare due vite umane a un quiz cinematografico. L'autore trasforma così la dimensione ludica in un momento di elevata suspense in cui il sarcasmo si tramuta in caustico black humour, usato dal cacciatore per terrorizzare la preda, prima di infliggere il colpo di grazia».²⁶²

Tralasciando il genere gotico sperimentato nei suoi primi progetti cinematografici, è *Sei donne per l'assassino* a occupare un posto speciale nella storia del cinema horror europeo come il primo vero giallo, un tipo di film che prospera in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, dove la componente narrativa lascia il posto alla cifra stilistica. Durante il loro periodo di massimo splendore i gialli godono di una notevole popolarità non solo in Europa ma anche negli Stati Uniti, dove doppiati e rimontati vengono proiettati regolarmente nei drive-in e nei Grindhouse. Nel XXI secolo sono state pubblicate diverse opere su film gialli riconoscendo l'importanza storica del genere, soprattutto in termine del ruolo che ha svolto nell'aiutare a spingere l'orrore verso il tipo di terrore psicologico e violento introdotto da *Psycho* e il ruolo che ha svolto nell'ispirare la prima ondata di film slasher statunitensi tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Il film giallo amplifica, in modo postmoderno, la tendenza alla rottura, alla trasgressione, all'indecisione e all'incertezza insita nel

²⁶¹ L. Gandini, *Tarantino: Pulp Fiction*, Carocci Editore, Città di Castello (PG) 2022, p. 55.

²⁶² M. Mesti, *Wes Craven. Il regista dell'incubo*, Edizioni NPE, Eboli (SA) 2024, p. 166.

cinema horror, stimolando un tipo di spettacolarità unicamente performativa. Il film di Bava è un anti-detective story accuratamente realizzato, le cui sfide postmoderne alle convenzioni narrative del tradizionale racconto poliziesco sono calibrate per indurre un approccio performativo alla spettatorialità tra gli spettatori. Inoltre, le scene di omicidio la completano intensificando l'effetto disorientante del racconto anti-detective e incoraggiando, come fa la narrazione stessa, la spettatorialità come performance. Tra i numerosi e vari omaggi si cita un altro massimo ammiratore del regista italiano ossia Joe Dante, al suo esordio dietro alla cinepresa con una commedia macchiata da tinte thriller dal titolo *Hollywood Boulevard* (1976; *Id*). In una intervista il cineasta riflette:

«Desideravo, però, a tutti i costi, rendere omaggio a Mario e, pur trattandosi di una commedia sciocca, decisi di includere anche una sequenza di omicidio. Girammo di notte una sorta di inseguimento “alla Mario Bava”. Si faceva un gran correre con le luci colorate, la nebbia, la ragazza che urla e tutto il resto: era una sorta di versione da fumetto delle sue sequenze classiche».²⁶³

Co-diretto con Allan Arkush la pellicola probabilmente non gode di una buona sceneggiatura (davvero ai limiti dell'assurdo) ma la sua resa stilistica, in particolare per quanto riguarda l'omicidio della giovane attrice Bobbi (Rita George), circondata dal buio della notte e dalla nebbia mentre cerca di scappare dal suo aggressore lungo il set cinematografico, fanno comprendere allo spettatore quanto la regia e le inquadrature utilizzate da Mario Bava sono da considerare una pietra miliare per alcuni dei tantissimi registi statunitensi.

Ritornando al discorso dello slasher, possiamo notare come questo sottogenere scopra una nuova visione grazie alle gesta dell'autore John Carpenter mediante il suo *Halloween* (1978; *Halloween – La notte delle streghe*), progetto affidatogli dal direttore della Turtle Releasing e fondatore della Compass International Pictures, Irwin Yablans, che richiede all'uomo un film su un assassino di babysitter ambientato nella notte di Halloween. Sceneggiato dallo stesso Carpenter e dalla compagna Debra Hill, la pellicola – che vede inizialmente il titolo provvisorio *The Babysitter Murders* – viene approvata dal produttore Mustapha Akkad, intrigato dal budget medio-basso (solo 300.000 dollari) e dalla figura singolare della babysitter.

L'opera si apre nella notte di Halloween del 1963 dove nella cittadina di Haddonfield, Illinois, un bambino di nome Michael Myers (Will Sandin) massacra la sorella maggiore mediante l'uso di un coltello da cucina dopo che quest'ultima consuma un rapporto sessuale con il suo fidanzato. Il delitto viene infine scoperto proprio dai genitori, di ritorno da una cena e sconvolti nell'apprendere della morte della figlia a causa delle gesta del loro secondogenito. Quindici anni dopo, Michael (Nick Castle) scappa dal manicomio presso il quale è collocato per ritornare nel suo paese natale: il suo scopo è continuare a tormentare i cittadini di Haddonfield. A tallonare l'assassino è lo psicologo Loomis (Donald Pleasence) che conosce bene la portata del pericolo che rappresenta l'uomo, destinato ben presto a intrecciare la strada con la giovane Laurie Strode (Jamie Lee Curtis) e le sue amiche.

Ancora una volta il male è rappresentato da un uomo mascherato, un Boogeyman senza volto (riusciamo a vedere i lineamenti solo per pochi secondi sul finale) e taciturno caratterizzato da un'assenza totale di empatia e anima. Un ritratto psicologico che trova le sue radici nell'infanzia del carnefice, un sottotesto di natura sessuale che conduce lentamente l'Uomo Nero verso un odio profondo che scaturisce con il compimento di efferati crimini. A tal proposito è interessante l'analisi fornita dall'autore Edoardo Trevisani:

²⁶³ G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p. 15.

«Laurie è la ragazza timida e impacciata, ma anche onesta e coscienziosa, che la notte di Halloween preferisce lavorare come babysitter e tenere a bada un bambino vivace e impaurito dall'Uomo Nero, a differenza delle sue amiche, sessualmente disinibite, che approfittano della sera di festa, quando tutti gli adulti sono fuori a divertirsi, per fare sesso con i loro fidanzati. Si ripete, cioè, la stessa situazione alla quale abbiamo assistito nel prologo del film: Michael punisce la sorella perché è colpevole di averlo abbandonato preferendo passare la notte con il suo ragazzo, venendo meno così al suo ruolo all'interno dell'istituto familiare».²⁶⁴

Si delinea un carattere prettamente infantile dominato da un'innocenza selvaggiamente intrisa della forma più oscura del male. Michael rientra perfettamente nella «sfera dell'infanzia, in quanto Uomo Nero, e dell'adolescenza in quanto incarnazione della paura di crescere, e il mondo degli adulti, distaccato e egoista è incapace di fronteggiare il mostro»²⁶⁵, la cui palpabile presenza contribuisce alla generazione della paranoia dello spettatore. L'innovazione di Carpenter risiede proprio nella sua regia, dominata da una cifra stilistica dallo stile enigmatico dove ad affiancare i movimenti di macchina da presa che seguono i personaggi troviamo l'assenza di controcampi, conferendo allo spettatore e all'assassino una sorta di identità. Apparizioni totalmente inattese o costantemente disattese, dove la poetica carpenteriana trova il fulcro del suo splendore proprio nel prologo mediante un lungo piano sequenza in soggettiva dove, attraverso gli occhi di un fanciullo Michael, lo spettatore si addentra verso la sua follia. Ad avvicinare Bava e Carpenter è anche una visione voyeuristica: lo spettatore è chiamato a rispondere alla domanda di chi si cela dietro alla maschera dell'assassino. Attraverso i suoi occhi osserva le potenziali vittime e/o carnefici, perlustra la scena dove si svolge l'azione e fa dei dettagli la sua arma vincente per ricollegare i vari indizi per giungere alla conclusione. Ciò porta inavvertitamente il pubblico a trovare una corrispondenza con Michael, una sorta di identificazione in quanto lo sguardo di entrambi cela una natura voyeuristica: l'uomo, prima di commettere un omicidio, passa gran parte del suo tempo a osservare, addirittura a spiare le sue prede. Si nasconde tra i cespugli, dietro il volante di una macchina o dietro una maschera, la stessa che impedisce di capire l'identità (se mai esiste) dell'incarnazione del male.

Carpenter fa di *Halloween* una metafora nella quale illustra la natura del Male, «come questo penetri nella nostra realtà, lasciando interdetta la nostra razionalità, costringendoci a porci delle domande alle quali non riusciamo mai a dare risposte certe».²⁶⁶ Nell'evoluzione del nuovo horror non solo la scienza diventa uno strumento totalmente inutile per sconfiggere le tenebre (lo psicologo Loomis diventa a sua volta colpevole del non essere riuscito a trovare una cura per Michael) ma addirittura i giovani protagonisti sono lasciati alla totale mercè dei genitori, impotenti e incapaci di comprenderli. Una spaccatura della società che si manifesta con la rappresentazione di due frontiere: il mondo dei giovani dominato da impulsi sessuali e la voglia di trasgressione e il mondo familiare fin troppo protettivo e soffocante. Adolescenti considerati capri espiatori di ogni problema che affligge la cittadina di Haddonfield, come quando osserviamo lo sceriffo Brackett uscire da un negozio vittima di una rapina ed enunciare a sua figlia che si tratta semplicemente di una ragazzata. Nel mezzo troviamo proprio la figura di Michael, quintessenza di questi cambiamenti nonché incarnazione di alcuni dei traumi che generano queste mutazioni sociali. Eppure, ciò che contraddistingue *Halloween* da *Sei donne per l'assassino* è proprio l'elemento della final girl, figura dipinta per la sua purezza fisica e spirituale (a differenza delle amiche sessualmente attive) nonché l'unica superstite femminile capace di fronteggiare con le sue sole forze il mostro di turno. Il personaggio di Laurie Strode apre ben presto la strada ad altre eroine, come per esempio Nancy Thompson di *A Nightmare on Elm Street* (1984; *Nightmare – Dal profondo della notte*) di Wes

²⁶⁴ E. Trevisani, *John Carpenter. Il regista da un altro mondo*, Edizioni NPE, Vignate (MI) 2021, pp. 50-51.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 56.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 17.

Craven, dove lo spirito d'iniziativa e l'arguzia tengono testa all'intero universo maschile. Una storia singolare la cui origine la si colloca in alcuni fatti di cronaca nera, dove dai numerosi giornali emerge la notizia di un gruppo di adolescenti ritrovati morti in circostanze misteriose mentre dormivano. Da alcuni studi scientifici effettuati emerge come causa del decesso degli incubi particolarmente destabilizzanti mentre dal punto di vista antropologico vengono osservati dei problemi di carattere psico-somatico riscontrabili nelle origini dei ragazzi (tutti asiatici) dettati da una convivenza poco pacifica con la cultura statunitense, soprattutto per quanto riguarda la sfera religiosa. Tematiche succulenti (per quanto dolorose) che stuzzicano l'appetito del regista, specialmente la connessione legata al mondo dei sogni con quella della realtà, la fede e l'influenza sugli adolescenti. Sono questi piccoli particolari a rendere questi tre autori legati in maniera indissolubile: non solo attingono dalla (crudele) realtà che li circonda per trarne un racconto cinematografico, imbevuto di simbolismi e metafore per farne da portavoce circa i problemi che affliggono la società, ma addirittura parliamo di cineasti i cui progetti hanno avuto vita difficile: come Bava, lo stesso Carpenter non è mai stato capito e apprezzato dai critici (rispetto a quelli europei), incapaci a loro modo di vedere oltre quello che si nasconde dietro le storie horror; discorso analogo per Craven dove addirittura per le riprese di *Nightmare – Dal profondo della notte* si trova davanti a dei problemi di ristrettezze economiche, costringendolo a girare dapprima il seguito di un suo precedente film per dedicarsi infine a questo nuovo progetto, una conseguenza dovuta a una trattativa complicata con la New Line Cinema di Robert Shaye, unica casa di produzione a credere nelle idee dell'artista.

