

**UNIVERSITA' CATTOLICA DEL SACRO CUORE
MILANO**

**Dottorato di ricerca in Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità
ciclo XXXI
S.S.D: L- ART/06**

LA FIGURA FEMMINILE NEL FANTASTICO ITALIANO

**Tesi di Dottorato di : Guido Carlo Colletti
Matricola: 4614694**

Anno Accademico 2017 / 2018



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Dottorato di ricerca in Studi Umanistici. Tradizione e contemporaneità

Ciclo: XXXI

S.S.D: L-ART/06

La figura femminile nel fantastico italiano

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Cinzia Susanna Bearzot

Tesi di dottorato di: Guido Carlo Colletti

Matricola: 4614694

Anno accademico 2017/2018

INDICE

Introduzione	3
1 Definizione del campo e della metodologia di ricerca	7
1.1 Il sistema dei generi hollywoodiano come premessa	7
1.2 Origini del fantastico italiano. Definizioni e caratteristiche	10
1.3 Corpus della ricerca: periodizzazione e indagine quantitativa	19
1.3.1 Film a prevalenza femminile	23
1.3.2 Film corali	25
1.3.3 Film con protagonisti primari femminili	26
2 La rappresentazione femminile nel cinema horror contemporaneo	28
2.1 La corporeità femminile mediatizzata: choc, eccesso, frammentazione	29
2.2 Il corpo guardato: piacere e anti-piacere femminile. Differenti interpretazioni	36
3. L'evoluzione del fantastico italiano	50
3.1 Il carattere internazionalista del cinema italiano	51
3.2 La crisi del cinema fantastico: gli anni Settanta	56
3.3 La crisi del cinema fantastico: gli anni Ottanta	61
4. La figura femminile come corpo attore	68
4.1 Modelli estetici femminili nel fantastico italiano: bellezza, <i>stardom</i>	69
4.2 Lo stile della rappresentazione: fascinazione e orrido	98
4.2.1 Volto e sguardo	103
4.2.2 Bocca e altre parti del corpo	113
4.3 Lo stile della rappresentazione: abiezione e degradazione del corpo	117

5. Principali stereotipi femminili nell'horror italiano	124
5.1 Introduzione: tipo e stereotipo	124
5.2 Principali tipi femminili	126
5.2.1 <i>Belle dame sans merci</i>	127
5.2.2 <i>Damsel in distress</i>	146
5.2.3 L'eroina finale (<i>Final girl</i>)	152
6. Analisi dei film	165
6.1 Una lucertola con la pelle di donna	167
6.2 Suspiria	176
6.3 Phenomena	192
6.4 Rosso sangue	202
Conclusioni	210
Appendice fotografica	225
Bibliografia	238
Ringraziamenti	273

INTRODUZIONE

Il presente studio nasce prima di tutto da un'idea di fondo: lo stretto collegamento tra il genere horror e la figura femminile nel cinema italiano.

Questa intrinseca e fondamentale relazione di dipendenza, messa in rilievo in *primis* dai *gender studies* americani degli anni Ottanta e Novanta pone, in effetti, differenti quesiti di ricerca.

Innanzitutto, questo contributo vuole mettere al centro le conseguenze culturali del rapporto donna/horror, che sfociano in alcune considerazioni quali l'approccio misogino al genere, sia da parte di chi realizza il film, sia da parte di chi lo fruisce, un approccio che viene identificato e stigmatizzato prima ancora nel cinema americano che italiano.

Le teorie di *gender* formulate da studiose come, Linda Williams, Barbara Creed, Judith Halberstam, Isabel Cristina Pinedo, Teresa De Lauretis sono ritenute indispensabili come unico punto di riferimento teorico per muovere verso un confronto con il cinema italiano. Per colmare parzialmente un vuoto bibliografico per ciò che concerne le teorie di *gender* relativamente al cinema horror-fantastico italiano, gli studi americani ci forniscono una buona base di partenza per rintracciare analogie e, possibili differenze, per ciò che concerne il sistema produttivo dei generi e la rappresentazione della figura femminile.

Queste considerazioni, in ogni caso, portano con sé talvolta pregiudizi nella pubblica opinione, nella critica, tale da rendere l'horror stesso da alcuni ritenuti moralmente discutibile o, addirittura, artisticamente trascurabile.

Accanto al pregiudizio negativo, che questo studio non intende comunque né sminuire né esasperare, vi sono comunque posizioni contrarie che sposano una visione emancipatoria e liberatoria della funzione dell'horror e che si espleta proprio attraverso la figura femminile.

Fondamentale è qui il concetto di "presenza", che intende rilevare da un punto di vista sia quantitativo che qualitativo la donna come corpo-attore, ovvero personaggio e persona e da qui cartografare un caleidoscopico campionario di presenze femminili, per età, tratti somatici, carattere e principali stereotipi.

L'altra questione in campo riguarda fundamentalmente quali differenze intercorrono tra cinema americano e cinema italiano, con particolare riferimento all'uso e all'immagine della donna.

Il cinema anglo-americano è chiamato in causa come punto riferimento per la sua precocità tale da aver creato già a partire dagli anni Trenta, case di produzione specializzate nell'horror e nel fantastico, come la Universal Pictures o la Hammer.

Il filone italiano, che in questo studio, verrà chiamato per esigenze metodologiche, “fantastico” sembra seguire le orme del suo progenitore americano, per poi discostarsene sempre di più.

La definizione di “fantastico” ha qui un significato estensivo e trasversale traente origine dalla letteratura di intrattenimento dell’Ottocento e intenzionalmente vuole comprendere i sottogeneri “thriller” e “horror” prodotti in Italia. Non si fa riferimento a ciò che comunemente viene identificato con il fantasy di natura fiabesca per ragazzi, né al fanta-mitologico italiano spesso fatto rientrare nel filone del *peplum*.

Il confronto col cinema americano, nonché il dibattito emerso nei *cultural studies* fa emergere quindi le seguenti questioni: se il cinema horror possa essere o no rivolto a un pubblico maschile, se può proporre altre forme di rappresentazione femminile al di fuori degli stereotipi più comuni del genere (uno dei tanti è la donna come vittima passiva), se i *gender studies* degli anni Ottanta e Novanta sull’horror americano possono essere applicabili e in quale misura e portata all’horror italiano.

I criteri di inclusione del materiale raccolto sono cronologici (testi coevi ai film che cercano di ricostruire il clima culturale dell’epoca e testi più recenti che ricostruiscono del filone, l’ordine di catalogazione non è alfabetico per autore, ma anno per anno. Nel caso di più pubblicazioni in uno stesso anno, vige l’ordine alfabetico per autore); tematici (argomenti circoscritti al tema di interesse, profilo storico di sviluppo del genere e saggi monografici su differenti autori/registi; geografici (sono presi in considerazione sia testi nazionali che internazionali).

La bibliografia sul cinema fantastico italiano può essere valutata da quattro punti di vista: relazioni e differenze tra l’analisi e l’archiviazione di testi coevi all’uscita dei film e di testi contemporanei odierni; relazioni e differenze tra testi accademici e divulgativi; rapporto tra testi monografici su un singolo regista o su un singolo tema e testi sul profilo storico dello sviluppo del genere; relazioni tra testi sul cinema horror americano/internazionale e cinema horror italiano relativi al periodo considerato.

I testi divulgativi in Italia, spesso scritti direttamente da operatori e protagonisti dello spettacolo, giornalisti, critici, provengono appunto dal settore della critica specializzata, ma sono comunque utili e utilizzabili come surrogati di una letteratura scientifica mancante o scarsamente sufficiente o come indicatori culturali.

I testi prodotti dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, se si escludono i pochi saggi monografici sull’argomento, constano prevalentemente di articoli, interviste o critiche cinematografiche su singoli autori su riviste di settore, anche di prestigio come “Les cahiers du cinéma”, “La revue du

cinéma” o “Filmcritica”. Da questi testi emergono atteggiamenti contrastanti ora encomiastici (soprattutto in Francia) ora di imbarazzo.

Dalla fine degli anni Ottanta si moltiplicano monografie su Mario Bava, Dario Argento e Lucio Fulci. L’approccio a molti di questi testi è storico-enciclopedico o storico-critico. Successivamente, negli anni Novanta e nel nuovo Millennio, si cominciano a proporre le prime analisi filmologiche e semiotiche e interviene negli autori una consapevolezza più matura che porta loro ad approfondire i differenti livelli di lettura semantica.

Non è soltanto un fenomeno qualitativo, ma anche quantitativo, in quanto questi studi cominciano ad aumentare di produzione, vengono richiesti e si sceglie sempre più di adottare un approccio trasversale-multidisciplinare: si studia questo cinema partendo da una tematica ed evidenziandone gli eventuali collegamenti con altre discipline, come la letteratura, l’estetica, l’arte, la sociologia, la psicologia. Si cerca cioè di indagare il “non detto”, di complicare (in senso positivo) la lineare semplicità di una sceneggiatura, tutto a vantaggio di una analisi scientifica stratificata a più livelli.

È proprio riguardo ai temi, agli stereotipi estrapolati dal genere fantastico che è stato possibile indirizzare la ricerca verso un argomento più specifico come quello sulla figura femminile.

Il metodo di lavoro consta di due sezioni, una parte teorica e una parte empirico-applicativa.

La parte teorica sviluppa e chiarisce in funzione propedeutica la nozione di “fantastico”, la portata di questo termine e l’uso che se ne fa all’interno di questa ricerca.

Secondariamente la ricerca approfondirà alcune categorie storico-culturali quali eccesso, choc, intensificazione, che sintetizzano efficacemente il complesso rapporto che un insieme di arti visive, tra cui il cinema di genere horror, hanno stabilito e intrattenuto con la loro epoca; se da un lato verranno definiti in via del tutto transnazionale e trasversale i concetti sopracitati, dall’altro verranno anche individuate delle costanti morfologiche applicabili all’oggetto filmico.

Per ciò che riguarda la parte empirico applicativa, il corpus di film individuato ha permesso una visione sinottica e complessiva della produzione per poter giungere a un’analisi intensivo-qualitativa.

L’analisi intensivo-qualitativa si estrinseca in due fasi diverse:

- L’individuazione di famiglie di tipi femminili con tratti omogenei e ricorrenti, ricavati dal campione analizzato all’interno del cinema italiano (*belle dame sans merci, damsel in distress, strega/vampira, assassina/vittima*)

- Un confronto tra i modelli italiani e modelli americani individuati sulla base di studi di *gender* che hanno focalizzato e circoscritto l'interesse principale per protagonisti femminili attivi nell'horror, in particolare nel sottogenere *slasher*.

La parte conclusiva conduce un'analisi semantico-sintattico su un campione ristretto di pochi film a titolo esemplificativo, per avviare poi le conclusioni di detta ricerca.

La procedura e la metodologia di campionamento e di analisi, basata sui testi di Casetti e Di Chio *L'analisi del film*¹ e di Ambrosini, Cuccu, Cardone, *Introduzione al linguaggio dei film*² si struttura su più livelli, un livello della rappresentazione (caratteristiche fisiche e morali e funzione del personaggio), un livello narrativo-attanziale.³

¹ Si veda. F. Casetti, F. Di Chio, *L'analisi dei film*, Bompiani, Milano, 1990.

² Si veda M. Ambrosini, L. Cardone, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2013 (terza ristampa).

CAPITOLO 1

DEFINIZIONE DEL CAMPO E DELLA METODOLOGIA DI RICERCA

Obiettivo di questo primo capitolo teorico è quello di delineare le coordinate metodologiche e propedeutiche alla base dell'intero lavoro, ovvero le premesse essenziali entro le quali inscrivere l'oggetto della ricerca, la figura femminile nel fantastico italiano.

Dal punto di vista teorico, queste premesse vertono innanzitutto sulla trattazione del concetto di "genere" cinematografico, con particolare riferimento alla situazione italiana. In secondo luogo e conseguentemente, verrà affrontato nello specifico un tentativo di definizione del genere "fantastico" italiano, con tutte le sue controverse implicazioni.

Nella seconda parte del capitolo si accennerà a una vera e propria metodologia di ricerca induttiva, che prevede l'individuazione di una periodizzazione e di un *corpus* di film, dal quale poi seguirà l'analisi iconica e narratologica vera e propria della figura femminile.

1.1 Il sistema dei generi hollywoodiano come premessa

Il sistema dei generi, innanzitutto, come già specificato, costituisce presupposto fondamentale data la tipologia dei film presi in esame. A tal proposito, è ben evidente che i concetti di "convenzione", "standardizzazione", "familiarità", costituiscono un inevitabile e naturale parametro di confronto, anche con lo *star system* americano, terreno di interscambio culturale con l'Italia e con il resto d'Europa.

Il modello del cinema industriale classico hollywoodiano basato sulla standardizzazione, quindi, non è l'unico ad essere esistente nel panorama internazionale e questa ricerca ha l'intento di ribadirlo.

Tuttavia, l'affrancamento da schemi standard, da canoni, dalla ripetizione, può indurre al rischio di incorrere in un problema ontologico e terminologico.

La mancata aderenza o osservanza a una convenzione fissa di genere, se da un lato può favorire un'evoluzione del genere stesso¹, dall'altro crea un problema di tipo definitorio e classificatorio. Ricostruire la tassonomia di un genere è qualcosa di molto più complesso, se si esula dal semplice scopo spettatoriale di ottenere la mera funzione di etichetta di riconoscimento per una certa famiglia di pellicole.

¹Bordwell e Thompson, a tal proposito, pongono come condizione naturale il ruolo dell'innovazione nel processo di costruzione e di evoluzione di un genere. Cfr. David Bordwell e Kristin Thompson, *Cinema come arte*, Editrice Il Castoro, Milano, 2003, cit.p.149.

L'approccio metodologico di ricerca si basa, dunque, su un'analisi semantico-sintattico-pragmatica. L'aggettivo "pragmatico" è frutto di una rielaborazione teorica di Rick Altman nel testo *Film/Genre*². "Pragmatico" si riferisce ai differenti usi a cui sono assoggettati i differenti livelli semantici e sintattici del genere. L'approccio pragmatico deve tenere conto della fruizione di un testo filmico da parte di una molteplicità di utenti e prendere in considerazione differenti motivi per i quali questi utenti possano essere diversi e sviluppare differenti chiavi di lettura teoriche, anche conflittuali tra loro, senza limitarsi alla pura indagine linguistica e testuale. Questo approccio, inizialmente ignorato da Altman, è, per lui, un completamento necessario alle teorie esclusivamente fondate su aspetti semantici e sintattici.

Considerare quindi un genere cinematografico solo dal punto di vista semantico e/o sintattico costituisce una grossa limitazione. I soli aspetti semantici (elementi base narrativi, che corrispondono a una definizione tautologica del genere e che lo identificano *tout court*, creano *corpus* di natura inclusiva che non permettono un'efficacia nello spiegare il funzionamento di tale genere; all'opposto gli aspetti sintattici cercano di afferrare significati di secondo grado e strutture profonde in un genere, ricavati dalla messa in relazione di uno o più elementi semantici.

Altman cerca di spiegare la differenza proprio a proposito del genere horror:

I film horror mutuano dalla tradizione letteraria del diciannovesimo secolo la dipendenza dalla presenza di un mostro. In tal modo, perpetuano il significato linguistico del mostro (*elemento semantico*)³ come 'essere disumano e pericoloso' ma allo stesso tempo, sviluppando nuovi legami sintattici, creano significati testuali nuovi e importanti. Per il diciottesimo secolo la comparsa di un mostro è invariabilmente legata a un superamento romantico, al tentativo di uno scienziato, umano, di interferire con l'ordine divino (...) Una sintassi diversa equipara la mostruosità non alla mente ipercreativa del secolo diciannovesimo, ma il corpo iperattivo del Ventesimo secolo. Il mostro è ripetuto con l'appetito sessuale insoddisfatto del suo corrispettivo umano, sviluppando con lo stesso materiale 'linguistico' (il mostro, la paura, la caccia, la morte) significati testuali completamente nuovi, di natura più fallica, che scientifica⁴.

L'approccio sintattico-semantico-pragmatico mutuato da Altman è stato testato sul cinema italiano da Francesco Di Chiara ne *I tre volti della paura*, sviluppandone differenziate e interessanti implicazioni.

È lo stesso Altman, curando la prefazione dello studio di Di Chiara, che illustra l'applicazione:

Prendendo spunto dal mio articolo intitolato *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre* (Altman 1984), Di Chiara ha magistralmente dimostrato come il cinema horror italiano possa essere definito e compreso attraverso la ricorrenza dei

²Cfr. R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in *Film/Genre*, Bfi, London, 1999 p.207

³ Corsivo mio.

⁴ Cfr. R. Altman, *Film/Genere*, p. 341.

suoi materiali e delle sue strutture. Mentre questo modello generale proviene dagli Stati Uniti, il suo metodo analitico deriva invece dal modello strutturalista elaborato dal linguista francese A.J. Greimas (...) Forse l'aspetto maggiormente innovativo del libro di Di Chiara consiste nella sua applicazione della nuova ipotesi presentata nelle *Conclusioni* del mio libro intitolato *Film/Genre* (Altman 1999). Mentre l'articolo sopra menzionato affronta i generi e i film di genere esclusivamente mediante i loro materiali e le loro strutture, le *Conclusioni* di *Film/Genre* suggeriscono che l'analisi semantico/sintattica è incompleta senza l'aggiunta di un'analisi pragmatica, finalizzata a rendere conto della funzione sociale dei generi e dei film in questione. Nel corso del passato decennio sono stati pubblicati negli Stati Uniti e all'estero diversi lavori che facevano uso del metodo semantico/sintattico, ma Di Chiara è uno dei primi ad applicare questo nuovo approccio "pragmatico" ad un considerevole *corpus* di prodotti di genere⁵.

Lo studio di Di Chiara è, in effetti, il probabile unico vero e proprio testo accademico italiano più recente che si propone di indagare il genere fantastico con organicità.

La mia analisi, che intende essere una sorta di ideale continuazione e integrazione di questioni lasciate insolite da Di Chiara si differenzia innanzitutto dal suo studio per almeno tre ragioni: il completamento e l'ampliamento dell'arco cronologico che non investe soltanto il gotico come genere, ma anche il thriller e lo *splatter*; l'aver prestato attenzione alla figura femminile come fulcro attrattivo del genere ricavandone quindi implicazioni critiche di derivazione post-femminista; come conseguenza di tutto ciò questo studio non si limita soltanto a una mera ricostruzione storica di film appartenenti a singoli generi, ma punta a tracciare nuove prospettive intorno a un dibattito teorico sul ruolo della donna nel cinema fantastico.

Il "genere", quindi, è assunto come processo dinamico e non come entità strutturale stabile e prefissata, dipendente cioè dalle dinamiche del mercato, dalla storia e dai gusti dello spettatore; può essere letto, sempre secondo il punto di vista altmaniano, da due prospettive differenti, che, tuttavia, non è strettamente dato per scontato che possano escludersi tra loro:

Nella "funzione rituale" del genere⁶ è il pubblico che crea il genere, lo investe di significato, gli schemi narrativi dei testi si basano su pratiche sociali esistenti, superando eventuali contraddizioni delle pratiche stesse e offrendo soluzioni immaginative attraverso l'uso della metafora e la possibilità di nuove interpretazioni; nell'approccio ideologico, invece, il genere è un mezzo del potere per ipocritamente ingannare il pubblico con il mezzo d'intrattenimento e dare dei messaggi che rispondono agli interessi governativi.

È, tuttavia, l'approccio rituale quello che, nella trattazione di un genere, sembra essere più confacente allo spirito e agli obiettivi teorici di questo studio.

⁵ Cfr. F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, UniFe Press, Ferrara, 2009, p. 10

⁶ Alcuni esponenti di questo approccio al genere sono Altman, Braudy, McDonnell, secondo i quali gli schemi narrativi dei testi si basano su pratiche sociali esistenti e la funzione rituale è la risposta artistica al clima sociale e ai bisogni del pubblico, contrapposta a quella ideologica, ove c'è invece la tendenza, secondo Adorno, a ingannare il pubblico di massa con mezzi subliminali per preservare lo status quo del potere economico e politico. Cfr. Altman R., *Film/Genre*, Vita & Pensiero, Milano, 2004, pp. 44-45.

L'accostarsi alla funzione rituale permette quindi di non relegare la schematizzazione narrativa di genere soltanto a puro e semplice fenomeno commerciale di massa (*core society*), ma di renderla avvicicabile anche a un discorso d'autore. Questo secondo aspetto è decisamente importante per il cinema italiano, ove la permeabilità tra cinema d'autore e cinema di genere si fa più evidente, a partire dagli anni Settanta, nel tentativo di occultare il dispositivo dell'enunciazione.

Il prossimo paragrafo affronterà il tentativo di individuare delle costanti di due generi affini, ma apparentemente diversi, come il thriller e l'horrorattraverso un'analisi trasversale e incrociata di alcune loro caratteristiche.

L'individuazione delle costanti permette quindi di individuare forme di ricorsività e focalizzare l'attenzione su "tipi" femminili invariati, che assumono via via "travestimenti" e caratterizzazioni diverse.

L'approccio sarà teoretico e la metodologia di analisi di tipo comparativo con particolare attenzione al legame tra rappresentazione cinematografica e modelli critici femministi della seconda metà del Novecento, nonché a riferimenti medialità differenti da quelli del cinema (fumetto, letteratura, televisione).

1.2 Origini del fantastico italiano: definizioni e caratteristiche

L'adozione e l'utilizzo del termine "fantastico" crea non poche difficoltà se applicato al cinema italiano. Il primo quesito fondamentale che si deve portare all'attenzione del lettore è se in Italia esiste un cinema fantastico, ma soprattutto di quale fantastico si deve parlare.

Prima ancora di affrontare un discorso sul cinema, occorre precisare che la definizione di "fantastico" risale alla letteratura e viene da Tzvetan Todorov nella *Introduzione alla letteratura fantastica* del 1970, tradotto in Italia solo nel 1976, un contributo che ha suscitato numerose e accese polemiche.

Todorov, influenzato dallo strutturalismo e dal post-strutturalismo, fa emergere chiaramente il suo esplicito debito intellettuale e culturale da autori come Barthes, Genette, Frye e Lovecraft ed elabora uno schema tassonomico per arrivare a definire il fantastico come genere⁷.

Tale schema va dallo "strano puro" al "meraviglioso puro", passando attraverso le due categorie intermedie del "fantastico strano" e del "fantastico meraviglioso".

⁷Todorov ritiene la nozione di "genere" imprescindibile, il *medium* attraverso il quale la singola opera si mette in comunicazione e mantiene delle relazioni con l'universo della letteratura.

Per Todorov il concetto-chiave più interessante del fantastico è che questo genere si può definire “puro” quando manca o è incerta una spiegazione razionale ai fenomeni da parte del lettore o dello spettatore⁸.

E ancora Castex definisce il fantastico come caratterizzante “un’intrusione brutale del mistero nella vita reale”⁹, evidenziando in questo modo il conflitto tra realtà e fantasia.

Il fantastico, inoltre, sempre secondo Todorov, non si riduce a una rappresentazione di contenuti esteriori, ma ha qualcosa che trascende la semplice visione fine a se stessa, attribuendo ad esso una rilevanza psicologica. La dimensione dell’immaginazione e dell’interiorità gioca un ruolo essenziale e, quindi, come pure spiega il formalista bulgaro, gli avvenimenti in molti racconti fantastici si possono spiegare in termini di ambiguità, tra realtà o sogno. Da un lato vi sono fenomeni certi che violano le leggi di natura e sono tuttavia inspiegabili, dall’altro vi è l’incertezza dell’illusione dei sensi. Il fantastico, quindi si regge sull’esitazione che ha il dubbio di credere se un’esperienza sia o non sia realtà¹⁰.

Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l’una o l’altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico è l’esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale¹¹.

Quindi, attraverso differenti concezioni che vanno da Freud, a Caillois, a Todorov, pur con le dovute semplificazioni, il fantastico segna quindi il limite tra il mondo delle certezze quotidiane e il dominio dell’impossibile, in una relazione conflittuale, volta a sovvertire l’ordine costituito¹².

Interpretando però un fantastico che si avvicini all’orrore, Todorov, pensando al racconto di Edgar Allan Poe *The Fall of the House of Usher* (1839) lo definisce “strano”, per via della bizzarria degli eventi narrati.

Ciò dimostrerebbe che l’utilizzo eccessivo di etichette classificatorie, potrebbero rivelare una debolezza teorica del dibattito interpretativo intorno al fantastico proposto da Todorov. La difficoltà è insita proprio nel riconoscere che non esiste un solo fantastico.

Lo spostamento più recente del dibattito sui generi, dalla letteratura al cinema, per esempio, testimoniano il fenomeno della contaminazione come figura narrativa distintiva che mira a soppiantare la “purezza” di un genere.

È possibile, comunque, superare le incompletezze teoriche di Todorov, utilizzandone soltanto alcuni spunti e mettendoli a confronto, ad esempio con forme e modi diversi di approcciare o definire il

⁸ Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1985, cit.p.28.

⁹ Cfr. P.G. Castex, *Le conte fantastique en France*, José Corti, Paris, 1951, citato in *op.cit.*, p.29.

¹⁰ Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, pp.34 e sgg.

¹¹ Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, p.28.

¹² Cfr. S.Lazzarini, *Il mondo fantastico*, Laterza, Bari, 2000.

fantastico, mantenendone, al tempo stesso, intatta la matrice “pura”, cioè, la questione dell’incertezza tra reale e soprannaturale. Questo stato puro e, per usare un po’ forzatamente un’espressione kantiana, trascendentale, del fantastico è ciò che rende possibile valicare i confini delle differenziazioni in sottogeneri e giungere a una definizione onnicomprensiva e trasversale.

D’altra parte la messa in discussione dei limiti stessi di certe categorizzazioni è l’unica strada percorribile per una qualsiasi operazione di superamento.

Leutrat, ad esempio, in *Vita dei fantasmi*¹³, parla propriamente di un “fantastico cinematografico”, includendo in esso anche molti film di Mario Bava.

In questo “fantastico” sono riversati alcuni motivi e stereotipi generali classici del gotico, molti dei quali presenti anche nel cinema italiano. Oltre al tema della contaminazione, del “doppio”, ricorre, per esempio, l’incertezza tra dubbio e realtà, di cui si è parlato.

Forse sarebbe più opportuno parlare di “fantastico” non più come genere, ma per dirla con Remo Ceserani, come “modo narrativo”¹⁴.

Ceserani, tra l’altro, prende in esame le considerazioni di Italo Calvino sul fantastico, ritenendoli più modi narrativi che generi e lo definiscono come un’espressione letteraria che richiede particolari abilità.

Il fantastico (...) richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente¹⁵.

Italo Calvino ha proposto una suddivisione del genere in *fantastico visionario*, con elementi soprannaturali come fantasmi o mostri e *fantastico mentale* (o quotidiano), dove il soprannaturale si realizza tutto nella dimensione interiore (si pensi per esempio a *Il giro di vite* di Henry James, o a *Marcivaldo* dello stesso Calvino)¹⁶.

La classificazione del fantastico letterario di Calvino, che in parte si avvicina per certi versi a quella di Todorov, potrebbe essere applicabile anche al cinema italiano, che si impronta fin da subito su uno stile calligrafico, che mira a riprodurre un altro-da-sé, emulando modelli letterari con uno stile che invece di esaltare la fattualità e il pragmatismo degli eventi, ne desidera rilevare metafore e suggestioni, esaltando un certo psicologismo, quasi a volersi sostituire al libro stampato, cogliendo quello che un film non può in genere restituire allo spettatore. Seguendo la classificazione calviniana, nella cinematografia nostrana sembra possibile rintracciare una perpetua oscillazione tra

¹³ J. Leutrat, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, ed. italiana Le Mani-Microart’s edizioni, Genova, 2008.

¹⁴ Cfr. R. Ceserani *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996, p.9.

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 224.

¹⁶ Cfr. R. Runcini (a cura di), *Metamorfosi del fantastico. Luoghi e figure nella letteratura, nel cinema, nei mass-media*, Lithos Editrice, 1999 e cfr. I. Calvino, *Marcivaldo ovvero le stagioni in città*, Einaudi, Torino, 1966.

fantastico visionario e fantastico mentale, una forma ibrida che rende difficile distinguere in maniera netta i film italiani tra horror o thriller, due generi che hanno entrambi un'evoluzione diversa, pur condividendone la stessa matrice di partenza, quell'incertezza tra dubbio e realtà, tra naturale e soprannaturale.

Non esiste quindi né una fede assoluta agli eventi, né un'incredulità totale, il gioco del fantastico nella sua riduzione essenziale esige questa forma sottile di ambiguità che lo mantiene in vita.

A esitare sono soprattutto i personaggi, con i quali spesso si identifica il lettore o lo spettatore, che si integra con il loro mondo¹⁷.

Notiamo spesso, a tale proposito, che in molti film, esiste nei personaggi protagonisti un rapporto molto stretto tra certezza della visione e dubbi sul suo contenuto, che si fa illusorio. Questi personaggi vivono quasi sempre un'esperienza a metà strada tra l'allucinazione e la realtà, mettendo in discussione se stessi e di riflesso anche lo spettatore che vive insieme a loro queste sensazioni di mistero e smarrimento.

In *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975), il protagonista, Marc Daly, è convinto di aver visto un volto riflesso in uno specchio, scomparso dopo qualche secondo. Dentro di sé Marc capisce che quel dettaglio è qualcosa di importante per le indagini, ma fatica a ritrovarlo nella memoria fino a dubitare della sua reale esistenza. In realtà i fatti daranno ragione a Marc, perché sarà proprio quel dettaglio a costituire la soluzione dell'enigma.

Ne *La ragazza che sapeva troppo* (Mario Bava, 1962), Nora Davis viene presa per visionaria quando confessa di aver assistito all'omicidio di un uomo, il cui cadavere è scomparso. Lei stessa ha dei dubbi su quello che dice e teme di essere scivolata nella follia.

Possiamo notare, in questi due casi, come l'ambiguità e l'esitazione iniziali, si svelino e si chiarifichino nell'epilogo e creino nello svolgersi del film medesimo quel senso di mistero che costituisce l'ossatura del fantastico, anche quando questo prende la forma di un *plot* verosimile e realistico¹⁸.

È in questo senso che è possibile dar conto di quella contaminazione di genere tipicamente italiana, di cui si è parlato sopra, ovvero la continua violazione delle sue regole. Una violazione che, dalla nascita del gotico italiano in poi, permetterà, in verità, di fissare un nuovo modello tipicamente italiano.

Le tradizionali etichette di genere, che ciò nonostante devono comunque essere mantenute (horror, gotico, giallo, fantascienza) sarebbero, in tutta onestà, da considerare come "etichette di sottogenere" riconducibili all'unica macrocategoria del "fantastico" nella sua purezza di modo

¹⁷Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, pp.34 e sgg.

¹⁸ Il mistero del particolare che sfugge può essere anche interpretato in chiave psicoanalitica come unica cifra essenziale inconscia capace di risolvere il caso terapeutico/poliziesco.

narrativo. La classificazione in sottogenere, d'altro canto, permette comunque allo spettatore di orientarsi nella visione e allo studioso di poter dare un ordine al materiale e prevederne uno sviluppo storico e verificarne analogie e differenze.

L'approccio metodologico di questo studio consiste, in effetti, nella riconduzione attraverso il fantastico alle analogie, al fine di poter evidenziare come nel cinema italiano sia possibile sussumere i sottogeneri entro un'unica categoria.

Va da sé che l'uso del termine "fantastico", che se ne vuol fare in questo studio, è del tutto estensivo e onnicomprensivo e vuole ampliarne il campo d'azione limitandosi ad alcuni criteri principalmente enunciati da Todorov e da Leutrat e Ceserani.

Di Todorov e Leutrat si è già fatto cenno, mentre è interessante ritornare, a scopo esemplificativo, sulla classificazione del fantastico così com'è stata fornita da Remo Ceserani nel saggio sopracitato, ovvero evidenziando i cosiddetti "procedimenti narrativi e retorici utilizzati dal modo fantastico"¹⁹ e "sistemi tematici ricorrenti nella letteratura fantastica"²⁰. Questi strumenti saranno particolarmente utili per comprendere anche i criteri di analisi dei testi filmici presi in considerazione. Naturalmente evidenzierò quei procedimenti narrativi che possono essere equiparabili e validi anche per un'analisi di un film fantastico. In particolare: un forte interesse per il linguaggio e le sue capacità evocative; il coinvolgimento del lettore/spettatore attraverso terrore, humour o effetti sorpresa in genere; l'uso di ellissi; la teatralità; la figuratività; il dettaglio.

Alcuni di questi elementi derivano direttamente dalla definizione del fantastico come modo narrativo e non come genere, che abbiamo visto essere uno dei temi centrali dello studio di Ceserani.

Accanto ai procedimenti formali della narrazione, qui sopra elencati, vi sono i sistemi tematici, i quali, in questo caso, costituiscono i veri e propri *topoi* del fantastico, e sono "in alcuni casi una vera e propria tematizzazione dei procedimenti formali"²¹.

Essi sono: la vita dei morti, l'individuo, la follia, il doppio, l'apparizione dell'alieno, del mostro o dell'inconoscibile, l'eros e le frustrazioni dell'amore romantico, il nulla.

Questi *topoi* segnano e sottolineano il carattere intertestuale e seriale dei testi filmici che verranno presi in esame, così come aprono ad alcune categorizzazioni (il gotico o il giallo) che verranno ora meglio specificati.

Per ciò che concerne il gotico, anche questo termine è stato oggetto di discussioni e di dibattiti. Vi si può intendere sia applicazioni ristrette, sia estensive. La definizione più ristretta, oltre allo stile

¹⁹Cfr.R. Ceserani, *Il fantastico*, pp.76-84.

²⁰Cfr.R.Ceserani,*Il fantastico*, pp.85-95.

²¹Cfr.R. Ceserani, *Il fantastico*, p.85

architettonico medievale, fa comunque riferimento al genere letterario sviluppatosi in Inghilterra tra il XVIII e XIX secolo.

In questo studio sia fantastico e gotico vengono quasi associati e utilizzati nella maniera ampia possibile, come si è già avuto modo di chiarire poco più sopra, valicando quindi definizioni troppo restrittive, legate a un solo ambito culturale o artistico.

La definizione di “gotico” che forse più si attaglia alle caratteristiche del cinema italiano è quella di Botting:

Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres – gloomy and mysterious – have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. In the twentieth century, in diverse and ambiguous ways, Gothic figures have continued to shadow the progress of modernity with counter-narratives displaying the underside of enlightenment and humanist values²².