Come *Halloween* l'opera ha per protagonisti un gruppo di adolescenti che abitano nei piccoli borghi di una provincia americana, dove degli strani incubi cominciano a prendere possesso delle menti di questi. Ad accomunare queste visioni mostruose è il protagonista, un uomo dal volto sfigurato con un maglione rosso e nero e un guanto con degli artigli per ogni dito. È proprio questa losca figura a mettere fine alle vite dei giovani ragazzi, intrappolati nei loro stessi incubi e trucidati terribilmente dalle gesta del nuovo boogeyman. Non potendo contare sull'aiuto dei genitori, Nancy progetta un piano per portare nel mondo reale l'assassino, uno stratagemma per poterlo colpire e annientare per sempre.

Ciò che contraddistingue la contessa Cristiana Cuomo, Massimo Morlacchi e Michael Myers da Freddy Krueger (vera identità del serial killer) è la doppia esistenza da quest'ultimo condotta. Se i primi sono rappresentati come semplici umani, a volte dotati di incredibile resistenza fisica, i cui impulsi li spingono a commettere vari crimini, il personaggio ideato da Craven nasce come demone che invade i sogni tranquilli dei ragazzi risiedenti presso Elm Street, una conseguenza dovuta al suo omicidio in passato progettato proprio dai genitori dei ragazzi per punire l'uomo dai peccati commessi. Una creatura dotata di poteri sovranaturali che differisce dalle tradizioni canoniche portate avanti fino a quel momento dal sottogenere slasher, dove per necessità da parte delle case di produzione cavalca l'onda del successo riuscendo (proprio come Myers) a prevalere sui teenager, scampando sempre da morte certa grazie all'introduzione del cliffhanger attuata in modo da garantire al pubblico una nuova dose di sangue nell'imminente capitolo successivo. A trovare una sorta di identità originale è anche la psicologia che si muove dietro questo personaggio: se gli assassini dei precedenti lungometraggi horror sono rappresentati come vittime divenute carnefici (o dallo stato mentale alterato), «Krueger, al contrario, eredita in parte la manichea caratterizzazione propria di Myers che lo vede cattivo in maniera assoluta, privo di qualunque barlume di umanità o dubbio etico». ²⁶⁷A rendere ancora più interessante la lettura di questa pellicola è proprio il contesto, ambientato durante la presidenza di Ronald Reagan, e l'impatto da lui lasciato con le sue manovre proprio sui giovani. Come illustra l'autore Mariano Mesti:

²⁶⁷ M. Mesti, *Wes Craven. Il regista dell'incubo*, Edizioni NPE, Eboli (SA) 2024, p. 103.

«La scelta di ambientare il racconto in una cittadina di provincia mette subito in chiaro l'intento di rappresentare quella porzione del paese che maggiormente si identifica con la tradizione e il conservatorismo, due parole chiave per la visione reaganiana. [...] Un immaginifico ibrido tra fiaba e slasher in cui un mostro, nato dalle malefatte dei genitori di un paesino qualunque americano, uccide i ragazzi nel sonno. Risulta davvero evidente come Freddy, oltre a incarnare tutti i lati più oscuri del patriarcato e della prepotenza dei genitori sui figli, rappresenti un feroce simbolo delle spregiudicate manovre di un potere politico che, in nome di uno sviluppo economico rapido e scintillante, ruba risorse e speranze alle generazioni future, finendo per privarli persino del tesoro più nascosto di ogni adolescente: i propri sogni».²⁶⁸

Il *villain* rappresentato da Craven rientra nell'ottica delle numerose letture femministe come simbolo di atteggiamento violento e molesto noto come stalking ai danni (per lo più) di vittime femminili – tematica ricorrente nel cinema craveniano – dove alla sfera sessuale viene dato maggior risalto proprio grazie alle gesta compiute da Krueger (i suoi attacchi hanno forti cariche erotiche) che si legano alla figura per eccellenza di Nancy (interpretata da Heather Langenkamp), personaggio femminile meno spigliato per quanto riguarda le libertà sessuali all'interno del proprio gruppo d'amicizia. Una matrice freudiana che circonda la figura di Freddy Krueger capace di allacciarsi alle azioni compiute in passato dai genitori dei ragazzi, rei di aver ostacolato la giustizia americana perpetrando ai danni dell'assassino la più terribile delle sofferenze, una violenza scaturita dalle numerose morti di bambini innocenti. Ecco come gli adulti della storia diventano non solo figure di contorno ma veri protagonisti che ostacolano la felicità dei loro figli per colpa delle azioni da loro compiute, le cui conseguenze ricadono ora proprio sulla nuova generazione. Come viene spiegato, gli omicidi compiuti dal boogeyman nel mondo dei sogni riflettono quella massima espressione di giustizia in riferimento ai peccati compiuti allora dai padri, una sorta di ritrovato equilibrio di fronte alla sua morte. Una creatura partorita dalla mente del geniale Craven le cui sembianze sembrano ricondurla all'assassino dipinto da Bava: non solo il volto dell'assassino è stravolto (Krueger è sfigurato a causa di gravi ustioni) ma addirittura indossa un cappello. Elementi che, per quanto non verificati, possono ipotizzare un'influenza sul regista statunitense per quanto riguarda la fisionomia del suo personaggio.

Tra le opere più affascinanti e redditizie della filmografia del regista sanremese – si parla di *Operazione paura* – non solo i colleghi nostrani come Federico Fellini rimangono profondamente impressionati dalla creatura “baviana” ma lo stesso Stanley Kubrick con *The Shining* (1980; *Shining*) raccoglie l'eredità del fantasma di Melissa, rappresentando sul grande schermo la quintessenza del terrore e della tensione mediante l'evocazione delle due gemelle (Lisa e Louise Burns), visioni sinistre provocate dal potere della “luccicanza” nel bambino Danny (Davide Lepore), capace di vedere attraverso i suoi occhi eventi successi in passato, come l'assassinio delle due bambine per mano del loro stesso padre; a sua volta anche lo stratagemma adottato della pallina da tennis che rimbalza e, in maniera totalmente inspiegabile, rotola fuori in una parte imprecisata dell'hotel infestato per giungere ai piedi del bambino ricorda vagamente il pallone usato da Bava per segnalare la presenza del fantasma.

Non solo il mondo cinematografico ma anche la serialità televisiva vede un pronunciato riconoscimento verso il cinema di Bava: nella serie televisiva *Twin Peaks* (1990- 1991; *I segreti di Twin Peaks*) ideata da David Lynch e Mark Frost, un detective viene convocato in una piccola comunità per indagare sulla misteriosa morte di una donna. Ebbene, le somiglianze fra le due opere sono riscontrabili proprio nell'ultimo episodio della seconda stagione denominato *Oltre la vita e la morte* quando il poliziotto Dale Cooper (Kyle MacLachlan) entra all'interno di una dimensione

²⁶⁸ M. Mesti, *Wes Craven. Il regista dell'incubo*, Edizioni NPE, Eboli (SA) 2024, pp. 114-115.

ultraterrena conosciuta con il nome di Black Lodge e, proprio come il dottor Eswai, viene inseguito e ferito da una figura fantasma che si rivela essere un suo doppio: un doppelgänger in piena regola dove i corridoi di Villa Graps si allacciano a quelli della Loggia.

A questi due registi se ne aggiunge un terzo le cui origini differiscono totalmente dai suoi colleghi: seppur di nazionalità messicana, l'amore per il cinema e per le storie gotiche portano Guillermo del Toro a lasciare il suo paese per stabilizzarsi negli Stati Uniti, dove tutt'ora realizza pellicole ritenute a tutti gli effetti americane. Un vissuto particolare rispetto a quello di tanti cineasti statunitensi, le cui radici sembrano ormai lasciate alle spalle in quanto inglobate da Hollywood stessa: un sogno americano che ha trasformato lentamente del Toro, portandolo non solo a creare e a lavorare a film americani ma a "convertirlo" in una sorta di regista statunitense. A tal proposito è doveroso citare una sua opera caratterizzata da una «saturazione estrema dei colori»²⁶⁹ che accompagna la poetica di *Crimson Peak* (2015; *Id*) scritta dallo stesso insieme a Matthew Robbins. La pellicola, «che parte come dramma neo-classico e finisce come horror gotico»,²⁷⁰ vede l'incontro tra l'aspirante scrittrice Edith Cushing (Mia Wasikowska) e l'imprenditore Thomas Sharpe (Tom Hiddleston), giunto a Buffalo per cercare finanziamenti dal padre della ragazza per la sua nuova macchina usata per estrarre l'argilla di cui la sua tenuta è piena. L'improvvisa morte del padre e il matrimonio tra i due giovani conducono la fanciulla all'interno della dimora dei Sharpe, un luogo infestato da fantasmi che cercano di avvertire la donna circa i pericoli che i fratelli nascondono dietro al loro ambiguo comportamento. È proprio nell'estetica utilizzata per la costruzione di Allerdale Hall – in questo caso non viene usata nessuna computer grafica - a suggerire un richiamo baviano, una fotografia che allaccia una storia di fantasmi con il colore predominante dato dal giallo, certamente un modello di riferimento per del Toro che trova le sue origini nell'inquietante Villa Graps e nello spettro di Melissa che funge da intermedio tra vita e morte. Fantasmi che dominano la scena, portatori di sventure o – come in questo caso – messaggeri che avanzano lentamente lungo i corridoi della magione per avvertire dell'imminente pericolo che procede a piccoli passi nella direzione di Edith. Luce e buio si intrecciano nelle due donne protagoniste, dove attraverso la similitudine degli insetti viene forgiato il loro aspetto psicologico: Edith riflette la figura della farfalla, un essere luminoso ma allo stesso fragile; a sua volta Lucille (Jessica Chastain) sorella del marito della prima incarna l'aspetto della falena, entomo che prospera nel buio e che a sua volta si ciba proprio della farfalla. Una rappresentazione accurata riguardante proprio l'obiettivo principale dei fratelli, volti a impossessarsi dell'eredità della protagonista. Ecco come l'ingordigia e l'avarizia, metafore ampiamente adoperate da Bava per sottolineare alcuni aspetti nocivi della nostra società, ritrovano spessore in una pellicola recente ambientata proprio in quell'epoca tanto cara a Bava.

Un discorso analogo – per quanto riguarda la nazionalità dei cineasti - reperibile in *Il rosso segno della follia* dove, a distanza di trent'anni, la pellicola vede portare un'influenza stilistica dalla cineasta canadese Mary Harron nel suo celebre *American Psycho* (2000; *Id*) con protagonista Christian Bale. Ispirato all'omonimo romanzo di Bret Easton Ellis, la sceneggiatura ricalca la figura del benestante Harrington grazie al personaggio di Patrick Bateman (Christian Bale), un broker di Wall Street il cui deterioramento interiore viene scandito nel corso del lungometraggio attraverso i numerosi omicidi compiuti (o immaginati?) dall'uomo, un disprezzo verso il mondo che lo circonda che lo conducono a provare sentimenti contrastanti di rabbia e follia psichica verso le persone disagate o quelle che si dimostrano superiori a lui. Un esempio calzante con l'opera di Bava è evidente nella scena introduttiva dove viene mostrato Bateman impegnato nei suoi rituali mattutini, dove l'aspetto esteriore – il corpo di un giovane di bell'aspetto segnato dal successo – contrasta con la voce narrante off che rivela di essere in realtà uno psicopatico. Una riflessione scandita davanti

²⁶⁹ G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p. 63.

²⁷⁰ E. Rauco, *Beautiful Freak. Le fiabe nere di Guillermo del Toro*, Bakemono Lab Edizioni, Roma 2019, p. 155.

allo specchio del bagno, dove l'immagine dell'attore Christian Bale rimanda a quella di Stephen Forsyth per la notevole somiglianza. Le similarità non finiscono qui: seppur sprovvisto di una moglie dispotica, Bateman è oppresso dalla fidanzata Evelyn Williams (Reese Witherspoon) che mal sopporta a causa dei programmi da lei ideati per un possibile matrimonio. Addirittura, non solo viene mostrato come l'uomo in realtà nasconda un'amante (Samantha Mathis) ma pare essere dominato dagli impulsi sessuali dati dalle numerose avventure con prostitute raccolte per strada o da semplici amiche. Il mondo del protagonista ruota attorno al nucleo femminile (come si evince dalle videocassette porno) capace di sedurlo e al contempo portarlo alla follia più disparata, tanto da sfregiare orribilmente la bellezza che accompagna i loro corpi. L'aspetto sovranaturale dato dall'apparizione di un fantasma è totalmente assente in questo lungometraggio, eppure ciò che avvicina Harrington a Bateman è proprio l'inquietudine dato dal fatto che entrambi non sono sicuri se i delitti commessi siano reali o meno. Se alcuni indizi sembrano rimandare a un lato perversamente malato dell'uomo – l'agenda sfogliata dalla segretaria dove sono illustrati i disegni di corpi femminili nudi e martoriati – lo spettatore non riesce a inquadrare bene le gesta del suo protagonista: gli omicidi sono frutto di una fervida immaginazione a occhi aperti dovuti a una vita noiosa? Oppure i delitti si sono verificati sul serio? E ancora, dove sono finiti tutti i cadaveri femminili? Che fine ha fatto Paul Allen (Jared leto)? È stato davvero assassinato? *Il rosso segno della follia* e *American Psycho* abbracciano le gesta di non voler scandire lungo la narrazione la violenza grafica, un aspetto dettato dall'evitare di portare il pubblico a inorridire di fronte alle azioni di torture e sevizie perpetuate ai danni delle varie donne. Un finale che abbraccia l'enigma nascosto dietro il volto di questi due individui, smarriti e persi nella contemplazione di quanto fatto (o immaginato), i cui omicidi sono descritti come un lungo viaggio verso l'illuminazione.

Ma è soprattutto con il riuscito *Reazione a catena* dove Bava contribuisce alla mescolanza di sesso e morte e a una pluralità di omicidi con una dovizia di particolari (ma stando attento a non prendere mai niente sul serio e, anzi, portando l'intera opera a spingere sull'elemento dell'ironia), che un nuovo franchise statunitense fa il suo ingresso prendendo a modello il suo progetto cinematografico, tanto da far supporre a molti fan che si tratti di un plagio mal riuscito: *Friday the 13th* (1980; *Venerdì 13*) di Sean S. Cunningham. L'autore del soggetto italiano Dardano Sacchetti, interrogato sulla questione, ammette di vedere una certa similarità tra i due film, nemmeno troppo velata, portandolo a ironizzarci su in un'intervista: «Sean S. Cunningham potrebbe anche offrirci un cappuccino, quando passa in Italia».²⁷¹

Ambientato nel campeggio Camp Crystal Lake, nel New Jersey, la storia vede un gruppo di studenti universitari assunti dal nuovo proprietario per rimettere a nuovo il posto in modo da riaprirlo, dopo una chiusura forzata dovuta a una serie di omicidi compiuti da un misterioso assassino. L'orrore prende presto piede all'interno della baia, quando a uno a uno i ragazzi vengono terribilmente trucidati e uccisi da Pamela Voorhees (Betsy Palmer), madre del piccolo Jason (Ari Lehman) annegato 23 anni prima a causa della negligenza dei due animatori, impegnati ad amoreggiare invece di preoccuparsi del bambino. In preda alla vendetta, Pamela continua la sua follia omicida per evitare una nuova apertura del campo.

Riprendendo l'ambientazione e inserendo come protagonisti giovani e attraenti ragazzi, Cunningham fornisce un racconto contaminato da una lunga sequenza di sangue dove, proprio come i personaggi di Bava, ognuno muore attraverso modalità diverse. A differenza di *Reazione a catena* in questa pellicola l'identità del maniaco seriale viene rivelata solo alla fine. Nonostante ciò, mediante l'uso incessante di soggettive e piani sequenza l'autore mira a far percepire la presenza dell'assassino ogni volta che si trova vicino a una vittima. Nonostante questi piccoli dettagli che fanno da cornice

²⁷¹ G. Acerbo – R. Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano 2021, p. 200.

all'intera storia, ciò che più colpisce è il modus operandi utilizzato per uccidere i ragazzi: ognuno con uno strumento diverso, addirittura in certi casi imitando perfettamente le morti dell'opera di Bava, come nel caso di Marcie (Jeannine Taylor) colpita con un'ascia in testa e Bill (Harry Crosby), il cui cadavere viene rinvenuto appeso alla porta da un paio di frecce e con la gola sgozzata. Il capitolo successivo diretto dall'esordiente Steve Miner dal titolo *Friday the 13th Part 2* (1981; *L'assassino ti siede accanto*) ricalca la sceneggiatura del primo capitolo eliminando totalmente l'aura di mistero circa l'identità dell'assassino. Riprendendo la storia da dove è stata lasciata, il regista ambienta il racconto nel campeggio Packanack Lodge, vicino a quello di Camp Crystal Lake, introducendo nuovi personaggi e rocamboleschi omicidi. L'elemento della suspense è totalmente smorzato, fin dai primi minuti lo spettatore è messo al corrente di trovarsi davanti a Jason Voorhees (Steve Daskiewicz) in cerca di vendetta per l'uccisione della madre. Si ricalca una formula adottata nella prima parte, dove le soggettive fanno da padrone all'intero panorama e dove le diverse morti producono uno scenario abbastanza prevedibile. Molti sono i richiami a Bava, come la ragazza che fa il bagno nuda nel lago che viene successivamente uccisa dal folle omicida (ricorda vagamente il personaggio di Brigitte Skay) o il ragazzo in carrozzina ucciso con un machete in piena faccia. Ma ciò che fa letteralmente storcere il naso è la più che evidente (e plagiata) scena in cui due ragazzi copulano nel letto e all'improvviso vengono trafitti da una lancia, impalandoli proprio mentre esalano l'ultimo respiro affaticato. Una saga destinata a produrre – grazie al successo riscosso – una caterva di seguiti, seppure la mediocrità presente nella sceneggiatura e i numerosi rimandi alle tantissime opere cinematografiche di genere horror (non solo Bava ma anche Carpenter) facciano perdere quella sorta di unicità e originalità riscontrata altrove.

Per finire *Cani arrabbiati* – uno degli ultimi lavori di Bava – è l'emblema dell'innovatività, una regia che si allaccia perfettamente con quella (ancora una volta) di Quentin Tarantino con il suo *Reservoir Dogs* (1992; *Le iene*) dove si ritrovano perfettamente molti degli stilemi adottati dal maestro italiano, a partire dalla coincidenza del titolo stesso delle due opere – Tarantino fonda i titoli *Au revoir les enfants* e *Straw Dogs* – e dalla brutalità scaturita in quella che, a tutti gli effetti risulta, una rapina portata malamente a termine. Il regista statunitense tratteggia perfettamente nel prologo le personalità calcolatrici dei protagonisti, immersi in una conversazione apparentemente futile in una tavola calda: dallo stile che occhieggia i fratelli Blues Brothers e con arie da scagnozzo, quella a cui lo spettatore assiste è l'ultimo momento di tranquillità prima di compiere la rapina perfetta. Un piano ben congegnato dove nessuno di loro conosce le vere identità degli altri – un modo per non tradire la fiducia dei propri compagni – dove si ricorre all'uso degli pseudonimi per identificarli. Mr. Pink, Mr. Orange, Mr. Brown... non solo altro che rimandi al cinema di Bava, dove i tre rapinatori adottano scherzosamente i nomi di Bisturi, Trentadue e Dottore per richiamare alcune delle caratteristiche che li contraddistinguono. La pellicola procede nell'immersione della storia, frammentata e ricomposta, dove il tempo scorre in maniera analoga a quella di *Cani arrabbiati*, soprattutto per quanto riguarda le scene ambientate nel magazzino:

«Non ci sono flashback ma solo capitoli, come in letteratura, necessari a rompere il tempo reale, e a cesellare, con la giusta gradualità, i personaggi incastrati nel tempo reale dell'angosciante attesa nel deposito, colta nella sua vera durata. Lo spettatore non si domanda mai perché i banditi non lascino il deposito: ogni qualvolta cercano di andarsene, succede sempre qualcosa. Non volevo che la finzione cinematografica intervenisse e rendesse le cose più semplici, ad esempio utilizzando delle elissi. Tutti sono davvero prigionieri in questo deposito: ogni minuto che passa per loro è un minuto anche per chi guarda».²⁷²

²⁷² Gli albi di Linus, *Mondo Tarantino*, Oblomov Edizioni, Orio al Serio (BG) 2022, p. 37.

È proprio in quest'ultimo spazio che risiede il senso di claustrofobia percepito dallo spettatore, un ambiente angusto dove alcuni dei protagonisti sono intrappolati fisicamente e mentalmente (chi ha tradito la banda durante la rapina?), portando la cinepresa a pressare sui volti contorti dall'ansia. Uno spazzo circondato dalla furia e dalla violenza che prolifica e si scatena proprio nell'atto finale, dove lo spargimento di sangue diventa testimone del terribile attacco subito dagli ultimi uomini sopravvissuti al massacro. Un'aggressività estrema condita da un registro linguistico avvezzo di parolacce che si conclude con un colpo di scena finale degno solo di un amante estimatore di Mario Bava.

Come enunciato nel capitolo precedente, verso la fine degli anni Sessanta si chiude un enorme e importante capitolo del cinema horror, contrassegnato da una fortunata stagione data dall'immagine del gotico vittoriano e da star di richiamo come Christopher Lee, Vincent Price, Boris Karloff e Barbara Steele. I mostri, veri padroni del cinematografo statunitense e italiano, lasciano lentamente il posto a una figura che rispecchia il disordine pubblico e il male supremo della società moderna: lo *psycho killer*. Se dunque vampiri e licanthropi destano poco o scarso interesse, i moti rivoluzionari dati dai movimenti dei diritti civili, la rivoluzione sessuale, la cultura pop e psichedelica, l'inasprirsi del conflitto in Vietnam, l'instabilità politica e le rivolte popolari in quasi ogni parte del globo terrestre conducono all'entrata di un nuovo tipo di cinematografia orrorifica nella quale ricavare spunti per rappresentare sul grande schermo una realtà più vicina allo spettatore medio. In sostanza, ciò che ricerca il pubblico dell'epoca è una maggiore identificazione con la società che lo circonda, un'adesione al realistico più marcata segnata da una rivoluzione a livello di budget a disposizione e di grandi personalità interessate a prendere parte a un mondo da loro poco esplorato. La morte del *gothic movie* prevalentemente di marca Hammer in Europa e AIP negli Stati Uniti (senza dimenticare il riconoscimento di Mario Bava attraverso i suoi primi lavori in Italia come *La maschera del demonio*) lascia il posto a pellicole orrorifiche di genere urbano come l'apripista *Rosemary's Baby* (1968; *Rosemary's Baby – Nastro rosso a New York*) di Roman Polanski e al *Night of the Living Dead* (1968; *La notte dei morti viventi*) di George A. Romero, nella quale il regista identifica le evidenti connessioni sociali e politiche nonché l'esplicito riferimento all'anticapitalismo e all'antirazzismo.