Gotico, quindi, come sinonimo di eccesso e trasgressione, concetti-chiave che trovano il loro terreno fertile nell'alveo del Romanticismo e in una poetica del sublime, così come era stata formulata da Edmund Burke. Non è un caso, propriamente, che il cinema italiano a partire dagli anni Sessanta sarà per lo più concentrato a mettere in scena opere calligrafiche riproducenti atmosfere ottocentesche tipicamente romantiche, spesso ispirate a veri e propri testi letterari.

David Punter, d'altro canto, in *The Literature of Terror*, ha sottolineato come il gotico sia diventato una strategia narrativa plasmabile e ricorrente, non solo nell'Ottocento, ma anche in epoche successive

Gothic' fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves (...)the same themes are repeated with only the slightest of variations (...)all twentieth-century horror fiction has its roots in the Gothic: but it is remarkable how much of it does,how much it relies on themes and styles which, by rights, would seem to be more than a century out of date²³.

Da questo passo emerge quindi un setting ricorrente di caratteristiche che possono essere trasmissibili e applicabili anche al di fuori di un confine storico ben delineato.

Aggiungeremo, anche al di fuori di uno stesso genere, cioè, il gotico stesso.

²²Cfr. D. Punter,G.Byron,*The Gothic. Blackwell Guides To Literature*, Blackwell Publishing, Padstow, 2004, p.1-2

²³Cfr. D.Punter,*The Literature of Terror. A History of Gothic fictions from 1765 to the present day*. Longman,London-New York, 1980, p.3

In effetti, un altro aspetto che riguarda il gotico, ed è anche la radice di tutto il cinema horror e thriller, è quello psicanalitico, aspetto che è stato studiato da studiosi come Dani Cavallaro. La psicanalisi viene ad essere il bacino di contenimento della follia e del doppio (*Doppelgänger*) in cui i testi di riferimento sono *Der Doppelgänger* di Otto Rank, uno dei più stretti collaboratori di Sigmund Freud, scritto nel 1914, ma pubblicato solo nel 1924, e *Das Unheimliche*, dello stesso Freud, scritto nel 1919.

Il tema del “doppio” in quanto identità rubata (possessioni divine o demoniche), proiezioni e identificazioni, scissione di personalità²⁴ costituisce un nodo essenziale del gotico, ma anche, come si vedrà, del cosiddetto spaghetti-thriller. Neutralizzato, per così dire, l’aspetto magico-esoterico, il “doppio” prende corpo semplicemente come mero esercizio della follia presso le menti contorte degli psicopatici, ma non fa perdere il suo effetto “perturbante”²⁵.

Con la nascita del “giallo all’italiana” diventa difficile identificare il confine netto tra horror-gotico e giallo, poiché proprio nel giallo vi è sempre un movimento centrifugo, che porta ad “eccedere”, travisare e infrangere le consuete peculiarità del poliziesco.

L’eccesso, categoria già esemplificata attraverso Botting, in questo caso, porta a un collegamento con l’horror gotico, anche se, nonostante tutto, alcune delle sue caratteristiche topiche vengono a mancare (il tema del “mostro” o del “fantasma” per esempio) o perdono di importanza per cedere il passo a qualcosa di diverso ma concettualmente, metaforicamente affine (la rappresentazione della morte che si confonde, si sovrappone o si sostituisce alla rappresentazione erotica).

Per questa ragione è più utile e conveniente l’utilizzo del termine “fantastico”, anche quando si parla di “thriller”, a sottolineare che l’aspetto poliziesco è del tutto ridimensionato a favore della messinscena di paure irrazionali e di mancati rapporti di causa-effetto, a favorire quindi, sempre e comunque, una dimensione del fantastico secondo “modi narrativi” del gotico.

Da questo punto di vista si potrebbe dire che non sia mai esistita una vera e propria morte del “gotico” in Italia, per lo meno stando secondo Roberto Curti, nel suo testo preso a riferimento per questo studio, *Fantasmia d’amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e TV*²⁶.

Curti ricostruisce efficacemente una storia e un’evoluzione del gotico dagli anni Sessanta ai giorni nostri, sottolineandone implicitamente la decadenza, avendo cura di distinguere questo sottogenere dal thriller, di cui si fanno solo rapidi accenni.

²⁴Massimo Fusillo, nell’introduzione al volume *L’altro e se stesso* individua queste tre situazioni essenziali, chiarendo soprattutto gli aspetti narrativi del doppio. Si veda M. Fusillo, *L’altro e se stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.

²⁵ Il concetto di “perturbante”, così come elaborato da Freud, fa emergere dal punto di vista cinematografico una linea di rottura continua tra gli archetipi “conosciuto” ed “estraneo”, ponendo in essere, sia nei personaggi che negli spettatori, un’inquietudine derivante dalla perdita di certezze e da relativo smarrimento causato da tale perdita.

²⁶ Si veda R. Curti, *Fantasmia d’amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e Tv*, Lindau, Torino, 2011.

In realtà la “decadenza” del gotico convive con la sua “evoluzione” o “involuzione”, dipende dai punti di vista, già durante gli stessi anni Sessanta, quando un regista Mario Bava, oltre a girare contemporaneamente gotici e thriller, in alcuni film come *La frusta e il corpo* faceva fatica egli stesso a separare nettamente quella che poteva essere una *crime story* a sfondo psicologico da una vera e propria *ghost story*.

Sia nei film horror-gotici e thriller italiani, non a caso, sono sempre presenti queste macro-caratteristiche fondamentali: l’incertezza di ciò che accade nella vita reale che diviene fonte di dubbio; il visionario (che può coincidere ora col mostruoso, ora che con atmosfere oniriche); la decadenza morale dei personaggi; la cinica ironia che maschera talvolta ambigui sottotesti utilizzati per disorientare lo spettatore, magari anche con un intento metacinematografico.

È anche e soprattutto per questa ragione che è preferibile utilizzare il termine “fantastico”, quando si parlerà genericamente di ciò che si potrebbe anche chiamare “cinema del terrore”, anche con l’implicita assunzione di principio che tutto il sistema dei generi in Italia vive e si caratterizza attraverso la contaminazione e l’innesto²⁷.

Simone Venturini nel suo studio recente *Horror italiano* problematizza la questione, arrivando ad affermare quanto sia difficile applicare la nozione di “genere” al cinema italiano, soprattutto per quanto riguarda l’horror, capace di forzare i suoi confini attraverso ibridazioni.

Il genere si presenta così come un succedersi discontinuo di occorrenze in divenire, un processo che trova espressione e continua rinegoziazione attraverso il confronto “verticale” con un complesso mediale e un contesto socio-culturale diversificato e in rapida evoluzione e in “orizzontale” con un’industria e un mercato transnazionali che impongono le condizioni del dialogo con altri cicli di generi. La “generificazione” dell’horror italiano risulterebbe così incompiuta (cicli, filoni, film d’*exploitation*, ma non un genere)²⁸.

Il fantastico italiano, quindi, si presenta fin da subito impuro e spurio, anche se è possibile ricercarne un comun denominatore: ribrezzo, raccapriccio, emozioni forti sono cifre fondamentali ed essenziali del fantastico italiano²⁹, anche se prediligono il realismo anatomico della distruzione dei corpi con un gusto impressionistico del dettaglio, piuttosto che presentarsi sotto forma di mostri, creature aliene, bizzarre, frutto di invenzioni o esperimenti o provenienti da universi paralleli³⁰, tutto all’insegna, sempre della categoria dell’“eccesso” e della “trasgressione”. Escludiamo dal

²⁷D. Catelli, *Ciak si trema. Guida al cinema horror*, Roma-Napoli, Theoria S.r.l., 1996, pp. 93-103.

²⁸Cfr.S. Venturini, *Horror italiano*, Donzelli Editore, Roma, 2014, p.10

²⁹ L’idea del rapporto tra terrore e genere fantastico viene sostenuta da H.P. Lovecraft, in quanto il criterio del fantastico verte esclusivamente sull’esperienza del fruitore. Tesi discussa, ma smentita anche da Todorov. Cfr.T. Todorov, *La letteratura fantastica*, p.37.

³⁰ Vi è da considerare anche una motivazione pratica in questa scelta, legata per lo più a *budget* di gran lunga più modesti rispetto alle produzioni di fantascienza americane.

novero gli *zombi*, discendenti dalla cinematografia americana, realizzati con mezzi artigianali e l'abilità di certi truccatori o gli eroi del già citato filone storico- mitologico³¹. L'orrore e il terrore hanno però, per lo più, la loro plausibilità e conseguenza dagli insondabili misteri della psiche umana.

L'orrore in Italia, quindi, ha anche finalità realistiche e melodrammatiche, e vuole spesso creare spesso un compiaciuto effetto-scandalo per differenziarsi da un cinema più "moderato" e composto³². A questo proposito, utilizzando un'espressione di Roger Caillois si potrebbe parlare di "fantastico per partito preso"³³, un fantastico, quindi, provocatorio che s'impone allo spettatore come mezzo sorprendente e spiazzante. Non va però omissso di rispondere alla prima domanda, posta inizialmente, se esiste un fantastico italiano.

Se la risposta affermativa, dopo queste pagine, può apparire ovvia, in realtà, se facciamo riferimento, per dovere di completezza, al vero e proprio genere *fantasy*³⁴ o di fantascienza, distinto dall'horror, il discorso diventerebbe complesso.

L'imbarazzo teorico nel dover occuparsi anche della fantascienza è evidente, in quanto, non è possibile escludere anche questo filone dal novero del fantastico.

In realtà questa esclusione è da giustificarsi innanzitutto proprio perché la fantascienza in Italia, sebbene abbia avuto dei validi tentativi di riuscita con registi come Riccardo Freda, Antonio Margheriti o Luigi Cozzi non è un filone che ha attecchito a livello popolare, soprattutto con una propria tenuta temporale.

Le ragioni sono anche da addurre a una disponibilità economica sempre più scarsa del cinema italiano, che non è più riuscito a reggere i colpi della concorrenza dell'evoluzione tecnologica americana.

Secondariamente, questo studio, focalizzandosi sul problema del *gender* ha potuto trovare un confronto con studiose e studiosi, in Italia, come Roberto Curti, Deborah Toschi, Caterina Liverani, Barbara Grespi, Rossella Catanese, Giovanna Maina, che hanno analizzato la figura femminile

³¹ Genere conosciuto anche come *peplum* o *cappa e spada*, ispirato alla gesta e alle avventure degli eroi mitologici come Sansone o Maciste e famoso soprattutto in Italia per avere mescolato elementi storici, d'azione e fantastici. Il genere si sviluppa molto presto a partire dagli anni '10, con un exploit considerevole a partire dagli anni '50; tra i titoli più famosi si ricordano: *Le legioni di Cleopatra* (1959) e *La vendetta di Ercole* (1960) di Vittorio Cottafavi, *Ercole al centro della terra* (1961) di Mario Bava, quest'ultimo contaminato anche con elementi horror. Tra i film significativi nel filone "zombi" ricordiamo *Zombi 2* (1979) e *Paura nella città dei morti viventi* (1980), entrambi di Lucio Fulci.

³² Si è venuta a creare col tempo una sorta di circolarità per la quale più l'influenza della Chiesa cattolica e della censura si facevano pressanti e più il cinema italiano sceglieva strade che lo portavano verso eccessi morali, quali l'incesto, la dissoluzione della famiglia, la lussuria indice di possessione diabolica, temi per altro già accreditati anche nel fantastico letterario, come incarnazione del Male.

³³ Cfr. R. Caillois, "Au coeur du fantastique", in *Cohérences aventureuses*, cit. (*Nel cuore del fantastico*, Abscondita, 2004)

³⁴ Possiamo, a tal proposito, identificare il *fantasy* come una variante della fantascienza, basata soltanto su elementi fiabeschi, gotici, soprannaturali, non necessariamente connessa col macabro, ideata per lo più per un target di pubblico giovanile.

all'interno del genere gotico e thriller. Ci è sembrato interessante partire, quindi, da questi due sottogeneri e produrre una nomenclatura basata su un tale campione di film, utilizzando il termine "fantastico" per designare tutte quelle forme di horror soprannaturale, contaminati spesso da elementi *noir*, polizieschi, erotici, ma soprattutto *gore* e *splatter*.

Prendendo a prestito ancora le parole di Venturini, "l'horror si espande o contagia altri ambiti espressivi, altri linguaggi, altre forme linguistiche, attraverso dinamiche dialogiche di tipo intertestuale (come nel caso della parodia) o intermediale (come nel caso dell'erotismo)³⁵.

Complessivamente, però, possiamo riassumere le caratteristiche del "fantastico" nella sua accezione più estensiva fin qui descritta, come segue. Alcune di queste caratteristiche, tra l'altro, sono già state poste in evidenza, altre sono lo spunto per trattazioni e approfondimenti seguenti.

-Il cinema di genere fantastico italiano fatica in prima istanza a trovare una sua poetica e una sua originalità. Dalla metà degli anni Sessanta i registi cominceranno, partendo da modelli e da tradizioni riconosciuti a impostare un discorso molto personale, sia a livello narrativo che nel discorso filmico retorico-formale.

-Il cinema fantastico italiano vive in perenne conflitto tra dimensione d'autore e dimensione popolare e spettacolare, penalizzato dal suo presentarsi come cinema artigianale e di imitazione, spesso in difficoltà con la censura.

-Il cinema fantastico italiano presenta delle difficoltà nel definire chiaramente e con qualità distinte i suoi sottogeneri, caratterizzati dalla contaminazione.

-Il cinema fantastico italiano ha il suo fulcro nel voyeurismo e nella centralità della figura femminile come elemento erotico o conturbante, nonché in una estetica postmoderna della messinscena.

1.3 Corpus della ricerca: periodizzazione e indagine quantitativa

Chiarito in definitiva l'uso e la terminologia del termine "fantastico", rimane ora da definire e delimitare l'intervallo temporale entro il quale verrà presa in considerazione l'analisi della figura femminile attraverso le pellicole riferentesi a tale periodo storico.

La periodizzazione è stata individuata tra il 1957 il 1989. L'anno 1957 è fissato come data convenzionale di nascita ufficiale del cinema fantastico italiano con il film *I vampiri*, di Riccardo

³⁵Cfr.S. Venturini, *Horror italiano*, p.11.

Freda, citato, da molti testi che si sono occupati di fornirne un profilo storico³⁶. Va comunque rilevato che esistono produzioni ascrivibili al fantastico molto prima del '57 già a partire dal muto, con *L'Inferno* o il *Pinocchio* (1911) di Giulio Antamoro o in seguito con il filone fanta-mitologico di Cottafavi o Freda. L'argomento verrà approfondito successivamente in modo dettagliato, principalmente per comprendere lo sviluppo tardivo di un filone commerciale, che prima del '57 non c'era ancora stato. C'è da supporre che l'ondata del neorealismo del primo Dopoguerra, esauritasi a poco a poco abbia, nonostante tutto, permeato l'Italia di un *humus* realista, che ha fatto da frizione al fiorire di altri linguaggi o generi cinematografici. L'occulto, l'inspiegabile, la fantascienza, per motivi storici e culturali non hanno avuto un così grande terreno fertile, nemmeno in letteratura³⁷, per cui l'attenzione dei produttori e dei distributori e della critica militante non poteva che rivolgere più attenzione, almeno per buona parte degli anni Cinquanta, al massimo alla commedia di costume o ai film di impegno civile.

L'Italia non è ancora pronta ad accettare queste nuove forme espressive e il fantastico è ancora un genere di nicchia; ben presto viene via via portato a compimento l'evoluzione del genere con canoni ora ben individuabili, grazie anche alla forza propulsiva dei movimenti di emancipazione femminile, desiderio di libertà e uguaglianza, l'allargamento del mercato.

Questi cambiamenti storico-culturali, come il boom economico, l'allargamento dei mercati, il ruolo sempre più preminente di Cinecittà come polo d'attrazione anche per Hollywood, la nascita in Francia della Nouvelle Vague, permettono una sperimentazione verso nuovi generi, per i quali si comincia a registrare una regolarità di produzione sempre più frequente.

Se gli anni Sessanta sono caratterizzabili per lo più per la presenza di Mario Bava, Riccardo Freda e Antonio Margheriti, abili artigiani del filone gotico-fantastico, con venature macabro-morbose, negli anni Settanta vengono sistematizzati molti motivi degli anni Sessanta e si consolida il "giallo all'italiana", con la nascita artistica di Dario Argento, un colosso che, nel corso degli anni, si pone al di sopra e fagocita il prodotto "medio-basso" riconducibile alla produzione di serie, assurgendo a modello ispiratore.

Anche il genere giallo gode, comunque, in Italia di una lunga tradizione, soprattutto in campo letterario. È proprio dalla collana Mondadori di polizieschi dalla copertina gialla, che il termine

³⁶ Tra questi testi vanno citati, M. Colombo, A. Tentori, *Lo schermo insanguinato*, Solfanelli Editore, Chieti, 1990. A. Bruschini, A. Tentori, *Operazione paura: i registi del gotico italiano*, Puntzero, Bologna, 1997; L. Cozzi, A. Tentori, *Horror made in Italy. Il cinema gotico e fantastico*, vol. I-II-III, Mondo Ignoto, Roma, 2001-2003; T. Mora, *Elegia per una donna vampiro. Il cinema fantastico in Italia 1957-1966*, in *Storia del cinema dell'orrore*, vol. 2, Fanucci, Roma, 2002; F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957/1965)*, Ferrara, Unifepress, 2009.

³⁷ Il romanticismo letterario italiano, la cui data ufficiale di avvio risale al 1816, a differenza di quello inglese o tedesco, prende una forma diversa rispetto al gotico d'oltralpe e si concentra più sul romanzo storico, nell'ambito di una corrente realistica, sulla spinta di istanze risorgimentali. È importante ribadire questa differenza poiché gli stilemi e gli stereotipi sette-ottocenteschi presenti anche nei primi film gotici italiani sono derivati dai romanzi inglesi, poiché una vera consapevolezza del fantastico in Italia si è sviluppata molto dopo gli anni Sessanta del Novecento.

prende piede e che verrà utilizzato all'estero per riferirsi però specificamente al modello argentino³⁸.

Il cinema italiano, invece, ha prodotto sin dagli anni Trenta gialli di vario tipo, sia film d'inchiesta, sia film ad enigma, via via sino a pellicole in cui l'elemento dell'angoscia e dello spavento si è fatto preponderante.

Il primo film giudiziario italiano risale al 1930, *Corte d' Assise*, di Guido Brignone, ma è soprattutto con *Il treno delle 21.15* (Amleto Palermi, 1933), che si possono ritrovare gli ingredienti più comuni del genere: il delitto, l'investigatore improvvisato, il colpevole mascherato.

Anche *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), oltre a essere considerato il progenitore del neorealismo, in realtà è anche un omaggio alla letteratura *hard-boiled* americana, grazie alla libera trasposizione del romanzo di James Cain, *Il postino suona sempre due volte*. Dopo *Ossessione* l'ambientazione rurale viene a poco a poco abbandonata a favore di quella urbana, per favorire storie di malavita, violenze, morbosità, con personaggi mutuati proprio dal *milieu* metropolitano: senzatetto, prostitute, speculatori edilizi.

La cornice realistica fa sempre da sfondo, fino al film *La ragazza che sapeva troppo* di Mario Bava del '62, ove viene esaltato uno stile visivo basato su particolari effetti-luce e l'ambientazione cittadina romana diventa il luogo dell'inverosimiglianza e di atmosfere suggestive e irreali.

Da questo momento in poi il giallo e l'horror gotico sono i due filoni di riferimento che si incrociano e si sfidano vicendevolmente a occupare il mercato nostrano almeno per tutti gli anni Ottanta.

Ciò nonostante dal punto di vista qualitativo i film presi in esame attraversano un ampio ventaglio di mode e di cambiamenti culturali, tenendo conto che i tre decenni che ne costituiscono il *corpus*, sono di fatto, profondamente diversi l'uno dall'altro.

Tutti i film, a partire dagli anni Sessanta, come in parte già accennato, pur nella loro differenziazione in generi e sottogeneri, mantengono dei motivi trasversalmente ricorrenti, che vengono sempre riadattati e riutilizzati a seconda del contesto culturale.

Quindi compito della ricerca sarà di rintracciare alcuni elementi che ci serviranno a tentare di delineare una tradizione che nasce e si rinnova tra il 1957 e il 1989, focalizzando l'attenzione non tanto sull'effettiva storia del cinema thriller e horror italiano così come si è prodotta, rintracciabile e recuperabile su testi di tutto il mondo, ma di comprenderne l'evoluzione della tipizzazione femminile, dal punto di vista rappresentativo e narrativo, testuale ed extratestuale, con particolare riferimento ai decenni successivi agli anni Sessanta.

³⁸ Si veda M.J. Koven, *La dolce morte. Vernacular Cinema and The Italian Giallo film*, The Scarecrow Press, Lanham Maryland, Toronto, Oxford, 2006.

L'annata che chiude l'intervallo di tempo, specularmente a quella di apertura, non dev'essere intesa come una interruzione definitiva della produzione delle pellicole horror/fantastiche, e quindi un'epoca pertanto conclusa. Tale produzione, pur nel suo diradarsi e degradarsi sempre più verso il mercato *home video*, non godendo sempre di una distribuzione sul grande schermo, non cessa di esistere, anche se si è esaurito un vero e proprio modello produttivo e l'orientarsi verso delle politiche distributive che penalizzano il cinema fantastico in Italia è dovuto principalmente alla crisi produttiva dell'intero sistema dei generi in Italia, cominciato negli anni Settanta. Sia per dati di incasso, sia per numero di film prodotti durante un'intera annata cinematografica, tale crisi produttiva si riferisce ai film di tutti i generi, eccetto la commedia, che continua a sopravvivere come unica risorsa delle cinematografia nostrana. Tuttavia, il passaggio che alla fine degli anni Ottanta segna sopra ogni cosa una svolta epocale è l'ingerenza delle case di produzione televisive nel sistema produttivocinematografico, che con i loro co-finanziamenti cercano di sopperire alla mancanza di fondi di un'industria del cinema nostrano che sta sempre di più scomparendo. La conseguenza di ciò è in contropartita un piegarsi del cinema alle condizioni di distribuzione del piccolo schermo, le quali impongono un livellamento creativo in favore di politiche di fruizione esclusivamente televisiva e per un certo tipo di pubblico.

Per quello che attiene il cinema fantastico italiano si può notare una cospicua partecipazione di Reteitalia³⁹, già a partire dal 1986, con il film *Morirai a mezzanotte* di John Old jr (Lamberto Bava) e in seguito in pellicole tutte distribuite tra il 1988 e il 1989⁴⁰.

Gli anni Ottanta rappresentano, tuttavia, forse l'ultimo decennio di successo e di notorietà dell'horror e del fantastico nostrano, stando anche ai dati raccolti da Paolo Russo, dai quali si evince che tra il 1977 e il 1985 su 1300 i film di tale genere prodotti, essi rappresentino il 6% del totale; una cifra bassa, ma comunque significativa se rapportata alla concorrenza del predominio della commedia.⁴¹

Inoltre si evidenzia come proprio negli anni Ottanta, mentre in Italia il piccolo schermo stia sottraendo in modo esponenziale gli spettatori alle sale, si verifichi una certa visibilità del nostro cinema sugli schermi di oltreoceano, tanto da riuscire a influenzare in parte quello americano, inizialmente ispiratore di molto cinema degli anni Sessanta.

³⁹ Società fondata da Carlo Bernasconi nel 1979 inizialmente per acquistare nascenti prodotti televisivi da mandare in onda sulle reti Fininvest; in seguito negli anni Ottanta arrivò a produrre più di 200 film e si fuse insieme con la Silvio Berlusconi Communications.

⁴⁰ *Caramelle da uno sconosciuto* (1987); *Le foto di Gioia* (1987); *Spettri* (1987); *Un delitto poco comune* (1988); *Mamba* (1988); *Il nido del ragno* (1988); *Pathos-segreto inquietudine* (1988); *Sotto il vestito niente II* (1988); *La chiesa* (1989); *Maya* (1989).

⁴¹ Cfr. P. Russo, *Mettere in scena l'angoscia. Dario Argento e l'horror*, in V. Zagarrio, *Storia del cinema italiano*, vol. XIII (1977-1985), Marsilio, Venezia, 2001.

Le cifre dei film prodotti anno per anno subiscono una fluttuazione in negativo negli anni Ottanta, ma è ben poca cosa rispetto al decremento massiccio dei Novanta.

Si passa da una produzione di circa 37 film nel solo 1972 (annata molto prolifica per il cinema italiano in generale), ai 19 del 1980, fino ai 15 del 1988. Nel '92 su una produzione totale di 152 film annui, i thriller/fantastici si attestano su 4⁴².

Il metodo di ricerca ha previsto un'analisi prima di tutto quantitativa della presenza della figura femminile nel cinema fantastico italiano.

Far cadere l'accento sulla presenza è assai importante per poter definire in che misura sia legittimo poter parlare di ruolo consistente della donna nelle singole pellicole, al di là di ciò che è stato detto con probabile imprecisione metodologica in molti studi del caso⁴³.

L'analisi estensiva delle pellicole ha consentito di fare alcuni primi rilievi di cui si darà conto nel prossimo capitolo. Essa ha permesso anche di articolare il corpus in alcune famiglie di film.

1.3.1 Film a prevalenza femminile

Il primo lavoro di classificazione, basato su una metodologia di tipo induttivo, è stato quello di isolare i film dove si poteva riscontrare un numero superiore di presenze femminili all'interno dell'intero cast di attori; in altri termini film in cui il numero di attrici femminili prevaleva rispetto agli attori maschili, una mera e grezza operazione di conteggio.

Il criterio adottato riguarda personaggi femminili accreditati (principali e non principali)

Dei 324 film del totale censiti (thriller, gotico e splatter-movie) nel *range* temporale considerato 1957-1989, i cast a prevalenza femminile sono 34.

La cifra esigua può indurre a considerare il fatto che la costante presenza di attrici e personaggi-donna sia una ricorrenza misurabile longitudinalmente di film in film in senso temporale e assai meno quantificabile all'interno di uno spazio filmico relativo a una pellicola.

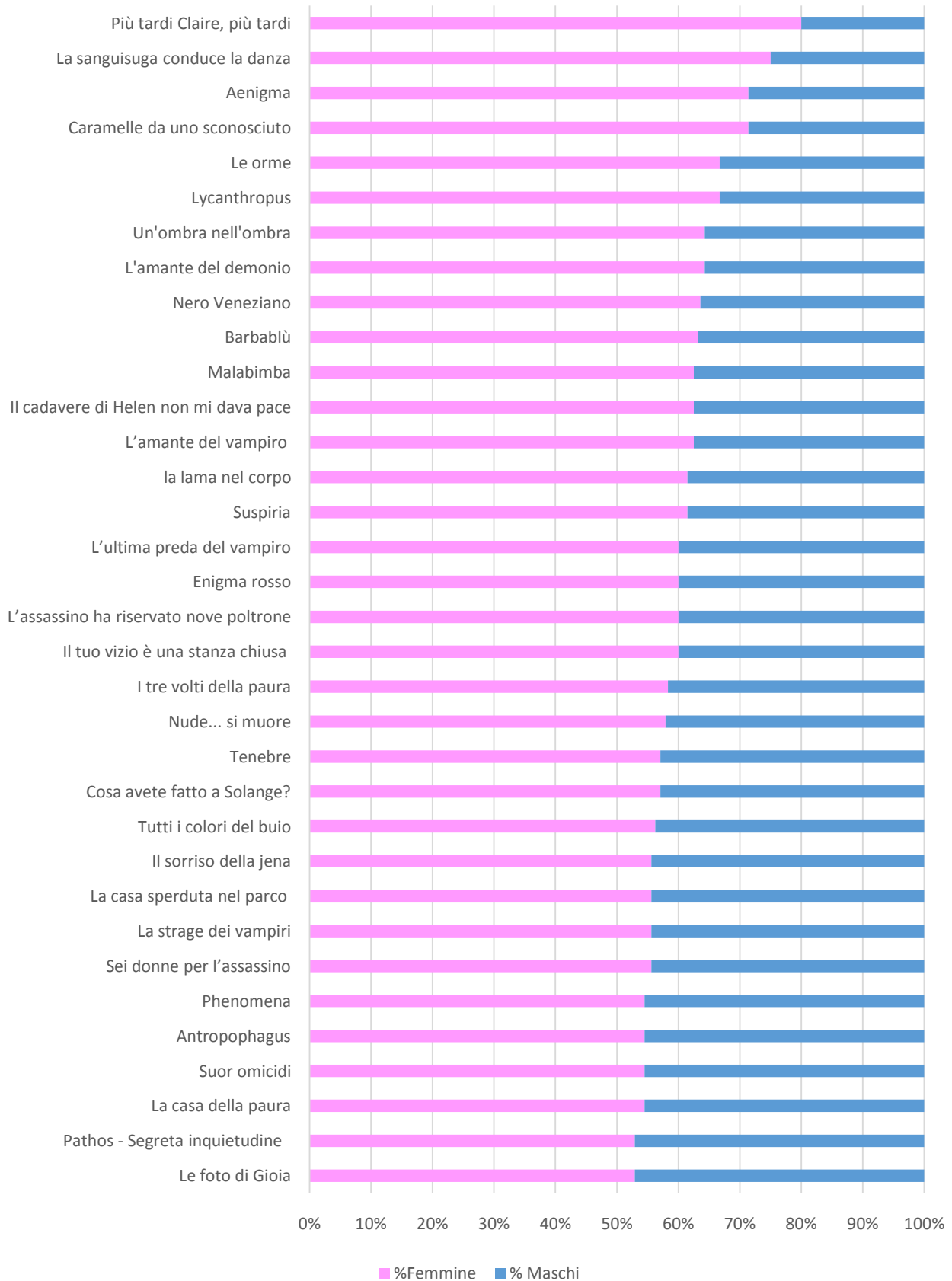
Per fare più chiarezza, il cinema fantastico italiano difetterebbe, quindi, di un gran numero di film totalmente "al femminile", considerati anche alcuni cast non corali di per sé poveri di attori, nei quali la presenza femminile supera magari solo di un'unità quella maschile.

Si veda, nella pagina seguente, il grafico a completamento.

⁴²Cfr. www.archiviodelcinemaitaliano.it

⁴³ Cfr. il più recente, S. Iachetti, *La paura cammina con i tacchi alti*, Il Foglio, Piombino, 2017.

Mix di genere nel cast del cinema fantastico italiano



1.3.2 Film corali

Sono intesi come film dove non c'è una marcata distinzione tra personaggi primari e secondari, ma il loro peso narrativo è simmetrico, sullo stesso piano. Non vi è un personaggio collocato gerarchicamente che prevale sugli altri e che funge da vettore, ma i personaggi sono distribuiti orizzontalmente intorno a un baricentro narrativo.

Una parte di questi film corali qui sopra definiti sono attinti dalla precedente famiglia, i film a prevalenza femminile.

Possiamo a tale proposito citare *Nude si muore* (1967), *La casa sperduta nel parco* (1980), *Anthrophagus* (1980).

Una prima sottodistinzione dei film corali riguarda quindi quelli a prevalenza femminile, di cui abbiamo già detto e quelli a prevalenza maschile.

Si possono inoltre individuare due tipologie di film corali, una la cui azione è quasi sempre svolta in un monoambiente o in pochissimi ambienti; gli omicidi sono pretestuosi o accessori e illustrano prevalentemente raffinati quanto cruenti *modus operandi* dell'assassinio. Sullo sfondo vi è comunque un antifatto intorno a cui sono costruite e giustificate le scene di morte, ma i raccordi narrativi sono deboli, le incongruenze logiche sono parecchie.

La seconda tipologia riguarda film corali dove i personaggi vivono inseriti in una rete di relazioni più solide e il loro scavo psicologico è decisamente meglio definito e abbozzato.

Solitamente il canovaccio-tipo è un gruppo di persone immerse in un vero e proprio mistero giallo, non vi è necessariamente una deriva verso lo splatter e lo *slasher* e nemmeno un numero elevato di omicidi. Rimane comunque invariato il ricorso a pochi ambienti e a numerosi personaggi nessuno dei quali riveste un ruolo primario.

Tra le due tipologie rilevate ciò che le differenzia davvero è l'articolazione della spazialità, nel primo caso vi sono al massimo due ambienti per lo più al chiuso e nel secondo caso una serie di luoghi che si moltiplicano esponenzialmente o l'alternanza di interni ed esterni.

FILM MONO-AMBIENTE	FILM PLURI-AMBIENTE
<ul style="list-style-type: none"> • <i>L'amante del vampiro</i> (1960) • <i>5 bambole per la luna d'agosto</i> (1969) • <i>Reazione a catena aka Ecologia del delitto</i> (1971) • <i>Ciak, si muore!</i> (1974) • <i>Thrauma</i> (1979) • <i>Antropophagus</i> (1980) • <i>La casa sperduta nel parco</i> (1980) • <i>Murder Obsession</i> (1981) • <i>Notturmo con grida</i> (1982) • <i>Camping del terrore</i> (1987) • <i>Killing Birds</i> (1988) • <i>Streghe</i> (1989) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Nude si muore</i> (1967) • <i>Gatti rossi in un labirinto di vetro</i> (1974) • <i>L'assassino ha riservato nove poltrone</i> (1974) • <i>L'uomo, la donna, la bestia-Spell</i>(1977)

La scelta e l'idea di censire i film corali, al di là della presenza femminile cospicua o meno, è stata motivata dal tentativo di prendere a campione un genere particolare di pellicole affini al sottogenere *slasher* americano, per poter verificare nei capitoli successivi l'attendibilità della presenza e della modalità di rappresentazione della figura della *final girl*⁴⁴.

1.3.3 Film con protagonisti primari femminili

L'ultima tipologia di pellicole prese in considerazione è quella in cui compaiono personaggi principali, intesi come primi protagonisti.

Come nell'esempio precedente dei film corali, anche in questo caso, vi è un modello narrativo di riferimento e tale modello si basa sulla narrazione classica.

Per "primo protagonista" infatti intendiamo qui il personaggio *goal oriented*, agente causale del *plot*, la cui posizione sociale e sentimenti costituiscono l'ossatura della storia.

⁴⁴ L'espressione è desunta dalle studiose americane Vera Dika e Carol J. Clover, che hanno tratto il ruolo della protagonista femminile all'interno del sottogenere *slasher*. La ragazza finale è colei che nel film ha il ruolo di salvarsi di fronte alla persecuzioni e alle avversità, ultima eroina sopravvissuta a una serie di angherie e omicidi. Cfr. C.J.Clover, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press 1992, cit.p.260 e cfr. V. Dika, *American Horrors: Essays on The Modern American Horror Film*, cit.p.93.

Donne quindi che hanno il compito di risolvere un mistero, sulle quali si accentra per lo più l'identificazione dello spettatore o donne che sono comunque coinvolte in prima persona per tutta la durata del film in una situazione che le mette in pericolo di vita. Il loro ruolo primario le distingue dal ruolo secondario di semplici vittime, personaggi piatti, non funzionali alla narrazione.

Non è stato difficile individuare personaggi di questo tipo che comunque non mancano. Nei capitoli successivi verranno però discusse alcune criticità che spesso fungono da interferenza al modello classico di personaggio e che sembrano incrinare un modello forte per propendere verso una narrazione debole.

Quantitativamente i risultati ottenuti attestano 89 protagoniste su 324 film. Sommando in definitiva le singole classi analizzate possiamo in definitiva raggiungere la quota di 146 su 324, una cifra che si attesta a meno della metà del totale. Non sono state però prese in considerazione il numero delle vittime non protagoniste assassinate in ogni pellicola, ritenendo questo censimento superfluo per essenzialmente il seguente motivo: si ritiene come condizione sufficiente la presenza di almeno una vittima assassinata per film, dato che comunque si può ritenere verificato.

Considerando già il solo numero delle vittime presente in ogni film dei 324, quasi sempre superiore all'unità, è già possibile pronunciarsi affermativamente sull'onnipresenza di figure femminili nel *corpus* preso in esame.

Una volta accertata la presenza quantitativa l'ulteriore passo nello svolgimento della ricerca è stato delineare un profilo qualitativo della figura femminile, che possa riprodurre una modellizzazione/*cluster* di riferimento.

Questo profilo è costruito preliminarmente sul livello della rappresentazione, della narrazione e dell'enunciazione. Il livello di rappresentazione si basa sull'analisi della persona e del personaggio nel suo essere statico (tratti fisici e culturali), mentre il livello narrativo attribuisce un ruolo e una funzione al personaggio con un profilo attanziale (il porsi nell'azione e il relazionarsi con gli altri personaggi per giungere alla modificazione di uno o più eventi); completano l'analisi il sistema dei valori (istanza deontica e istanza volitivo-bulestica) e il livello enunciativo, attraverso il punto di vista.

CAPITOLO 2

LA RAPPRESENTAZIONE FEMMINILE NEL CINEMA HORROR CONTEMPORANEO

INTRODUZIONE

Prima di addentrarsi in una vera e propria analisi sulla figura femminile nel cinema italiano, occorre contestualizzare la ricerca empirica all'interno di un vero e proprio dibattito sulla nozione di rappresentazione femminile, alla luce dello sviluppo storico del sistema dei media, così come collocato nell'arco temporale prescelto.

Il rapporto, infatti, tra rappresentazione cinematografica e corpo femminile necessita di un approfondimento teorico che fa scorgere una stratificata complessità, a differenti livelli epistemologici e culturali.

In definitiva, la donna e il suo corpo innescano un dibattito all'interno di una costellazione di significati che si dispiegano all'interno di ambiti quali quelli storico-sociologici, quelli degli *audience studies* e di una pragmatica della comunicazione mediale.

Oltre al corpo della donna come pura immagine grafica ci interessano le sue significazioni intermediali all'interno del sistema dei media.

La cosa, poi, acquista un ulteriore valore di stimolo se la donna di cui vogliamo trattare abita il genere horror occidentale del secondo dopoguerra.

Il genere horror per le sue caratteristiche, che verranno accennate ed esemplificate, in sé nasconde differenti problematiche circa la mediatizzazione della donna, spunti di riflessioni che, come si è visto, sono stati messi al centro dell'attenzione per costruire questo progetto di studio.

Il primo paragrafo, quindi, tratterà innanzitutto dal punto di vista teorico alcune categorie storico-culturali, quali eccesso, choc, termini ombrello che sintetizzano efficacemente il complesso rapporto che un insieme di arti visive, tra cui il cinema di genere horror hanno intrattenuto con la periodizzazione di riferimento tracciata e fissata in questo testo; se da un lato verranno definiti in via del tutto trasversale i concetti sopracitati, dall'altro verranno anche individuate delle costanti culturali applicabili all'oggetto filmico, convenzioni formali che, dalla tecnologia, passino a organizzare l'esperienza di realtà nella cultura esistente, delineando la propria validità a livello simbolico e universale.

La donna, quindi, diventa uno degli elementi espressivi iscritti nel perimetro di queste costanti, che assunte dall'oggetto filmico, diventano parte integrante di un discorso teoretico sul cinema horror.

Il secondo paragrafo sposta l'attenzione sul cinema americano degli anni Settanta e Ottanta e su teorie di *gender* formulate da studiose della seconda e terza ondata del femminismo, come Linda Williams, Barbara Creed, Carol J. Clover, ritenute indispensabili come unico punto riferimento teorico per muovere verso un confronto con il cinema italiano. Avendo, quindi, un vuoto bibliografico per ciò che riguarda teorie di *gender* relativamente al cinema horror-fantastico italiano, gli studi americani ci forniscono una buona base di partenza per rintracciare analogie e, possibili differenze, per ciò che concerne il sistema produttivo dei generi e la rappresentazione della figura femminile.

2.1 La corporeità femminile mediatizzata: choc, eccesso, frammentazione

Preliminarmente a qualsiasi discussione intorno alla corporeità femminile così come tematizzata nel film horror in sé, è necessario rintracciare i fondamenti culturali del genere, come si è evoluto nella società industriale del dopoguerra.

L'horror, infatti, non può non essere considerato come uno dei tanti esempi di quella lenta rivoluzione della comunicazione mediale, che, a partire dagli anni Sessanta in America, ha investito la cultura di massa, anche attraverso TV e musica, per poi diffondersi in Europa. Il cinema fantastico italiano, di fatto, si trova a riflettere questi cambiamenti epocali attraverso film, che, almeno negli anni Sessanta, tendono a riprodurre stilemi extra-nazionali.

Il film horror americano dal 1968 in avanti rappresenterebbe una sintesi tra un prodotto sostanzialmente conformista e inquadrato nel piacere consumistico di massa (*exploitation*)¹ e arte alta, costituendosi come paradigma sovversivo del sistema.

In definitiva l'horror diventa un prodotto di critica anti-borghese, ma ricondotto all'interno di un linguaggio e di strutture testuali proprie della cultura di massa, basate sull'intrattenimento e l'evasione.

Tuttavia, questo genere, provvederebbe a destabilizzare e a decostruire simboli del tradizionale conformismo borghese, quali famiglia, religione, educazione², ma, in ogni caso se è in qualche

¹Molti studiosi tra cui Adorno, Horkheimer, Baudrillard e Lyotard, hanno letto la società contemporanea post-68 come un'implosione un collasso culturale generalizzato, dominato e diretto dal neo-capitalismo, che ha imposto falsi bisogni e falsi piaceri, per tenere la massa inconsapevole dei propri gusti effimeri ed esercitare un potere consumistico. Si è quindi venuto a creare una distinzione tra arte alta e bassa, la prima a tutela del potenziale sovversivo contro l'ideologia capitalistico-consumistica dominante, la seconda rappresentante della cultura e dell'etica borghese. Il piacere di massa è stato anche definito *speciousgood* (bene capzioso). Cfr. Adorno, Theodor W., "Culture Industry Reconsidered", trans. Anson G. Rabinbach, *New German Critique* 6, Fall 1975, p. 17.

²Diversi studiosi si sono occupati dell'horror anche metafora della distruzione di regole e tabù sociali dell'Occidente, Robin Wood identifica nell'horror una possibilità di liberazione dalla *surplus repression* un processo attraverso il quale

modo lecito parlare di “rivoluzione” è parimenti significativo rivolgersi prima ai linguaggi mediali e ai codici espressivi e culturali, che possono essere sussunti sotto la categoria di “contemporaneità”. La contemporaneità occidentale trova la sua modalità di espressione migliore nel concetto di postmoderno. Frederic Jameson ne definisce meglio le sue caratteristiche: non soltanto una condizione del sapere, ma un tratto culturale forte sotteso all’ideologia mercificante del tardo-capitalismo e della società dei consumi³.

Jameson, inoltre, ritrova proprio negli anni Sessanta il decennio-chiave della svolta postmoderna:

The 1960s are in the many ways the key transnational period, a period in which, the new international order (neocolonialism, the Green Revolution, computerization and electronic information) is at one and the same time set in place and is swept and shaken by its own internal contradictions and by external resistance⁴.

I paradigmi di riferimento sono, a sua volta, le costanti culturali della modernità perdurate per secoli, giunte ora a un punto di rottura. I caratteri di tale modernità sarebbero riconducibili alla razionalità cartesiana, alla fiducia nel progresso, all’unitarietà della storia e del sapere positivo ed il loro tramonto ha avuto un iniziale effetto destabilizzante e dispersivo sul sistema dei media, sulla critica cinematografica, sull’opinione pubblica.

Tuttavia, la configurazione di un nuovo paradigma storico e sociale si è ben radicato e strutturato in una nuova *Weltaanschauung*.

Isabel Cristina Pinedo intravede in questa *Weltaanschauung* postmodernista una generale instabilità e collasso di molti punti di riferimento (narrativi, sociali, politici), ma riconosce, tuttavia, che questi cambiamenti non hanno avuto luogo attraverso un evento traumatico preciso, semmai sono il frutto di alcune rivoluzioni epocali che hanno costellato la civiltà occidentale, come la guerra fredda, le battaglie per i diritti civili delle donne e degli omosessuali nel corso degli anni Sessanta⁵.

In tutto questo, il cinema horror e fantastico accoglierebbero magistralmente quell’istanza di rinnovamento che si estrinseca attraverso un rifiuto della verità, del realismo, della coerenza narrativa, a favore di instabilità, inverosimiglianza, di un netto contrasto tra essere e apparire, nonché in un incremento della rappresentazione della violenza.

gli uomini sono costretti ad assumere ruoli identitari basati sul patriarcato, il capitalismo e l’eterosessualità. Cfr. R. Wood, *From Vietnam to Reagan...and Beyond*, Columbia, New York, 2003, p.63; Similmente, anche Stephen Prince ribadisce l’assoluto ruolo dell’horror di fare esplodere le contraddizioni della società occidentale. Cfr. S. Prince, *Dread, Taboo, and The Thing: Toward a Social Theory of Horror Film*, in ID, *The Horror*, cit. p.122.

³Cfr. J. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989, p.10.

⁴Cfr. J. Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, in Foster, Hal (ed.by), *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Part Townsend, Washington, 1983, p.113.

⁵I. Pinedo, *Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film*, in S. Prince, *The Horror Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2004, p. 86.

Il linguaggio dell'horror, si potrebbe definire, perciò, come uno dei tanti negatori dei presupposti e dei principi della modernità menzionati finora.

L'horror ha ridefinito la nozione di gusto e lo sguardo spettatoriale e si inserisce in quella che Laurent Jullier ha definito “postmodernità filmica”, connotata anche da “immersività” e “pluri-sensorialità”⁶. Immersività e pluri-sensorialità come peculiarità di stile cinematografico volto a coinvolgere lo spettatore con un sovraccarico di sensazioni percettive, si attaglierebbero meglio di altre, anche al genere che stiamo trattando, amplificando a dismisura quella che era in origine la funzione del dispositivo cinematografico, scioccare e stupire. Molti sono stati gli studiosi che hanno associato il medium filmico allo choc di stimoli sensoriali, di per sé un intrinseco e implicito modo di “narrare”⁷ lo spavento e l'orrore⁸.

A tal proposito David Scott Diffrient parla di *cinematic sensationalism* istituendo un parallelismo tra cinema horror contemporaneo e cinema delle origini:

The idea that the 'cinematic sensationalism' of contemporary horror films gestures back to early film spectatorship and reception is not a novel one. Many historians of horror have located its origins in early cinema, among them David Bartholomew, who dates the film genre “back to the Lumiere brothers's 1895 exhibition of *A Train Entering a Station*, a short documentary sequence to which early audiences reacted with a frenzy, ducking away from the seemingly onrushing train on the screen and fleeing the auditorium in fear. Of course, the Lumieres's little film was not a horror film as we've come to know it, but it provoked fear and psychological unease in its audiences⁹.

L'horror, in sintesi, recupera l'immagine-sensazione del cinema e anticipa le realtà virtuali dei videogiochi, pur mantenendo un' apparente conformità a racconti lineari e narrazioni discrete e una forma bidimensionale.

L'aggettivo “apparente” non deve infatti suonare casuale, proprio perché l'horror fa deflagrare i binari di un prevedibile schema tracciato, distrugge un andamento ordinato che poggia su aspettative; è proprio il racconto a farne le spese, proprio perché il sovraccarico di immagini scioccanti, l'ipervisibilità, la turbolenza e l'eccitazione devia l'attenzione dello spettatore dall'astrazione di un intreccio, alla concretezza dei contenuti: individui e oggetti sulla scena.

L'evento isolato assorbe lo spettatore e diviene pregno di significazione, importanza, per un istante, tutto il resto subisce una sorta di *epoché*.

⁶Cfr., L. Jullier, *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion e du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris 1997, tradit. *Il cinema postmoderno*, Edizioni Kaplan, Torino, 2006, p.38.

⁷ Virgolettato mio.

⁸ Per un approfondimento sulla storicità e sulla violenza dell'immagini nei dispositivi dei media si veda A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano, 2016.

⁹Diffrient, David Scott, *A Film Is Being Beaten. Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror*, in Hantke, Steffen (ed. by), *Horror Film. Creating and Marketing Fear*, University Press of Mississippi, Jackson 2004, Nota 4, pp.231-232.

Gradualmente lo choc (rumori di scena inaspettati, urla, sequenze truculente) cede il posto ad un provvisorio ritorno alla tranquillità, alla ragionevolezza. È tuttavia la forma dell'eccesso a produrre un movimento centrifugo che frammenta l'intreccio, distanziando lo spettatore da un "prima" rassicurante. Il "dopo" è un affacciarsi all'ignoto, all'exasperazione, a un intollerabile controllato.

La pervasività dell'eccesso, che, una volta conosciuti i meccanismi diviene anch'esso forma prevedibile, tende a destabilizzare i limiti perimetrali di un senso comune moderno, si esplica su tre piani differenti: quelli del contenuto, che vedono l'horror come un contenitore di valori condivisi violati (uno di questi tabù è proprio la rappresentazione della morte femminile o della sua mostrificazione, come corpo oltraggiato); quelli della forma (manipolazione del profilmico, frammentazione, violazione perpetua della continuità e dell'intero); quelli della fruizione (lo sguardo del pubblico, a cui si accennerà successivamente).

È indubbio asserire che, da quanto detto sin qui, il genere horror/fantastico poggia almeno su questi principi cardini: la violazione di regole morali o estetiche e il suo debito nella costruzione di un nuovo linguaggio mediale che miri a una stimolazione sensoriale che vada oltre il semplice visivo.

Per tentare una sintesi e una ricognizione, basta citare Bordwell che esprime questo passaggio storico, che parte dagli anni Sessanta, attraverso la nozione di *intensified continuity*¹⁰, una modalità per esprimere l'eccesso e la plurisensorialità attraverso un'accelerazione degli stili di ripresa e di uno diverso del colore e del suono.

Anche quindi il ruolo del corpo femminile e la sua rappresentazione vanno valutati in stretto rapporto a tali distinzioni; vi è innanzitutto un corpo-icona che dovrebbe essere depositario di valori socialmente condivisi. Ma anche in questo caso, se ci atteniamo al considerare, per esempio, l'opposizione al realismo (in Italia, la poetica neorealista) come un criterio fondamentale per non incorrere in fraintendimenti di sorta, dobbiamo ricordare che non sempre i personaggi femminili dell'horror rispecchiano in toto il loro essere quotidiano o il loro ruolo riconosciuto come tale nella società dominante e che soprattutto si muovono in un contesto assolutamente finzionale, dove qualsiasi cosa è lecita. Può esservi, quindi, anche per loro la violazione di una normativa etica consuetudinaria, per eccesso o per difetto.

Confondere gli intenti, snaturerebbe quindi il messaggio dell'horror, che, alla fine, è un non-messaggio, basato sull'appiattimento o ridimensionamento della causalità, della richiesta di ragioni cogenti, dello scandaglio psicologico dei personaggi, a favore di un interesse focalizzato a strategie tensive che possano risvegliare emozioni profonde, anche di natura erotica. Una tendenza all'eccesso nell'atto stesso della sua moltiplicazione, viene a perdere il proprio valore ontologico annientando ogni senso possibile.

¹⁰Cfr. D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2006, pp.115 e sgg.

A ciò si riconduce il corpo femminile filmico, lo sfruttamento della sua immagine al servizio di una camera espressiva. Il corpo filmico, diviene immagine e rifiuta qualsiasi sistema valoriale, è l'oggetto in superficie sul quale si trasfonde un'esperienza di tipo estetico-sensoriale di fantasia.

La questione della significazione dell'horror e delle sue possibili interpretazioni al di là di una semplice lettura manifesta è un problema tuttora aperto ed indagato, che non si intende affatto sottostimare. Tuttavia, ne va riconosciuta la difficoltà a formulare ipotesi convincenti, soprattutto per quel che attiene la nozione di corporeità femminile, facile preda di ovvi pregiudizi che discendono dall'uso consumistico e reificato.

È assai difficile pretendere di ricavare un'etica o un'ideologia positiva da un film horror, semmai è più congeniale parlare di amoralità, in virtù del fatto che molte regole vengono infrante.

Il problema morale e intermediale dell'uso del corpo femminile nell'horror verrà trattato meglio nei successivi paragrafi.

A conclusione di questo primo, l'interesse è focalizzarsi a livello teorico sugli aspetti formal-strutturali, in particolare sul rapporto tra immagine-corpo e stili medial di rappresentazione.

Al corpo-immagine non sfugge, infatti, un'altra categoria tipica del postmoderno, quella della frammentazione.

La frammentazione, già stata nominata, agisce, quindi, in ambito mediale, innanzitutto come strategia disgregante che vuole interrompere la narrazione lineare e alterare spazio, tempo e narrazione; in secondo luogo la frammentazione post-moderna si manifesta come decostruzione di un'unità contestuale per ricostruirla come conglomerato di nuovi codici, citazioni o segni.

Non è però questa seconda valenza della frammentazione che interessa al nostro discorso, nel cinema horror del periodo considerato è piuttosto da mettere in rilievo una strategia disgregativa che si compie a livello filmico, attraverso l'impiego di camere espressive immotivate, che vogliono rendersi autonome rispetto all'azione, acquisendo non più una funzione referenziale, ma piuttosto una funzione emotiva, slegata da rapporti causali.

Le varie alterazioni si riassumono principalmente in effetti acronici e anisocronici (ralenti, *flashback*, *flash forward*), segmenti discorsivi non causali, annullamento della distanza (primi piani/dettagli). Questo differenziarsi stilistico e storico della rappresentazione riguarderà in un secondo tempo l'analisi comparativa di alcuni film presi in esame.

A livello del corpo-immagine, il cinema dell'orrore procede, ad esempio, nei confronti della figura femminile, attraverso un continuo gioco di avvicinamento/allontanamento della cinepresa. In un recente articolo apparso su "Bianco & Nero", Massimo Locatelli evidenzia come lo zoom, a partire dal 1963, diventi di uso frequente e comune nel cinema internazionale, ma soprattutto sottolinea il suo impiego nel giallo all'italiana come meccanismo accentuativo e moltiplicatore di emozioni,

volto a favorire in massima parte un'esperienza fisica. È spesso in particolare il volto, meglio se femminile, oggetto di interesse dello zoom, come evince in questo passo.

Quando la baronessa Graps di *Operazione paura* si guarda allo specchio nel suo castello di fantasmi, lo zoom spinge due volte verso il dissolvimento del volto in primissimo piano: una prima volta si blocca sull'immagine riflessa, per voltarsi con un movimento a schiaffo e tornare sul vero primo piano: una prima volta si blocca sull'immagine riflessa, per voltarsi con un movimento a schiaffo e tornare sul vero primo piano della donna (emozionata charge)- da lì però il regista stacca e ripropone lo stesso primo piano nello specchio, e questa volta lo zoom si avvicina velocemente e così tanto da mandare fuori fuoco l'immagine, fino ad aggiungere un effetto distorsivo che ne cancella del tutto o tratti umani e la stessa identità narrativa¹¹.

Il “corpo” qui si staglia sulla superficie dello schermo e modifica i rapporti spaziali con l'ambiente. Non è in questione se questo corpo appaia nudo o vestito o se si presenti solo attraverso delle parti specifiche, come volto, mani, gambe, è semplicemente una pura sineddoche che incarna il genere femminile. In ogni caso il gioco dialettico di avvicinamento/allontanamento, ribadendo che non riguarda soltanto paesaggi od enti inanimati, ma investe la corporeità, è uno degli aspetti che sono più interessanti, per almeno tre ragioni:

- Svela un possibile rapporto tra desiderio e identificazione spettatoriale, il corpo come richiamo, l'esercizio di una pratica immersiva e di uno sguardo aptico¹². Il corpo visto diviene anche corpo vissuto, con un tentativo attraverso la vicinanza di rompere la barriera dello schermo, di imporre la metafora dell'invasività. L'horror, dunque, richiama e respinge, seduce e si fa abbandonare. Sul tema della seduzione dello schermo è ritornato recentemente Mauro Carbone nello studio *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, a sottolineare l'ambiguità stessa del mezzo filmico che mantiene un rapporto doppio con lo spettatore, tale da configurarsi come una promessa non mantenuta, tipica della seduzione, che ammalia e abbandona¹³. L'horror, quindi, più di altri generi vive alimentandosi di un forte potere attrattivo basato sulla consapevolezza fin dal principio di poter

¹¹Cfr. M. Locatelli, *Lo zoom interminabile. Il giallo all'italiana nell'epoca delle emozioni* in “Bianco & Nero”, 587, gennaio-aprile 2017, p.106.

¹²Derrida, Deleuze e Gattari utilizzano l'aggettivo “aptico” come sinonimo di “tattile”. Marcello Ghilardi lo spiega in questi termini: “L'occhio che può vedere da lontano diventa un organo tattile. Nella vicinanza estrema, l'occhio non vede più, punta e tocca come un dito. La sua funzione diventa quasi ‘digitale’, non più ottica, ma ‘aptica’, “poiché non oppone due organi di senso ma lascia supporre che l'occhio stesso possa avere una funzione che non sia visiva”, cit. 19, Cfr. G. Deleuze-F. Gattari, *Millesplateaux* (Paris, Minuit, 1980), trad.it *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, Roma, 2001, p. 719, citato in M.Ghilardi, *Derrida e la questione dello sguardo*, in “AestheticaPreprint”, Centro Internazionale Studi Estetica (91), aprile 2011, p. 19.

¹³ Cfr. M. Carbone, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016, pp.119 e sgg.

restituire un'uscita dallo schermo, con le sue immagini angoscianti e disturbanti occupanti un *range* temporale limitato.

- S'instaura un isomorfismo tra una disgregazione filmica e profilmica del corpo femminile. Avvicinare o allontanare un corpo vuol dire esaminarlo, passarlo attraverso lo scandaglio dello sguardo. Il corpo quindi viene prima sezionato dallo sguardo, attraverso l'uso della camera, per poi essere sezionato da un'arma bianca oppure subisce un processo di metamorfosi soprannaturale (la mostrificazione o il cambiamento di identità) o è semplicemente è stravolto da passione o furia erotica (il coito).

- Vi è l'attribuzione di una significazione e di un contesto, il dettaglio-sineddoche viene necessariamente poi ricondotto all'intero, a un *plot*, a un nesso di senso, a un sistema di valori attraverso il quale si esercita un giudizio classificatorio. Talvolta, l'atto stesso del consumo della visione, produce un'interpretazione che può fraintendere la natura del contenuto dell'oggetto. Il corpo, come contenuto profilmico, diventa espressione d'altro e viene inquadrato come *stereotipo* o *tipo*¹⁴. Tale distinzione è posta da Richard Dyer partendo dalla definizione di stereotipo mutuata da Lippman come processo di ordinamento e proiezione sul mondo, un insieme di dati che assunti da una società vengono codificati e categorizzati dagli individui che ne fanno parte. Ciò che dunque è importante per Dyer per l'efficacia di uno stereotipo è l'aspetto della rappresentazione e della codifica, regolate da finalità interessi o poteri politici¹⁵. Le rappresentazioni quindi nelle fiction costituiscono un processo di costruzione estetica importante. In Lippmann gli stereotipi sono per lo più definiti dalla loro funzione sociale¹⁶, mentre Dyer ricorre alla distinzione stereotipo/tipo per evidenziare due differenti modalità di caratterizzazione nella finzione¹⁷.

Nella fiction il tipo riproduce tratti ricorrenti e generali di un personaggio che può essere impiegato in modo più aperto e più flessibile all'interno del plot e ricoprire più ruoli (eroe, cattivo, ecc.), mentre lo stereotipo, dipende più strettamente dal coinvolgimento di categorie sociali e si mantiene più rigido nel delineare una demarcazione tra realtà e finzione.

Gli stereotipi non solo tracciano, di concerto con i tipi sociali, la mappa delle linee di demarcazione dei comportamenti accettabili e legittimi, ma soprattutto insistono sulle linee di demarcazione esattamente in quei punti dove in realtà non ce ne sono. Questo è chiarissimo quando gli stereotipi hanno a che fare con categorie sociali che sono invisibili e/o fluide (...) Il ruolo dello stereotipo è quello di rendere visibile l'invisibile, eliminando il pericolo che l'invisibile ci colga di sorpresa¹⁸.

¹⁴ Corsivo mio.

¹⁵ Cfr. R.Dyer, *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Kaplan, Torino, 1993; ed.or. *The Matter of Images*, Routledge, London, 1993, p.19.

¹⁶ Cfr. W. Lippmann, *L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma, 1996, p.74.

¹⁷ Cfr. R.Dyer, *op.cit.*, p.21.

¹⁸ Cfr. Dyer, *Ivi*, p.24.

Lo stereotipo vuole quindi normatizzare la realtà più di quanto non lo faccia il tipo, lo stereotipo ha un potere astrante e unificante, volto a rispecchiare una realtà certa e imm modificabile, anche quando la stessa realtà non gli corrisponde rigidamente.

È proprio sul rapporto dialettico tra finzione e realtà, tra carattere tipizzante e romanzesco, tra un'enunciazione transitiva e riflessiva, che si gioca il dibattito sul ruolo e la funzione della donna nel cinema horror, fluttuando tra dimensione fantastica e storico-sociale.

2.2 Il corpo guardato: piacere e anti-piacere femminile. Differenti interpretazioni

Dall'analisi e dalle considerazioni precedenti possiamo, quindi, affermare che il film horror tematizza il problema della visione come segmentazione del corpo fisico.

D'altro canto un processo di visione che mette al centro la corporeità (non di rado femminile, come si è visto) unita a una funzione emotivo-desiderante non può che organizzarsi intorno alla polarità di un osservatore e di un osservato.

Nel paragrafo precedente abbiamo introdotto le premesse teoriche a un'analisi dell'osservato come corpo fisico; ora l'attenzione si orienta a chi osserva, il soggetto interessato alla visione che andrebbe quindi a identificarsi con l'oggetto della visione.

Questa polarità soggetto-oggetto in realtà è ciò da cui si origina anche la questione del gradimento e della preferenza, del giudizio morale e dal ricavare un senso, come abbiamo visto, anche laddove questo senso non è legittimato a esserci.

Dedicare attenzione anche tangenzialmente a problematiche legate agli *audience studies* in realtà è soltanto apparentemente fuori luogo, in quanto è la natura degli stessi contenuti testuali del genere horror che più di ogni altri impongono interrogativi e una disamina sui modi di implicazione degli spettatori nel processo di visione.

L'impatto emotivo è la caratteristica principale e il fulcro di attrazione di un horror e lo sottolineano anche David Bordwell e Kristin Thompson¹⁹; è quindi una condizione inevitabile interrogare lo spettatore come indicatore per misurare il suo grado di identificazione. Poiché la paura artificiosa è resa possibile attraverso meccanismi proiettivi e immedesimativi, molte famose teorie e interpretazioni sull'horror vertono sul piacere e anti-piacere soggettivo, alcune delle quali mirano a

¹⁹Cfr. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, MacGraw-Hill, New York, 1994, p. 157.

sessualizzare lo sguardo spettatoriale e a teorizzare una differenziazione uomo-donna che si riscontra nel piacere della visione. Si considererà nelle pagine seguenti in che modo e in quali termini possono sussistere tali differenze.

Il quadro di riferimento teorico è la *Feminist Film Theory*, nata negli anni Settanta nell'ambito dei *visual cultural studies* americani, ed ha avviato una vera e propria riflessione sul rapporto tra differenze di *gender* e rappresentazione cinematografica²⁰

Questi studi, nati nel solco dei *Womens' Studies*²¹ si servono di un approccio psicanalitico, corroborato da teorie femministe e semiotiche e si sono focalizzati sull'analisi dei rapporti tra piacere visuale e identificazione spettatoriale.

Le domande di ricerca di molti studiosi e studiose, a partire degli anni Ottanta, si sono poi concentrate, ad esempio, su come il genere horror possa attirare determinate fasce di pubblico e se, in queste fasce, rientri proprio quello femminile. La questione sottesa è, in pratica, constatare se la frequente rappresentazione cinematografica di soggetti femminili in situazioni aberranti e di violenza provochi automaticamente una risposta di gradimento nella spettatrice oppure no.

Il tema è complesso e le domande e le risposte sono strettamente dipendenti dai sistemi culturali di riferimento che variano nel processo storico di una società, sui quali i *gender studies* anglo-americani hanno potuto riflettere.

Il testo di Molly Haskell del 1974, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies* analizza il modo in cui le donne vengono ritratte nei film, mentre studiose come Tania Modleski, Carol Clover, Barbara Creed si sono concentrate sul piacere spettatoriale e sulla questione degli stereotipi femminili in ambito horror.

Le posizioni emergenti testimoniano principalmente due modelli teorici tra loro antitetici: il primo mira a screditare il genere horror colpevole di rappresentare donne in ruoli asimmetrici o subalterni in chiave misogina; come conseguenza di ciò, l'horror non può naturalmente essere di gradimento a un pubblico femminile poiché esso alimenta un piacere voyeuristico maschile di tipo sadico e negherebbe qualsiasi prospettiva di identificazione spettatoriale nella donna. Il secondo, invece, con cui questo studio vuole schierarsi, intende riconfigurare un percorribile spazio reale di ricongiungimento tra piacere e fruizione femminile.

L'implicazione misogina è una dominante, comunque, dell'horror, a cominciare dalla naturale e implicita constatazione che tale genere sia rivolto per lo più a uomini.

²⁰Cfr. V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi dei film*, Laterza, Bari, 2006.

²¹ I *Womens' studies* nascono negli Stati Uniti in concomitanza con la seconda ondata del femminismo ed in breve divengono istituzionalizzati all'interno delle università. Il loro campo intersciplinare si occupa di politica, società, storia, cultura, visti da una prospettiva femminile, nel tentativo di documentare a livello sociologico sviluppi e progressi dei movimenti delle donne.

Tale convinzione ha condizionato non poco la reputazione e l'analisi di questo genere, a partire dall'articolo-saggio di Laura Mulvey, *Visual pleasure and Narrative cinema* del 1975, uno dei primi studi della *Feminist Film Theory*, nel quale si viene a far coincidere posizione spettatoriale maschile e cinema hollywoodiano.

Questo articolo apparso sulla rivista "Screen"²² la Mulvey, ispirato alle concezioni psicanalitiche legate alla funzione desiderante del dispositivo cinematografico desunte da Jean-Louis Baudry, ancora non riguarda l'horror in senso stretto, ma è divenuto un punto di riferimento per tutte le teorie successive: il cinema, come già anticipato, non fa, quindi, che riprodurre il modello della donna-spettacolo passiva, destinato allo sguardo del piacere maschile eterosessuale (*male gaze*). La donna hollywoodiana ha la sua forza nella bellezza come oggetto desiderio, non nell'azione ed è quasi sempre personaggio adiuvante, non decide, non agisce. La posizione passiva femminile, ridotta a oggetto di pulsioni erotiche distruttive è lo spettacolo guardato.

A conclusione del suo saggio la Mulvey scrive: "Woman as image, man as a bearer of the look"²³.

Tuttavia, nell'81 la Mulvey, come fa notare anche Valerio De Simone²⁴, rivede le sue posizioni con un aggiornamento del suo saggio, *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by Duel in the Sun*²⁵.

L'autrice, ispirandosi alla lunga sequenza di lotta che compare in *Duello al sole* di King Vidor (1946), riconsidera l'esperienza spettatoriale femminile e afferma che nulla impedisce alla spettatrice di identificarsi anche con gli attori maschili e di ricavarne piacere.

Un successivo studio, quello di Mary Ann Doane, *Donne fatali: cinema, femminismo e psicanalisi*, sostiene che grazie al "mascheramento"²⁶ la spettatrice può potenziare il proprio narcisismo, amando un'idealizzazione di sé sullo schermo o, in alternativa, può esercitare un'identificazione nel sesso opposto.

Tuttavia, questo parziale *éscamotage* che mira a trovare uno spazio di riferimento per la spettatrice donna all'interno di film fortemente maschilizzati, non risolve il pregiudizio di fondo dell'horror come genere misogino.

Tale pregiudizio trae linfa vitale da una reificazione della donna che nell'horror si estremizza rispetto ad altri generi, fondendo insieme il piacere maschile dell'attrazione, ricorrente anche nella pornografia, con il piacere dell'annientamento.

²²Cfr. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", volume 16, (3), ottobre 1975, pp. 6-18. Lo stesso articolo è apparso sulla rivista italiana "Nuova DWF", luglio-ottobre 1978.

²³*La donna come immagine, l'uomo come portatore dello sguardo*. Cfr. L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975), in ID., *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 29-42.

²⁴Cfr. V. De Simone, *Final girl. L'eroina dell'horror e dello slasher*, Aracne, Roma, 2013, p. 41.

²⁵Cfr. L. Mulvey, *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by Duel in the Sun*, trad.it. *le ambiguità dello sguardo*, in "Lapis", 7 marzo 1990, pp.38-42.