Il 1968 diventa in sostanza lo spartiacque epocale nella quale si susseguono una caterva di lungometraggi che, alla lunga, designano l'introduzione di un nuovo sottogenere horror (quello dello *slasher*) dove le situazioni tipiche del genere vengono spostate dai luoghi chiusi alla natura selvaggia nella quale, come il gemello cittadino dalla tematica comune dell'assedio, «le vittime sono impossibilitate a sfuggire alla furia predatrice della forza malevola di turno, terrena o ultraterrena che sia». ²⁷³ Ovviamente a questa ampia categoria si riscontrano pellicole horror che, senza poter essere definiti *slasher*, condividono alcuni punti in comune con questo prolifico sottogenere.

Se negli Stati Uniti i “morti viventi” di Romero (così da lui identificati e mai con il termine “zombi”) si apprestano a invadere le sale cinematografiche generando un tripudio di consensi, nella nostra penisola a reinventare le regole che popolano l'immaginario oscuro è Dario Argento, inseritosi lentamente e a sorpresa nella cinematografia a partire dai primi anni Settanta. Come evidenziato dall'autore Roberto Lasagna:

«Plasma una narrazione fortemente suggestiva, pronta a ridestare con trepidazione situazioni familiari e arcane, dove lo spettatore è chiamato a ritrovarsi ma soprattutto a perdersi, a scivolare tra le paure. I suoi film liberano emozioni nascoste, che richiedono di risvegliarci, e sembrano

²⁷³ W. Catalano – R. Chiavini – G.F. Pizzo – MI. Tetro, *Guida al cinema horror. Il new horror dagli anni Settanta a oggi*, Odoja, Bologna 2015, p. 17.

nascere per immagini. In quelle immagini occorre sapersi orientare, perché è lì che le incognite divengono indizi e poi tasselli di una verità più profonda.»²⁷⁴

Pensiamo solo ai primi tre gialli firmati dal cineasta romano (*L'uccello dalle piume di cristallo*, *Il gatto a nove code* e *4 mosche di velluto grigio*) ognuna delle quali condivide caratteristiche ben note: sebbene siano state girate in Italia impiegano attori stranieri in ruoli chiave; includono animali e insetti oltre a evocare la scienza e/o il mondo dell'arte; manifestano atteggiamenti ambivalenti nei confronti della polizia; mostrano detective dilettanti coinvolti nell'indagine sui crimini non come professionisti ma spesso per motivi personali; mostrano un attaccamento ambiguo delle vittime e dei detective alle esperienze traumatiche precoci. I film condividono un linguaggio visivo codificato in relazione all'assassino, che comprende travestimenti come parte dell'eredità dell'orrore, rappresentato nella letteratura e nel cinema: guanti neri, una maschera, un panno, una calza o un cappello nero; e spesso inquadrano da dietro o dalla vista della vittima, ma non da quella dello spettatore, fino a quando non vengono esposti. Questo abbigliamento serve a offuscare l'identità, in particolare quella di genere, dell'assassino. Una panoramica della produzione cinematografica di Argento indica che i suoi assassini e vittime sono uomini e donne, mascolinizzati e femminilizzati, e la violenza è insita sia come spettacolo che più spesso come mezzo per indagare la sua esistenza, i suoi effetti. Attraverso l'uso di forme d'arte come ninne nanne per bambini, poesie e dipinti, opere e danze, letteratura, architettura e paesaggi onirici infinitamente fabbricati, i film di Argento esplorano l'orribile invocando il cinema come mezzo che ha il potenziale di fagocitare altri media, persino la televisione. I riferimenti intertestuali animano le immagini di sessualità perversa e violenza estrema e interrompono qualsiasi senso di spazio interno continuo. L'osservatore si muove tra superficie e profondità, opere d'arte classica e popolare che perdono le loro forme, i loro confini tra il reale e l'immaginario, il soggettivo e l'oggettivo e, come i personaggi, diventano preda dei terrori di un mondo moderno e visibile in continua evoluzione. La brutalità del suo cinema affronta un mondo che è diventato eccessivamente violento e stereotipato e che incolpa riduttivamente i media per questo stato di cose. Per mezzo delle colonne sonore eseguite dai Goblin si stampa nella mente degli spettatori un immaginario indelebile che beneficia di un momento di rinascita dell'orrore, per mezzo del quale autori come De Palma, Carpenter e Friedkin rimangono in prima linea per guardare e ammirare il lavoro compiuto dal regista italiano. Il cinema disturbante di Argento, sopraffatto da una incessante censura, lo innalzano nel frattempo a figura internazionale – grazie a produzioni come *Profondo rosso* e *Suspiria* - verso il quale volgere lo sguardo per renderlo degno compagno di citazioni e omaggi:

«Argento svetta per originalità tra quei registi grazie ai quali l'horror e il thriller sono, più che generi, territorio espressivo dove la dimensione politica anarchica si eleva a quintessenza di denuncia verso le cattive abitudini della civiltà. Il cinema horror diventa il genere adulto e trasversale che permette discorsi alti pur ridestando gli istinti primordiali e muovendo verso lo spavento. Ma spaventare significa anche disturbare, non lasciare inalterati gli equilibri.»²⁷⁵

Non sorprendere rintracciare quella forma di apprezzamento e riconoscimento proprio dall'estero – e in particolar modo negli Stati Uniti – faticosamente strappati dalle mani della critica nostrana. Designato in Italia come un “buon mestierante” dalla visione rivolta prevalentemente verso un'immagine truculenta e grandguignolesca, nel suolo americano la sua cinematografia è diventata (e continua a essere) oggetto di un culto dichiaratamente militante. Considerato alla stregua di sir

²⁷⁴ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 7.

²⁷⁵ W. Catalano – R. Chiavini – G.F. Pizzo – MI. Tetro, *Guida al cinema horror. Il new horror dagli anni Settanta a oggi*, Odoja, Bologna 2015, p. 8.

Alfred Hitchcock, Argento imbastisce le sue opere di matrice horror/thriller/giallo considerate ancora oggi dei capisaldi del genere. Come vuole sottolineare l'autore Domenico De Gaetano:

«Già in questa sua volontà di lavorare all'interno di questi generi si può intravedere la volontà di smarcarsi dalle contingenze imposte da modelli cinematografici per pervenire a un discorso più personale, più sentito, che dia conto della sua autentica visione del cinema. Infatti, giallo, thriller e horror sono generi che sono stati affrontati raramente dal cinema italiano e, quando è accaduto, hanno spesso dovuto subire una contingente situazione di subalternità. Il successo commerciale dei film di Argento determina però l'aprirsi di un ricco e variegato filone che caratterizzerà la produzione cinematografica del nostro paese. Il regista romano sarà un modello che, per quanto imitato sul piano delle strategie narrative, della costruzione della tensione e della fascinazione per la violenza e la dimensione scopica di rappresentazione della stessa, rimane unico nella propria capacità di creare invenzioni visive di rara suggestione e forza. Un maestro, dunque, in grado di tracciare una via seguita da molti allievi ed epigoni, ma soprattutto in grado di trovare nella dimensione del cinema di genere quel trampolino capace di dare uno slancio alla sua concezione di cinema, svincolato dal genere stesso e capace di creare e di inventare forme che sono essenzialmente cinematografiche».²⁷⁶

Tanti sono gli omaggi all'«*Italian stylist of horror*»²⁷⁷ da parte di illustri colleghi italiani e stranieri, in particolar modo si rintraccia proprio negli Stati Uniti una profonda ammirazione da parte di cineasti e scrittori (basti pensare a Stephen King). Tra questi si annovera Alan J. Pakula con il suo *Klute* (1971; *Uno squillo per l'ispettore Klute*) interpretato da Donald Sutherland e Jane Fonda, quest'ultima vincitrice del premio Oscar per la miglior interpretazione. La pellicola non si inserisce tra i generi sperimentati dal nostro Argento; pertanto, lontano dall'essere un poliziesco o un giallo/thriller lo si può rintracciare invece nello scompartimento di quei film inerenti allo studio sulla psicologia e sugli stati d'animo inerenti allo squillo di un telefono, un pretesto per un racconto simil-spionistico con annesso significato sociale sul ruolo salvifico dell'arte e della psicanalisi. Proprio da *L'uccello dalle piume di cristallo* riprende alcune trovate stilistiche come l'uso della luce, nella quale si identifica lo stesso dosaggio di chiaroscuri in cui i neri sono gli unici colori decisi capace di dominare singoli fotogrammi. La stessa abitazione dove risiede Klute – in particolare per quanto riguarda gli interni e gli esterni, visibilmente trasandati – rimandano al palazzo fatiscente dove Dalmas a fine opera entra per ritrovare la compagna Giulia, ripetendo in egual modo le inquadrature usate con la macchina da presa. Entrando però nel dettaglio possiamo individuare due particolari elementi che si ripetono nel corso della narrazione: *Uno squillo per l'ispettore Klute* si apre su un fondale buio su cui si staglia, mediante un primo piano, un'immagine perfettamente a fuoco dalla quale emerge un registratore che riproduce la voce registrata di Bree. Uno strumento la cui importanza è vitale all'interno del lungometraggio, un ruolo di primo piano proprio come in *L'uccello dalle piume di cristallo* in quanto il registratore viene ascoltato più volte per risalire finalmente alla soluzione dell'enigma. Fortemente argentiana è una ripresa in soggettiva dove l'assassino spia attraverso una rete (risaliamo alla sua presenza grazie alla sua mano appoggiata su di essa), per non parlare della cantilena che emerge prepotentemente nei momenti di tensione, un chiaro riferimento di quanto realizzato all'epoca da Ennio Morricone.

Più controverso è il caso di Brian De Palma le cui citazioni finiscono molto spesso per essere considerate delle vere e proprie scopiazzature. È il caso di *Dressed to Kill* (1980; *Vestito per uccidere*) con protagonista Michael Caine. Riprendendo nuovamente in mano il primo lavoro cinematografico di Argento, l'autore statunitense ricalca la quinta scena del delitto italiano portando il criminale a

²⁷⁶ D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 26.

²⁷⁷ G. Modica, *Dario Argento e l'uccello dalle piume di cristallo*, Profondo Rosso sas, Roma 2012, p. 229.

compiere il suo omicidio all'ingresso di un ascensore. A questo si aggiunge l'ambiguità sessuale e l'impermeabile nero che contraddistinguono i killer dei due lungometraggi. Sempre in merito al regista statunitense si cita *Raising Cain* (1992; *Doppia personalità*) nella quale si annovera una sequenza fin troppo simile a *Tenebre*: se nel finale italiano l'ispettore Germani rientra nell'appartamento dello scrittore Peter Neal per scorgere per terra un finto rasoio utilizzato dal protagonista per inscenare un finto suicidio (il momento clou arriva proprio quando dietro la figura di Germani si staglia il romanziere), nella versione statunitense tale scena viene ripetuta da Lolita Davinovich (Jenny) e John Lithgow, quest'ultimo un multinominale vittima/aggressore per l'occasione truccato da donna.

Il film vincitore di ben cinque premi Oscar *The Silence of the Lambs* (1991; *Il silenzio degli innocenti*) di Jonathan Demme racchiude l'essenza animale proprio come *L'uccello dalle piume di cristallo*. Se in Argento troviamo l'*Hornitus Nevalis*, un (inventato) volatile esotico originario del Caucaso Meridionale incapace di sopravvivere al clima italiano, nell'opera del cineasta statunitense si schiude la presenza dell'*Acherontia Styx*, una farfalla di origine rara la cui presenza porta alla scoperta dell'identità dell'assassino. Ovviamente bisogna affermare come tale pellicola sia tratta dall'omonimo bestseller del giallista Thomas Harris (a lui va ribadita tale somiglianza) e solo successivamente sia approdata nelle mani cinematografiche.

Nel suo *Scream 2* Wes Craven rende omaggio al maestro del brivido per mezzo di bellissimi dettagli: nel finale si può notare l'immagine di un coltello che si pianta nella porta, dove proprio dietro di essa si nasconde una terrorizzata vittima, e il dettaglio dell'occhio dilatato dell'assassino attraverso il buco della serratura.