²⁶ Il concetto di "mascheramento" è ripreso dallo psicoanalista Joan Rivière nell'ambito di un esperimento clinico nel quale un gruppo di donne desiderano essere pari agli uomini e manifestare e veder riconosciuta la propria mascolinità

L'errore commesso in questo pregiudizio si fonda in primo luogo sul considerare unicamente la donna nel ruolo di vittima dell'uomo, come, del resto, anche Barbara Creed aveva notato²⁷, mentre come vedremo, esistono tipologie di ruoli e figurativizzazioni che contemplano la violenza di donne su donne o di donne su uomini.

In secondo luogo l'odio e il piacere di annientamento verso la donna ha una sua ragione giustificata dalle trame, le quali vedono quasi sempre mettere in scena uomini presunti o reali alle prese con problemi di natura sessuale e conflittuale con il sesso opposto. Questo modello maschile patologico compare ed è indagato innanzitutto nei due film-prototipo *L'occhio che uccide* di Michael Powell (1959) e *Psycho* di Alfred Hitchcock (1960). La questione in campo, semmai, è sì la corrispondenza tra violenza e piacere sessuale (agita dall'attore e provata attraverso la visione dallo spettatore) ma in un'ottica quasi sempre eterosessuale.

In ogni caso, il trinomio donna-oggetto-violenza-piacere sessuale, è di per sé sufficiente ad alcune studiose per teorizzare il non-piacere femminile per l'horror.

Tania Modleski nel suo saggio *The Terror of The pleasure: The Contemporary Horror Film and PostmodernTheory*, sostiene che la donna non prova alcun tipo di piacere nel visionare un horror

Popular Horror film enable the male spectator to distance himself somewhat from the terror. And as usual it is the female spectator who is truly deprived of solance and pleasure²⁸

La sua analisi contempla la distruzione del genuino piacere mass-mediatico a favore di politiche che vorrebbero allineare un cosiddetto cinema d'*exploitation* a strategie consumistiche e commerciali, indirizzato solo a un determinato pubblico che mirerebbe a escludere quello femminile.

Una possibile esclusione mirata a selezionare un determinato tipo di pubblico, è esemplificato, tra l'altro, secondo Gloria Marie Steinem, dal fatto che l'horror presenta l'omicidio femminile come una forma di attrazione e sublimazione sessuale solo per gli uomini²⁹.

Linda Williams, invece, tende a sostenere la differenza sessuale nella visione quando addirittura asserisce quanto le donne siano più suggestionabili e terrorizzabili visionando questo tipo di film.

Whenever the movie screen holds a particularly effective image of terror, little boys and grown men make it a point of honor to look, while little girls and grown women cover their eyes or hide behind the shoulders of their dates³⁰

²⁷Cfr. B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London, 1993.

²⁸Cfr. T. Modleski, *The Terror of The pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee, 1984, p.70.

²⁹Cfr. G. Steinem, *Outrageous Acts and Everyday Rebellions*, ed. Plume, New York, 1983, p.223.

³⁰Cfr. L. Williams, *Re-Vision: Essays in Film Film Criticism*, MD. American Film Institute, p.83.

La chiara differenziazione nella modalità di fruizione basata su criteri sessuali si regge sull'anti-piacere femminile e sulla misoginia maschile non cessa di essere al centro anche dell'attenzione di giornalisti, critici, mass-mediologici, che determinano la chiave vincente per decretare il cinema horror come il peggiore dei generi hollywoodiani, da taluni ritenuto socialmente pericoloso. A tal proposito un articolo apparso nel 1990 sul periodico "Minneapolis star tribune" accusa proprio il movimento femminista di aver permesso l'ascesa dello *slasher*, attribuendo un legame tra sostegno all'aborto e liberalizzazione della violenza³¹.

Conseguentemente a questo tipo di attacchi, il passaggio da una critica orientata al valore del film a quella rivolta a chi ne fruisce è assai breve. Sempre negli anni Novanta la rivista "Cosmopolitan" mette in guardia le lettrici dall'evitare frequentazioni e conversazioni con uomini che amano il genere horror, sospettati di nutrire una pessima considerazione per le donne³².

Non sono solo le femministe ad attaccare apertamente l'horror, ma Rogert Ebert, ad esempio, critico cinematografico americano, nell'articolo *Why Movies Audience Aren't safe Any More*, dell'81, ritiene che i film horror siano una risposta reazionaria ai risultati che le donne hanno ottenuto con le loro battaglie, una forma punitiva ai cambiamenti di costume che si sono registrati³³.

Come si può evincere da quanto sopra, il dibattito si divide tra chi condanna l'horror senza assoluzione e chi invece intravede proprio nel sottogenere *slasher* terreno di coltura per nuove riflessioni di stampo più progressista sull'horror.

Il sottogenere *slasher*, che in America ha avuto la sua ascesa tra gli anni Settanta e Ottanta, sintetizza alcuni di quei cambiamenti culturali di cui abbiamo parlato a proposito del post-moderno e come tale è stato recepito anche da studiosi che hanno analizzato i ruoli femminili in tale sottogenere.

Esso (dall'inglese *to slash*, ferire con un'arma affilata) focalizza infatti l'attenzione su un maniaco omicida intenzionato a uccidere con armi bianche gruppi di giovani, composto per lo più da belle ragazze. Alcuni esempi di protoslasher americano li abbiamo già nel 1974 con *Non aprite quella porta (The Texan Chain Saw Massacre)*, di Tobe Hooper, ma è soprattutto con *Halloween-La notte delle streghe (Halloween)*, del 1978 che il filone comincia ad avere successo, grazie anche alla presenza dell'eroina Jamie Lee Curtis, interprete anche del film *Terror train*, di Roger Spottiswoode (1980).

³¹Cfr. R.J.Hooper, *Slasher Movies Owe Success to Abortion*, in "Minneapolis star tribune", 1 febbraio 1990.

³²Cfr. E. Lederman, *The Best Places to Meet Good men* in "Cosmopolitan", giugno 1992.

³³Cfr. R.Ebert, *Why Movies Audience Aren't safe Any More*, in "American film", marzo 1981, pp.54-56.

Tuttavia, il motivo della follia sanguinaria che si espleta attraverso l'omicidio cruento, non è prerogativa soltanto dello *slasher* americano, ma è soprattutto dal giallo all'italiana, come si vedrà, che prende le mosse.

Eppure la rivalutazione del ruolo della fruizione femminile, quale secondo modello teorico di riferimento a cui si faceva cenno, avviene nell'ambito degli studi sullo *slasher*.

Vera Dika nei suoi studi³⁴, tenta una codificazione dello *slasher* individuando dal punto di vista narratologico alcune isotopie e tratti comuni, che verranno presi in esame in seguito. I film che Vera Dika prende ad esempio per la sua analisi sono, tra gli altri, *Il giorno di San Valentino (My Bloody Valentine)*, di George Mihalka (1981), e il già citato *Terror train* (1980), quest'ultimo storia di una comitiva di ragazzi che affittano un treno per passare un Capodanno e tra loro si nasconde un folle omicida.

L'approccio metodologico di Dika si concentra più sull'illustrazione dei meccanismi e i *topoi* del genere, in concomitanza con i cambiamenti politico-culturali americani, mentre la prima analisi sullo sguardo spettatoriale che segna l'inizio di processo che porterà al riconoscimento ufficiale del ruolo di primo piano della figura femminile protagonista dei film dell'orrore è quella di Carol Clover³⁵.

Clover è la prima a sottolineare come i personaggi maschili dello *slasher* siano spesso figure marginalizzate al cospetto del *gender* femminile e come siano spesso le stesse donne ad assumere nella fase finale di questi film il ruolo-chiave di eroina contro il male e i pericoli. Lo stereotipo di questa eroina è denominato *final girl* (o ragazza finale) perché riesce a sopravvivere di fronte alle minacce di morte o alle torture dell'assassino. Questo stereotipo verrà approfondito nelle sezioni successive, anche in relazione al cinema italiano.

Clover teorizza, però, una fluttuazione di identificazione nello spettatore maschile che passerebbe necessariamente dall'assassino all'eroina nella seconda metà del film, dopo che la camera ha assunto inequivocabilmente nella prima parte lo sguardo scopico e sadico del killer-uomo.

Questa identificazione maschile per il femminile, che sarebbe un vero e proprio incrocio di *gender*, in realtà, ignora ancora una volta la funzione della spettatrice e non fa che assegnare un ruolo maschile a un personaggio femminile. La *final girl*, quindi, è simbolicamente un maschio "travestito" da donna, per Clover ovvero una donna che assume caratteristiche di genere maschili e può quindi ancora identificarsi con uno spettatore uomo.

³⁴Cfr. V. Dika, *Stalker film 1978-1981*, in G. Waller, *American Horrors: Essays On The Modern American Horror Film*, University of Illinois, Chicago, 1987 e V. Dika, *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th and The Films Of The Stalker Cycle*, Farleigh Dickinson University Press, Michigan, 1990.

³⁵Cfr. C. J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton, 1992 e C.J. Clover, *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film* in "Representation" (20), 1987, pp. 187-228.

La centralità dello sguardo maschile è ancora la priorità degli studi di Barbara Creed, ma, questa volta da un altro punto di vista.

Nel testo *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*³⁶ l'autrice capovolge i termini del discorso, ipotizzando quanto sia lo sguardo maschile a passivizzarsi e a subire il terrore di fronte a una donna. La figura femminile che suggerisce le riflessioni di Creed è quella della donna-mostro, sia in senso simbolico-figurato che realisticamente intesa, una figura non sufficientemente approfondita da altri studiosi dell'horror.

Quindi per "donna-mostro", (*monstrous-feminine*) la Creed intende una tipologia di creature fantastiche che suscitano terrore, come vampire e streghe, esseri deformi, o semplicemente affette da psicopatia, che, tuttavia, rivestono simbolicamente il duplice ruolo di castrate-castranti.

Inutile dire che, per arrivare a tali conclusioni, Creed fonda tutta la sua analisi sulla teoria freudiana del complesso di castrazione.

La castrazione, dunque, fa paura all'uomo che, secondo Freud, ne vede nella donna una degna esemplificazione, quale corpo mancante, mutilato³⁷.

Secondo la Creed, quindi, il cinema dell'orrore non fa altro che esacerbare paure maschili ataviche, inconsce, presentandosi manifestamente attraverso creature mostruose o malvagie di sesso femminile. La particolare attenzione destinata alla donna-mostro da parte di Creed assume una valenza significativa nell'ambito di altri studi coevi o a lei precedenti. E' già stata, infatti, rilevata l'insistenza a considerare la donna nel ruolo di vittima, mentre, in realtà anche il *monstrous-feminine* è ampiamente presente in funzione castratrice.

Tuttavia, la figura della donna inerme, già di per sé rappresenta simbolicamente anch'essa la faccia di una stessa medaglia: in quanto donna è in sé castrata e, quindi, fonte di terrore maschile.

Scrivo a tal proposito Valerio De Simone:

Studi precedenti all'opera di Barbara Creed sono stati condotti sulle figure dei mostri, ma quasi tutti non sono stati abbastanza approfonditi (...) La principale ragione (...) è da imputare al fatto che la maggior parte degli studiosi faccia riferimento alla teoria freudiana secondo la quale le donne spaventano gli uomini perché sono castrate, quindi vengono già identificate come vittime³⁸.

Creed ricorre, infatti, alla mitologia della vagina dentata come simbolo dell'angoscia di castrazione, qualificando la donna sia come vittima che come carnefice.

³⁶Cfr. B. Creed, *op.cit.*

³⁷ Cfr. S. Freud, *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi* in *Scritti sulla sessualità femminile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.

³⁸Cfr. *Ivi*, p.97.

The myth about woman as castrator clearly points to male fears and phantasies about the female genitals as a trap, a black hole which threatens to swallow them up and cut them into pieces (...)The vagina dentata also points to the duplicitous nature of woman, who promises paradise in order to ensnare her victims. The notion of the devouring female genitals continues to exist in the modern world; it is apparent in popular derogatory terms for women such as ‘man-eater’ and ‘castrating bitch’³⁹.

È evidente quindi che la Creed non intende differenziare in modo netto vittima passiva/mostro attivo, le due categorie sono unificate dall’ansia di castrazione e dal concetto di “abiezione” ricavato da Julia Kristeva⁴⁰.

The horror film abounds in images of abjection, foremost of which is the corpse, whole and mutilated, followed by an array of bodily wastes such as blood, vomit, saliva, sweat, tears and putrefying flesh. In term of Kristeva’s notion of the border (...) we are actually foregrounding that specific horror film as a ‘work of abjection’ –almost in a literal sense. (...) In Kristeva’s view, woman is specifically related to polluting objects wich fall into two categories: excremental and menstrual. (...) Second, the concept of a border is central to the construction of the monstrous in the horror film: that which crosses or threatens to cross the ‘border’ is abject⁴¹

Dal prendere a prestito la nozione di *abjection* di Kristeva, si può concludere che Barbara Creed tratteggia una figura femminile che, benché importante, risulta essere d’impatto negativo e d’altro canto, la funzione spettatoriale maschile è di nuovo in primo piano, in un rapporto dialettico conflittuale.

D’altro canto Creed rivoluziona e sovverte alcuni preconcetti teorizzati dalla Clover e dalla stessa Kristeva, secondo i quali forza, rabbia, coraggio sono appartenenti al genere maschile, mentre il terrore, l’implorazione della pietà, le lacrime di pertinenza femminile⁴².

Inoltre si serve dell’abietto non solo come esempio di violazione di confini, posizioni, regole di un sistema, ma per tratteggiare una maternità mostruosa del tutto indipendente dal concetto di mascolinità, un’origine oscura e universale che si ripropone sotto forma di immagini angosciose con funzioni di purificazione catartica.

Se è ormai chiaro che l’horror abbia caratteri eversivi con l’intenzione di liberare da un mondo moralmente e giuridicamente normatizzato, presentando angosce e tabù ancestrali come la morte o la castrazione sotto la veste del mostruoso o dell’abietto, d’altro canto esso riflette al tempo stesso una condizione di potere alienato, tra carnefice e vittima a livello diegetico e tra spettatore e attore a livello extradiegetico.

³⁹Cfr. B. Creed, *op.cit.*, pp. 390-91.

⁴⁰Cfr. J.Kristeva, *Power of Horror. An Essay On Abjection*, ColumbiaUniversity Press, New York, 1982.

⁴¹Cfr. B. Creed, *op.cit.*, pp.10-13.

⁴²Cfr. C.J.Clover, *op.cit.*, p.51.

Come sottolinea Modleski⁴³, la sottomissione fisica o psicologica del corpo femminile è quindi il piacere dell'assassino sulla scena (*in-screen*) e il sollievo dello spettatore fuori dalla scena (*offscreen*). Il sollievo ottenuto grazie a scene di crudeltà e di violenza sarebbe ciò che può rendere sopportabile il disgusto per immagini scabrose o repellenti, sia da un punto di vista sadico che masochistico nello spettatore. Il meccanismo, in ogni caso, non cambierebbe se si invertissero i due poli e se a terrorizzare l'uomo fosse, dunque, la donna, come abbiamo visto.

Questa prospettiva di veduta è, quindi, ancora saldamente ancorata a un rigido essenzialismo che vede contrapposti maschile e femminile, senza tenere separati genere e identità sessuale.

Per riscontrare nuove riflessioni su modalità alternative di esperienza mediale che riguardino il *gender* dobbiamo attendere gli anni Novanta.

Negli anni Novanta molteplici fattori di trasformazione culturale e mediale trascinano con sé ripensamenti e revisionismi anche nel dibattito femminista *gender/cinema*. I mutamenti tecnologici orientati ai *new media* ridisegnano antropologicamente nuove forme di consumi, nuovi gusti e sguardi spettatoriali, prospettive teoriche e pratiche discorsive che portano con sé nuove considerazioni sul pubblico. Se ora da un lato si considera nei meccanismi di fruizione mediale la rilevanza del *gender* una variabile sottodimensionata rispetto al passato, dall'altro prendono piede ricerche sul campo di matrice etnografica che mirano a creare una frattura netta tra spettatore reale e spettatore ideale⁴⁴, tra teoria e prassi e che designano mutamenti tra *gender* originati da cambiamenti sociali.

In questo contesto la terza ondata del femminismo (post-femminismo) ridiscute le categorie tradizionali di patriarcato, di polarità femminile e maschile, ritenute troppo implicati in questioni sociali e politiche, investendo di nuove prospettive anche il ruolo femminile al cinema e nel cinema horror.

Il tentativo è quello di superare la polarizzazione tra i sessi che, per esempio, disconosce il ruolo dell'identità sessuale che non viene magari a coincidere col sesso biologico.

Judith Halberstam, autrice nel '95 di *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*⁴⁵ ad esempio, vuole oltrepassare questa antinomia tra i *gender*, sganciandosi completamente da un modello eterosessista e dicotomico, che ignora, ad esempio, il piacere omosessuale femminile della visione.

⁴³Cfr. T. Modleski, *The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee, 1984, p. 163.

⁴⁴ Cfr. R. Silverstone, *Televisione e vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 2000 e M. Grazia Fanchi, *Trans-(medial) gender. Il dibattito femminile e sul maschile nei Media Studies*, in "Imago", 2012; 6(2), pp. 141-152.

⁴⁵Cfr. J. Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.

Halberstam ricorre all'ipotesi di spettatrici donne single o lesbiche, per lei, quindi, anche il pregiudizio omofobico gioca la sua parte nell'analisi di un horror, grazie al ricorso di un modello eterosessista che viene interpellato e preso a riferimento, ma contemporaneamente rigettato.

Heterosexist faux pas long enough to note that homophobia tends to run alongside misogyny within Horror film and both are often expressed as a violence against gender instability⁴⁶

L'intento di Halberstam è, in sintesi, quello di liberare l'horror da qualsiasi ordine di pregiudizio, in particolare quello misogino, restituendo una possibile esistenza di piacere femminile, nell'ottica però di un approccio *queer*⁴⁷.

Un piacere e un'identificazione che ha luogo attraverso l'abbattimento del *gender* come vincolo essenziale, attraverso due condizioni prioritarie, che possono essere riassunte in questo modo:

Uno rapporto non più essenzialmente rigido tra testo filmico e reazione spettatoriale. Viene cioè a mancare quel percorso obbligato di fruizione iscritto entro binari predeterminati e regolarizzato attraverso differenze sessuali.

L'analisi di Halberstam però manifesta alcuni punti di debolezza affidandosi a pochi esempi per esemplificare le sue premesse teoriche, in particolare, il caso del personaggio di Stretch in *Non aprite quella porta II* di Tobe Hooper (1986), preso a modello di autentica final girl post-*gender*. Stretch quindi diviene un *gender* mostruoso dai contorni fluidi e ambigui che manifesta il suo essere quando in una sequenza Leatherface, l'assassino, le applica sulla faccia una "maschera" di pelle maschile, estirpata da un altro personaggio.

La pelle, per Halberstam, nei film *slasher* diviene quindi espressione di manipolazione del *gender* e la sua fragilità viene quindi emblemizzata da un instabile confine tra rappresentazione e realtà. La pelle è anche pelle che si strappa a una vittima, che modifica il corpo anche attraverso la tortura, la mutilazione e che mira a deformare o a sovvertire l'ordine estetico e identitario. È abbastanza comune, come abbiamo già visto con Barbara Creed, a questo proposito nel cinema dell'orrore l'immagine della donna che si "mostrifica" anche come deturpazione causata da sangue o liquami repellenti.

Ciò nonostante la presenza del corpo mutilato femminile non induce certa critica a trascurare la dinamica fluttuante dei ruoli, la complessità e le contraddizioni insiste nell'horror

Al di là dalla puntuale analisi *Non aprite la porta II* che Halberstam conduce e che, tuttavia, non ci dà una completa e sinottica visione del fenomeno, possiamo però ricavarne euristicamente due

⁴⁶Cfr. J. Halberstam, *op.cit.*, 144.

⁴⁷ Per teoria *queer*ci riferiamo a studi nati nella comunità gay ispirati a tesi di Foucault e Derrida che promuovono un'idea di *gender* di identità e di attività sessuali come costruzione culturale e sociale e non più naturale. Tra i suoi massimi esponenti Judith Butler, Teresa De Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick.

direttrici di indagine: l'horror/fantastico come pratica discorsiva e costruzione fittizia in opposizione alla realtà; l'horror come ambiguità sessuale e d'azione.

Sulla stessa linea, ma ancora più radicale, si muove anche Donna Haraway, autrice del saggio *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*⁴⁸, un tentativo di superamento del *gender* attraverso creature post-moderne che si situano a metà strada tra realtà finzionale e realtà sociale, la disumanizzazione del corpo fisico e civile come dimensione altra, rimodellata all'insegna dell'indistinzione tra naturale e artificiale.

Questa indistinzione facilita, per l'appunto, la consapevolezza nel trattare il genere horror come pertinente al "fantastico", nell'accezione data all'inizio di questo studio.

Un "fantastico" che rifiuta la violenza reale, ma la accoglie trasfigurata sullo schermo, ove contenuto e forma non sono coincidenti.

La violenza e le situazioni aberranti sono forme spettacolari che non pretendono l'emulazione né tantomeno di rispecchiare in modo documentaristico la realtà fattuale. Il filmico vuole legittimarsi a varcare il limite dei tabù, in una forma sospesa tra realtà e fantasia. Aby Warburg riesce a chiarificare ed esprimere al meglio questo concetto già un secolo prima nella formula *Du lebst aber du tust mir nicht* ("Tu vivi, ma non mi fai niente")⁴⁹. Le immagini sono viventi, assorbenti, ma non nuocciono, sono lontane. La vitalità dell'immagine è quindi prudentemente controllata e disarmata, le immagini e le emozioni vivono nell'*hic et nunc* del film ma si spengono e periscono alla fine, metafora di un ipotetico risveglio da un sogno.

Tra le diverse interpretazioni dell'horror, ha un ruolo determinante quella che intravede in questo genere il proprio nucleo fondativo nel disequilibrare certezze in una tensione liminale tra dimensione onirica e realtà.

Questo atteggiamento teorico è confermato anche dalla stessa Halberstam che intende porsi contro una corrente del movimento femminista che condannava l'horror e la pornografia, colpevoli di diffondere violenza e mancanza di rispetto per le donne, sottintendendo una stretta relazione tra violenza rappresentata e fantasticata e violenza agita e reale⁵⁰.

Sulla linea di Halberstam si muove Isabel Cristina Pinedo nel '97. La sua posizione è del tutto particolare, in quanto si definisce femminista amante del genere horror. Gusti e credenze intimamente personali finiscono, quindi, per portarla verso indagini accademiche. Il fatto costituisce una prova vivente di quanto femminismo e horror possano convivere, pur con non poche difficoltà

⁴⁸Cfr. D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, 1995.

⁴⁹ Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione (1888-1903)*, a cura di S. Mueller, Edizione della Normale, Pisa 2011, p.184

⁵⁰ La cosiddetta corrente del femminismo antipornografico rappresentata da nomi quali Catherine MacKinnon e Andrea Dworkin sottolineano una stretta correlazione tra pornografia, violenza e subordinazione della donna a oggetto passivo.

ammesse dalla stessa Pinedo che nel fondamentale testo *Recreational Terror: Women and the Pleasure of Horror film Viewing*, definisce “ tale combinazione un ossimoro”.

My choice of book topic is intimately connected to who I am- a feminist and an avid horror fan- a combination some might regard as an oxymoron⁵¹.

Ciò nonostante, l'autrice vuole fermamente ribellarsi alla facile assunzione che l'horror non possa rivolgersi a donne unicamente perché in esso vengono rappresentate in maniera degradante. Il ricorrere poi all'aggettivo “ricreativo” a qualificare il terrore e al piacere della visione, sottolinea l'importanza del desiderio e dell'aspetto libidico che passa attraverso il senso della vista. Si passa quindi dal “terrore del piacere” della Modleski al piacere ricreativo del terrore di Pinedo.

Intento di Pinedo, con il proprio esempio personale, è anche quello di dare una dignità e un ruolo al pubblico femminile nella fruizione dell'horror che si appoggia su quell'iper-visione postmoderna che mette in atto meccanismi psico-motori di cui si è già parlato, lavorando su una possibile identificazione donna-donna. Per attualizzare tale processo è necessario operare una critica e una confutazione ad analisi fondate su modelli psicanalitici, dove il sessismo fallocentrico sia l'unico modello normativo.

Così scrive, infatti:

If a woman cannot be aggressive and still be a woman, then female agency is a pipe dream. But if the surviving female can be aggressive and be really a woman, then she subverts this binary notion of gender that buttresses male dominance.". This is exactly what occurs in the Italian sex-horror film *Femina Ridens (Frightened Woman, 1969)*, by director Piero Schivazappa, who plays his cards up front by displaying a huge vagina dentata in his set design (more than a decade before all these feminist accounts), and has a twisted, millionaire playboy character literally walk out of it!⁵².

Pinedo, infatti, dichiara il fallimento della concezione cloveriana basata sulla nozione binaria di *gender*, ove aggressività e capacità di azione è di pertinenza solo maschile. Non casualmente cita un film italiano del 1969, *Femina ridens* di Piero Schivazzappa, che al di là dell'aspetto meramente scenografico della vagina dentata evocante ancora una volta la castrazione, riproduzione di un'opera di Niki de Saint Phalle, Jean Tinguily e Per Olof Ultvedt⁵³, tematizza la sovversione dei ruoli vittima-carnefice, da parte tutta femminile.

⁵¹ Cfr. I. Pinedo, *op.cit.*, p.1.

⁵² Cfr. I. Pinedo, *op.cit.*

⁵³ Trattasi dell'opera *Hon* (“Lei” in svedese) esposta nel '66 al Moderna Museet di Stoccolma.

In *Femina ridens* si racconta di uomo, il dottor Sayer, una personalità sadica e misogina che si serve di professioniste per mettere in atto le sue perversioni.

Tuttavia, cade innamorato di una delle sue donne, Mary, e questa sembra aiutarlo a recuperare un rapporto affettivo sano con il sesso femminile.

Tuttavia la donna fa il doppio gioco e si trasforma ben presto in una carnefice che ucciderà l'uomo durante un rapporto sessuale. Si prospetta quindi il ruolo della donna-mantide che prepara la sua vendetta con le armi dell'astuzia femminile.

La Pinedo intende quindi svelare gli aspetti progressisti presenti nelle pellicole horror, non efficacemente compresi né dal pubblico né dal movimento femminista.

L'impegno dell'horror, ancora una volta è quello di distruggere le tradizionali aspettative sul *gender*, sfumando le differenze. La *final girl*, che, a differenza di Clover, Pinedo chiama *surviving girl*, rappresenta effettivamente il potere sovversivo femminile che pone in atto il passaggio tra sguardo passivo a sguardo attivo.

By breaking down binary notions of gender, the Horror genre opens up a space for feminist discourse and constructs a subject position for female viewer⁵⁴.

Pinedo sostiene quindi che i film *slasher* sono un'espressione di ansia maschile per l'azione femminile. A differenza però delle posizioni di Clover e di Creed, Pinedo compie il passo decisivo nell'assegnare alla donna un piacere spettatoriale.

Part of pleasure to be gleaned by female viewers lies in the combination of arousing such anxieties in men while securing female victory⁵⁵.

La vittoria femminile qui assume dei connotati eversivi che minano l'equilibrio e il senso comune maschile, pur giocando il suo ruolo in chiave positiva e non negativa. La paura femminile nello schermo diviene quindi rabbia rivoluzionaria, tensione di riscatto e successo.

Tali aspetti progressisti assumono solo alla fine degli anni Ottanta un'importanza ai fini di una rivalutazione differente del ruolo della donna nel cinema.

Questo potenziale sovversivo di cui il genere horror sarebbe rappresentativo, si estrinsecerebbe, quindi, attraverso donne attive disposte a reagire violentemente di fronte ad attacchi maschili, ma assumendo un punto di vista e uno sguardo autenticamente femminile.

⁵⁴Cfr.I. Pinedo, *op.cit.* p.84.

⁵⁵Cfr.I. Pinedo, *op.cit.*p.85.

The slasher film breaks down binary notions of gender narratively and stylistically. Narratively, women use violence against effectively (...). Stylistically, women exercise the controlling gaze; men function as objects of aggression⁵⁶.

Pinedo compie quindi un passo avanti rispetto a Clover, dal momento in cui quest'ultima desautorava il potere scopico e di azione femminile, ma d'altro canto rispetto alle posizioni *queer* di Butler o di Halberstam, Pinedo rimane al di qua di una possibile decostruzione definitiva del *gender*.

Ciò nonostante lo sguardo soggettivizzato dei personaggi dell'horror post-moderno può vedersi impegnato in protagoniste che esercitano la violenza come motivo di difesa e come tale prova tangibile di alterazione di marche di *gender*, avvallando una fluttuazione continua tra le sue etichette enunciative.

Quindi tale lettura si appoggia a una sfida anticonvenzionale al tabù delle donne che compiono violenza, manifestando, attraverso personaggi e sguardi mai ascoltati, il progressivo fermento di una società globale in cambiamento.

Tuttavia, la limitazione di questi studi a un genere circoscritto, lo *slasher*, e geograficamente localizzato negli Stati Uniti, impedisce nuovi sviluppi di vedute e occasioni di confronto intorno a nuove prospettive di ricerca.

La successiva sezione tenterà, quindi, partendo da questi modelli teorici di riferimento di ampliare e tracciare nuove linee di confine a proposito del ruolo della donna nell'horror, soffermandosi sul fantastico italiano.

⁵⁶I. Pinedo, *op.cit.*, p.84.

CAPITOLO 3

L'EVOLUZIONE DEL FANTASTICO ITALIANO

INTRODUZIONE

La premessa di carattere generale dei primi due capitoli è stata la necessaria anticipazione ad una esplorazione più dettagliata sulla situazione storica e culturale del fantastico italiano, quale contenitore di isotopie, stereotipi riguardanti la figura femminile.

Inoltre, la nascita del fantastico come momento topico di espansione del cinema di genere in Italia e come costruzione di certi modelli iconografici dell'universo femminile è già stato affrontato precedentemente in Italia in particolare nel completo studio di Francesco Di Chiara, e da Roberto Curti nell'ambito, però, di studi esclusivamente concentrati esclusivamente sulla struttura di genere del "gotico".

Ciò che invece è più interessante è l'approfondimento sull'evoluzione post-gotica del cinema italiano a partire dagli anni Settanta, anche e senza dubbio dal punto di vista delle pratiche dei consumi, e dell'immaginario collettivo e dell'evoluzione del genere, con le debite alternanze di ascese e cadute.

Verranno qui di seguito ampliate e riproposte le considerazioni anticipate nel capitolo 1 riguardo la periodizzazione del *corpus*, con particolare rilievo a ciò che concerne l'esportazione internazionale del fantastico italiano, una peculiarità che lo ha sempre contraddistinto fin dalla sua nascita, per poi concludere con la descrizione e le motivazioni della sua crisi, che stabilisce anche il termine temporale finale della ricerca.

Il capitolo ha quindi una finalità di inquadramento storico propedeutico che consentirà poi di spostare il fulcro di interesse sulla figura femminile, oggetto di questo studio.

3.1 Il carattere internazionalista del fantastico italiano

Mentre alcuni generi cinematografici nati in Italia agli albori del cinema, come la commedia o il film storico hanno avuto una nascita, uno sviluppo e spesso anche un proseguimento evolutivo nell'attuale presente con caratteristiche per lo più autoctone, il genere fantastico ha essenzialmente la peculiarità di non avere avuto una lunga tradizione cinematografica in Italia prima della sua nascita, per altro piuttosto tardiva in Europa.

Il fantastico è definito da Deborah Toschi uno dei generi "invisibili" del cinema italiano¹.

Se pensiamo ad esempio agli Stati Uniti, dove erano già sorte a partire dagli anni Trenta case di produzione specializzate nell'horror, come la Universal Pictures, o in Inghilterra poco più tardi la Hammer, in Italia il fantastico ha sviluppato soltanto negli anni Sessanta un vero e proprio filone in grado di essere percepito come tale e di movimentare a tal punto maestranze specializzate all'interno di un circuito produttivo.

Prima di allora alcuni punti di riferimento come film precursori sono attinti dal melodramma, *Perfido incanto* (1917) di Giulio Bragaglia, *La corona di ferro* (1941), di Alessandro Blasetti, *Malombra* di Mario Soldati (1942), *Gelosia* di Ferdinando Maria Poggioli (1942), *Un maledetto imbroglio* (1959), di Pietro Germi, film-precursori più vicini al genere *noir* che hanno anticipato alcuni temi del gotico, dal punto di vista dell'intrigo, di storie d'amore morbose e della follia umana. In essi trovava già spazio embrionalmente una figura rudimentale di donna, molto simile alla *Dark-Lady* intesa come femmina ambigua, ammaliatrice, dalla personalità multipla.

Il futurista Anton Giulio Bragaglia con il film *Perfido Incanto* (1917), crea una storia sul personaggio di Thais, una bella contessa russa che seduce uomini sposati e alla fine viene condotta alla rovina, suicidandosi tra le pareti di casa, tra labirinti e spirali.

Queste visioni oppressive e anti-naturalistiche sono il preambolo evidente al più vicino cinema espressionista tedesco, ma già in questo film possiamo considerare un buon esempio di *femme fatale*, ed un tema che si ispira alle inquiete e morbose storie d'amore del "Diva film"².

Ancora in *Malombra*, ispirato al romanzo omonimo di Fogazzaro, si può riscontrare il tema del doppio (*Doppelgänger*) nella figura della contessa Marina di Malombra che, suggestionata da un vecchio libro *Fantasma del passato*, si autoconvince di essere la predestinata a incarnare una sua antenata, Cecilia, tenuta prigioniera dal marito nello stesso palazzo che la ospita.

¹Cfr. D. Toschi, *Il fantasma del fantastico nel cinema muto italiano*, in *Uomini, donne e immaginari. Radiografie del cinema italiano*, R. Della Torre (a cura di), Educatt, Milano, 2018, p.17.

²La definizione di "diva film" nasce in Italia nel 1913 con il film *Ma l'amore mio non muore!* Di Mario Caserini, il genere è interamente centrato sulla figura femminile per dare rilievo alle sue performances. Si veda C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007.

Una strisciante atmosfera di inquietudine domina tutto il film e al centro vi è il rapporto con il mondo dell'aldilà e coi fantasmi (reali o immaginari) che si ripresentano redivivi per tormentare i protagonisti.

In ogni caso, Antonio Tentori e Maurizio Colombo nel 1989 citano in uno dei testi fondamentali per il cinema fantastico italiano *Lo schermo insanguinato* il film *Il mostro di Frankenstein* (1920) di Eugenio Testa³, archetipo di un genere ancora del tutto inesplorato.

Deborah Toschi, inoltre, in un recente saggio, è riuscita a censire un buon campionario di film attribuibili al fantastico attraverso un attento spoglio dei cataloghi delle prime case di produzioni nazionali, molti dei quali andati persi o rovinati. Già dai primi del Novecento emergono alcuni titoli, *La dannazione di Caino* (Luigi Maggi, 1911), *Il mistero della villa sulla palude* (Maurizio Rava, 1913), *L'ombra* (Mario Caserini, 1915), *Il cavaliere del silenzio* (Oreste Visalli, 1916)⁴.

Ciò nonostante è da ritenersi indubbio lo sporadismo produttivo di questi casi cinematografici isolati, così come la scarsa sensibilità culturale dell'Italia per il favolistico, il gotico, il parapsicologico, l'ignoto, che ha origini antichissime. Simone Venturini, d'altro canto, non manca di ricordare la "teoria epifanica" del fantastico italiano⁵, secondo la quale esso sarebbe sopraggiunto dal nulla con *I vampiri* di Riccardo Freda (1957) e, dunque, teoria ampiamente contraddetta dalle più recenti ricerche, come quelle segnalate poco più sopra di Deborah Toschi.

Venturini, al tempo stesso, è ben conscio e pronto nel riconoscere anche la refrattarietà costitutiva dell'Italia per l'horror e il gotico, già attraverso l'eloquente titolo del primo capitolo del suo saggio "Non abbiamo alcuna simpatia per gli orrori"; tuttavia sottolinea, confermando, che

i film del filone gotico (...) non costituirebbero tuttavia un'improvvisa fioritura di inquietudini di origine gotica e tardo-ottocentesca nel cinema italiano, semmai formerebbero una sorta di "addensamento" e di progressiva riemersione di ombre e oscurità che pervadevano produzioni di vario tipo fin dai primi anni Quaranta⁶.

Va detto, comunque, che il Romanticismo italiano, almeno in ambito letterario, punta al privilegiare lo studio della storia, il senso civile del patriottismo, in linea con gli ideali risorgimentali ed è meno avvezzo al sublime, alla *Sehnsucht* o allo spirito dissacratorio contro la borghesia, categorie invece ben presenti nel Romanticismo inglese e tedesco.

³ Cfr. M.Colombo, A. Tentori, *Lo schermo insanguinato*, p.19.

⁴ Cfr. D. Toschi, *Il fantasma del fantastico*, pp.20-21.

⁵ Cfr.S. Venturini, *Horror italiano*, p.7

⁶ *Ibidem*

Il fantastico italiano, come fenomeno culturale in genere, data la debolezza costitutiva nella sua genesi ha necessitato di rafforzarsi attraverso modelli consolidati altrove, ma scarseggianti sul territorio nazionale.

L'unico richiamo letterario italiano ottocentesco che può avere qualche attinenza con il coevo gotico d'oltralpe ed anche col genere cinematografico di cui ci stiamo occupando si trova nei romanzi della Scapigliatura, che ci rimandano a temi quale le deviazioni nelle relazioni umane e il gusto per il dettaglio raccapricciante e orrorifico, descritto con crudo realismo.

In particolare il romanzo *Fosca* di Iginio Ugo Tarchetti tratteggia una figura femminile mostruoso-cadaverica, verso la quale il protagonista ha un'attrazione sessuale.

Che la Scapigliatura non sia stato un movimento letterario solidamente permeato nella cultura italiana, potrebbe essere dimostrato anche dai programmi ministeriali scolastici nel corso del Novecento che non gli conferiscono la stessa importanza, ad esempio, del romanzo storico.

In conseguenza di tutto ciò è evidente ed ovvio che la produzione cinematografica italiana sia stata in qualche modo costretta a fare riferimento a stilemi, motivi, *plot* che si avvicinano al cinema europeo e hollywoodiano, non avendo nemmeno una longeva tradizione letteraria autoctona alle spalle.

Non è un caso, infatti, che nel corso degli anni Sessanta molti registi e attori italiani adotteranno perfino pseudonimi inglesi⁷ per attirare il pubblico ad andare al cinema, suggestionandolo di fronte a pellicole che sembravano realizzate da americani.

La scarsità di riferimenti culturali nostrani e la tendenza all'internazionalizzazione del fantastico sono due aspetti strettamente correlati da porre sullo stesso piano, che avranno anche una giustificazione anche dal punto di vista mercantile-produttivo.

Da un lato i riscontri al botteghino de *I vampiri* di Riccardo Freda (1957), primo vero horror italiano, erano stati deludenti, solo 125 milioni di lire⁸, dall'altro la *débaçle* finanziaria non aveva di certo scoraggiato i produttori a investire su nuove pellicole horror, in particolare nel 1960, dove ne furono prodotte ben sei, tra cui il famoso *La maschera del demonio*, di Mario Bava. Le altre furono *Il mulino delle donne di pietra* (Giorgio Ferroni), primo film horror a colori italiano, *L'ultima preda del vampiro* (Pietro Regnoli), *L'amante del vampiro* (Renato Polsellì), *Seddok l'erede di Satana* (Anton Giulio Majano), *Il terrore della maschera rossa* (Luigi Capuano).

Se quindi si era dimostrato che il genere horror fantastico non fosse particolarmente gradito al vasto pubblico dei tempi, nemmeno di fronte al successo ottenuto dal britannico *Dracula il vampiro*

⁷ È il caso per esempio di Antonio Margheriti, noto anche come Anthony M. Dawson o lo stesso Mario Bava, conosciuto come John Old.

⁸ Cfr. F. Di Chiara, *I tre volti della paura*, , p.30.

(*Dracula*) di Terence Fisher (1958), era altrettanto chiaro che vi fossero ben altri motivi che spingessero case di produzione importanti come la Galatea a realizzare nuovi progetti.

Francesco Di Chiara analizza molto bene la situazione italiana del periodo:

Innanzitutto bisogna ricordare che la produzione italiana continuava a essere sostenuta dallo stato e che anche progetti di questo tipo potevano contare, oltre che sul credito statale, anche sui ristorni, per i quali non si poneva neanche più il problema del riconoscimento o meno dell' "artisticità dell'opera: l'aliquota era stata unificata dalla legge del 1956, cosicché, se anche i film avessero appena coperto le spese, il 16% di rimborsi statali sugli incassi avrebbe comunque fornito un minimo margine di guadagno⁹.

Come conseguenza, la politica protezionistica a tutela del cinema italiano, avviata già con la legge del 1949¹⁰, che prevedeva un sensibile contenimento della produzione statunitense, dopo il 1956 aveva permesso una consistente espansione dell'offerta nazionale con una notevole diversificazione della natura dei prodotti. Si era venuta a creare, quindi una massificazione di pellicole anche non strettamente artistiche ed a quel punto il volume produttivo faceva fatica ad essere assorbito dal mercato interno.

In concomitanza di ciò, come fa ben notare Wagstaff¹¹, le nazioni estere cominciarono a richiedere il cinema popolare italiano per il loro mercato interno sempre più frazionato, dopo il riscontro favorevole dei film neo-realisti.

La domanda estera sempre più crescente, desiderosa di film popolari, la scarsità di successo di pubblico nazionale, aveva messo l'Italia nelle condizioni di realizzare film horror anche in co-produzione, una decisione che riusciva ad avvantaggiare sia il mercato straniero che quello nostrano.

La co-produzione fu un fattore che segnò una forte impennata quantitativamente parlando di pellicole nazionali.

Le ragioni sono qui espresse da Di Chiara:

L'investimento nella produzione sul mercato estero e l'approvvigionamento di film a basso costo diventavano cruciali. Il mercato italiano con la sua politica di aiuti alla produzione (...) diveniva il luogo ideale sia per l'acquisto dei prodotti

⁹ Cfr. , F. Di Chiara, *I tre volti della paura* p.40.

¹⁰ Trattasi della legge n° 958 del 29 dicembre 1949, meglio nota come "legge Andreotti". Essa prevedeva il censimento delle pellicole nazionali da parte di una commissione istituita in seno alla Direzione Generale dello Spettacolo. I film riconosciuti di nazionalità italiana potevano avere accesso ad alcuni benefici, tra cui una programmazione obbligatoria di 80 giorni l'anno per ciascun cinematografo che acquistava il film; in secondo luogo una serie contributi statali sotto forma di rimborsi erariali del 10% sull'incasso lordo, a cui si aggiungeva anche un altro 8% per film ritenuti di interesse artistico e culturale artistico e culturale.

¹¹ C.Wagstaff, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, p.150.

finiti che per la loro realizzazione su commissione o in compartecipazione; infine per le compagnie [estere] che già da tempo avevano aperto delle agenzie noleggiatrici sul suolo italiano, distribuire sul territorio nazionale i film autoctoni cominciava ad essere un affare più vantaggioso dell'esportazione dei propri prodotti¹².

A questo proposito qualche dato statistico va citato: stando ai dati riportati da Di Chiara, di circa 25 film fantastici prodotti in Italia tra il 1960 e il 1965, una decina risultava essere in compartecipazione con compagnie europee e americane¹³, tra cui la Associated Producers e la American International Pictures (AIP).

Il fenomeno della coproduzione e di importazione è stato ampiamente sfruttato da Hollywood anche come ricetta economica a una crisi del settore che investiva gli Stati Uniti.

Dalla fine degli anni Cinquanta la nascita della televisione in America, un fenomeno ben più diffuso che in Italia, sottrae spettatori ai cinematografi riducendo considerevolmente il numero annuo di produzioni¹⁴.

Italia e America quindi hanno continuato a beneficiare a vicenda di un rapporto commerciale molto proficuo, poiché i benefici fiscali i finanziamenti agevolati validi per i film nazionali erano presenti anche negli stati europei, per cui

Un film coprodotto da soggetti di diverse nazioni poteva così approfittare di più benefici di legge contemporaneamente, a patto che si imbrogliassero le carte facendo apparire la produzione come maggioritaria in uno degli stati coinvolti¹⁵.

Questa internazionalizzazione del mercato implicava un aumento della domanda di pubblico e l'adeguarsi a standard di produzione ben diversi da quelli che l'Italia aveva brevettato, cioè piccole truppe e rapidi tempi di lavorazione.

Si viene quindi a minare, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, un delicato equilibrio tra standard produttivi e capacità di far fronte a una richiesta di pubblico più crescente.

Il principale difetto dell'Italia nella realizzazione delle proprie pellicole nazionali, all'interno di questa congiuntura sfavorevole, è stato quello di essere stata sempre più attenta al profitto immediato, piuttosto che costruire un sistema produttivo solido sul lungo periodo. Trattasi del cosiddetto meccanismo del "minimo garantito", ovvero il versamento di cambiali destinate a produttori da parte di distributori ed esercenti.

¹²Cfr.F.Di Chiara, *I tre volti della paura.*, p.33.

¹³F.Di Chiara, *I tre volti della paura.*, p.42.

¹⁴ Secondo i dati citati da Giacomo Manzoli si calcola un volume di film americani pari a 160 distribuiti nella stagione 1959-60, contro i 283 del 1958-59. Cr. G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neo-televisione (1958-1976)*, Carocci, Bologna, 2012.

¹⁵Cfr.F. Di Chiara, *I tre volti della paura.*, p.36.

Si veniva a creare questa ottimale condizione per la quale “i distributori si assicurano così lo sfruttamento del prodotto finito, il produttore sconta in banca tali effetti e ne trae il necessario per realizzarlo”¹⁶.

Al tempo stesso, l'Italia si è resa imputabile di aver concesso troppi spazi di manovra a Hollywood all'interno dei suoi mercati come ancora di salvezza per l'imminente crisi, che negli anni Settanta sarebbe avvenuta.

3.2 La crisi del cinema fantastico: gli anni Settanta

Proprio nel mentre il cinema americano risorgeva, quello italiano cominciava il suo lento e inarrestabile declino. Tale declino è stato lento e in sordina, già in atto a metà degli anni Settanta, quando apparentemente il clima che si respirava era ancora quello di un indice di gradimento piuttosto elevato per i nuovi film che uscivano sul mercato.

Eppure il cinema italiano è stato messo in serie difficoltà dall'avvento delle TV private via etere. Dopo la trasmissione via cavo, iniziata a partire dal 1971 con Telebiella, il 22 luglio del 1976, con la sentenza n. 202, la Corte Costituzionale autorizzava definitivamente la trasmissione TV via etere, poiché erano venute meno le condizioni tecniche che limitavano il monopolio Rai (il limitato numero di frequenze), già, per altro, riconfermato con la legge n°103 del 14 aprile 1975. Questa autorizzazione aveva fatto salire nel 1978 a 400 le TV private via etere su scala nazionale, contro le sole 71 risalenti all'autunno del 1976¹⁷.

La maggiore libertà di programmazione rispetto alla Rai e allo stesso tempo l'esigenza di occupare i palinsesti, favoriva di gran lunga l'acquisto di pellicole cinematografiche da parte di queste nuove TV libere che, sempre in modo crescente, venivano in tal modo a sostituire l'intrattenimento e l'appuntamento cinematografico fuori casa sul grande schermo della seconda e terza visione, anche in fasce orarie tradizionalmente non deputate alla messa in onda di film. L'emittente pavese Top 43, trasmetteva il giorno 19 marzo 1981 alle 11:30 il film *Così dolce...così perversa*, di Umberto Lenzi (1969), mentre il giorno seguente Telelombardia riproponeva in replica alle ore 15 l'horror *Tutti i colori del buio*, di Sergio Martino (1972)¹⁸.

¹⁶ Cfr. S. Della Casa, *I generi di profondità*, in *Storia del Cinema italiano*. Vol. X. 1960-1964, G. De Vincenti, L. Micciché (a cura di), Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001, p.294.

¹⁷ Cfr. A. Licciarello, *La riforma della Rai e il terremoto di "antenna selvaggia"* in F. De Bernardis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol.12 (1970-76), pp.508-10.

¹⁸ Cfr. "Sorrisi e Canzoni Tv", anno XXX, n°11, 15 marzo 1981.

Già, comunque, il cinema italiano intravede abbastanza precocemente la crisi con la legge del 4 novembre 1965, n° 1213, sotto il ministero del socialista Achille Corona, in cui si ridiscutono le priorità e si tornano a ridefinire gli incentivi pubblici in merito a programmazione e produzione dei film nazionali, con l'implicito scopo, tra gli altri, di contrastare la colonizzazione straniera. Manzoli definisce il cinema italiano come “sempre più concepito come un'area di rischio dal punto di vista commerciale e sempre più somigliante al profilo delle attività culturale”¹⁹.

Proprio dal 1965, inoltre, la AIP (American International Pictures), esaurisce definitivamente il suo interesse per il gotico. L'ultimo film di tale genere realizzato da Roger Corman è infatti *La tomba di Ligeia* (*The Tomb of Ligeia*, 1965).

In Italia il gotico continua a essere prodotto, ma dopo un periodo di relativa stagnazione occorsa tra il 1965 e il 1970 il cinema fantastico italiano comincia a riprendersi con l'esordio di Dario Argento, sullo sfondo di un panorama produttivo in cui vige ancora la co-produzione e la partecipazione di quote estere come sistema anti-crisi.

Il caso di Dario Argento, a partire dall'inverno del 1970, registra una brusca e netta inversione di tendenza rispetto al decennio precedente. Con Argento il fantastico, che con lui prende la forma privilegiata del *thriller*, ritrova forme produttive autoctone senza l'apporto di Hollywood e, contemporaneamente, si attesta su incassi nell'ordine del miliardo e non più del milione, come avveniva in precedenza.

Basta scorrere le classifiche degli incassi reali dei soli anni Settanta per accorgersi che ben 4 thriller su 5 di Dario Argento sono posizionati tutti nella classifica dei primi dieci film più visti. In particolare nel solo 1971 compaiono ben due suoi film, *Il gatto a nove code* (settimo posto con 2.387.125.000 £) e *Quattro mosche di velluto grigio* (nono posto con 2.241.943.000 £)²⁰.

Fino a quel momento in Italia i film fantastici non avevano avuto un riscontro così popolare; l'autarchia produttiva argentiana, esempio isolato rispetto al resto del cinema di genere in Italia, si basa sul modello dell'impresa familiare e su case di produzioni create *ad hoc*, come la Seda Spettacoli, la Produzioni Intersound o la Sigma Cinematografica costituite tutte da Salvatore e Claudio Argento. Fioriscono altre case di produzione simili, medio-piccole, che tuttavia non producono film dallo stesso impatto spettacolare di Argento, come la Filmirage di Joe D'Amato o la Dania Film di Luciano Martino.

¹⁹ Cfr. G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012, p. 90.

²⁰ Fonte: *Documenti* (a cura di S. Carpi e A. Maria Licciardello), in *Storia del cinema italiano* De Bernardis, F. (a cura di), Vol. XII. 1970-1976, Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001. p.650

D'altro canto, tuttavia, la scarsa o nulla ingerenza di *major* esterne, deputate alla realizzazione di un largo spettro di film, non necessariamente horror, all'interno del sistema dei generi italiano, riporta e garantisce originalità al prodotto e contemporaneamente una specificità che differenziano registi come Argento dagli altri "artigiani".

L'esordio di Argento, non a caso, viene citato come esempio da De Bernardis, "come il segno di inaspettate personalità artistiche (...) capaci di affrancare l'operazione filmica dalla mera consuetudine o dalla routine industriale", descrivendo il suo successo non soltanto nell'ambito del genere giallo "alle cui regole non si sottrae, quanto nel riconoscimento di un suo marchio autoriale, cristallino, invadente e adrenalinico"²¹.

Gli incassi vertiginosi di Argento fanno comunque da traino, nel corso degli anni Settanta, a un'operazione commerciale caratterizzata da un sensibile incremento quantitativo di film thriller, rispetto ai gotici²².

Si viene quindi a creare, già come nel caso del western, un fenomeno di appropriazione e vampirizzazione del modello originale che porta a una separazione tra tale modello e sviluppo di un filone.

Il concetto di "filone" prende il sopravvento su quello di "genere", dal punto di vista dell'intenso sfruttamento commerciale e del contenuto narrativo, il quale mira alla creazione di una continuità intensiva in un tempo limitato²³.

L'interesse produttivo per i contenuti narrativi (nel caso del thriller-horror possiamo ad esempio annoverare il satanismo infantile, le vittime femminili di un maniaco seriale, il cannibalismo in scenari esotici) finisce per sacrificare le cifre stilistiche e artistiche, la tipizzazione merceologica dei prodotti in un quadro, potremmo dire, di volgarizzazione del modello originale.

Tuttavia, in un suo studio Paolo Noto, rimarca una certa confusione e ambiguità da parte della critica, anche del tempo, nell'accogliere e nel classificare il modello argentino, in bilico tra autorialità e cinema di genere²⁴; un rapporto dialettico, spesso conflittuale, messo in evidenza anche nella raccolta di saggi curati da Vito Zagarrio²⁵.

Lo stesso Argento, infatti, secondo Noto, sarebbe rimasto invischiato in un circolo vizioso per il quale non si sarebbe mai liberato dal confronto con i sottoprodotti di imitazione, rivendicandone

²¹F.De Bernardis, *1970-1976: appunti per una mutazione* in *Storia del cinema italiano*, vol.XII, p.12.

²² Nel solo 1972 possiamo arrivare a un numero di 37 film prodotti tra thriller e horror. Fonte www.archiviodelcinemaitaliano.it

²³ Cfr. L. Micciché, *I meravigliosi anni Sessanta*, in C. Salizzato (a cura di) *Prima della rivoluzione*, Marsilio, Venezia, 1989, p.21

²⁴ Si veda P. Noto, *Italian Horror Cinema and Italian Film Journals of the 1970s*, in S.Baschiera, R. Hunter (ed.by) *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, 2016.

²⁵ Si veda V.Zagarrio, *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, Marsilio, Venezia, 2008.

contemporaneamente distanza e filiazione, con l'unico scopo però di veder rafforzato il proprio ruolo d'autore²⁶.

La volgarizzazione e massificazione del modello argentiano, rispecchia d'altro canto la tendenza del cinema italiano a non elaborare ben definite strategie produttive e tiene anche conto della conferma fattuale dei dati di incasso delle "imitazioni", nettamente inferiori rispetto ai loro capostipiti, grazie ai quali Argento orgogliosamente tende a distinguersi.

La separazione, quindi, tra "modello" artistico e filone industriale non è quindi determinata soltanto dagli introiti di incasso, ma soprattutto da personali scelte artistiche che fanno prima di Argento, poi di Fulci "casi" tipicamente nostrani.

In ogni caso, l'intricata selva di pellicole che si propongono di seguire la strada tracciata da Argento e Bava continuano, infatti, a serbare il carattere dell'internazionalità e dell'occasionalità. Internazionalità in fatto di ricorso a co-produzioni, a scelte di attori stranieri e a conseguenti riferimenti culturali ed estetici extranazionali di cui verrà discusso più avanti; occasionalità da parte di registi e produttori, anche affermati, che si lanciano in progetti estemporanei spinti dalla moda o dalle richieste dei distributori, divenute sempre più strategiche e vantaggiose, ai danni dei produttori, o figure secondarie.

La parcellizzazione e frammentazione delle case produttive a fronte di un ricambio generazionale della figura istituzionale del produttore, che spesso e volentieri ripiega nel trasferirsi e investire all'estero, come Dino De Laurentiis, testimoniano nuovamente come l'Italia non si possa reggere su un'industria cinematografica propriamente detta, priva di capitali propri e di struttura fissa. Se negli anni Sessanta tutto ciò aveva permesso, come si è visto, un'espansione sul mercato, alleanze commerciali extranazionali a breve termine ma fruttifere, negli anni Settanta e Ottanta il panorama produttivo designato è più complesso e contraddittorio.

Franco Cristaldi sintetizza in questo modo la situazione, anni orsono:

Una volta noi vendevamo i film che producevamo, mentre oggi produciamo i film che si vendono (...) Personalmente ho cercato, per quanto possibile, di resistere alla moda per cui si fanno i film che vogliono i distributori, però purtroppo la realtà è questa. E d'altronde è una realtà che si basa su un rischio economico che è assunto in gran parte dal distributore²⁷.

²⁶ Cfr. P. Noto, *Italian Horror Cinema*, p.212.

²⁷ Cfr. F.Faldini, G. Fofi, *Il cinema italiano di oggi, 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984, p.669.

A cimentarsi nel fantastico, nel thriller sono anche registi autoriali come Federico Fellini, Elio Petri, Pupi Avati, Carlo Lizzani accanto a chi invece riesce a ritagliarsi una nicchia nel filone provenendo in precedenza da sperimentazioni in altri generi (Tonino Valerii, Luigi Bazzoni, Paolo Cavara, Massimo Dallamano, Sergio Martino).

Questi ultimi si inseriscono a pieno titolo in quel cinema artigianale di genere inaugurato negli anni Sessanta con tutte le proprie peculiarità (*low-budget*, *dumping*, mancata affermazione di una programmazione economica sul lungo periodo, organizzazione produttiva poco stabile)²⁸. Si possono contare su 153 tra thriller/horror prodotti tra il 1970 e il 1979, ancora 53 co-produzioni europee e americane. È un dato che, se da un lato conferma nuovamente questa tendenza, dall'altro permette di considerare un ampio spazio di rilievo a produzioni interamente italiane, soprattutto per ciò che concerne distribuzioni regionali indipendenti. Tuttavia, Domenico Monetti, cita come dati allarmanti del cinema italiano in generale, tra gli altri, proprio la distribuzione affidata a indipendenti regionali, con la conseguenza di non raggiungere mai incassi consistenti nelle sale di prima visione.

Non a caso il 1976 è anche l'anno in cui la maggior parte degli incassi delle prime visioni è realizzata dalle grandi compagnie di distribuzione. La conseguenza è trovarsi di fronte ad una forte concentrazione di film di successo in un ambito ristretto di aziende distributrici, con l'aggravante che la rinnovata presenza massiccia di film americani renderà la vita ancora più difficile alle aziende medie²⁹.

Il cinema fantastico italiano ha continuato a prediligere la scelta dell'esportazione all'estero, come vincolo e alibi giustificativo alla massificazione di serie, anche in un periodo dove gli scenari produttivi nostrani erano in cambiamento. Molti film italiani fantastici conquistano il podio degli incassi, negli Stati Uniti. Un esempio su tutti è quello di *Chi sei?*, di Ovidio Assionitis (1974), distribuito negli Stati Uniti con il titolo *Beyond the Door* con un incasso pari a 15 milioni di dollari per un budget di 700 milioni di lire). Il successo di questo film è tale da indurre i distributori statunitensi a fare uscire *Shock* di Mario Bava con il titolo *Beyond the Door II*.

Mario Bava, infatti, a dispetto delle apparenze, non regge in Italia la concorrenza con gli altri colleghi e rimane purtroppo confinato nel suo ruolo di artigiano di genere.

In Italia Bava viene superato anche da Lucio Fulci con *Una lucertola con la pelle di donna* (945.587.000 £), *Non si sevizia un paperino* (1.125.965.000 £), a paragone di incassi reali piuttosto

²⁸ Per ciò che riguarda il fenomeno del *dumping*, ovvero un'esportazione a condizioni favorevoli per i compratori esteri, che rende difficile l'affermazione di un'industrializzazione nazionale si veda P.Bafile, *Il "dumping" cinematografico in Italia*, in E. Magrelli (a cura di), *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia, p.75.

²⁹ D.Monetti, *Verso la crisi produttiva in Storia del cinema italiano*, vol. 12, p.501.

modesti come quelli *Gli orrori del castello di Norimberga* (Mario Bava, 1972) con 269.812.000 £, e *Shock* (Mario Bava, 1977) con 196. 657.000 £³⁰.

3.3 La crisi del cinema fantastico: gli anni Ottanta

Una vera e propria frattura più percepibile della crisi del fantastico, si comincia a riscontrare già a partire dal 1975. Dopo il 1975, infatti, le produzioni di thriller e horror non cessano, ma si può registrare un netto calo di film distribuiti nelle sale, rispetto al passato. Si contano nel 1976 solo 7 film, rispetto, ad esempio, ai 12 del 1975, e alle ben più consistenti 37 pellicole del 1972³¹. Comincia, quindi, quindi a prosciugarsi quel fenomeno di massificazione del filone cristallizzandosi intorno per lo più a Dario Argento, Lucio Fulci e Lamberto Bava, prosecutore della tradizione paterna di Mario.

La situazione dalla fine degli anni Settanta vede, inoltre, il perpetuo declino di produzione delle pellicole italiane e degli spettatori in generale.

Diminuiscono i film distribuiti nei locali principali delle grandi città (dalle 540 pellicole nel 1978-79 alle 298 del 1984-1985), aumenta il prezzo medio del biglietto (dalle 1089 lire del 1978 alle 4064 del 1985), gli incassi si concentrano su un gruppo sempre più ristretto di film. Se nel 1979-1980 i primi dieci film del box-office totalizzano il 21,7 per cento dell'incasso, nel 1984-1985 la loro quota sale al 29,3 per cento, a discapito del rendimento di tutti gli altri film distribuiti³².

La crisi è ben visibile confrontando il numero dei film distribuiti in Italia nel 1970 che ammontavano a 247 contro i 184 del 1980³³.

Dati, tuttavia, sicuramente meno preoccupanti di quelli dei primi anni Novanta, durante i quali “Il numero delle case di produzione giunge quasi a coincidere col numero di titoli prodotti (90 per 97 film)”³⁴.

Nonostante l'emorragia degli spettatori al cinema, causata dalla nascita delle TV locali di cui si è fatto cenno e dalla conseguente riduzione progressiva delle sale, che passano da circa 11.000 sul territorio nazionale nel 1975 a 5.000 nel 1985³⁵, per il cinema fantastico la prima metà degli anni

³⁰ Dati ricavati da M.Baroni, *Platea in piedi, 3.1969-1978. Manifesti e dati statistici del cinema italiano*, Bolelli, Bologna, 1995.

³¹ Fonte www.archiviocinemaitaliano.it

³² Cfr. B.Corsi, *Alle origini della crisi. Industria e mercato*, in *Storia del cinema italiano* (op.cit), p.333.

³³ Fonte: archiviodelcinemaitaliano.it.

³⁴ Cfr. G.Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, vol.II, Laterza, Bari, 2010, p.382.

³⁵ Cfr F. Colombo, *Atlante della comunicazione. Cinema, Design, Editoria, Internet, Moda, Musica, Pubblicità, Radio, Teatro, Telefonia, Televisione*, Hoepli, Milano, 2005, p.34.

Ottanta, prosegue stancamente ripetendo, dove le condizioni lo consentono, operazioni di riciclaggio degli anni Settanta. Di nuovo nomi del passato come Antonio Margheriti, Riccardo Freda, Luigi Cozzi, Lucio Fulci, Umberto Lenzi, Sergio Martino.

Stefano Baschiera, in un suo saggio sul mercato di imitazione degli anni '80, rileva uno scenario alquanto frammentato e disordinato, in cui film *low-budget* di bassa fattura convivono con i grandi registi del cinema di genere³⁶, sottolineando, tuttavia, come al sistema produttivo italiano del periodo non si siano aggiunte sostanziali nuove caratteristiche, rispetto alla decade passata³⁷.

A proposito invece dei registi esordienti, in ogni caso, spiega Brunetta:

Dopo il '77 il tratto distintivo è dato dalla disorganicità, dalla difformità assoluta delle provenienze, dalla perdita di un centro produttivo e di un modello registico unificante. Isolamento e solitudine sono caratteristiche che definiscono le ultime due generazioni di registi³⁸.

Il mutamento delle politiche distributive in Italia avviato già dagli anni Settanta di cui si è già fatto cenno, è una delle conseguenze di questa dispersione e isolamento, contemporaneamente a un rafforzarsi a rapporti di filiazione verso quei produttori o registi del passato che costituiscono una tutela e protezione dall'incertezza produttiva del presente. È comunque sempre costante un modo di produzione mordi e fuggi, basato su case che nascevano e morivano per realizzare un numero limitato di prodotti per intascare i guadagni.

Baschiera, da questo punto di vista, ritorna a ribadire l'importanza del ruolo delle produzioni *low-budget* che puntavano, ancora negli anni Ottanta, a voler imitare o parodiare i grandi successi hollywoodiani, come *Lo squalo* (*Jaws*, 1975), *Conan il barbaro* (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982)³⁹.

Nascono, quindi, pellicole come *Ator l'invincibile* (*Athor, the Fighting*, Joe D'Amato, 1982), *Thor il conquistatore* (*Thor the Conqueror*, Tonino Ricci, 1983), *Vendetta dal futuro* (Martin Dolman aka Sergio Martino, 1986), *Tentacoli* (*Tentacles*, Oliver Hellmann aka Ovidio Assionitis, 1977), *Shark rosso nell'oceano* (*Devil Fish*, John Old jr aka Lamberto Bava, 1984).

Sono tutti prodotti di imitazione, che come già accadeva negli anni Sessanta, tendono a celare la loro nazionalità, ma in questo caso proiettandosi su perfette commistioni tra horror, catastrofico e fantasy post-atomico. Rileva Baschiera:

³⁶ Cfr. S. Baschiera, *The 1980s Italian Horror Cinema of Imitation: The Good, The Ugly and The Sequel* in S. Baschiera, R. Hunter (ed.by), *Italian Horror Cinema*, p. 47.

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Cfr. G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, p.382.

³⁹ Cf. S. Baschiera, *The 1980s Italian Horror Cinema of Imitation*, p.49

These films are exemplars not only for their ability to hide their national belonging, but as with other imitation films, they cope with their budgetary limitations in respect to the original through a strong accent on exoticism and graphic violence⁴⁰

Il sottogenere che Baschiera ha per lo più in mente, e che durante il suo saggio torna di nuovo a chiamare in causa, corrisponde al *cannibal movie*. La sua originalità consiste proprio in questa capacità di riciclare sottogeneri differenti (il documentario *in primis*, l'avventura, l'erotico, l'horror, il *fantasy*) così come ambientazioni e immaginari estetici eterogenei (l'esotico e il metropolitano), tecnologie *low-budget* che riescono sempre e comunque a garantire un buon livello di spettacolarità.

Overall, one could argue that the 'found footage' plot device used in *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) is one of the most effective and original manifestations of the negotiation between technical availability (the use of a 16 mm camera) and aesthetic features⁴¹.

Lo stesso regista Lucio Fulci, sempre sull'argomento, in un'intervista, chiarisce in modo esaustivo, attraverso una ricostruzione storiografica qual è il tratto fondamentale che distingue la cinematografia horror di genere italiana, da quella americana:

I cosiddetti "horror all'italiana" sono forse i film italiani più specificamente "americani", fatti con la tecnica americana (...) ma naturalmente c'è sempre in più la capacità di improvvisazione italiana. Noi riusciamo a fare cose che gli americani non sanno fare –occhi che schizzano, ragni che si mangiano le persone, facce autentiche dilaniate dagli acidi (...) Tant'è vero che alcuni critici francesi sono venuti a chiedermi non come faccio certi effetti, ma perché li faccio⁴².

L'esportabilità, sotto ogni punto di vista è, allo stesso tempo, anche la caratteristica principale che riesce a distinguere l'horror all'italiana dalla commedia leggera degli anni '80, come prodotto popolare di fama all'infuori dei confini patri. Tanto per citare altri esempi, Lucio Fulci produce ancora una volta film italiani di basso costo per la Fulvia di Roma, chiaramente concepiti per il mercato estero, ..*E tu vivrai nel terrore. L'aldilà* (1981), *Quella villa accanto al cimitero* (1981), *Manhattan Baby* (1982), *Lo squartatore di New-York* (1982).

⁴⁰ Questi film sono esemplari non solo per la loro capacità di nascondere la loro appartenenza nazionale, ma come per altri film d'imitazione, sanno far fronte alle loro limitazioni di budget rispetto all'originale attraverso un accentuato risalto dell'esotismo e della violenza grafica (trad. mia), *Ibidem*

⁴¹ "Nel complesso, si potrebbe sostenere che il dispositivo del plot "found footage" utilizzato in *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) è una delle manifestazioni più efficaci e originali della negoziazione tra disponibilità tecnica (l'uso di una fotocamera 16 mm) e caratteristiche estetiche" (trad.mia), Cfr. S. Baschiera, *The 1980s Italian Horror Cinema of Imitation*, p.53 .

⁴² Lucio Fulci, cit.in F.Faldini- G.Fofi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984* , p.473.