L'amore di Quentin Tarantino nei confronti del cinema italiano si individua nella sua opera *Death Proof* (2007; *Grindhouse – A prova di morte*) nella quale è possibile cogliere una dichiarazione diretta verso il regista romano mediante un lungo frammento musicale, quello eseguito da Morricone in *L'uccello dalle piume di cristallo*. Nel film americano si apre una sequenza dove attraverso la soggettiva dell'obiettivo fotografico di Stuntman Jack (Kurt Russell) vengono scrutate da lontano delle ragazze, possibili vittime del serial killer che osserva le loro prede. Di fatto bisogna evidenziare come i lavori di Argento e Tarantino siano in realtà molto diversi, a partire dal fatto che le ragazze osservate dal protagonista sono molteplici (e non una come nella versione italiana) e tutte in movimento; a questo si aggiunge che il gruppo di donne, capitanate da Rosario Dawson, riescono ad avere la meglio sul criminale dandogli il benservito. Ciononostante, il numero di fotogrammi e i fermo-immagine sono gli stessi, così come la cantilena musicale eseguita da Morricone dal titolo *Violenza inattesa*, mantenuto originale senza nessun rifacimento.

In riferimento alla traccia morriconiana bisogna citare anche la pellicola *Drag me to Hell* (2009; *Id*) di Sam Raimi, la quale ospita un frammento proveniente proprio dalla colonna sonora del primo lavoro di Argento. Nonostante la difficoltà nel riscontrare il (breve) momento, tale tema si rintraccia flebilmente mediante la filodiffusione mentre i bancari mangiano nell'area breakfast. A differenza del collega Tarantino, il cineasta utilizza il brano in maniera diegetica e quindi vissuto direttamente dai personaggi e non solo dagli spettatori.

Se nella prima fase della sua carriera Argento si è servito della colonna sonora di Ennio Morricone, musiche impiegate per lo più per accompagnare le scene e/o enfatizzare momenti topici (rimanendo però sempre in secondo piano tanto da portare il pubblico a dimenticarsene) ciò che realizza con *Profondo rosso* in poi rimane ancora oggi nell'immaginario collettivo dello spettatore medio, capace di riportare a galla nella sua mente il *leitmotiv* impiegato dal gruppo Goblin. Proprio per questa sua pellicola viene utilizzato un arpeggio ipnotico e inquietante designato nei celebri piani sequenza che si articola in una sorta di *loop*, un giro di note ripetuto a oltranza nella quale si inseriscono vari strumenti. Come spiega l'autore Roberto Chiavini:

«Forse nessun altro film ha sintetizzato in sé una tale diabolica sinfonia *slasher*; un autentico e orgiastico tributo visivo e visionario al feticismo della lama, cui hanno in seguito attinto a piene mani, senza mai replicarne neppure lontanamente gli esiti, decine e decine di meno fantasiosi emulatori, privi della cattiveria intrinseca che il capolavoro argentiano possiede».²⁷⁸

Un qualcosa che richiama fortemente *L'esorcista* ma ancora più da vicino *Halloween – La notte delle streghe* di John Carpenter, il cui film è un profondo omaggio al regista romano. Con una traccia eseguita proprio dal maestro statunitense, questa melodia di pianoforte, suonata al ritmo di 5/4 e modulata su una nota costante, rappresenta l'essenza totale del richiamo al male supremo dato dalla figura di Michael Myers. Non solo: Carpenter recupera molte delle soggettive libere e (im)possibili, seppur bisogna comprendere come la rappresentazione dello psicopatico si differenzia da quello portato in scena da Argento (un umanissimo assassino argentiano) dal momento che si tratta di una figura trascendentale e inumana.

Rimanendo in tema *Profondo rosso* lo stesso Guillermo del Toro arriva a citarlo in una scena nel suo gotico *Crimson Peak*. In particolare, viene emulata la morte di Giordani – nella versione italiana l'uomo colpisce ripetutamente lo spigolo di un tavolo con la faccia per mezzo di un'oscura presenza – espediente utilizzato anche nella versione statunitense dove Mr. Carter Cushing viene avvicinato da un personaggio misterioso mentre è intento a farsi la barba, per essere infine brutalmente colpito con la testa sul lavandino.

La figura della strega secolare, i criptici malefici e i numerosi e atroci delitti che si sviluppano in nome di un potere occulto e malefico al centro del *Suspiria* trovano una fecondazione nella gestione di importanti progetti cinematografici di alcuni autori statunitensi, in particolare John Carl Buechler con il suo *Ork* (1987) – l'inizio ricalca esattamente il percorso intrapreso da Susy quando giunge nell'accademia di danza – e Greydon Clark con *Dance Macabre* (1991; *Danza macabra*), ambientato anch'esso nell'accademia di danza di San Pietroburgo dove si susseguono una serie di omicidi nella quale solo la protagonista riesce a trovare la sopravvivenza.

Seppure i registi non possiedano origine americana – anche se i loro lungometraggi rintracciano le loro radici nel suolo statunitense – si menzionano *The Neon Demon* (2016; *Id*) di Nicolas Winding Refn e *Last Night in Soho* (2021; *Ultima notte a Soho*) di Edgar Wright. Ambientati rispettivamente in un'agenzia di modelle e in un college di moda a Londra (e buona parte nei mitici anni Sessanta) le pellicole trovano uno spunto influenzale proprio dal capolavoro di Argento. Nel primo esempio non solo la tavolozza di colori richiama e catapulta lo spettatore all'interno di un mondo fiabesco – seppur ambientati nell'epoca contemporanea - ma addirittura nel piano narrativo si evince un forte richiamo al mondo delle streghe, modelle perseguitate dalla bellezza pura e verginale della protagonista, spingendo le sue colleghe a trarre quegli aspetti dalla giovane fanciulla. Le vite di Jesse e Susy si allacciano in queste vorticose pellicole horror, nella quale si decantano le funzioni elencate dall'autore Propp sulla fiaba: l'allontanamento della protagonista dal suo ambiente domestico, l'ingresso nel mondo dominato dall'antagonista (agenzia di modelle e scuola di danza), la perdizione in quel mondo e il confronto con il nemico, nella quale si giunge a due epiloghi diversi: la morte della prima e la salvezza della seconda. Con *Ultima notte a Soho* si richiamano ancora una volta i colori accesi che rimandano al mondo fiabesco, seppure il finale dato dall'innescarsi dell'incendio e la discoteca dal nome Inferno preludano ad altri lavori argentiani come *Tenebre* e lo stesso *Inferno*.

²⁷⁸ W. Catalano – R. Chiavini – G.F. Pizzo – M. Tetro, *Guida al cinema horror. Il new horror dagli anni Settanta a oggi*, Odoja, Bologna 2015, p. 481.

Oltre agli omaggi oltreoceano nei confronti del cinema di Argento si annoverano le numerose amicizie intessute dall'artista romano con i cineasti statunitensi del New Horror, in particolare con l'amico e collega George A. Romero con il quale ha collaborato alla realizzazione di *Dawn of the Dead* (1978; *Zombi*), sequel del fortunato *La notte dei morti viventi*. Con una sceneggiatura firmata da entrambi i registi – per l'occasione Romero viene ospitato in Italia, per la precisazione a Roma – l'opera trova nella sua distribuzione due versioni differenti, tra le quali si evince come quella curata per il mercato europeo (realizzata da Argento che fornisce un sostanziale contributo finanziario) risulti essere nettamente migliore rispetto a quella del collega, questo anche e soprattutto per una riduzione di una ventina di minuti nel montaggio finale e per una colonna sonora dal valore aggiunto firmata dai Goblin. Chiaramente il lungometraggio rimane farina del sacco di Romero ma tanto basta per fargli accumulare un successo straordinario anche nella nostra penisola. Dodici anni dopo i due cineasti si ritrovano a condividere lo stesso set negli Stati Uniti grazie al lungometraggio a episodi *Two Evil Eyes* (1990; *Due occhi diabolici*), progetto che inizialmente annovera anche la presenza di John Carpenter e Stephen King (poi usciti a causa di conflitti con altri lavori). L'opera è un chiaro riferimento nonché omaggio alla letteratura di Edgar Allan Poe, per la quale Argento dirige l'episodio *Il gatto nero* mentre Romero *I fatti nella vita di Mr. Valdemar*. Se quest'ultimo porta avanti il discorso dei “non-morti” iniziato nei lontani anni Settanta, il regista italiano racchiude una cifra stilistica realistica per riflettere l'attualità del pensiero dello scrittore. Come evidenziato da Roberto Lasagna «il film è un apologo sulla tendenza umana a fare del male, e sottolinea la radicalità di istinti arcani e radicati, di fobie represses che covano nel profondo della psiche e possono ridestarsi quando la follia e i disturbi dell'animo prendono il sopravvento sulla persona».²⁷⁹ Come nei suoi film precedenti, Argento rappresenta sul grande schermo tratti disturbanti e sottilmente ironici che accompagnano momenti sinistri e macabri di una vicenda di dis-amore e follia, approfondendo e aggiornando il discorso argentiano del passato che divora il presente, portando a far emergere note esoteriche e riproponendo il destino di due marginali ai quali è impedita la fuga dalla loro gabbia esistenziale per sprofondare nel delirio della loro follia. Il regista «dà a *Il gatto nero* un taglio sillogistico, moralistico, quasi scorsesiano, basato sui sensi di colpa inconsci del protagonista, fors'anche grazie alla presenza di uno degli attori-feticcio del regista di *Taxi driver*, Harvey Keitel, in un ruolo completamente negativo».²⁸⁰ Lo spirito di Edgar Allan Poe serpeggia nel corso del segmento attraverso vari e rinnovate citazioni, a partire da alcune strizzate d'occhio ad altri suoi racconti come “*Il pozzo e il pendolo*” (rintracciabile nell'avvio dell'episodio quando si vede una donna orrendamente tagliata in due), nei nomi dei personaggi che richiamano “*La caduta di casa Usher*” e nella figura di Annabel che evoca il poema “*Annabel Lee*”. Riferimenti che si allargano anche nel campo cinematografico per mezzo del personaggio interpretato da Martin Balsam nel ruolo dell'invadente vicino di casa: quella sensazione di déjà vu riposta nella sua figura mentre è intento a salire le scale dell'appartamento di Rod che lo conduce alla stanza del delitto ricorda esattamente il detective Arbogast nel capolavoro di *Psycho*. Con una sceneggiatura firmata dall'artista romano in collaborazione con Franco Ferrini, il frammento vede anche una contaminazione con un altro importante scrittore, ossia Dostoevskij e il suo “*Delitto e castigo*”. Si evince come la striscia elaborata da Argento sia una «forzatura nella filmografia argentiana, davvero un “episodio”, una specie di meccanica elencazione di suggestioni inerziali cui nuoce, tra l'altro, la collocazione a seguire l'episodio romeriano, ben più libero e rigoroso al tempo stesso».²⁸¹

Il mondo delle tenebre che nel corso degli anni ha avvinghiato ferocemente il grande schermo guida lentamente l'autore italiano verso una strada mai percorsa, portandolo a compiere un lavoro del

²⁷⁹ R. Lasagna, *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book, Roma 2021, p. 115.

²⁸⁰ R. Pugliese, *Dario Argento, Il castoro*, Milano 2011, p. 87.

²⁸¹ *Ivi*, p. 88.

tutto nuovo nel mondo della televisione. Un rapporto, con quest'ultima, costellata da numerose trasformazioni visto l'arco di tempo ricoperto: siamo agli inizi degli anni Settanta quando Argento realizza per la Rai la miniserie composta da quattro episodi *La porta sul buio*, e da subito l'uomo ne viene attratto dalla possibilità (soprattutto tecnica) del mezzo nonché dalla volontà di arrivare a un pubblico più vasto e popolare. Pregi che trovano alcune note stonate a causa di evidenti reticenze autocensorie e dalla convinzione che le sue storie macabre possano non riuscire a trovare un soddisfacimento in un contenitore considerato a tutti gli effetti familiare. Gli anni passano, così come le metamorfosi che accompagnano il quinto potere: dalla fine del monopolio all'avvento dei network si giunge in un'ultima analisi ai canali telematici satellitari e alla Tv sul web. Un periodo avvezzo di mutamenti importanti, nella quale la popolarità di Argento accresce sempre di più (in particolare all'estero) per via della sua vivida immaginazione e per una cifra stilistica tanto personale quanto ricercata. Proprio per questo motivo viene invitato negli Stati Uniti a prendere parte a un progetto televisivo che si rifà al fortunato *Twilight Zone* (1959-1961; *Ai confini della realtà*) per via degli spunti fantastici e di una struttura completamente libera di esplorare determinate tematiche. *Masters of Horror* (2005-2006; *Id*) è una serie antologica ideata da Mick Garris composta da due stagioni e caratterizzata da tredici episodi ciascuna, arrivata in Italia tra il 2007 e il 2008 su Sky. Argento è l'unico regista europeo a comparire, accanto a personalità come John Carpenter, John Landis, Joe Dante e Tobe Hooper. A tal proposito Garris riflette in merito a tale scelta:

«Quel che avevo in mente per la serie televisiva *Masters of Horror* era radunare i migliori e più iconici registi del genere horror da tutto il mondo e dare loro piena autonomia creativa nella realizzazione dei loro film di un'ora. La cosa più importante era coinvolgere autori che avevano un autentico punto di vista individuale che si rifletteva sullo schermo. Personalità cinematografiche uniche, eccezionali, eleganti. Dario è stato uno dei primi registi del genere a cui ci siamo rivolti. E quando ha accettato sapevo che la serie sarebbe diventata qualcosa di speciale».²⁸²

Jenifer – Istinto assassino è il quarto episodio della prima stagione registrata dal filmmaker italiano basata su una storia pubblicata sulla rivista a fumetti horror degli anni Settanta dal nome "Creepy" firmata da Bruce Jones e illustrata da Bernie Wrightson, riscritta per il teleschermo da Steven Weber (anche protagonista del frammento). Eros e Thanatos convergono in un unico connubio grazie alle fattezze della lolita assassina (Carrie Anne Fleming) di cui porta il nome l'episodio, una «mostruosa e cannibale, affamata di sesso e di carne umana, che si esprime a gemiti, lamenti e versi animaleschi e sul cui corpo seducente, sotto la chioma bionda, si celano un viso orripilante, una bocca distorta in zanne, e due enormi occhi neri spenti dalla follia». ²⁸³ È per mezzo del suo aspetto ammaliante che finisce per attirare come una sirena il poliziotto Frank Spivey (Steven Weber), soggiogato e distrutto da questa creatura tanto bella quanto pericolosa, conducendolo in una spirale autodistruttiva che comporta dapprima l'allontanamento della sua famiglia e infine a un imposto autoisolamento per entrambi dalla quale scaturiscono tragici destini. Ci troviamo di fronte a un frammento governato da uno splatter totale che si consuma come i "pasti" trangugiati da Jenifer (disgustosamente dipinti con un certo realismo) che servono a contrastare l'elevata temperatura data dalle numerose scene di sesso. La donna è una sorta di freak (in riferimento alla voglia del poliziotto di sbarazzarsi di lei tentando la fortuna vendendola a un circo), una creatura dall'innocenza perduta capace di risucchiare l'anima dei suoi "padroni" portandola a bastire un senso di gelosia e di difesa del territorio nei confronti del suo uomo. Un'anima dannata che ricorda vagamente quella dello stesso

²⁸² D. De Gaetano – M. Garofalo, *Dario Argento*, SilvanaEditoriale, Milano 2022, p. 20.

²⁸³ R. Pugliese, *Dario Argento*, Il castoro, Milano 2011, p. 133.

Frankenstein, la cui resa visiva diventa esplicita nella scena in cui la protagonista si imbatte nella bambina che abita a fianco a lei: primi piani, controcampi e curiosità reciproca precedono un nuovo tragico destino.

Nella seconda stagione Argento si trova alla regia dell'episodio *Pelts – Istinto animale* basato su un breve racconto del 1990 dell'americano Francis Paul Wilson e sceneggiato per il piccolo schermo da Matt Venne. A differenza di quanto portato in scena precedentemente il segmento dell'autore risulta essere più cruento e crudele, nella quale si specchia una tematica ecologista e animalista. Una battaglia che si consuma per mezzo di forze esterne soprannaturali che condannano il materialista interpretato da Meat Loaf a impazzire lentamente per via dell'industria delle pelli portata avanti in uno studio dominato da donne cinesi. Ancora una volta sesso e morte si completano a vicenda, restituendo immagini contaminate da quel desiderio di possessione nutrito dal protagonista nei confronti della spogliarellista Shanna (Ellen Ewusie), una bramosia della carne vista attraverso una doppia lettura: la voglia di godere e disporre del corpo nudo della donna ma anche di accarezzare la sua pelle mediante quella che l'uomo considera la "madre di tutte le pellicce" realizzata proprio con il pelo di quegli animali barbaramente trucidati. Viene restituito un episodio dalle tinte noir caratterizzato da continui flashback che rimandano alle vicende passate (ossia quelle più crude) e da una fotografia dagli incredibili colori sfolgoranti e da un'illuminazione fantasiosa, nella quale il sangue e il suo colore vivido abbondano prepotentemente e abbondantemente sul piccolo schermo, un frammento che «rappresenta un punto d'approdo anche "etico" per Argento, che trova, proprio nell'oltranzismo sadomasochista della *mise en scène*, la potenza di un monito etico e "politico" quasi assordante, lontano sia dalle algide geometrie del panico dei suoi inizi, sia dai manierismi autoreferenziali della sua recente filmografia».²⁸⁴

²⁸⁴ R. Pugliese, *Dario Argento, Il castoro*, Milano 2011, p. 137.



L'uccello dalle piume di cristallo (1970)



4 mosche di velluto grigio (1971)



Profondo rosso (1975)



Dario Argento e Daria Nicolodi



Suspiria (1977)



Tenebre (1982)



George A. Romero e Dario Argento



Jenifer - Istinto animale (2005)



Inferno (1980)

CONCLUSIONI

Nel corso della lunga ricerca si è evidenziato come il genere dell'orrore, lontano dall'aver nel nostro territorio una propria tradizione letteraria – è il caso di citare i maestri della letteratura gotica come Bram Stoker, Mary Shelley, H.P. Lovecraft o Edgar Allan Poe – sia riuscito piano piano a fare breccia non solo nel nostro pubblico ma anche in quello di tantissimi cineasti. Per mezzo di *I vampiri* di Riccardo Freda si è inaugurato un lungo filone che ha portato a una massiccia produzione cinematografica, in particolare tra gli anni Sessanta e Ottanta, una svolta nella quale per mezzo di un genere a basso costo si possono raccontare le paure più profonde degli esseri umani e/o i problemi che affliggono la società odierna.

Nonostante la mancanza di un appoggio da parte della critica nostrana (da sempre quest'ultimi incapaci di vedere l'horror come una categoria da prendere sul serio e non semplicemente come qualcosa di commerciale), il regista sanremese Mario Bava ha trovato nelle sue storie terrificanti un modo per parlare con lo spettatore medio, un motivo per allacciare una lunga conversazione anche all'estero (patria dove ancora oggi viene osannato) per cercare di captare attraverso le sue sfumature alcuni piccoli significati nascosti. Una lettura delle sue opere che persevera e tiene uniti numerosi fan sparsi nel mondo, a partire da quella tifoseria risiedente nel Continente Nuovo che ha trovato nel suo lavoro artigianale un modello a cui trarre ispirazione. Un genere, quello orrifico, capace di mutare per proiettare lungo il suo cammino una moltitudine di strade da percorrere: è il caso di Dario Argento, approdato alla regia negli anni Settanta con i primi gialli all'italiana – e con numerosi riferimenti al maestro sir Alfred Hitchcock – tramutati e infine giunti nelle braccia negli aspetti più raccapriccianti e mostruosi del genere che ha aperto a questi giovani registi un mondo totalmente nuovo da esplorare.

Non manca un occhio critico verso la metamorfosi dell'Italia nel primo e dopoguerra, un paese profondamente ferito e impoverito che ha trovato una rivalse in campo cinematografico grazie ad alcuni intellettuali (in particolare si cita la nascita del neorealismo); così come uno sguardo viene rivolto ai colleghi di Bava e Argento, autori di una prolifica fecondazione di matrice horror i cui lungometraggi sono caratterizzati da una fervida contaminazione: Antonio Margheriti, Lucio Fulci, Alberto De Martino o Joe D'Amato vedono nei loro lungometraggi storie di cannibali, zombie terrificanti o casi di cronaca nera. Una generazione – quella che contraddistingue gli autori del genere horror italiano – che insegue un modello dominato da morbosità, voyerismo, necrofilia ed erotizzazione spesso molto pronunciata, all'interno di (il più delle volte) un contesto barocco. Sono riferimenti a cui prendere ispirazione, uno stile innovativo non ancora germogliato nei paesi stranieri, più pudici nel raccontare queste storie, ma certamente favorevoli a volgere uno sguardo verso le nostre maestranze e al loro duro lavoro.

Ma a oggi dove si colloca il cinema horror in Italia? Sebbene lo straordinario successo suscitato in queste annate, verso la metà degli anni Ottanta il genere ha cominciato a declinarsi a causa di molteplici fattori: il crollo degli incassi nelle sale e soprattutto l'avanzata della televisione, conquistatrice di un'importanza economica sempre più marcata, tanto da portare la rete televisiva ad acquistare tutte le sale cinematografiche esistenti nel nostro territorio. Un risultato che si traduce a partire dagli anni Novanta nella realizzazione di opere nel nostro paese adatte solo e unicamente per le reti televisive nazionali, un monopolio che porta inevitabilmente a fare a meno di generi come l'orrore o la fantascienza, non adatti al piccolo schermo perché considerati violenti (si evidenzia come sia proprio la televisione a produrre i film). Un genere, tuttavia, capace di resistere in Italia per mezzo di alcuni cineasti contemporanei – si citano Federico Zampaglione, Roberto De Feo, Luna Gualano, Ivan Zuccon e il più recente Brando De Sica – autori che vedono nel citazionismo dei maestri che hanno aperto la scuola nel nostro territorio un motivo di orgoglio e vanto da omaggiare attraverso le tematiche da loro affrontate; la stessa letteratura statunitense (Poe e Lovecraft sono i capofila) a

distanza di anni appassionano e illuminano la strada di questi artisti. D'altronde, perché rinunciare a un genere che tanto ha portato al nostro paese, spingendo registi pluripremiati e conosciuti come Tim Burton o Quentin Tarantino a volgere lo sguardo indietro alla nostra storia cinematografica per partorire i più famosi lavori?