Di questi, in particolare, *L'aldilà* incassò circa 747 milioni e riuscì a entrare nella classifica dei film più visti degli Stati Uniti⁴³. *Lo squartatore di New York*, invece, si avvaleva, memore di un'antica tradizione già conosciuta, di pseudonimi anglofoni per gli attori, come Andrew Painter (alias Andrea Occhipinti) ed anche il "Corriere della Sera" lo riconobbe come "tipico prodotto rivolto anche alle esportazioni"⁴⁴. E fu di fatto così. Il film uscì negli Stati Uniti con il titolo *New York the Ripper*, in Francia come *L'éventreur de New York* e in Germania come *Der New York Ripper*.

È bene sottolineare come l'esigenza all'esportazione negli anni Ottanta rivesta un diverso significato rispetto ai Sessanta: se nei Sessanta vi erano più disponibilità di mezzi ed un esubero di pellicole sul territorio nazionale tale da consentire alla vendita all'estero, negli Ottanta l'esportazione assume forse più di prima una semplice condizione di sopravvivenza all'interno di un mercato asfittico, fagocitato dalla presenza ingombrante ma vitale di Dario Argento.

Con gli anni Ottanta viene inoltre ad attenuarsi il fenomeno della co-produzione. Dal 1980 al 1989 nell'ambito del fantastico si contano su 99 film 18 in co-produzione, di cui solo due con gli Stati Uniti (trattasi dei seguiti apocriefi de *La casa 2* di Sam Raimi, *La casa 3*, di Umberto Lenzi e *La casa 4*, di Fabrizio Laurenti).

Il finanziamento dei progetti europei da parte di Hollywood perde, infatti, di interesse, anche per l'introduzione della *tax shelter* che prevedeva una detassazione degli investimenti cinematografici, a condizione che gli stessi film fossero prodotti negli Usa.

Inoltre durante gli anni Ottanta negli Stati Uniti, l'industria cinematografica ha una buona capacità di tenuta e vive il suo periodo d'oro soprattutto per ciò che concerne i generi horror e fantasy, senza bisogno di compartecipazioni o di aiuti economici esterni. Anche a Hollywood proliferano produzioni indipendenti *low budget*, verso le quali le *major* non interferiscono più di tanto, tranne che per rivestire il ruolo di distributori, come il caso della Paramount per *Venerdì 13 (Friday, the 13th)*, Sean Cunningham, 1980⁴⁵, creando più competizione e concorrenza tra i produttori indipendenti.

Tuttavia, in Italia a partire dal 1987, sembra intravedersi l'inizio di una nuova generazione di cineasti horror, alcuni dei quali nascono intorno alla Filmirage di Joe D'Amato e per citarne alcuni sono Michele Soavi con *Deliria* (1987), vincitore del festival di cinema fantastico di Avoriaz, Claudio Lattanzi, che esordisce nell'88 con *Killing Birds- Raptor*, con lo pseudonimo Claude Milliken. Altri esordienti di questo periodo sono Gianfranco Giagni con *Il nido del ragno* sempre nell'88 e Alessandro Capone con *Streghe*, nell'89.

⁴³ P. Albiero, G. Cacciatore, *Tutti gli orrori del mondo, ovvero ...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, in *Il terrorista dei generi. Tutto il cinema di Lucio Fulci*, Roma, Un mondo a parte, 2004, pp. 215-22.

⁴⁴ Cfr. "Fra erotismo ed orrore", in "Corriere della sera", 26 aprile 1982.

⁴⁵ Cfr. S. Baschiera, *The 1980s Italian Horror Cinema of Imitation*, p. 52.

La fine degli anni Ottanta, infatti, registra un nuovo e ultimo colpo di coda per ciò che riguarda un aumento della produzione di film fantastici⁴⁶ in controtendenza con una crisi nazionale generalizzata che ha fatto scomparire il cosiddetto “consumo di profondità”⁴⁷ e determinato la fine del cinema di genere.

Le ragioni di questo incremento, solo momentaneo e circosccrivibile al triennio '87-'89, possono essere addotte al finanziamento e alla concessione di pre vendita sul piccolo schermo da parte di case di distribuzione televisive.

Nel 1984 con la nascita della già nominata Reteitalia del gruppo Fininvest, molti film horror in quel periodo vengono, infatti, finanziati anche dalla televisione⁴⁸.

Tuttavia, sebbene la formula sia stata già sperimentata molto tempo prima dalla Rai⁴⁹ e dia un po' di ossigeno al cinema fantastico italiano, questa strategia finanziaria finisce con l'essere controproducente e mettere a repentaglio l'unico genere sopravvissuto accanto alla commedia durante tutti gli anni Ottanta.

A parlarne sono Maurizio Colombo e Antonio Tentori:

L'iniezione di capitali catodici ha permesso ai nostri produttori il tanto agognato ritorno al cinema di costo medio (...) I film si fanno più refiniti, gli effetti speciali raggiungono un livello mai sognato prima (...) Purtroppo però, una buona parte, dei risultati non si eleva al di sopra della mediocrità (...) il ritmo e le immagini denunciano fin troppo la vera destinazione del prodotto finito: lo schermo dell'elettrodomestico, dopo un fugace passaggio sul grande schermo (...) Il linguaggio televisivo non può certo permettersi le terrificanti visioni e le situazioni malsane che ci avevano deliziati nel periodo del maggior *boom* del nostro cinema della paura (...) bisogna adeguarsi al codice di buona creanza televisivo, si dimenticano il *gore* e lo *splatter*, le poche esagerazioni sono consentite entro un certo limite e i film ne risentono (...) L'horror si è trasformato in un genere prevedibile, risaputo, tranquillizzante⁵⁰.

L'horror di natura televisiva non funziona, come succede, invece, per la commedia, dove l'alleanza solidale tra piccolo e grande schermo trova un compromesso felice nella figura del comico-divo, in grado di catalizzare il grande pubblico sia nei varietà di avanspettacolo televisivo, che al cinema, si pensi ad attori come Adriano Celentano, Massimo Boldi o Roberto Benigni.

La cessione dei diritti televisivi comporta, inoltre, come si è visto, una serie di condizioni da rispettare, nonché una forma di censura preventiva da parte di sceneggiatori e produttori che fanno

⁴⁶ Nel solo 1988 si contano ben 15 pellicole uscite, contro 3 del 1984- Fonte www.archiviodelcinemaitaliano.it

⁴⁷ Cfr. F. Colombo, *Atlante della comunicazione. Cinema, Design, Editoria, Internet, Moda, Musica, Pubblicità, Radio, Teatro, Telefonia, Televisione*, Hoepli, Milano, 2005, p.34 e F. Colombo, *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso*, Laterza, Bari, 2013.

⁴⁸ Per i dettagli si rimanda al capitolo 1 del presente testo.

⁴⁹ Si ricorda, tra le numerose produzioni di sceneggiati Rai, anche *La venere d' Ille*, diretto da Mario e Lamberto Bava, girato nel 1979, ma andato in onda il 13 maggio 1981 su Raidue.

⁵⁰ Cfr. Colombo-Tentori, *Lo schermo insanguinato*, pp.233-34.

perdere smalto alla consueta formula del genere horror, con il progressivo calo di interesse a nuovi progetti, che finiscono per diventare schemi ripetitivi nei quali il nudo e lo *splatter* non fungono più da collettore di attrazione.

Come fattore di crisi, almeno del cosiddetto cinema *theatrical* si deve aggiungere anche l'introduzione dell' *home video* e del VHS, che, se da un lato ha contribuito in larga parte a frenare la distribuzione di copie e di giorni di programmazione delle pellicole italiane, dall'altro ha creato un mercato indipendente che ha favorito un pubblico di nicchia di appassionati, appartenenti anche alle generazioni più giovani. Il fenomeno del recupero e della rivalutazione del B-Movie si è, perciò, via via globalizzato, poiché già in America, la libera circolazione delle videocassette e successivamente dei dvd ha permesso in parallelo la proliferazione dei cosiddetti *unrated* film, privi di classificazioni censorie e tesi costantemente a promuovere le produzioni *low-budget*⁵¹.

Non è quindi un caso che anche il cinema di genere italiano abbia potuto circolare a livello mondiale attraverso l' *home video* creando il fenomeno delle versioni multiple, restauri, aggiunte di scene censurate o veri e propri *re-editing* di copie integrali perdute.

Anche Venturini sottolinea che

Il passaggio prima al video analogico e poi al digitale ha permesso una circolazione inedita di film fino a non molto tempo addietro introvabili, e ha dato vita a importanti iniziative editoriali, corredate dalla pubblicazione di titoli altrimenti poco circolati, rimanisti inediti e incompiuti⁵².

Tuttavia, Baschiera riporta un cattivo segnale che testimonia come anche l'aspetto distributivo del cinema italiano sia, malgrado tutto, compromesso e in declino alla fine degli anni Ottanta. L'esempio del *remake* de *La maschera del demone*, diretto nel 1989 da Lamberto Bava, pur contando sull'appoggio di Reteitalia, con una co-produzione di cinque Paesi, concepito anche per la distribuzione televisiva, non riesce ad avere un'espansione sul mercato internazionale. Per cui la nuova edizione della *Maschera del demone* chiude esattamente il cerchio rispetto al suo originale predecessore: se il film di Mario Bava aveva contribuito a lanciare una nuova sensibilità tutta italiana verso l'horror a livello internazionale, quello del figlio Lamberto ne segna il tramonto: le TV americane sembrano sempre meno trasmettere horror italiani, l'interesse per il *low-budget* va via via perdendosi, il mercato italiano di horror è relegato in una posizione marginale, anche per una crisi economica inarrestabile. Viene tuttavia rivalutato e glorificato il cinema del passato, simbolo

⁵¹ Cfr. S. Baschiera, *The 1980s Italian Horror Cinema of Imitation*, p. 54

⁵² Cfr. S. Venturini, *Horror italiano*, p. 21

di un'epoca perduta, ma quasi ignorata la produzione attuale, che se, si esclude Dario Argento, l'unico nome ancora (ma per poco) competitivo e monetizzabile, fatica sempre di più a trovare una distribuzione nel corso degli anni Novanta.

L'aver posto, tuttavia l'accento sul carattere di internazionalità e aver descritto in rapida successione l'evoluzione della situazione economica-produttiva dagli anni Sessanta agli anni Ottanta ci ha consentito di delineare un quadro di riferimento entro il quale si ripercuotono le principali condizioni di evoluzione della rappresentazione del femminile nel cinema fantastico italiano, avendo ben chiaro come la questione della distribuzione e della pubblicità dei film abbia una diretta conseguenza sulla propagazione e ricezioni dei modelli femminili.

La difficoltà di questa operazione consiste, però, nel rintracciare e nell'interrogarsi poi su una possibile coerenza estetica, una regolarità, l'appropriata definizione di un cinema dove l'improvvisazione creativa, la casualità, l'ambigua continua mutuazione da modelli estetici, narrativi, produttivi, con il cinema anglo-americano la fanno da padroni.

CAPITOLO 4

LA FIGURA FEMMINILE COME CORPO-ATTORE

INTRODUZIONE

Questo capitolo si focalizzerà sulla figura femminile come segno, segno inteso nella duplice funzione di figurativizzazione mediata dall'attore interpretante e segno come parte integrante di composizione dell'immagine, in piena coerenza con i cambiamenti di stile e di linguaggio di cui si è parlato in precedenza.

Nel presente capitolo questi modelli verranno presi in considerazione dal punto di vista della bellezza estetica come risultato di un processo culturale e di scelte economico-produttive.

Nel ricostruire storicamente tali modelli il metodo di lavoro utilizzato, tiene conto di una separazione tra pratiche discorsive sui film e analisi oggettive degli stessi.

Le teorie mutuare da Edgar Morin sulla bellezza dell'attore, la natura discorsiva delle ricostruzioni storiche operate da Stefano Di Chiara, Stephen Gundle, Roberto Curti, Roberto Campari, Cristina Jandelli, trovano poi una concreta applicazione in un'analisi filmica testuale che ne evidenzia strutture semantico-narrative e sintattiche. Il concetto di "attrazione" verrà quindi dapprima identificato e applicato alla figura femminile sia come criterio estetico che come forma di aggregazione e condivisione del pubblico. In seguito l'attrazione sarà poi processata e promossa attraverso il corpo dell'attore e del suo disporsi sulla scena attraverso strategie di comunicazione filmica, oggetto di interesse del paragrafo 4.2 "Dalla fascinazione all'orrido". La precedente analisi paratestuale sorge come un propedeutico completamento volto a fissare dei legami più stretti tra utenti, contesto storico-culturale, evoluzione del genere e ruolo intermediale femminile.

4.1 Modelli estetici femminili nel fantastico italiano: bellezza, stardom

Questa sezione si occupa di tracciare una sorta di catalogazione morfologica della figura femminile come pura forma fisica profilmica attribuita alla persona-attore.

La salienza, quindi, cade in questa fase del lavoro sull'interpretante e non sul ruolo interpretato.

Dal punto di vista dell'apparenza fisica i parametri di valutazione sono: la nazionalità dell'attrice, trucco, capelli, vestiario.

Questi parametri vanno ricondotti a un campionario di differenti modelli estetici che trovano nel principio dell'esteriorità della caratterizzazione dei personaggi il loro fulcro.

Questi modelli estetici che producono stereotipi e tipi differenti tra loro, differiscono naturalmente dal punto di vista storico-culturale e narrativo, ma hanno il loro principio cardine, nel concetto bellezza fisica come rivelatore del carattere del personaggio.

Questo aspetto non è, per Bela Balázs, altro che l'ontologia originaria del *medium* cinematografico che lo distingue da quello del teatro.

A teatro i personaggi si caratterizzano per se stessi e reciprocamente attraverso le loro parole. Al cinema è invece il loro aspetto che fin dal primo momento determina per noi il loro carattere (...) L'eroe è bello esteriormente perché lo è anche interiormente¹.

La bellezza, intesa da Balázs "come piacere per gli occhi" viene qui introdotta e concepita non soltanto come un principio funzionale di carattere emotivo-evasivo preposto al cinema in generale, ma anche come il diretto responsabile di un immaginario popolare legato a quelle forme di intrattenimento, per le quali, più di ogni altre, l'attrazione per gli attori è mediata dalla fisicità.

Una fisicità, tuttavia, ben diversa dalle altre arti figurative, che sollecita, cioè, "gli istinti vitali e le tendenze sociali dell'umanità"².

¹ Cfr. B. Balázs, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008, p.155.

² Cfr. R.Campari, *Un Olimpo di luce. La bellezza del corpo nel cinema*, Marsilio, Venezia, 2011, p.22.

Una bellezza fisica che trova una perfetta sintesi tra la bellezza artificiale del trucco e quella naturale dell'attrice, come ricorda Campari, citando Edgar Morin³.

È inscindibile, quindi, non pensare al divismo, strettamente correlato alla persona-attore, ma è anche lecito chiedersi, in sostanza, se nel fantastico italiano possa essersi creato, e in quale modalità, uno *star system* vero e proprio, muovendoci quindi all'interno del perimetro di un sistema dei generi, il quale prevede, come già accennato, un interscambio tra attore e pubblico. Intendiamo qui per *star system* un meccanismo in grado di assegnare al cinema un ruolo di primo piano nella costruzione e nella promozione di celebrità, come già avveniva nel cinema hollywoodiano e italiano delle origini, a partire dagli anni Dieci.

Scopo del seguente paragrafo è definire quali sono e quanti sono i modelli estetici femminili, sulla base del campione individuato nel capitolo 1, in relazione al fenomeno della ricezione del pubblico.

Un pubblico, tuttavia, non ben implicitamente definito in termini quantitativi, secondo le fonti teoriche prese in considerazione, dal punto di vista del *gender*. La trattazione successiva, terrà conto di un generico pubblico per il quale l'attrazione per la bellezza umana dell'attore è orientata al sesso opposto. Va da sé, che parlando di donne, ci affidiamo ancora, a proposito di attrazione, al *male gaze*, pur essendo consapevoli di una profonda limitazione riguardante l'identificazione del femminile col femminile, tema che è già stato approcciato e verrà ulteriormente approfondito nella sezione finale di questa ricerca.

Ciò che va però ancora specificato è il trovarsi di fronte a un cinema popolare basato sull'intrattenimento; l'aspetto del desiderio e del sogno, non dà spazio, se non marginalmente e in alcuni casi particolari che verranno analizzati, a rappresentazioni a tutto tondo fondate su scandagli introspettivi del personaggio.

La "diva" in questo contesto va presa nella sua accezione etimologica latina "divina", quindi, dotata di una bellezza dal carattere sovrumano, e come la divinità conserva un carattere evanescente ed effimero, qualcosa che, per Morin, è "fatta di una stoffa mista tra realtà e sogno"⁴.

Un espediente, che attraverso la bellezza, conduce al sogno lo spettatore e che fissava "una sintesi tra realismo e onirismo, tra la star-divinità e star-modello"⁵ Cristina Jandelli, intravede nelle dive

³ Cfr. R.Campari, *La bellezza del corpo nel cinema*, pp.23-24.

⁴Cfr.E. Morin, *Cinema o dell'immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982, p.95.

⁵ Cfr. E.Morin, *I divi*, Garzanti, Milano, 1977, pp.170-171.

italiane degli anni Dieci un fascino irresistibile, dai “volti belli, irregolari, magnetici ed espressivi, che nell’apice del climax drammatico appaiono spaventosamente caricati”⁶.

Una bellezza iconica e simbolica, quindi, che contribuisce a un processo di divinizzazione dell’individuo attore e che ha prodotto il fenomeno del divismo.

Il cinema italiano, a partire dagli anni Dieci, quindi, ha proposto varie forme di bellezza un fenomeno che ha attraversato tutti i decenni, anche nel momento più florido del neo-realismo.

Il neo-realismo colloca l’attore “in uno spazio verosimile, lo ammette a contatto diretto con il mondo reale e così facendo lo immerge fisicamente nel proprio vissuto” (...). L’attore neo-realista nasconde la recitazione perché deve rappresentare una porzione di realtà inquadrata dalla macchina da presa”⁷.

Viceversa, siamo di fronte alla trattazione di un cinema che, per scopi e modalità, si presenta in controtendenza col neorealismo.

In realtà la tradizione neorealista italiana non sarà mai un’esperienza conclusa, nemmeno in alcuni filoni popolari, ma è indubbio che il fantastico per sua stessa definizione, come già abbiamo visto, basa i propri stereotipi e strutture sul meccanismo narrativo della fiaba o del romanzo gotico e utilizza primariamente un linguaggio filmico assolutamente visionario, iperbolico, che viola di gran lunga il principio di realtà. La violazione di tale principio, tuttavia, è da affermarsi con una certa cautela, patteggiando spesso con forme naturalistiche di messinscena.

Roberto Curti, d’altro canto, sottolinea anche un lento mutare del gradimento del pubblico: nel periodo 1957-1966, infatti, “la spinta neorealista volge al termine”, da parte di un pubblico che “domanda di ricominciare a sognare e a trasgredire”⁸.

Sogno e trasgressione sono le parole-chiave del genere, e la donna, date queste premesse, come già in molte altre forme di consumo di massa, si trova in questo genere inserita all’interno di categorie estetiche fondate sull’apparire. L’apparire del suo corpo, della sua mimica, il suo muoversi sulla scena, l’accentuazione della componente erotica, vengono classificati nell’ambito, quindi, di

⁶Cfr. C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007, p.41.

⁷ Cfr. C. Jandelli, *Un Olimpo di luce*, p.126

⁸ R. Curti, *Fantasmia d’amore*, p.35 .

un'organizzazione testuale basata secondo Francesco Pitassio, su una "accentuazione delle attrazioni"⁹.

Il riferimento di Pitassio va probabilmente implicitamente al concetto di "cinema delle attrazioni", elaborato da Tom Gunning¹⁰, come fonte ed effetto di manipolazione cinematografica basata principalmente sul ricorso di particolari inquadrature (primi piani, dettagli), eccitanti suggestioni, in un'ottica poca propensa al dispiegamento orizzontale della narrazione, al tratteggiare definite personalità individuali nei personaggi, bensì più sollecita invece all'eccitazione psico-motoria, all'ostentazione dell'effetto-sorpresa e dello choc¹¹.

Pitassio specifica, perciò, la natura di quest'accentuazione riferentesi al cinema horror italiano:

Si tratta di un'estetica del corpo femminile (...) dai dettagli sulla biancheria intima lacerata da ruote dentate in *Il boia scarlatto* fino ai seni amputati in *Mangiati vivi* (Umberto Lenzi, 1980). Questi aspetti fondano l'horror in Italia e ne sono la specificità: brani spettacolari non narrativi, la cui giustapposizione è sufficiente a definire il resto¹².

Da questa citazione di Pitassio possiamo trarre alcune conclusioni utili al nostro discorso. In primo luogo l'autore, nell'esemplificare questa estetica del corpo femminile basata sull'attrazione, definisce al contempo la specificità dell'horror italiano, ancora diversa da quella legata ai modelli produttivi che abbiamo visto.

Questa specificità basata sull'importanza del femminile, non di poco conto è, tuttavia, sostenuta anche da Roberto Curti nel definire una delle peculiarità del gotico. Curti parla di "centralità della figura femminile come elemento perturbante"¹³. Non si preoccupa di dare una definizione di "perturbante", ma è abbastanza evidente, scorrendo l'intero testo, che il riferimento è freudiano¹⁴,

⁹ F. Pitassio, *L'orribile segreto dell'horror italiano*, in G. Manzoli, G. Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005, p.34.

¹⁰ Cfr. T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* in T. Elsaesser, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Bfi, London, pp. 56-61.

¹¹ Si è affrontato il concetto di choc già nel secondo capitolo, secondo la prospettiva del postmoderno.

¹² Cfr. F. Pitassio, *L'orribile segreto*, p.34.

¹³ R. Curti, *Fantasmia d'amore*, p.35.

¹⁴ Freud che, a sua volta, collega il concetto di "perturbante" alla letteratura di Hoffmann, scrive nel 1919 un saggio che in lingua tedesca si chiama *Das Unheimliche* (la traduzione inglese è *Uncanny*). Una breve analisi etimologica della parola rivela due sfumature di significato per *heimlich*: la prima traduzione, più ovvia, è quella di "negazione di familiare" (*Un* come particella privativa di *heimlich*); tuttavia, secondo la definizione data dal dizionario di Daniel Sanders, riferimento di Freud, *heimlich* non denota solo il "familiare", ma anche un "nascosto in casa", un "celato". Ne consegue che *heimlich* coinciderebbe paradossalmente col suo contrario, in una sorta di termine ambiguo che sintetizza

all'ambiguità sublime giocata sull'ambivalenza tra seduzione erotica e avversione o paura, familiarità ed estraneità.

L'aspetto dell'attrazione erotica è, perciò, mantenuto da Curti nel tratteggiare le linee del gotico. In secondo luogo, però, Pitassio, a differenza di Curti, non limita la spettacolarizzazione della seduzione corporea della donna al solo sottogenere gotico, ma arriva a considerare un film come *Mangiati vivi*, ben lontano per limiti temporali e di genere dal *Boia scarlatto*, risalente ancora agli anni Sessanta. Stiamo parlando di un *cannibal movie* uscito nel 1980, in una situazione storica diversa dal periodo d'oro del gotico.

Se quindi da un certo punto di vista Pitassio sembra non curarsi di una ricostruzione storico-filologica accurata, dall'altro afferma l'architestualità di sottogeneri differenti per strutture narrative e collocazione temporale che hanno il loro punto di incontro in un'isotopia ricorrente.

Quest'ultimo punto di vista è anche la ragione propugnata dal sottoscritto per la quale in questo studio non viene data eccessiva importanza alla classificazione della figura femminile in rapporto ai "sottogeneri" (horror gotico, thriller, *cannibal movie*, slasher) di provenienza, se non per evidenziare comunanze e omologie.

Pitassio, inoltre, si sofferma sui "seni amputati", sull'estetica del macabro, quindi su un'attrazione spettacolare opposta a quella di un'estetica del gusto fondata sull'armonia della bellezza e sulla gradevolezza che è pure presente nel fantastico italiano.

Un'attrazione sensuale che, in modo particolare nel primo gotico italiano, occulta il male, la perversione. Stefano Della Casa, riporta che

La donna dei film gotici italiani ha una carica sessuale molto più forte rispetto a quanto avviene nei film anglosassoni: è quasi sempre il personaggio femminile il luogo geometrico che contiene tutte le pulsioni negative del film¹⁵.

Riappellandoci, quindi, nuovamente alla nozione di "perturbante", il cinema fantastico italiano, già nella sua fase iniziale, sviluppa essenzialmente una modalità bifronte di attrazione del corpo femminile: l'estetizzazione del corpo, in particolare del volto, come simulacro di bellezza e

due ossimori. Si veda S.Freud, *The 'Uncanny.'* *Complete Psychological Works*. V. 17. Vintage-Hogarth Press, London, 2001.

¹⁵ Cfr. S. Della Casa, *L'horror*, in G. De Vincenti, L. Micciché (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol X (1960-1964), Marsilio-Edizioni Bianco & Nero, Roma-Venezia, 2001, p.320.

contemporaneamente una non-attrazione, in quanto mortificazione della stessa bellezza. Al sovente classico isomorfismo di origine greca tra interiorità ed esteriorità, nella misura in cui il bello costituisce il buono e il brutto la malvagità, corrisponde di rimando un rovesciamento: non di rado, infatti, la bellezza è il simbolo del male, la strega viene raffigurata come avvenente e ammaliante.

Obiettivo di questo paragrafo sarà quindi discutere la doppia natura di questa attrazione, partendo, quindi da considerazione sui tratti fisici.

I tratti fisici, il *make-up*, il vestiario non devono essere presi come entità singole, bensì ricompresi in molteplici ambiti di discorso che vanno a formare un'ideale stereotipato di bellezza femminile nel quale sono coinvolte anche le attrici scelte per il ruolo.

L'espressione e la scelta di alcuni stereotipi di bellezza incarnate dalle attrici, rispondono ai criteri della trama, della nazionalità del film, dei codici culturali e non ultimo di un pubblico che progetta il genere, determinando con il proprio gradimento gli schemi dell'industria cinematografica. A questo proposito è Rick Altman a parlare di "progetto"¹⁶ come formula definitoria che precede il genere cinematografico; parlando di attori è proprio quindi, a volte, la *stardom*, a determinare e identificare talvolta un genere, inteso propriamente come sistema di *promotion* della star.

Nelle prossime pagine si cercherà, perciò, di individuare: i rapporti che intrattengono alcuni modelli di bellezza femminile del cinema italiano col fantastico, secondo il criterio della nazionalità/internazionalità; il ruolo intermediale della bellezza nella cultura e nella storia di riferimento; il sovrapporsi o meno di questi ruoli e modelli con la scelta delle attrici.

Il fantastico italiano applica ed elabora, quindi innanzitutto, due semplici paradigmi estetici femminili, che subiscono inevitabilmente influenze e variazioni storiche nel processo di evoluzione e costruzioni dei generi: un primo paradigma è caratterizzato da bellezze molto costruite ed artefatte, derivate sia dalla narrativa romantica ottocentesca che successivamente dai fumetti popolari; si può anche ragionevolmente riscontrare un'ispirazione ai canoni estetici del *diva film*, il quale "limita molto in realtà il ruolo della narrazione, che appare sottomessa a una logica attrazionale (...) protratta e significativa del corpo femminile"¹⁷.

Il secondo paradigma risponde al consumismo di massa e si allinea agli archetipi della moda, della televisione. Il canale cognitivo, quindi, passa da letterario a visivo-gestuale e questo passaggio Jandelli lo individua a partire dagli anni Ottanta, quando vi è una crisi del divismo attoriale

¹⁶ Cfr. R. Altman, *Film/genere*, p.7.

¹⁷ Cfr. C.Jandelli, *Breve storia del divismo*, p.43.

strettamente cinematografico a favore di uno televisivo o musicale¹⁸. Propriamente, come già si evince nello studio di Carlo Sartori, si profila lentamente il passaggio da uno *star system* a un *celebrity system*, caratterizzato da una presenza sempre più cospicua di nuovi mezzi di comunicazione di massa intenti alla creazione di nuovi modelli di celebrità, resi possibili grazie all'intreccio di plurime istituzioni dell'industria culturale¹⁹.

Accanto a questo mutamento di prospettiva non manca tuttavia un terzo paradigma che ricerca la semplicità e la naturalezza, responsabile di aver in parte contribuito a tramandare un'immagine femminile nazionale che il popolo italiano ha saputo codificare. Vale la pena, quindi, per dovere di completezza di confrontarsi e trarre in seguito conclusioni sulla reale natura dell'attrazione femminile nel cinema fantastico in rapporto all'intera produzione nazionale.

Stephen Gundle, a tale proposito, ricostruendo un profilo storico della bellezza femminile distingue una bellezza tipicamente italiana da una di provenienza straniera.

Parlando di donne, Gundle scrive:

L'immagine convenzionale che continua a essere loro associata è quella di una forza della natura dotata di grande bellezza, capelli scuri e carnagione olivastra (...). L'ideale di naturalezza è un valore chiave: la bellezza italiana non si mette a dieta (...) è autentica, a suo agio con se stessa. In un'epoca di crescente globalizzazione e irrigidimento dei canoni estetici proposti dai mass-media (...). La donna italiana propone una visione del sex-appeal lontana da costrutti artificiali, puntando invece su una qualità associata alla dimensione fisica, a un modello specifico di rapporti di genere e a uno stile di vita disteso²⁰.

Gundle descrive l'italiana tipica con "scintillanti occhi neri, capelli spessi, labbra piene, curve formose e una grazia innata" e intravede in Gina Lollobrigida "l'esempio migliore di bellezza femminile"²¹, definita "maggiorata" dallo stesso De Sica nel film *Altri tempi-Zibaldone n.1* (Vittorio De Sica, 1952), per il carattere di abbondanza, rigogliosità e sensualità.

Il vero e proprio modello archetipico di bellezza italiana, però, Gundle lo riconosce in Lina Cavalieri, cantante d'opera, per la sintesi tra un "modello di bellezza spirituale e regale della tradizione pittorica e il modello popolare di bellezza bruna espresso fisicamente dal popolo italiano"²².

Il modello popolare ha caratteristiche di semplicità, prosperità e accenti regionali, ritrovabili in molte pellicole degli anni Quaranta e Cinquanta, molte delle quali di matrice neo-realista. Facciamo

¹⁸ Cfr. C.Jandelli, *Breve storia del divismo*, p.161.

¹⁹ Cfr. C. Sartori, *La fabbrica delle stelle*, Mondadori, Milano, 1983, p.83-84.

²⁰ Cfr. S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Bari, 2007, p. 432.

²¹ Cfr. S.Gundle, *Figure del desiderio*, p.437.

²² Cfr. S.Gundle, *Figure del desiderio*, p.436.

riferimento ad attrici come Anna Magnani, Silvana Pampanini, Sofia Loren, Marisa Allasio e, in seguito, a Lucia Bosé, Silvana Mangano.

Tuttavia, l'estetica neo-realista di derivazione popolare tende, soprattutto dagli anni Cinquanta in avanti, ad essere influenzata dal trionfo della cultura visiva sia su carta stampata, sia nel campo dell'informazione, con la conseguente diffusione della cultura americana anche nel nostro Paese²³. Valeria Festinese, facendo riferimento a sua volta, a David Fogacs, Stephen Gundle e a Victoria De Grazia, riconosce che "l'Italia del dopoguerra è stato il paese europeo più ricettivo nei confronti dei messaggi culturali americani, del resto già ampiamente diffusi negli anni Trenta"²⁴.

Campari ritiene, in particolare, che la Mangano trasformi "i canoni iconologici del neorealismo in *glamour* paragonabile a quello delle dive americane"²⁵. Quindi, vi è tuttavia, l'intento da parte di molti registi italiani di adeguarsi a canoni di bellezza americana, secondo il modello della pin-up, la donna-poster per soli uomini, prima e unica vera icona pubblicitaria²⁶. Tuttavia, Valeria Festinese, fa notare che il nuovo tende a non rinnegare la tradizione: "ammodernati, ma rassicuranti, i modelli di mascolinità e femminilità non mettono in discussione né il ruolo pubblico/protettivo dell'uomo né la componente sacrificale e perdonante della donna"²⁷.

Tutte le attrici sopracitate, tuttavia, simboleggiano la pace riconquistata, il benessere,

la loro capacità seduttiva è percepita come un dono di natura. I corpi delle maggiorate fisiche (...), svettano sui volti inconfondibili di belle ragazze italiane perché l'immagine divistica dell'epoca, fotografica ancora prima che cinematografica, prevede che la loro prorompente esuberanza fisica non sia mai occultata.²⁸

La "maggiorata", dunque, assicura e funge da creazione a un nuovo *star system* cinematografico italiano, che viene sostenuto e promosso anche dai concorsi di bellezza che iniziano a fiorire nel dopoguerra. La fine, tuttavia, del modello ideale della "maggiorata" si avvia verso un processo di

²³ Cfr. S.Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni '60*, in "Quaderni storici", 62 (1986), p.562.

²⁴ Cfr. V.Fastinese, *Dal neorealismo alla commedia*, in *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma, 2016, p.75 e ssg.

²⁵ Cfr. R. Campari, *Un olimpo di luce. La bellezza del corpo del cinema*, Marsilio, Venezia, 2011, p.140.

²⁶ Questa definizione, nasce in America durante gli anni della seconda guerra mondiale dal verbo *to pin up* (appendere), poiché le foto di queste donne ritratte venivano appese ai muri dai militari. Queste foto erano commercialmente concepite per fornire motivazione ai nuovi soldati che si apprestavano a entrare nell'esercito per la guerra. La loro bellezza puntava su una sensualità, innocente, fortuita e innata, ma fuoriusciva dai canoni prestabiliti di una moda. La pin-up è una donna dai caratteri artificiosi, ma al tempo stesso libera da qualsiasi condizionamento, che basava il proprio potenziale sessuale sulla consapevolezza. Cfr. <https://thepinupadventures.wordpress.com/2016/05/12/cosa-significa-pin-up/>

²⁷ Cfr. V.Fastinese, *Dal neorealismo alla commedia*, p.80 e cfr. A.Bravo, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna, 2003, p.58.

²⁸ Cfr. C. Jandelli, *op.cit.*, p.122

lenta erosione, a partire dalla metà degli anni Sessanta, proprio il periodo in cui il fantastico si affaccia alla contemporaneità, abbandonando calligrafismo e presunte ispirazioni letterarie, una contemporaneità caratterizzata da mutamenti del costume, dalla crisi post-industriale e al contempo dall'affermarsi di nuove mode. Il modello iconologico di questo passaggio storico è Twiggy Lawson (detta Twiggy), emblema di una bellezza acerba e adolescenziale e delle nuove mode della *swinging-london*, molto lontana da quella delle maggiorate. Il nuovo modello femminile si impone subito nella sua ossessione alla giovinezza e all'edonismo, nasce la minigonna, proposta da Mary Quant, gli abiti sono sgargianti, colorati, le mosse sbarazzine, c'è il bisogno di mostrare più efficacemente parti del corpo con più evidenza²⁹, ma, al tempo stesso, le forme sono meno rigogliose, la prosperità e l'abbondanza fisica viene messa in secondo piano.