FILMOGRAFIA:

2000 Maniacs (1964) di Herschell Gordon Lewis

5 tombe per un medium (1965) di Massimo Pupillo

Affittacamere, L' (*The Notorious Landlady*, 1962) di Richard Quine

Alan, il conte nero (*The Strange Door*, 1951) di Joseph Pevney

Aldilà... e tu vivrai nel terrore, L' (1981) di Lucio Fulci

Alfred Hitchcock presenta (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1962) di Alfred Hitchcock

Amante del vampiro, L' (1960) di Renato Polselli

Amanti d'oltretomba (1965) di Mario Caiano

American Psycho (Id, 2000) di Mary Harron

Amore, L' (1948) di Roberto Rossellini

Angelo per Satana, Un (1965) di Camillo Mastrocinque

Anthropofagus (1980) di Joe D'Amato

Anticristo, L' (1974) di Alberto De Martino

Arancia meccanica (1971) di Stanley Kubrick

Artiglio scarlatta, L' (*The Scarlett Claw*, 1944) di Roy William Neill

Assassino... è al telefono, L' (1972) di Alberto De Martino

Assassino è costretto a uccidere ancora, L' (1975) di Luigi Cozzi

Assassino ti siede accanto, L' (*Friday the 13th Part 2*, 1981) di Steve Miner

Avventura di Annabella, L' (1943) di Leo Menardi

Avventure di Giacomo Casanova, Le (1955) di Steno

Bacio della pantera, Il (*Cat People*, 1942) di Val Lewton

Barbiere di Siviglia, Il (1947) di Mario Costa

Battaglia di Maratona, La (1959) di Bruno Vailati e Jacques Tourneur

Beetlejuice Beetlejuice (id, 2024) di Tim Burton

Bella addormentata nel bosco, La (1959) di W. Reitherman, C. Geronimi, E. Larson, L. Clark

Bella e la bestia, La (*La Belle et la Bête*, 1946) di Jean Cocteau

Bersagli (*Targets*, 1968) di Peter Bogdanovich

Biancaneve e i sette nani (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) di D. Hand, B. Sharpsteen, W. Jackson, P. Pearce, W. Cottrell, L. Morey

Black Cat, The (Id, 1934) di Edgar G. Ulmer

Blood Feast (1963) di Herschell Gordon Lewis

Blood of Dracula (1957) di Herbert L. Strock

Blue Brothers, The – I fratelli Blues (The Blues Brothers, 1980) di John Landis

Buio omega (1979) di Joe D'Amato

Cabiria (1914) di Giovanni Pastrone

Caltiki il mostro immortale (1959) di Riccardo Freda

Cani arrabbiati (1974) di Mario Bava

Cantante di jazz, Il (The Jazz Singer, 1927) di Alan Crosland

Casa sulla scogliera, La (The Uninvited, 1944) di Lewis Allen

Castello degli spettri, Il (The Cat and the Canary, 1927) di Paul Leni

Cat Creeps, The (Id, 1930) di Rupert Julian e John Willard

Cenere (1916) di Febo Mari e Arturo Ambrosio

C'era una volta il west (1968) di Sergio Leone

Cinque giornate, Le (1973) di Dario Argento

Color Me Blood Red (1965) di Herschell Gordon Lewis

Corvo, Il (Le Corbeau, 1943) di Henri-Georges Clouzot

Cosa da un altro mondo, La (The Thing from Another World, 1951) di Christian Nyby

Cose da pazzi (1954) di Georg Wilhelm Pabst

Cq (Id, 2001) di Roman Coppola

Crimson Peak (Id, 2015) di Guillermo del Toro

Cripta e l'incubo, La (1964) di Camillo Mastrocinque

Danza macabra (1964) di Antonio Margheriti

Danza macabra (Dance Macabre, 1991) di Greydon Clark

Dario Argento: Panico (2023) di Simone Scafidi

Diabolik (1968) di Mario Bava

Dietro la porta chiusa (Secret Beyond the Door, 1947) di Fritz Lang

Dolce vita, La (1960) di Federico Fellini

Donna che visse due volte, La (Vertigo, 1958) di Alfred Hitchcock

Doppia personalità (Raising Cain, 1992) di Brian De Palma

Dottor Jekyll e Mr. Hyde, Il (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1920) di John Stuart Robertson

Dottor Jekyll e Mr. Hyde, Il (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1931) di Rouben Mamoulian

Dottor Jekyll e Mr. Hyde, Il (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1941) di Victor Fleming

Dottor Mabuse, Il (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922) di Fritz Lang

Dottor X, Il (Doctor X, 1932) di Michael Curtiz

Dracula (Id, 1931) di Tod Browning

Dracula di Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1992) di Francis Ford Coppola

Dracula il vampiro (Dracula, 1958) di Terence Fisher

Drag Me To Hell (Id, 2009) di Sam Raimi

Due occhi diabolici (Two Evil Eyes, 1990) di George A. Romero e Dario Argento

Elisir d'amore, L' (1947) di Mario Costa

Ercole e la regina di Lidia (1959) di Pietro Francisci

Esorcista, L' (1973) di William Friedkin

Esperimento del dottor Zagros, L' (Twice-Told Tales, 1963) di Sidney Salkow

Famiglia Passaguai, La (1951) di Aldo Fabrizi

Famiglia Passaguai fa fortuna, La (1952) di Aldo Fabrizi

Fantasma del castello, Il (London After Midnight, 1927) di Tod Browning

Fantasma dell'opera, Il (The Phantom of the Opera, 1925) di Rupert Julian

Fantasma di mezzanotte, Il (The Cat and the Canary, 1939) di Elliott Nugent

Fatiche di Ercole, Le (1958) di Pietro Francisci

Frankenstein (Id, 1931) di James Whale

Freaks (Id, 1932) di Tod Browning

Frusta e il corpo, La (1963) di Mario Bava

Galaor contro Galaor (1924) di Eugenio Perego

Gatto a nove code, Il (1971) di Dario Argento

Gatto e il canarino, Il (The Cat and the Canary, 1978) di Radley Metzger

Generale della Rovere, Il (1959) di Roberto Rossellini

Germania anno zero (1948) di Roberto Rossellini

Giardino delle streghe, Il (The Curse of the Cat People, 1944) di Gunther von Fritsch e Robert Wise

Gobbo di Notre Dame, Il (The Hunchback of Notre Dame, 1923) di Wallace Worsley

Grande caldo, Il (The Big Heat, 1953) di Fritz Lang

Grande guerra, La (1959) di Mario Monicelli

Grindhouse – A prova di morte (Death Proof, 2007) di Quentin Tarantino
Guardie e ladri (1951) di Mario Monicelli e Steno
Halloween – La notte delle streghe (Halloween, 1978) di John Carpenter
Hollywood Boulevard (Id, 1976) di Joe Dante
Holocaust 2000 (1977) di Alberto De Martino
House On Bare Mountain (1962) di Lee Frost e Wes Bishop
Iena – L'uomo di mezzanotte, La (The Body Snatcher, 1945) di Robert Wise
Iene, Le (Reservoir Dogs, 1992) di Quentin Tarantino
Inferno (1980) di Dario Argento
Intrigo internazionale (North by Northwest, 1959) di Alfred Hitchcock
Invasati, Gli (The Haunting, 1963) di Robert Wise
Invasione degli ultracorpi, L' (Invasion of the Body Snatchers, 1956) di Don Siegel
Isola degli zombies, L' (White Zombie, 1932) di Victor Halperin
Isola delle anime perdute, L' (Island of Lost Souls, 1932) di Erle C. Kenton
King Kong (Id, 1933) di Merian C. Cooper ed Ernest B. Shoedsack
Kiss Me Quick! (1964) di Peter Perry Jr
Kriminal (1966) di Umberto Lenzi
Lunghi capelli della morte, I (1964) di Antonio Margheriti
M – Il mostro di Dusseldorf (M, 1931) di Fritz Lang
Manicomio (Bedlam, 1946) di Mark Robson
Marnie (Id, 1964) di Alfred Hitchcock
Maschera che uccide, La (Der Frosch mit der Maske, 1960) di Harald Reinl
Maschera del demonio, La (1960) di Mario Bava
Maschera di cera, La (Mystery of the Wax Museum, 1933) di Michael Curtiz
Masters of Horror (Id, 2005-2006) di Mick Garris
Metropolis (Id, 1927) di Fritz Lang
Metti, una sera a cena (1969) di Giuseppe Patroni Griffi
Miss Italia (1950) di Duilio Coletti
Mistero delle cinque dita, Il (The Beast with Five Fingers, 1946) di Robert Florey
Mistero di Sleepy Hollow, Il (Sleepy Hollow, 1999) di Tim Burton
Moglie di Frankenstein, La (The Bride of Frankenstein, 1935) di James Whale

Morte ha sorriso all'assassino, La (1973) di Joe D'Amato
Morte viene dallo spazio, La (1958) di Paolo Heusch
Mostro dell'opera, Il (1964) di Renato Polselli
Mostro della via Morgue, Il (Phantom of the Rue Morgue, 1954) di Roy Del Ruth
Mostro di Londra, Il (The Two Faces of Dr. Jekyll, 1960) di Terence Fisher
Mulino delle donne di pietra, Il (1960) di Giorgio Ferroni
Mummia, La (The Mummy, 1932) di Karl Freund
Murder by the Clock (1931) di Edward Sloman
Naked Witch, The (1961) di Claude Alexander e Larry Buchanan
Natale al campo 119 (1947) di Pietro Francisci
Natale rosso sangue, Un (Black Christmas, 1974) di Bob Clark
Nella stretta morsa del ragno (1971) di Antonio Margheriti
Neon Demon, The (Id, 2016) di Nicolas Winding Refn
Nervi a pezzi, I (Twisted Nerve, 1968) di Roy Boulting
Nightmare – Dal profondo della notte (A Nightmare on Elm Street, 1984) di Wes Craven
Non si sevizia un paperino (1972) di Lucio Fulci
Nosferatu il vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922) di F.W. Murnau
Operazione paura (1966) di Mario Bava
Orecchio, L' (1946) di Mario Bava
Ork (Cellar Dweller, 1987) di John Carl Buechler
Orribile segreto del dottor Hitchcock, L' (1962) di Riccardo Freda
Ossessione (1943) di Luchino Visconti
Paisà (1946) di Roberto Rossellini
Papà diventa mamma (1952) di Aldo Fabrizi
Paura nella città dei morti viventi (1980) di Lucio Fulci
Penalty, The (1920) di Wallace Worsley
Per un pugno di dollari (1964) di Sergio Leone
Porta sul buio, La (1973) di Dario Argento
Profondo rosso (1975) di Dario Argento
Psyco (Psycho, 1960) di Alfred Hitchcock
Pulp Fiction (Id, 1994) di Quentin Tarantino

Quando chiama uno sconosciuto (When a Stranger Calls, 1979) di Fred Walton
Quattro mosche di velluto grigio (1971) di Dario Argento
Quella villa accanto al cimitero (1981) di Lucio Fulci
Quo Vadis (1912) di Enrico Guazzoni
Ragazza che sapeva troppo, La (1963) di Mario Bava
Ragnatela (The Avenging Conscience: or "Thou Shalt Not Kill, 1914) di David W. Griffith
Raven, The (Id, 1935) di Lew Landers
Reazione a catena (1971) di Mario Bava
Ritratto di Dorian Gray, Il (The Picture of Dorian Gray, 1945) di Albert Lewin
Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini
Rosso sangue (1981) di Joe D'Amato
Rosso segno della follia, Il (1970) di Mario Bava
Sant'Elena piccola isola (1943) di Umberto Scarpelli e Renato Simoni
Scala a chiocciola, la (The Spiral Staircase, 1946) di Robert Siodmack
Scream – Chi urla muore (Scream, 1996) di Wes Craven
Scream 2 (Id, 1998) di Wes Craven
Sconosciuto, Lo (The Unknown, 1927) di Tod Browning
Seddok l'erede di Satana (1960) di Anton Giulio Majano
Segreti di Twin Peaks, I (Twin Peaks, 1990-1991) di David Lynch e Mark Frost
Segreto del Tibet, Il (Werewolf of London, 1935) di Stuart Walker
Sei donne per l'assassino (1964) di Mario Bava
Sette note in nero (1977) di Lucio Fulci
Settima vittima, La (The Seventh Victim, 1943) di Mark Robson
Shining (The Shining, 1980) di Stanley Kubrick
Shock (1977) di Mario Bava
Signora scompare, La (The Lady Vanishes, 1938) di Alfred Hitchcock
Silenzio degli innocenti, Il (The Silence of the Lamb, 1991) di Jonathan Demme
Sipario strappato, Il (Torn Curtain, 1966) di Alfred Hitchcock
Spartaco – Il gladiatore della Tracia (1953) di Riccardo Freda
Spettro, Lo (1963) di Riccardo Freda
Squillo per l'ispettore Klute, Uno (Klute, 1971) di Alan J. Pakula