Il termine *swinging-london* compare per la prima volta il 15 aprile del 1966 su *Time* e nello stesso anno, esce sugli schermi *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), uno spaccato del gusto dell'epoca, con la presenza di parecchie attrici di bella presenza che popolano una nuova *swinging-city*, ovvero Londra: Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Verushka. In particolare Jane Birkin³⁰ e Gilian Hills, nel ruolo delle due modelle-monelle, mostrano sia nel look (vestiti interi a losanghe colorati, calze coprenti rosa e verdi non in tono), nell'atteggiamento adolescenziale e nel comportamento spregiudicato questo nuovo tipo di donna, maliziosa, determinata a primeggiare sul maschio, saldamente ancorata e omologata, più di un tempo, a una rappresentazione pop. Si diffonde anche la capigliatura corta, a caschetto, moda, arte e musica costituiscono il collante di questi nuovi fermenti culturali, che, in un panorama europeo abbastanza confuso cercano di incardinarsi in un sistema italiano dei media, per certi versi, ancora poco permeabile al nuovo³¹. Ciò nonostante il cinema italiano di fine anni Sessanta risponde, senza indugi, all'accoglienza di nuovi modelli estetici che sempre di più intendono gareggiare con quelli della "maggiorata".

È da precisare che questa è solo una linea di demarcazione tendenziosa, considerata comunque la stratificata complessità di fattori che intervengono a rendere labile e sfumato il confine tra modelli presenti e passati.

Più corretto è forse parlare da un certo momento in poi di "bellezza cosmopolita", con un look da *middle-class*, una bellezza femminile che nel cinema di genere italiano, se si esclude il caso a parte

²⁹ Si veda: <http://www.femmagazine.it/fem/ispirazioni/the-swinging-city-la-londra-degli-anni-60/>

³⁰ Si segnala la presenza di Jane Birkin anche nel film *La morte negli occhi del gatto* (Anthony Dawson, Antonio Margheriti, 1969).

³¹ Gundle a tale proposito ritiene che, nonostante l'epoca delle "maggiorate" avesse portato perfino Andreotti a parteggiare per un nuovo erotismo che fungesse da avversario ai temi politici del neorealismo, vigevo almeno fino al 1968 un clima di repressione influenzato da pregiudizi cattolici. Cfr. S. Gundle, *op.cit.*, p.312.

della commedia all'italiana, tende a superare le differenze nazionali e neutralizzare il più possibile le componenti provinciali e locali che caratterizzavano il neo-realismo; la bellezza femminile, in particolar modo delle protagoniste primarie, è sensuale e allo stesso tempo eterea, sfugge a un'etnia precisa, anche se di volta in volta non fa che riconfermare alternativamente sia quella nordica che mediterranea. Per Gundle l'essenza che queste nuove donne vogliono esprimere, ereditando il modello iconografico americano, è prevalentemente l'artificialità: quindi è più pertinente parlare di "donna artificiale"³². Il biondo, ad esempio, è ciò che rappresenta al meglio questa idea di artificialità e implicitamente di esaltazione del mito della ricchezza della modernità degli anni Sessanta, il capriccio fine a se stesso, la star della pubblicità. Il riferimento va identificarsi con attrici quali Marilyn Monroe, Anita Ekberg, Brigitte Bardot, incarnazioni dell'Occidente bianco del dopoguerra e soprattutto della cultura metropolitana, con tutto ciò che quest'ultima rappresenta e fagocita con sé: l'indifferenza ai ruoli di genere, modelli di vestiario unisex standardizzati, bellezze androgine e costruite, perfette, pronte all'esibizione, donne sempre più emancipate e sempre meno consolatorie. È possibile leggere questo tipo di bellezza femminile, non pertinente, beninteso, soltanto al mondo del cinema ma anche alla moda e alla televisione occidentale, all'interno di un ideale sistema binario che si regge su coppie di opposizioni: naturale/artificiale, rurale/industriale, campestre/urbano, nordico/latino, realistico/*glamour*, tradizionale/giovanile, moderno/postmoderno, d'autore/ commerciale.

Queste coppie di opposti, non sono nient'altro che ulteriori differenti declinazioni e modalità di lettura dell'unico grande processo di cambiamento che fa da spartiacque tra la fine della seconda guerra mondiale e l'avvento della società industriale di massa.

C'è chi, come Orio Menoni, vi interpreta pure in questo cambiamento da moderno a post-moderno, una vera e propria e decadenza della bellezza femminile, non più caratterizzata da un canone autonomo e duraturo e da un'identità sociale e relazionale della donna, una profondità a tutto tondo che investe fisico e psichico³³. La bellezza post-moderna è funzionale, anonima, superficiale ma soprattutto Menoni pare intravedere nell'"artificiale" di Gundle, proprio il fenomeno che egli stesso chiama del "lolitismo" e del "post-lolitismo". In altre parole, il nuovo modello estetico che soppianta quella del cinema classico e del neo-realismo in Italia, vede l'affermarsi dell'adolescenza come unica fonte ispiratrice nella creazione di personaggi che ostinatamente, per atteggiamenti e

³² Si veda sempre S.Gundle, *Figure del desiderio*.

³³ Si veda O. Menoni, *Una donna è una donna è una donna. Superficialità significativa del film e profondità del corpo femminile* in "Segnocinema", XVII, n.86, 1997.

modi di vestire, sono “lolite” anche in età adulta e risultano essere anche piuttosto piatte e prive di quella sensualità originaria della donna “maggiorata”³⁴.

Ancora una volta, quindi, il cerchio si chiude e, secondo il parere di chi scrive, la tesi di Menoni è facilmente applicabile anche alle caratteristiche del fantastico, in quanto genere popolare del secondo dopoguerra che mira a riprodurre schemi e modelli culturali dell’industrializzazione e del consumismo occidentale. Di conseguenza, anche il post-loliteismo, attraverso la scelta di canoni di bellezza non soltanto cosmopoliti, ma che puntano in prevalenza a cancellare la femminilità feconda e materna a favore di una ibrida, ambigua, acerba, rientra a buon diritto nel novero del campione dei film horror e *thriller* presi in considerazione.

La tendenza del fantastico consiste, inoltre, con i suoi modelli narrativi e rappresentativi, nel rappresentare la contraddizione di un mondo elitario, estetizzante, fittizio che vorrebbe destinarsi e offrirsi però a un pubblico di massa.

Infatti la classe sociale nobile o medio-alto-borghese che spesso le figure femminili incarnano è piuttosto lontana dall’orizzonte di esperienza dello spettatore-medio italiano. L’estetica artificiale della donna, i suoi costumi, traduzione visiva del proprio status sociale, si trovano costruiti ed immersi in ambienti quali la nobiltà, la moda o lo spettacolo, ambienti frivoli, popolati da gente benestante o misteriosamente rimossa dal quotidiano familiare di tutti i giorni.

Un quotidiano tuttavia che persiste talvolta per rimarcare e demarcare una linea netta di confine tra realtà e finzione, che tuttavia, si situa in un punto zero da cui vi è un continuo movimento centripeto e centrifugo di fuga e di riavvicinamento dalla realtà.

Roberto Curti intravede nella scelta di alcuni personaggi come “la diva straniera che mette scompiglio nell’urbe” o “l’altera strega che seduce i propri persecutori”, un’aura di irraggiungibilità³⁵.

Il quotidiano, secondo Valerio De Simone, ha, comunque, un ruolo importante nella fruizione spettatoriale di un horror, poiché è proprio a partire da “un linguaggio caratterizzato dalle stesse forme colloquiali usate nella realtà dagli spettatori”, che si può facilitare e meglio promuovere

³⁴ Menoni cita come esempio di post-lolite le attrici Drew Barrymore, Liv Tyler, Asia Argento. Cfr. Menoni, *Una donna è una donna è una donna*, in “Segnocinema”, XVII, n.86, 1997.

³⁵ R.Curti, *Fantasmii d’amore*, p.121.

un'identificazione con l'attore. L'autore aggiunge poi: "Da non sottovalutare assolutamente (...) l'aiuto che proviene dal vestiario e dal comportamento"³⁶.

Da ciò si evince che l'attrazione per il personaggio-attore, per i suoi atteggiamenti, il suo modo di apparire, risulta meglio assimilata se egli intrattiene un rapporto di continuità con il presente e con situazioni di familiarità. De Simone, infatti, stava riferendosi a un modello americano di horror anni Ottanta, ma tuttavia, come già, specificato, il quotidiano e il realismo devono essere superati "per vivere brevemente un'avventura tanto surreale quanto impossibile ma con la certezza di tornare alla realtà solida e sicura"³⁷.

È da ipotizzare, comunque, che l'incremento di successo al *box-office* del fantastico negli anni Settanta sia anche da imputare a cambiamenti degli scenari, dei costumi, a recitazioni sempre meno stranianti e più naturali, che comunque sono in contraddizione con l'aspetto estetico degli attori.

L'inverosimiglianza è comunque marca distintiva del genere, la donna "artificiale", prima di esserlo nella sua estetica, lo è nella sua assoluta lontananza dalla "vita", a partire innanzitutto dalla sua accezione spazio-temporale (la reclusione e l'assenza dal "fuori"); la donna artificiale agisce in luoghi chiusi, chiusa ermeticamente in sgabuzzini o supermercati, inseguita in cunicoli o piacevolmente intenta a una conversazione mondana in un salotto sfarzoso, si parla sempre di una prevalenza di interni su esterni.

L'inverosimiglianza si manifesta anche in molte dinamiche socio-culturali (il tema del lavoro, della famiglia) e nell'incongruenza e rischi di certe ovvie e sensate azioni (come il non chiamare la polizia in certe situazioni di pericolo o, viceversa, chiamarla e non ottenere risposte o aiuti concreti).

La scelta di ambienti al chiuso dove questi personaggi femminili si muovono è anche originata dal privilegiare spesso *location* ricostruite rispetto a paesaggi naturali.

Tuttavia, ci sono stati numerosi esempi di eccezioni che confermano la regola, con set esterni *open-air* in zone equatoriali (in particolare nel filone zombi-cannibalico, già menzionato)³⁸ o in zone rurali.

Vi, è inoltre, un film che merita una menzione particolare in tal senso, trattasi di *Non si sevizia un paperino* (Lucio Fulci, 1972). Questo thriller, è stato infatti ritenuto abbastanza anomalo per i suoi personaggi, le sue ambientazioni rurali in un paese dell'Italia del Sud, Accettura; sono stati

³⁶Cfr.V. De Simone, *Final girl*, p.32

³⁷ Cfr. V. De Simone, *Final girl*, p.35

³⁸ Alcune pellicole del genere sono *Zombi 2* (Lucio Fulci, 1979), *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), *Mangiati vivi!* (Umberto Lenzi, 1981), *Virus* (Bruno Mattei, 1981), *Maya* (Marcello Avallone, 1989).

intravisti, da alcuni, punti di contatto col neo-realismo, è ritenuta “un’opera fondamentale” nella carriera di Fulci, tra gli altri motivi, “per l’ambientazione del tutto inedita”³⁹.

David Grieco riconosce al film, una disinvoltura nel mescolare quasi tutti i generi del cinema italiano: neorealismo, commedia, gotico-esoterico, critica sociale⁴⁰.

In effetti, anche le figure femminili risentono molto del modello vernacolare, di un ritrattismo bozzettistico che si rifà a un mondo contadino tipico dell’Italia del Sud, con un maldestro tentativo di ispirarsi nelle espressioni dei volti, nelle capigliature, ad attrici che hanno interpretato la stagione del Neorealismo. Infatti, nell’ultima sequenza, sul volto di Irene Papas, madre del prete assassino, si può chiaramente leggervi un richiamo alla disperazione di Anna Magnani in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) o di Sofia Loren ne *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960).

Anche le prostitute che giungono in paese, grasse, scalciate, popolane, pittoresche e grottesche hanno più che a vedere con l’universo pasoliniano o felliniano, che non con l’asettica opulenza degli studi fotografici dello *star system* hollywoodiano.

Eppure, l’archetipo dell’attrazione femminile *glamour* non viene dimenticato neppure in questo caso, di fronte a consistenti mutamenti scenografici. L’artificio della cosmesi, il naturalismo fittizio che non nasconde comunque il trucco, il nitore di alcuni visi, prevalgono sullo sporco e sul fango della terra.

Il personaggio della Maciara (Florinda Bolkan), la fattucchiera che pratica riti voodoo e che vive condizioni di indigenza, infatti, presenta fin dalla prima scena un trucco composto ed impeccabile, ombretto, eye-liner, che non pare assolutamente verosimile per il suo ruolo.

A profanare la sua bellezza non è l’incuria del corpo, l’ambiente contadino, la povertà, ma sono la bava della sua crisi epilettica e il sangue che le irrorà il volto quando viene presa brutalmente a catenate dai villici del paese, in quanto sospettata della catena di omicidi. Vigè sempre e comunque, quindi, il predominio di costrutti artificiali ed eleganza estetica, quando non violati e profanati dallo *splatter*.

Anche Barbara Rouchet, altro personaggio-chiave del film, irrompe di prepotenza con la sua bellezza artefatta, sfacciata e contrappositiva, le sue abitudini e i suoi status symbol borghesi, che entrano di proposito in conflitto con il resto del paesaggio, dell’ambiente e dei suoi valori. *Non si*

³⁹Cfr. A. Bruschini, A. Tentori, *Lucio Fulci. Il poeta della crudeltà*, Mondo Ignoto, Roma, 2004, pp.44-46.

⁴⁰ Cfr. Intervista a David Grieco (a cura di Marco Spagnoli), contenuto Extra Dvd, *Non si sevizia un paperino*, Mustang Entertainment.

sevizia un paperino si può dire che inauguri il giallo provinciale, caratterizzato da ambientazioni per lo più non metropolitane, come nei casi più famosi dei film *L'etrusco uccide ancora* (Armando Crispino, 1972) e *La casa dalle finestre che ridono* (Pupi Avati, 1976).

La forza evidente di questo contrasto ci riporta a considerare l'estrema variabilità e sincretismo del cinema italiano, nel tratteggiare personaggi e ambienti, nel solco di un cinema destinato a pubblici differenziati. Tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, il cinema cosiddetto popolare, infatti, tende a evolversi verso un cinema di massa, secondo una distinzione proposta da Vittorio Spinazzola⁴¹, che ravvisa la nascita di un segmento medio di pubblico, l'unificazione della borghesia e del proletariato, la rappresentazione delle due anime della società italiana, artigianale e industriale.

Il cinema fantastico italiano, quindi, con le sue eccezioni, almeno dal punto di vista della scelta dei personaggi, degli ambienti, sembra confermare solo in parte il carattere internazionalista che è stato analizzato nel primo paragrafo e guarda direttamente o indirettamente al preservare una sorta di tipicità italiana evitando un'eccessiva spersonalizzazione.

Si tratta ora di comprendere, invece, se questo internazionalismo, che ha la sua principale ragione d'essere nell'esportabilità, possa essere o no smentito anche dalle scelte produttive del cast tecnico-artistico.

Stephen Gundle, d'altro canto, sostiene la difficoltà del cinema italiano di trovare nuove attrici nazionali che fungessero da simbolo ed espressione dei comportamenti e delle mode delle giovani donne degli anni Sessanta e Settanta⁴², stili di vita che non ricordassero il modello madre-moglie-martire delle pellicole dei decenni precedenti. L'adozione di alcune attrici straniere in Italia come Catherine Spaak o Jacqueline Sassard, chiaro esempio di lolitismo, si sarebbe imposta, con naturale evidenza, quindi, a confermare uno stile enunciativo nuovo e a inserirsi in un target di pubblico non soltanto italiano e non soltanto colto. Eppure sorge l'ipotesi che il cinema fantastico italiano assimili, nonostante le apparenze, il costume esterofilo con equilibrio e parsimonia.

Conviene ora soppesare ed analizzare i seguenti presupposti all'analisi che ne seguirà, per comprenderne una complessità che rivela contraddizioni e interrogativi in rapporto a leggi di mercato e a fonti di ispirazione iconografiche rintracciate nel cinema o da altri media.

⁴¹ Cfr. V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia. 1945-1965*. Bompiani, 1974, p.348.

⁴² Cfr. S. Gundle, *Figure del desiderio*, p.287.

Cominciando a confrontare dati quantitativi e cifre esatte, prendendo in esame il campione di 324 film italiani horror e thriller girati tra il 1960 e il 1989⁴³, i film con le protagoniste principali *goal-oriented* di sesso femminile sono 84, di cui ben 39 personaggi sono interpretati da attrici italiane, un numero che si attesta a poco meno della metà dell'intero totale considerato.

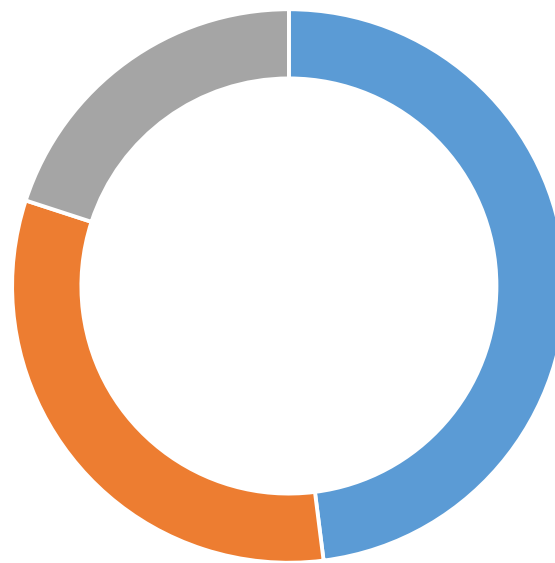
A trarre in inganno sono probabilmente gli pseudonimi stranieri di alcune attrici, è il caso, ad esempio, di Rosalba Neri, che per il film *Lady Frankenstein* (Mel Welles, 1971), co-prodotto con gli Stati Uniti, è accreditata come Sara Bay oppure esempi nei quali lo pseudonimo non è occasionale, come Erna Schürer (Emma Costantino) Erika Blanc (Enrica Colombatto) o Susy Andersen (Maria Antonietta Golgi); o fenomeni di attrici di origine straniera naturalizzate in Italia (Femi Benussi, Florinda Bolkan, Eleonora Brown, Rose Mary Dexter, Edwige Fenech).

Complessivamente le attrici protagoniste interamente italiane e senza pseudonimi, rilevate dal campione sono le seguenti, alcune delle quali presenti in più pellicole: Rosalba Neri, Rossana Podestà, Lidia Alfonsi, Valentina Cortese, Barbara Nelli, Rosanna Schiaffino, Sarah Ferrati, Anna Proclemer, Rita Calderoni, Lucia Bosé, Marina Malfatti, Daniela Giordano, Carla Gravina, Stella Carnacina, Delia Boccardo, Patrizia De Rossi, Daria Nicolodi, Stefania Casini, Leonora Fani, Franca Stoppi, Mariangela D'Abbraccio, Barbara De Rossi, Serena Grandi, Marina Suma

Possiamo inoltre subclassificare questo lungo elenco in almeno in tre categorie: attrici di formazione colta con esperienze di teatro o di cinema d'autore (Valentina Cortese, Erika Blanc, Anna Proclemer, Lucia Bosé, Lidia Alfonsi, Gina Lollobrigida, Carla Gravina, Stefania Casini, Daria Nicolodi, Sarah Ferrati, Marina Malfatti, Mariangela D'Abbraccio); attrici che si sono inserite fin dalla loro nascita nel circuito produttivo dell' *exploitation movie*, legando la propria fama e il proprio nome a quel tipo di tradizione tutta italiana, senza tuttavia essere riconosciute come esponenti del solo genere horror o thriller (Rosalba Neri, Barbara Bouchet, Edwige Fenech, Femi Benussi, Franca Stoppi, Leonora Fani, Erna Schürer, Serena Grandi); attrici provenienti dalla moda o dalla TV (Rosanna Schiaffino, Daniela Giordano, Stella Carnacina, Barbara De Rossi, Marina Suma).

⁴³ Si veda capitolo 1 del presente studio.

Attrici italiane senza pseudonimi: subclassificazione per estrazione / provenienza



■ Esperte cinema/teatro ■ Esperte ma non esponenti del settore ■ Da moda o TV

Queste tre aree di provenienza costituiscono ciò che rende piuttosto variegato il panorama di attrici che hanno prestato le loro doti professionali al servizio del cinema fantastico italiano, anche quando i loro ruoli erano secondari.

Si possono annoverare, ad esempio, altre grandi attrici come Rossella Falk, Eleonora Rossi Drago, Clara Calamai, Laura Betti, Alida Valli, come interpreti secondarie di parecchi thriller o horror anni Settanta, così come altre attrici minori, ma divenute note in Italia anche grazie anche a questi generi: Lara Wendel, Mirella D'Angelo, Barbara Cupisti, Barbara Magnolfi, Cinzia Monreale, Daniela Doria, Paola Cozzo, Fabiola Toledo, Coralina Cataldi Tassoni.

Da quest'analisi emerge come il cinema italiano di massa abbia sempre puntato a un target di attori piuttosto multiforme per età anagrafica, formazione, fama, ruoli, non rinunciando troppo facilmente alla qualità, laddove il budget e le strategie finanziarie lo potevano consentire. Come si può notare non manca nemmeno qualche "maggiorata" degli anni Cinquanta. Il regista Giulio Questi vuole con sé in un ruolo principale Gina Lollobrigida, per il film *La morte ha fatto l'uovo* (1968) e Lucia Bosé per *Arcana* (1972); entrambi i film si misurano e caratterizzano per la mescolanza di differenti registri espressivi e stilistici, così come di contenuto, con una particolare attenzione al confronto col cinema d'autore e la cultura pop.

Il regista Sergio Martino, riferendosi al periodo degli anni Settanta, valorizza molto l'aspetto di crescita e di formazione personale *in itinere* degli attori e non compie una vera e propria distinzione tra i sessi, in termini di celebrità e di regole del mercato:

Sicuramente alcune attrici hanno avuto più successo di altre, ma è una regola del mercato, identica a quella di oggi, solo che allora si facevano 350 film all'anno e quindi per tutti (attori e attrici) c'erano più occasioni per affermarsi, crescere e migliorarsi.(...) Di certo alcune attrici erano più costose, ma nella scuderia della Dania sono cresciute molte attrici e attori, alcune volte vincolati da contratti plurimi che a mano a mano crescevano con i risultati dei film e con la popolarità che aumentava⁴⁴.

Ciò nonostante, l'ecclettismo, l'estrema varietà di profili, tra italiani e stranieri, non permettono o permettono soltanto in parte una chiara designazione di un'icona-tipo di attrice di horror⁴⁵ o la presenza costante di una stessa attrice di film in film.

Stefano Iachetti, tuttavia, afferma a proposito delle attrici:

La preferenza per ruoli femminili era altamente richiesta nel thriller, come nella commedia, negli anni Settanta e Ottanta. Poco importava però il nome e la fama dell'attrice, era sufficiente che ci fossero sensualità bellezza, ed eventuali scene di nudo⁴⁶.

La scarsa importanza alla pubblicità del nome viene ribadita anche da Di Chiara con chiarezza:

Le pubblicità di film di serie B, o comunque di budget molto basso, enfatizzano l'appartenenza del prodotto ad un genere specifico in quanto non possono permettersi di puntare su nomi di richiamo (...) nemmeno quando Barbara Steele acquisterà una certa fama nel genere, o dopo l'arrivo in Italia di Christopher Lee, qualche altro distributore oserà tentare di promuovere a mezzo stampa un film horror facendo leva sul cast impiegato⁴⁷.

Il meccanismo del minimo garantito, basato sulla raccolta di finanziamenti anticipati, può in parte spiegare la preferenza per una pubblicità strutturata per generi e filoni anziché sul sensazionalismo divistico. Questo perché soltanto una produzione che ricalca canoni fissi e prevedibili è in grado di ricevere finanziamenti in anticipo, soprattutto quando si dispone di budget limitati.

Capitava quindi che molti volti femminili venissero spesso reclutati con operazioni di saccheggio e riciclaggio da altri generi, spesso e volentieri dal film erotico o perfino dal film d'autore o volti

⁴⁴ Testimonianza Sergio Martino, registrata a Milano il giorno 26/03/2018.

⁴⁵ Vi sono casi particolari come, quello di Barbara Steele, che verranno affrontati più avanti.

⁴⁶ Da una conversazione con Stefano Iachetti avuta il giorno 05/04/2018.

⁴⁷ Cfr. F.Di Chiara, *I tre volti della paura*, p.250.

esordienti provenienti dalla moda e dalla tv, come si è visto. Una sfida mutuata dal caso, da potenziali aderenze al ruolo, come dal rischio imprenditoriale.

La conseguenza di questa politica era il trovarsi di fronte ad un'attrice che doveva mostrare tutta la sua bravura nel calarsi in un nuovo ruolo mai affrontato prima (bravura, che nella maggioranza dei casi veniva mortificata o "salvata" dal doppiaggio).

In questo senso il cinema fantastico conosce molto poco le saghe di quello hollywoodiano, la riproposizione di un universo coerente, di uno stesso personaggio che deve affrontare di volta in volta avventure diverse, come avviene nella scrittura fumettistica o della TV⁴⁸. Nel fumetto, infatti, come nota De Simone, "il lettore-tipo si appassiona ad un supereroe o a più supereroi e ne segue abitualmente le avventure", "si appassiona e si identifica con la figure dell'eroe (...), desidera vedere il proprio mito trovarsi in situazioni del tutto nuove"⁴⁹. Ciò è più difficilmente reso possibile nel cinema fantastico italiano, anche per un fattore di spersonalizzazione che viene compiuto e amplificato sull'attore, anche grazie al doppiaggio, frequentissimo nelle pellicole horror/thriller, fino agli anni Ottanta.

Non solo, ma il doppiaggio con una voce diversa da quella originale recitante, inoltre, è un'altra forma ovvia e molto comune di straniamento e di non-identificazione con l'attore, qualcosa che allunga le distanze e non le accorcia, in un tentativo di mascherare la naturalezza e l'imperfezione.

Il doppiaggio, inoltre, comporta un'incoerenza tra la nazionalità del personaggio, quella dell'attore e l'ambientazione del film, surrettiziamente fittizia e imprecisata, per la quale si assiste a personaggi stranieri che parlano un perfetto italiano o a personaggi italiani privi di qualsiasi accento regionale. Ciò provoca l'illusione nello spettatore di trovarsi di fronte a un'omologazione linguistica e geografica, come se fosse di fronte a un film per il quale le *location* italiane contribuiscono soltanto in minima parte a dare l'impressione di un film nazionale.

⁴⁸Hollywood per esempio crea, a partire dagli anni Ottanta, il fenomeno divistico degli anti-eroi seriali Freddy Krueger, Michael Myers, Jason, gli psicopatici protagonisti delle famose saghe *Nightmare*, *Halloween*, *Friday the 13th*, che vivono di volta in volta, nei vari sequel, una lotta antagonista con il bene, nell'ambito di un'ipotetica narrazione che si prolunga nel tempo con un suo seguito e nuove avventure. In Italia, dopo il successo mondiale di *Zombi*, (George Romero, 1978), a cui ha collaborato Dario Argento alla produzione, la risposta arriva prima con *Zombi 2* (Lucio Fulci, 1979) e *Zombi 3* (Lucio Fulci, 1988), in seguito con *Demoni* (Lamberto Bava, 1985) e *Demoni 2...L'incubo ritorna* (Lamberto Bava, 1986), pellicole soltanto accomunate da un filo conduttore, un'idea ispiratrice allegorica (il pericolo della tecnologia per gli esseri umani) in cui non vi sono soprattutto eroi ed anti-eroi e dove gli attori, tra i più disparati, mancano di un legame con il *plot* tra un film e l'altro. Si può, quindi parlare di massificazione, di standardizzazione, di affinità, ma non di serialità di natura televisiva o fumettistica. La ricorrenza del cinema italiano consiste sì nell'utilizzo magari di uno stesso attore in film diversi, sempre calato in personaggi simili, benché diversi tra loro.

⁴⁹ Cfr. V. De Simone, *Final girl*, p.33.

In altre parole, secondo una classificazione della performance, proposta da Barry King l'attore del film fantastico cederebbe la "personificazione", la recitazione di una versione di se stesso, a vantaggio dell'"impersonazione", cioè l'occultamento della propria personalità tutta a vantaggio della parte⁵⁰.

Nonostante la presenza di un'attrice dotata di *sex-appeal* costituisca, inoltre, un importante mezzo comunicativo anche in un film fantastico, volto a orientare il voyeuristico sguardo spettatoriale (per lo più maschile) ne va tuttavia riconosciuta la marginalità in rapporto all'intera economia del film, di contrappunto rispetto a degli schemi collaudati e a una motivazione di genere.

La bellezza femminile proposta è sensuale ma fredda, ma al tempo stesso eterea e artificialmente costruita, l'innocenza dietro la quale si può nascondere malizia e arguzia, per non dire malvagità.

Con ciò non si intende disconoscere l'uso commerciale della bellezza fisica o del fascino sensuale nel fantastico, quanto piuttosto constatare la scarsa efficacia istituzionale e perdurante nel tempo da parte dell'industria cinematografica italiana nel promuovere e coordinare l'immagine del divo, un fattore che non riguarda soltanto il genere di cui ci stiamo occupando.

Gundle ha notato, infatti, una discrepanza storica, tra ciò che avveniva in Italia almeno fin durante la seconda guerra mondiale, quando, cioè, Cinecittà riusciva ancora a mantenere quel ruolo di talent-scout di divi e curarne la promozione, e la caduta del fascismo, il boom economico, periodi caratterizzati da modalità diverse nella costruzione delle *star*: accordi matrimoniali, alleanze personali con produttori e registi e determinazione personale⁵¹.

L'aspetto della determinazione personale, basato sulla libera scelta, è sottolineato ancora da Gundle come ricorrente ancora negli anni Settanta, caratterizzati da un nuovo *turn over* divistico, durante i quali, le nuove dive potevano scegliere in prima persona sia i ruoli da interpretare che l'immagine con cui proporsi al pubblico⁵².

Il riferimento di Gundle è alle attrici Mariangela Melato, Ornella Muti e Laura Antonelli, tre esempi di modelli estetici e culturali femminili differenti, portatrici sullo schermo di emancipazione e anticonformismo. La loro duttilità professionale comprende cinema d'autore, commedia di costume, commedia sexy e drammi sentimentali. È, però, significativo riscontrare la loro scarsa

⁵⁰ Si veda Barry King citato in Jacqueline Reich, Catherine O' Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli Editore, Roma, 2015, p. 47.

⁵¹ Cfr. S. Gundle, *Fame, Fashion and Style*, pp.309-26.

⁵² Cfr. S. Gundle, *Melato, Muti & Antonelli. Cinema e divismo nel cinema italiano degli anni Settanta* in M. Casalini (a cura di) *Donne e cinema. Immagine del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma, 2016.

partecipazione a horror o simili, se si esclude soltanto la presenza di Ornella Muti a inizio carriera in *Un posto ideale per uccidere* (Umberto Lenzi, 1971), un semplice giallo psicologico senza particolari contaminazioni gotico-orrifiche e ben poco apprezzato dallo stesso regista o Mariangela Melato in *Thomas (gli indemoniati)* (Pupi Avati, 1970).

L'autodeterminazione delle attrici di quei tempi potrebbe spiegare questo fenomeno, giustificato da una netta dicotomia operata dalla critica tra film d'autore e film di cassetta. Tale separazione di valore aveva ricadute sull'onorabilità e sul prestigio di un attore nell'accettare o meno la partecipazione a un film di genere.

La nascita, infatti, di una "Nouvelle Vague italiana"⁵³, a partire dagli anni Sessanta, gareggiava con un segmento più nazionalpopolare di cinema.

La questione è senza mezzi termini espressa dall'attrice Gabriella Giorgelli, intervistata da Stefano Iachetti, interprete sia di film di Bertolucci, Taviani o Fellini che di film commerciali:

Mentre in Inghilterra e in Francia gli attori si alternano in film d'autore e commerciali, nel nostro Paese, avvicinarsi in generi diversi può creare difficoltà nelle scelte di registi influenzabili⁵⁴.

A ciò si deve aggiungere, come ricorda Daniela Giordano che l'inglese era "la *conditio sine qua non* per vendere facilmente il film all'estero e lavorare con attori stranieri" (...) e "non c'erano attrici di medio costo che recitassero in inglese"⁵⁵.

Le logiche produttive basate sul minimo garantito e sul *low-budget* non elaborano, nel tempo, come si è visto, un vero e proprio *star system* interno al genere, forse neanche troppo riconosciuto dalle stesse attrici operanti in Italia, alle prime armi e spesso non perfettamente consapevoli di essere attraenti.

La stessa Edwige Fenech, interprete di alcuni film che hanno lanciato il filone del giallo sexy, come *Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1970) afferma:

Non ho mai avuto atteggiamenti divistici, perché non fanno certo parte della mia natura (...) quando iniziai in quel campo c'erano tante bellezze naturali da capogiro, non ho mai capito, perché io? Posso solo ringraziare⁵⁶.

⁵³ Cfr. G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Bari, 2004, p.212 e sgg.

⁵⁴ Cfr. S. Iachetti, *La paura cammina coi tacchi alti*, Il Foglio, Piombino, 2017, p. 118.

⁵⁵ Cfr. Iachetti, *la paura cammina coi tacchi alti*, p.123.

⁵⁶ Cfr. Iachetti, *la paura cammina coi tacchi alti*, p.67.

Anche Daniela Giordano, già Miss Italia '66, ammette di non riconoscere il valore della propria bellezza:

Praticamente non ne ho mai preso coscienza (...) Mi sono sempre considerata una ragazza carina che per un insieme di circostanze aveva avuto una botta di fortuna⁵⁷.

Questi due esempi descrivono in fondo, un anti-divismo che si basa sulla genuinità e l'ingenuità dell'attore e su un comportamento dei mass-media che mira a limitare un *personalitysystem*, emanazione del già citato *celebrity system*.

Ciò nonostante si può dedurre che il cinema di genere sia stato, da un certo momento in poi, un'occasione per immettere sul mercato dei volti nuovi e per accrescere la potenza economica del cinema italiano, in un'ottica di libera autodeterminazione personale e di basso costo, ma il cui merito non si può ascrivere soltanto al thriller o all'horror.