Statua che urla, La (*Screaming Mimi*, 1958) di Gerd Oswald

Strage di Frankenstein, La (*I Was a Teenage Frankenstein*, 1957) di Herbert L. Strock

Streghe di Salem, le (*The Lords of Salem*, 2012) di Rob Zombie

Suspiria (1977) di Dario Argento

Tacchino prepotente, Il (1939) di Roberto Rossellini

Tempi duri per i vampiri (1959) di Steno

Tenebre (1982) di Dario Argento

Terror, The (1928) di Roy Del Ruth

Terrore alla 13ma ora (*Dementia 13*, 1963) di Francis Ford Coppola

Terza madre, La (2007) di Dario Argento

Ti salverò, Io (*Spellbound*, 1945) di Alfred Hitchcock

Tre passi nel delirio (*Histoires extraordinaires*, 1968) di Federico Fellini, Roger Vadim e Louis Malle

Tre volti della paura, I (1963) di Mario Bava

Trio infernale, Il (*The Unholy Three*, 1925) di Tod Browning

Trio infernale, Il (*The Unholy Three*, 1930) di Jack Conway

Uccello dalle piume di cristallo, L' (1970) di Dario Argento

Ultima notte a Soho (*Last Night in Soho*, 2021) di Edgar Wright

Ultima preda del vampiro, L' (1960) di Piero Regnoli

Ultime avventure di Galaor, Le (1921) di Mariano Restivo

Uomini sul fondo (1941) di Francesco De Robertis

Uomo che ride, L' (*The Man Who Laughs*, 1928) di Paul Leni

Uomo che sapeva troppo, L' (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) di Alfred Hitchcock

Uomo invisibile, L' (*The Invisible Man*, 1933) di James Whale

Uomo leopardo, L' (*The Leopard Man*, 1943) di Jacques Tourneur

Uomo lupo, L' (*The Wolf Man*, 1941) di George Waggner

Uomo senza corpo, L' (*Curse of the Undead*, 1959) di Edward Dein

Vampiri, I (1957) di Riccardo Freda

Vampiri di Praga, I (*Mark of the Vampire*, 1935) di Tod Browning

Venerdì 13 (*Friday the 13th*, 1980) di Sean S. Cunningham

Venere d'Ille, La (1979) di Lamberto e Mario Bava

Vergine di Norimberga, La (1963) di Antonio Margheriti

Vestito per uccidere (Dressed to Kill, 1980) di Brian De Palma

Villaggio dei dannati, Il (Village of the Damned, 1960) di Wolf Rilla

Vispa Teresa, La (1939) di Roberto Rossellini

Was a Teenage Werewolf, I (1957) di Gene Fowler Jr

Zombi (Dawn of the Dead, 1978) di George A. Romero

Zombi 2 (1979) di Lucio Fulci

BIBLIOGRAFIA

Scritti su:

- Acerbo, R. – Pisoni, R., *Kill Baby Kill! il cinema di Mario Bava*, Edizioni Bietti 2021.
- Baschiera, S. – Hunter, R., *Italian Horror Cinema*, Edinburgh Univ Pr 2016.
- Catalano, W. – Chiavini, R. – Pizzo, G.F. – Tetro, M., *Guida al cinema horror. Il new horror dagli anni Settanta a oggi*, Odoya srl 2015.
- Colombo, M. – Tentori, A., *Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore 1957-1989*, Marino Solfanelli Editore 1990.
- Cozzi, L., *Mario Bava. I mille volti della paura*, Profondo Rosso 2007.
- Cozzi, L. – Tentori, A., *Guida al cinema horror made in Italy*, Profondo Rosso 2007.
- Cozzi, L., *Profondo Argento. Tutto il cinema e la televisione di Dario Argento*, Profondo Rosso 2015.
- Cozzi, L., *La famiglia Bava. Cento anni di cinema*, Profondo Rosso 2016.
- Cozzi, L., *Il cinema horror. Storia e critica*, Profondo Rosso 2018.
- De Gaetano, D. – Garofalo, M., *Dario Argento*, SilvanaEditoriale 2022.
- Della Casa, S., *Mario Bava. Il mago dei colori*, EdizioniSabinæ 2023.
- Giovannini, F., *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, edizioni Dedalo 1986.
- Lasagna, R., *Dario Argento. Le tenebre del mondo*, Weird Book 2021.
- Lucas, Tim., *Mario Bava: All the Colors of the Dark*, Video Watchdog 2007.
- Modica, G., *Dario Argento e l'uccello dalle piume di cristallo*, Profondo Rosso 2012.
- Olney, I., *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Indiana University Press 2013.
- Pezzotta, A., *Mario Bava*, Il Castoro Cinema 2013.
- Pugliese, R., *Dario Argento*, Il Castoro Cinema 2011.
- Skal, D.J., *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi 1998.
- Tetro, M. – Azzara, R. – Chiavini, R. – Di Marino, S., *Guida al cinema horror. Dalle origini del genere agli anni Sessanta*, Odoya srl 2021.
- Zanetti, A., *I giardini della paura. Tre anni di terrore all'italiana*, Edicta 2002.

Ulteriori scritti:

- AA.VV., *Mondo Tarantino*, Oblomov Edizioni 2022.

- Aliano, F. – Cataldo, G. – Cestra, V. – Giliberti, G. – Maino, M. – Marletti, L. – Pezzetti Tonion, F. – Rauco, E. – Ruocco, L. – Torsiello, E., *Moondance. Tim Burton, un alieno a Hollywood*, Bakemono Lab Edizioni 2023.
- Alonge, G. – Carluccio G., *Il cinema americano contemporaneo*, Laterza 2015.
- Argento, D. – Malan, D., *Mostri & C. Enciclopedia illustrata del cinema "Horror" e di Fantascienza*, Anthropos 1981.
- Argento, D. – Peano, M., *Paura*, Einaudi 2014.
- Bartolini, C., *Il cinema giallo thriller italiano*, Gremese Editore 2017.
- Bertetto, P., *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET Università 2023.
- Brunetta, G.P., *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi Editore 2024.
- Calzoni, G., *Dario Argento: l'amore e l'orrore*, Sentieri Selvaggi 2013.
- Carotenuto, A., *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani 2012.
- Clares, C., *Horror Movies. An Illustrated Survey*, Panther/Granada 1971.
- Comand, M. – Menarini, R., *Il cinema europeo*, Laterza 2014.
- Curti, R., *Demoni e dei. Dio, il diavolo, la religione nel cinema horror americano*, Lindau 2009.
- De Baecque, A., *Tim Burton*, Lindau 2007.
- Della Casa, S., *Dario Argento. Due o tre cose che sappiamo di lui*, Electa 2021.
- Di Giammatteo, F., *Dizionario universale del cinema*, Editore Riuniti 1996.
- Di Giammatteo, F., *Milestones. I trenta film che hanno segnato la storia del cinema*, UTET Università 1998.
- Di Giammatteo, F., *Storia del cinema*, Marsilio Editori 2019.
- Di Giorgio, D., *Mario Bava. Il rosso segno dell'illusione*, Sentieri Selvaggi 2013.
- Frasca, G., *Storia e storie del cinema americano*, UTET Università 2013.
- Freud, S., *Caso di omosessualità in una donna. Il perturbante. Un bambino viene battuto e scritti 1919/1920*, Newton Compton 1988.
- Frezza, G., *Fino all'ultimo film. L'evoluzione dei generi nel cinema*, Editori Riuniti 2001.
- Gandini, L., *Tarantino: Pulp Fiction*, Carucci Editore 2022.
- Giacovelli, E., *La commedia all'italiana – La storia, i luoghi, gli attori, i film*, Gremese editore 1998.
- Giliberti, G., *Love Song For A Vampire. Etologia del vampiro, da F.W. Murnau a Taika Waititi*, Bakemono Lab Edizioni 2023.
- Giovannini, F., *Movie maniacs. Il cinema dei serial killer*, Mondo Ignoto 2002.
- Gracey, J., *Dario Argento*, Kamera Books 2010.

- Hardy, P., *Horror (Aurum film encyclopedia)*, Aurum Press 1996.
- King, G., *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi 2004.
- Mesti, M., *Wes Craven. Il regista dell'incubo*, Edizioni NPE 2024.
- Moravia, A., *Al cinema*, Bompiani 1975.
- Phillips, K.R., *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Praeger 2005.
- Rauco, E., *Beautiful Freak. Le fiabe nere di Guillermo Del Toro*, Bakemono Lab Edizioni 2019.
- Ricci, R., *Cinema assassino. Il cinema thriller e horror italiano dagli inizi a oggi*, Le Mezzalune Casa Editrice 2023.
- Rubin, L., *Il cinema italiano di genere, horror e thriller, dal 1968 al 1981*, Tesi di laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e produzione Multimediale, Università degli Studi di Padova, a.a. 2014/2015, relatore Prof. Mirco Melanco.
- Salvagnini, R., *Dizionario dei film horror. 2400 titoli dall'Abbraccio del ragno a Zora la vampira*, Corte del Fontego editore 2007.
- Tentori, A. – Cozzi, L., *Guida al cinema horror made in Italy*, Profondo Rosso 2007.
- Trevisani, E., *John Carpenter. Il regista da un altro mondo*, Edizioni NPE 2021.
- Venturini, S., *Horror italiano*, Donzelli 2014.

SITOGRAFIA:

<https://it.alegsaonline.com/art/76334>

Parigi di sangue Archives - Parigi Meravigliosa

Cos'è un Doppelganger? | Definizione di Doppelganger

Treccani, il portale del sapere - Treccani

Storia del sonoro cinematografico < Primo piano

History of film - Hollywood Studio System | Britannica

"DUTCH ANGLES" O "ANGOLI OLANDESI": COSA SONO E COME UTILIZZARLI

Dieci film in technicolor che hanno fatto la storia

Jumpscare esempi e storia di una tecnica horror immortale

DOUBLE FEATURE Definition & Meaning | Dictionary.com

Caratteristiche del cinema splatter - IlCorto.eu

Il "Marc'Aurelio" ed "Il Bertoldo": la satira italiana degli anni Trenta. - Latina Città Aperta

Centro Sperimentale di Cinematografia

Didattica del cinema e della TV - CINESCUOLA. Sito didattico sul linguaggio audiovisivo.

LongTake - La passione per il cinema ha una nuova regia

Jumpscare, quando il cinema ci fa saltare dalla paura - nemesismagazine.it

Descrizione ed esempi di film d'exploitation - IlCorto.eu

Breve storia della Scream Queen: la regina del cinema horror – Lumière e i suoi fratelli

Cinema Massimo | Museo Nazionale del Cinema

Barbara Steele a Torino 2019 - Movieplayer.it

EFFETTONOTTEonline - Grindhouse. Cinema di quartiere e B-movies.

Mario Bava secondo Tim Burton – Programmazione • Cineteca di Bologna

Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava

Mario Bava - Documentario, Wonderland 2014

Mario Bava e Carlo Rambaldi (parte 1)

Mario Bava: Maestro of the Macabre (2000). Il documentario biografico statunitense di Charles Preece

Mario Bava - Operazione Paura - Documentario - YouTube