Vi è tuttavia caso particolare, forse l'unico, di vero e proprio divismo dell'horror, quello di Barbara Steele. Si tratta di un divismo costruito con una politica di *promotion* pubblicitaria che si differenzia per alcuni aspetti, dalle altre colleghe di cui abbiamo parlato poco più sopra.

Dopo un esordio con il film *Uno straniero a Cambridge (Bachelor of Hearts)*, Wolf Rilla, 1958) e piccole parti in quattro film girati per il Regno Unito, Barbara Steele viene scritturata in Italia nel 1960 per un ruolo da protagonista nel primo film diretto da Mario Bava.

Quest'attrice ha saputo dare mille espressioni diverse a un personaggio, ora arrogante, altezzosa, ora impaurita, con le sue forme irregolari, occhi grandi, chioma corvina, pelle diafana, un fascino sensuale e mortifero. Oltre ad avere inaugurato un principale prototipo di figura femminile del cinema fantastico italiano, fatto di innocenza e perversione, dolcezza e crudeltà, registra l'identificazione del suo nome con il genere. Barbara Steele, con lineamenti preraffaelliti e irregolari, conquista lentamente il ruolo di un feticcio divistico dell'horror italiano. Roberto Curti ne sottolinea l'imprescindibilità. A proposito di *Amanti d'oltretomba* (Mario Caiano, 1965) ammette, per il modo in cui il regista riesce a riprenderla, attraverso "sinuosi carrelli e raffinate ombre" che "l'attrazione sia lei, non il film"⁵⁸.

Intervistata per la BBC nel documentario *A-Z of Horror*, prodotto dalla BBC nel 1997 e condotto da Clive Barker (poi riprodotto in un volume a cura di Stephen Jones), la Steele ricorda con consapevolezza e lucidità il ruolo assunto da lei in quegli anni:

⁵⁷ Cfr. Iachetti, *la paura cammina coi tacchi alti*, p.122.

⁵⁸ Cfr. R. Curti, *Fantasmidi d'amore*, p.121.

I usually played these roles where I represented the dark side. I was always a predatory bitch goddess in all of these movies, and with all kinds of unspeakable elements. Then what is life without a dark side? The driving force of drama is the dark side⁵⁹.

Al di là degli aspetti propriamente iconico-figurativi, che verranno trattati più in dettaglio, nel prossimo paragrafo, è bene ricostruire, però, la mitologia creatosi intorno a questa attrice anche col variare della consapevolezza storica e cercare di comprenderne la precisa portata. Il peso della notorietà della Steele, i suoi legami via via insolubile col fantastico italiano si ergono ben presto a punto di riferimento per pellicole extranazionali.

Barbara Steele, dopo *La maschera del demonio* viene scritturata immediatamente da Roger Corman per *Il pozzo e il pendolo* (*The Pit and The Pendulum*, R.Corman, 1961), insieme a Vincent Price.

Si compie quindi un'inversione di tendenza per la quale è il cinema horror italiano a richiamare l'interesse di quello anglo-americano e, non di poca importanza è, che questo interesse sia subito manifestato agli albori della sua nascita.

Barbara Steele dopo l'esperienza con Corman, che proseguirà la sua carriera con un ciclo di film dedicati a Poe, molto simili per stile e colori al gotico italiano, verrà ricontattata da altri registi come Riccardo Freda, Antonio Margheriti, Mario Caiano, per proseguire la sua evoluzione di donna-icona dell'horror italiano.

Di fatto, dopo *La maschera del demonio*, Barbara Steele interpreta negli anni Sessanta i seguenti film italiani: *L'orribile segreto del dr. Hitchcock* (Riccardo Freda, 1962), *Lo spettro* (Riccardo Freda, 1963), *I lunghi capelli della morte* (Antonio Margheriti, 1964), *Danza macabra* (Antonio Margheriti, 1964), *5 tombe per un medium* (Massimo Pupillo, 1965), *Amanti d'oltretomba* (Mario Caiano, 1965), *Il lago di Satana* (Camillo Mastrocinque, 1966). A proposito de *I lunghi capelli della morte* Di Chiara riferisce forse del merito di “un seno nudo di Barbara Steele”⁶⁰ a fare del film uno dei migliori record di incasso registrati dal genere.

L'apparato mass-mediatico nazionale, “Corriere della Sera” in primis, non fa fatica a riconoscere sin da subito la Steele come attrice specializzata nell'horror.

⁵⁹“Interpretavo di solito ruoli in cui rappresentavo il lato oscuro. In tutti questi film sono sempre stata una dea predatrice e con ogni genere di elemento abominevole. Alla fine, cos'è la vita senza il lato oscuro? La forza trainante del dramma è il lato oscuro (trad.mia). Cfr. S.Jones, ed. *Clive Barker's A-Z of Horror*, Harper Collins, New-York, 1997, p.126.

⁶⁰ Cfr. F. Di Chiara, *I tre volti della paura*, p.182.

L'esperienza con Federico Fellini nel 1963 con *Otto e ½*, sebbene non abbia fatto altro che consacrare e amplificare la sua notorietà di diva straniera in Italia, grazie al cinema d'autore, non cancella affatto la sua precedente reputazione.

Ciò nonostante le esperienze horror italiane degli anni Sessanta non costituiscono una parentesi circoscritta nella filmografia della Steele, al contrario sono lo zoccolo duro della sua fama di *divina* dell'horror che non cessa neanche, quando, ritornata in Inghilterra, è riproposta per i film *Black Horror-Le messe nere* (*Curse Of The Crimson Altar*, Vernon Sewell, 1968), *Il demone sotto la pelle* (Shivers, David Cronenberg, 1975).

La sua fama è testimoniata anche dalla stampa estera specializzata, come la rivista "Midi Minuit Fantastique" che le dedica diverse copertine o "World of Horror", che negli anni Settanta, così la celebra:

In any event, students of the macabre and erotic in films will always appreciate the contributions of this very special actress, whom Mario Bava has called "both brittle and wicked." Freda has designated the ideal "necrophiliac's innocent victim," and Raymond Durgnat has eulogised as "the only woman in films whose eye/ids can snarl"⁶¹.

Passano i decenni e durante gli anni Ottanta e Novanta Barbara Steele rimane pressoché inattiva, fino al 2012 quando ricompare in un film horror italiano in coproduzione con gli Stati Uniti dal titolo *The butterfly Room-La stanza delle farfalle* (Gionata Zarantonello, 2012) nel ruolo di una madre devastata dalla follia, in cui compaiono alcuni elementi soprannaturali e gotici; partecipa al film *Lost river* (Ryan Goslin, 2014) e nel 2015 riceve il premio alla carriera a Roma, alla 35° edizione del Fantafestival (Mostra internazionale del film di fantascienza e del fantastico).

È comunque indubbio che la trasformazione di Barbara Steele in icona dell'horror abbia giocato un ruolo determinante e di successo per la storia del cinema fantastico in Italia e all'estero.

Inoltre, l'affermarsi di un cinema basato e ispirato a una *politique des auteurs*, contemporaneamente alla perdita sempre più centrale del cinema come catalizzatore di *star* a favore di altri media, orienta l'interesse del pubblico verso i registi e non più gli attori "inaugurando la stagione del divismo registico"⁶².

Questa forma di divismo mette al centro quindi il regista/autore come divo, il quale, come ben analizza Cristina Jandelli, non soltanto finisce per divenire il contrassegno di attrazione di un film, ma si cela spesso nel personaggio-protagonista, in forma più o meno palese; è il caso, ad esempio, di Federico Fellini, che crea il suo alter-ego, in Marcello Mastroianni nel film *Otto e mezzo* (1963)⁶³.

⁶¹Cfr. *The career of Barbara Steele* in "World of Horror", n. 9, 1972, pp. 30-34

⁶² Cfr. C. Jandelli, *Breve storia del divismo*, p.146.

⁶³ Cfr. C. Jandelli, *Breve storia del divismo*, pp.146 e sgg.

Nel cinema fantastico risulta ben presto subito chiaro che il nome di Dario Argento, associato alla sua persona, al suo stile ormai riconoscibile, sia stato fin dai suoi esordi un potente richiamo di pubblico, pubblico condizionato e indirizzato da un'abile operazione di marketing da parte dello stesso regista, che via via attraverso la partecipazione a programmi televisivi, al comparire in veste di narratore come voce *over* dei propri film, ha costruito la propria fama legando l'immagine di sé alle sue storie che prendevano forma in pellicola.

La presenza di un alter-ego si manifesta anche negli stessi film; Argento pur non comparendo mai in qualche cameo, interpreta comunque il serial killer invisibile dalle mani guantate che commette i delitti.

Argento, quindi, riesce così a intromettersi e ad interporsi fisicamente tra sé e i suoi personaggi, in un ambiguo ruolo di presenza-assenza, manipolando con un'azione performativa il materiale filmico, attraverso l'unico e vero ruolo-chiave, quello dell'assassino.

Non di rado anche Argento crea alter-ego più tradizionali, attraverso un'identificazione nei personaggi principali, che incarnano sue caratteristiche o vicende autobiografiche.

Lucio Fulci, invece, segue la tradizione di comparire nei suoi film in piccole parti e di lui si deve ricordare soprattutto il film *Un gatto nel cervello* (1990), vera e propria operazione metacinematografica nella quale interpreta se stesso, regista ossessionato e perseguitato dalle sue orribili creazioni.

Tutti questi esempi, illustrano più efficacemente come l'aspetto autoriale sia più in evidenza e sia prassi consolidata dalla critica recepire questi film come creazioni di un regista-autore.

Dario Argento, d'altro canto, ha dichiarato, a proposito degli attori quanto segue:

Non c'è nessun attore che mi interessi particolarmente. Non penso mai agli attori quando faccio i film. Ad esempio mi disturba l'idea di dover lavorare con dei "super-divi"⁶⁴.

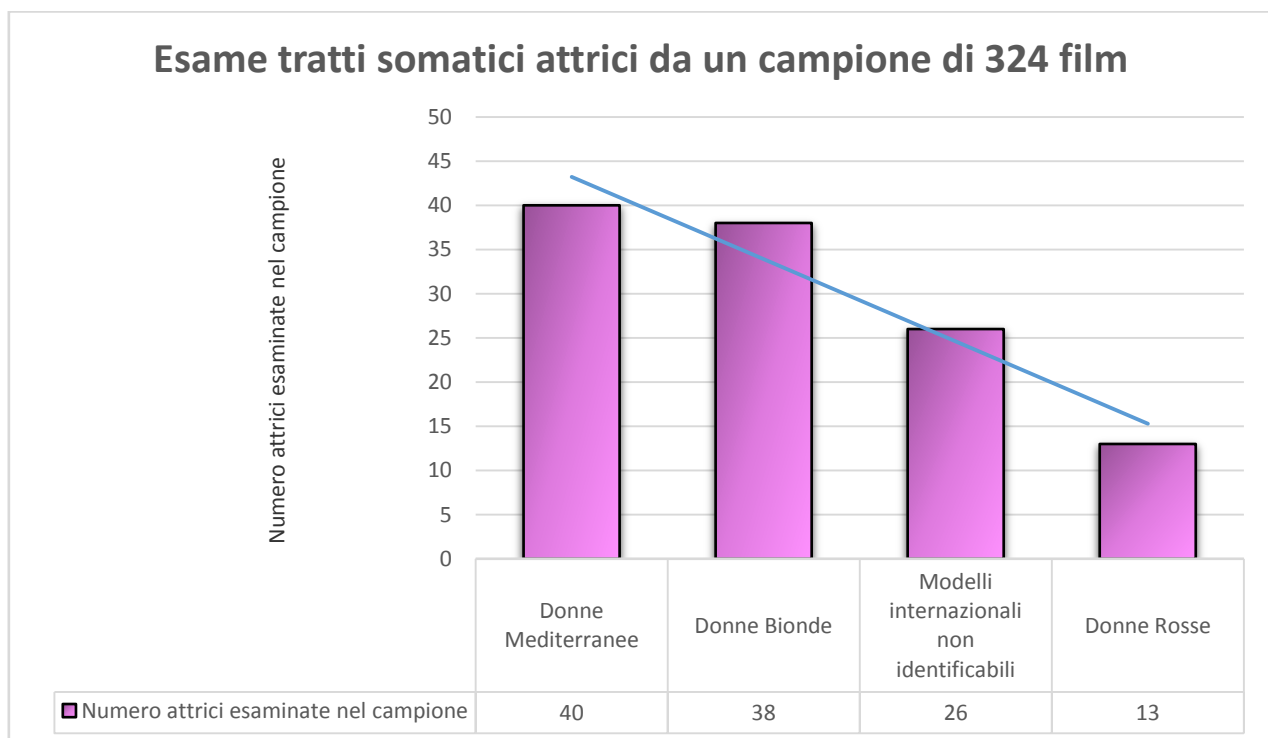
Questo atteggiamento tradisce quindi inconsapevolmente la presunzione che gli attori, considerati nell'ambito di un meccanismo divistico, siano, per Argento, influenti ma tutto sommato non determinanti.

⁶⁴ Cfr. F. Giovannini, *Il brivido, il sangue, il thrilling*, Dedalo, Bari, 1986, p.147.

E ancora una volta, quindi, viene riconfermato, da parte di un suo esponente, il carattere casuale, anti-divistico e artigianale/non professionista del cinema italiano.

D'altro canto lo stesso cinema italiano di genere ha dovuto misurarsi, nel corso della sua storia, con innumerevoli esigenze produttive e distributive, che hanno continuamente ridisegnato e ridefinito le proprie linee, anche per venire incontro alla richiesta di un pubblico culturalmente sempre più differenziato, per nazionalità e classe sociale.

Per ciò, invece che riguarda il ruolo della bellezza e dei modelli estetici, dalla ricerca empirica condotta il modello mediterraneo (capelli corvini e fluenti, occhi scuri) risulta per motivi di copione o di produzione, quello maggiormente accreditato. Del campione estensivo di 324 film sono state individuate e selezionate le attrici presenti in almeno due film horror e thriller, di età anagrafica compresa tra i 20 e i 40 anni; ben 40 di loro rispondono a tratti somatici mediterranei (alcuni nomi: Rosalba Neri, Edwige Fenech, Irene Papas, Annabella Incontrera, Eleonora Rossi Drago, Serena Grandi, Cristina Galbo, Dominique Boschero). Accanto a bellezze mediterranee, caratterizzate da trucco e grandissima eleganza, compaiono carnagioni prevalentemente chiare, modelli internazionali, non ben identificabili in un'etnia precisa (26), insieme a 38 donne bionde (naturali o tinte) e 13 rosse.



Da tutto il campione emergono almeno due tratti comuni fondamentali: viene confermata la scelta internazionalista che nega il regionalismo, tuttavia non cancellato, ma soltanto regalato a caratteristi occasionali di secondo piano, in particolare nel thriller degli anni Settanta.

Il thriller degli anni Settanta assume di sé la responsabilità e il ruolo di mantenere la formula regionalistica e realistica più peculiare del cinema nostrano.

È soprattutto attraverso anche il caratterismo dei personaggi femminili marginali non protagonisti, ivi comprese anche figuranti (portinaie, vicine di casa, prostitute), che il fantastico nella sua declinazione thriller poliziesco, restituisce un diverso ordine del mondo rispetto a quello prospettato nel gotico o nell'horror puro. Il mondo rappresentato del giallo all'italiana è, infatti, strutturato sul verticismo piramidale delle classi della borghesia e su un caleidoscopio di personaggi che offrono allo spettatore quel senso di appartenenza alla varietà sociale tipicamente italiana.

Va tuttavia rilevato e nuovamente precisato che i personaggi caratteristi, sia maschili che femminili, trovano spazio unicamente come ruoli secondari ai margini del testo filmico, con una funzione distrattiva e ironica, spesso cinica, ma comunque come parentesi di sospensione al vettore principale della narrazione, caratterizzato da un'indagine poliziesca costellata da numerosi omicidi perpetrati da un serial killer che semina panico e terrore nelle sue vittime.

Vi è un caso da segnalare nel film *Passi di morte perduti nel buio* (Maurizio Pradeaux, 1977), ove il ruolo caricaturale, è affidato a una coprotagonista adiuvante, una ragazza straniera, molto svampita, dall'accento francese. Questa incursione nel caricaturale costituisce, tuttavia, una forzatura comica del tutto fuori luogo che non ha decretato il buon successo del film.

Le bellezze femminili, inoltre, a seconda che si parli di horror o di giallo, si possono, inoltre, classificare ulteriormente in appariscenti, incantatrici e leziose, accanto ad altre sobrie, naturali, innocenti, acqua-e-sapone⁶⁵. Le ragazze semplici, “della porta accanto”, di aspetto adolescenziale, come appaiono nei loro ruoli nomi come Daniela Doria, Leonora Fani, Rena Niehaus, Lara Wendel, sono modellate sullo stile visivo dello *slasher* americano, virginee vittime spesso destinate alla morte sacrificale o al tormento, mentre le sofisticazioni e l'opulenza di visi come quello di Barbara Steele, Anita Strindberg, Susy Andersen, Evelyn Stewart, Lucia Bosé, Florinda Bolkan, Rosanna Schiaffino, rimandano a un estetismo dannunziano, bellezze fatali seducenti e quasi vampiresche, debitrice del gotico e del diva film.

⁶⁵ Per la definizione “acqua e sapone” si veda <https://dizionario.internazionale.it/parola/acqua-e-sapone>

Stefano Iachetti, nella sua collezione di interviste fatte a numerose attrici, attribuisce ancora agli anni Settanta un genere di bellezza, che “veniva ricercata ed esaltata” e ricorda l’etereo, la distanza da quel quotidiano di cui si parlava poco più sopra, mentre da un certo momento in poi, “si ha quasi paura di proporre ideali estetici”, ideali che sembrano tramontati a favore di uno *charme* “più *easy*, più *go*”, per usare le espressioni di Dalila Di Lazzaro, che identifica le ragazze della porta accanto come coloro “che hanno spento il sogno”⁶⁶.

Le acconciature prese in esame spaziano da evidenti cotonature a partire dalle pellicole degli anni Sessanta, a tagli più vicini alle mode della *swinging-london*, viene adottato il “corto” *à la garçonne* su attrici come Joey Heatherton in *Barbablu* (Edward Dmytryk, Luciano Sacripanti, 1972), Carla Gravina o Marina Malfatti, quest’ultima decisamente mutata in fisionomia nel film *Un fiocco nero per Deborah* (Marcello Andrei, 1974). (Cfr. Foto 1-2-3)

C’è da supporre, tuttavia, che le acconciature dei personaggi della Malfatti e di Carla Gravina ne *L’anticristo* (Alberto De Martino, 1974), siano direttamente debite di quella di Mia Farrow in *Rosemary’s baby* (Roman Polanski, 1968), film capostipite del filone demoniaco-diabolico al quale i citati film interpretati dalle due attrici italiane si rifanno.

Negli anni Ottanta un terzo modello estetico di trucco e di acconciatura si affaccia nel cinema fantastico ed è un modello per lo più mutuato dall’estetica televisiva e da altre forme di consumo mediale, che mira a nascondere l’eccesso lezioso, ridondante e artificiale del gotico degli anni Sessanta, per fare posto a un *kitsch* di recupero e di assemblaggio tra uno stile classico, abiti casual-sportivi e, non di rado, trucchi sgargianti, derivanti dalla moda *Romantic-Goth*. Il riferimento è anche all’estrosità di pop-star come Loredana Berté in Italia e Madonna in America, comparsa anche come attrice in *Cercasi Susan disperatamente* (*Desperately, Seeking Susan*, Susan Seidelman, 1985) e *Who’s that girl?* (James Foley, 1987).

Un ruolo di primo piano del cambiamento che investe anche l’horror come espressione di violenza sovversiva sono, dunque, alcune subculture giovanili, provenienti anche dalla musica.

Non è un caso, infatti, che Roberto Curti individua proprio la metamorfosi cinematografica del gotico a partire da una questione lessicale: l’espressione *gotico*⁶⁷ in uso negli anni Ottanta estende la sua denotazione all’aggettivo *goth-dark*, frutto dell’omonimo movimento giovanile, germogliato alla fine dei Settanta all’interno della scena musicale del post-punk inglese⁶⁸. Il gotico

⁶⁶ Cfr. Iachetti, *la paura cammina coi tacchi alti*, p.147.

⁶⁷ Corsivo mio.

⁶⁸ Cfr. R.Curti, *Fantasma d’amore*, p.406.

cinematografico degli anni Ottanta si arricchisce rispetto al gotico squisitamente letterario dei Sessanta con nuove contaminazioni estetiche e di linguaggio, nei quali viene a confluire anche la moda *fetish*, di grande richiamo erotico.

Curti individua nella pellicola *Miriam si sveglia a mezzanotte* (Tony Scott, 1983), storia erotico-vampiresca, simbolo di questa nuova proliferazione di linguaggi:

Prende piede una nuova accezione di “gotico” abbinata alle sottoculture giovanili, e associata a un immaginario i cui confini e implicazioni culturali si sono notevolmente allargati, così da comprendere musica, abbigliamento, comportamenti e stili di vita di determinate fasce adolescenziali, e soprattutto il cinema stesso⁶⁹.

La contaminazione tra cinema fantastico e musica pop-rock è inevitabile, nascono soggetti ispirati o ambientati nel mondo della musica. L'estetica punk-fetish si appropria dei volti e del vestiario femminile.

Nel 1983 Beppe Cino gira la sua opera prima *Il cavaliere, la morte e il diavolo* nella quale una delle protagoniste è Jeanne Mas, una esponente dell'italo-disco francese dell'epoca, con un look punk. (Cfr.Foto-4)

Nel film *Demoni* (Lamberto Bava, 1985) differenti personaggi femminili sono un chiaro esempio di incroci di look: rossetti accesi su carnagione bianca, capelli laccati, calze a rete, peircing, abbigliamento in pelle, colori rutilanti come il verde elettrico, il fucsia. Il film in generale viene definito da Fabio Giovannini un “lungo rito orrorifico dedicato all'immaginario giovanile degli anni Ottanta”⁷⁰.

La bellezza giovanile di molte donne, abiti ricalcati su icone della moda o della musica pop-rock, il linguaggio filmico isterico, frammentato, basato sullo *choc* sono la perfetta riconfigurazione dell'universo dell'horror vicino a un mondo post-moderno e a un pubblico adolescenziale.

Anche *Paganini Horror* (Luigi Cozzi, 1988) è un buon esempio di fantahorror musicale nel quale viene a convivere la musica classica e l'hard rock, un antefatto legato a uno spartito di Niccolò Paganini e la realizzazione di un videoclip da parte di una band tutta al femminile.

Vi sono tre donne protagoniste, Daria Nicolodi, Jasmine Main (già interprete nel già citato *Demoni*) e Maria Cristina Mastrangeli che, in modi diversi, incarnano una visione moderna della *dark-lady* ispirata, per l'appunto, come sottolineava Curti alla subcultura *goth-dark* (Cfr. Foto 5-6-7).

Tirando le somme, si può affermare quindi, che il fantastico punta su forme varie e caleidoscopiche di modelli estetici femminili che, verosimilmente, rispecchiano la multiformità dei cambiamenti di costume della società occidentale. Questi modelli sono, tuttavia, orientati da diversi fattori, tra cui

⁶⁹ Cfr. R.Curti, *Fantasmia d'amore*, p.406

⁷⁰ Cfr. F. Giovannini, *Il brivido, il sangue, il thrilling*, p. 132.

l'ambientazione e il soggetto del film, il rispetto, nonostante tutto, di una tradizione culturale nostrana, l'esigenza dell'utilizzo del nudo a scopo commerciale.

Questi fattori, d'altro canto, entrano dialetticamente in attrito fra loro, vanificati da scelte squisitamente personali di alcuni registi, come Argento, Fulci o Avati, che, in virtù di una propria poetica, cessano del tutto o in parte di rispettare regole e stereotipi di genere.

4.2 Lo stile della rappresentazione: fascinazione ed orrido

I temi della corporeità e della bellezza, trattati fin qui, devono ora trovare una rispondenza tra forma e contenuto. In altre parole, l'oggetto della prossima indagine consisterà in alcune strategie di comunicazione filmica, come elemento di sollecitazione estetica nello spettatore.

La modalità formale della rappresentazione filmica denota il concetto di "stile", come tratto distintivo di una serie di funzioni e modelli espressivi peculiari di un autore o di un genere⁷¹.

Una breve indagine sullo stile filmico ci permette di comprendere quanto e come la bellezza femminile svolga il proprio ruolo di attrazione o dis-attrazione nel suo rapporto di imitazione con la realtà.

Dello stile verrà quindi considerato: la resa anatomica del corpo ottenuta con inquadrature e campi, movimenti di macchina, l'illuminazione; la valenza simbolica degli elementi filmici.

Si è parlato, inoltre, fino a questo momento di bellezza, non considerando, tuttavia, il suo rovescio, la categoria del brutto.

La bellezza corporea, intesa come fonte di gradevolezza, di armonia delle forme, una bellezza che nel fantastico può anche diventare carnale e non soltanto spirituale, si preserva nella sua duplice forma di disgregazione e disordine.

I barocchismi estetici del deforme e del difforme, nella loro più ampia accezione, sono cifra dominante della carne-oggetto degli attori horror, una carne "plastificata", improbabile e realistica al tempo stesso, tradita e svelata dagli accorgimenti extradiegetici degli effetti speciali e dal *make-up*, che spingono il pedale dell'esagerazione grottesca per creare l'ambigua dimensione di un reale che finisce per essere inghiottito dalla stessa finzione scenica. Tuttavia, sarebbe improprio considerare il deforme e il brutto contrario al piacere della visione, proprio perché esso ripropone, in un contesto pur alquanto diverso, la questione aristotelica del perché nell'arte ciò che è ripugnante, come cadaveri o mostri, genera una soddisfazione spirituale in chi la contempla⁷².

⁷¹ Si veda. E.Biasin, G.Bursi, L. Quaresima (a cura di), *Lo stile cinematografico. Atti del XIII convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 27-30 marzo 2006*, Forum. Udine, 2007.

⁷² Cfr. Aristotele, *Poetica*, 48b 3-19.

Il cinema amplifica e moltiplica le sensazioni e le emozioni attraverso il proprio linguaggio comprendente il movimento dei corpi, la tridimensionalità e l'uso del sonoro; il cinema horror, poi, è l'emblema post-moderno di come il brutto abbia diritto di cittadinanza e per usare le parole di Feldman sia "una vera struttura del mondo"⁷³.

Un brutto che dal Settecento si fa espressivo, valore estetico e non anti-estetico, contrariamente a tutte le scuole di pensiero platonico-idealistiche che lo relegavano nel mero non-essere; un brutto che mira a dare paradossalmente risalto al bello e al sublime, nel suo tentativo di non-contrapposizione col bello.

Il brutto ha in comune col bello un piacere spirituale che, tuttavia, secondo Boileau, agisce proporzionalmente alla distanza che la finzione interpone tra spettatore e rappresentazione orrorifica⁷⁴.

La bellezza e l'orrido nel fantastico italiano sono concetti fusi sinergicamente in sé, condividono tra loro la suscitazione di emozioni forti, come la seduzione erotica e il disgusto fisico. Queste due estreme polarità sono riconducibili nient'altro che alle pulsioni di vita e di morte.

Più la distanza dalla realtà è mantenuta più il piacere dell'orrido fa il suo gioco, un'equazione abbastanza collaudata nel genere di cui ci stiamo occupando e descritta nel precedente capitolo 2 come "sollievo", a proposito delle teorie di Tania Modleski.

Non solo ma il "brutto" corporeo nel cinema horror assume connotati e rilievi che vanno al di là del semplice disgusto antiestetico o meglio: tale senso del disgusto suscitato dall'orrido pone problemi di ordine antropologico.

Secondo l'antropologa Mary Douglas la rappresentazione del corpo fisico, infatti, riflette bene quella del corpo sociale.

Il corpo sociale determina il modo in cui viene percepito il corpo fisico. [...] tutte le categorie culturali attraverso cui il corpo viene percepito, devono essere strettamente correlate con le categorie attraverso cui è vista la società, in quanto anche queste attingono alla stessa idea del corpo, prodotta da un processo culturale⁷⁵.

⁷³ Cfr. V. Feldman, *Estetica francese contemporanea* (a cura e trad. di D. Formaggio), Minuziano, Milano, 1945, p.185.

⁷⁴ Si veda N.Boileau, *L' Art Poétique*, Signorelli, Milano, 1933.

⁷⁵ Cfr. M. Douglas, *I simboli naturali*, Einaudi, Torino, 1978, pp.99-100.

La convivenza dialettica tra bello e disgustoso, quindi, ripeterebbe lo schema antropologico del lecito e dell'illecito morale. Uno schema ben saldo e strutturato in certe società occidentali per le quali si impongono ammissioni e divieti anche per il culto delle immagini.

La lettura di Douglas si basa sulla cosiddetta “regola della purità”⁷⁶ ovvero la volontà di una società di esercitare un potere di controllo su alcune funzioni organiche (minzione, feci) che devono essere tenute ben nascoste, nel tentativo di apparire “disincarnata”. In questo senso l'horror smaschererebbe la purezza del bello per proporre potenzialità alternative del corpo, riconducibili a ciò che era stato ricondotto nel capitolo 2 sotto il concetto di “abietto”, ciò che turba un sistema, un ordine.

In questo caso l'alterazione corporea, il deforme, il decadimento, i volti deturpati o ricoperti di sangue, rappresenterebbero l'emersione del nascosto, del tabù; il sangue, quindi, in questa lettura, è equiparato a fluido organico come rifiuto corporeo esibito e mostrato nel suo scopo più “osceno”⁷⁷, benché rivelatore del connubio vita/morte, fonte energetica se trattenuto e confinato nel circuito chiuso della circolazione vascolare, la cui dispersione e fuoriuscita determina la progressiva costante perdita di energia vitale fino alla stasi corporea.

Chiarite le questioni contestuali e di natura terminologica si tratta ora di considerare con quale applicazione e con quale metodo enunciativo la fascinazione del corpo femminile intrattiene una relazione con l'orrido.

Per ottenere lo scopo, sarà dunque indispensabile confrontarsi con personaggi ed esempi di scene e sequenze cinematografiche.

La corporeità sanguigna, plastificata e “sporca”, rivela proprio il carattere carnale di attrazione che rifugge tenacemente da qualsiasi forma di bellezza casta ed eterea sul modello classico-rinascimentale. Tuttavia, spesso, è proprio paradossalmente nel contrasto tra bellezza fatale e bellezza acqua-e-sapone, tra eleganza, nitore e disgustosa disarmonia barocca come si è visto, che si gioca la tensione tra i due opposti in grado di provocare sensazioni ambigue e contrastanti nello spettatore.

Non è tuttavia soltanto il ruolo di fascinazione seduttiva che esercita il corpo femminile; singoli dettagli del corpo hanno spesso una funzione metonimica di simulacri di astrazioni (valenze simboliche, funzioni del pensiero, condivisione del sapere del regista o metafore

⁷⁶ Cfr. M. Douglas, *I simboli naturali*, p.157.

⁷⁷ Virgolette mie.

metacinematografiche)⁷⁸. In questo secondo caso è assai frequente che la parte del corpo non veicoli più un'allusione di natura erotica, ma assuma un ruolo intersessuale. Lucio Fulci o Pupi Avati, sono due registi, che ad esempio, riescono a esaltare anche il corpo maschile di fronte alla messinscena della morte fisica, dissimulando o rimuovendo intenzioni o allusioni di natura sessuale.

Il corpo femminile, in ogni caso, a seconda della funzione comunicativa prevista è ripreso quasi sempre in soggettiva o in falsa soggettiva.

Le false soggettive sono molto frequenti in Mario Bava. È Alberto Pezzotta a connettere questo aspetto con la questione del fantastico, rivelando – il contrasto con una messa in scena e un modo di girare che suggeriscono un approccio realistico, per quanto contraddittorio ciò possa sembrare:

L'altro mezzo che ha Bava per costruire un mondo fantastico incerto e ambiguo è il movimento: si intende della macchina da presa. Scegliere di girare piani sequenza sopra il minuto e complicati da dolly e carrelli elaborati . . . , anziché spezzare la sequenza in piani medi e campi/controcampo, significa in primo luogo *narrare con evidenza realistica una storia fantastica*. Bava, in questo senso, è un seguace fedele di André Bazin, secondo cui «il montaggio è il procedimento letterario e anticinematografico per eccellenza», in quanto spezza il flusso del reale . . . Ma il piano-sequenza, oltre che fonte di realismo, è anche strumento per saltare in un'altra dimensione, quella del fantastico. Il caso più semplice è quello delle “soggettive senza soggetto”: quando la macchina da presa, senza aderire allo sguardo di un personaggio (anzi, abbandonando i personaggi), si muove per conto proprio . . . Lo sguardo dello spettatore, privo del filtro del personaggio, viene così catturato dalla fluidità del movimento, condotto dolcemente a vedere l'irreale⁷⁹.

Se Bava coniugava, secondo Pezzotta, falsa soggettiva e piani sequenza, lo stile argentino e fulciano è caratterizzato, come si avrà modo di constatare in seguito, da soggettive e *découpage*.

In ogni caso il comun denominatore che lega i tre cineasti è l'aspetto del desiderio di appropriazione o di allontanamento/distruzione, riprodotto attraverso un soggetto che guarda.

La donna spiata dallo sguardo (in oggettiva o in soggettiva) della camera moltiplica, dunque, le prospettive della plurisoggettività e dei punti di vista diegetici o extradiegetici osservante (indicativamente chi la osserva è il regista che la riprende o un individuo del film che la desidera per possesso).

⁷⁸ Nel capitolo 2 a questo proposito si era parlato di “dettaglio-sineddoche (...) ricondotto all'intero, a un *plot*, a un nesso di senso”.

⁷⁹ Cfr. M. Pezzotta, *Mario Bava*, Castoro, Milano, 2013, p.22-23.

La possessività inglobante del corpo è una tematica assai frequente, già affrontata nel capitolo 2 secondo aspetti più generali; tuttavia, il cinema horror e thriller riesce straordinariamente attraverso la bellezza di un volto ad amplificare la pulsione scopica nello spettatore e a traslare sublimandolo un erotismo nella più alta e perfetta eleganza estetica.

Il dettaglio scopico di natura pornografica si materializza e si sublima a livello filmico proprio sul volto femminile. Questa pornografia del dettaglio e del primo piano giunge negli anni Settanta e Ottanta ai limiti del cannibalismo visivo; il voyeurismo spettatoriale, sollecitato dai primi piani, è incitato da incursioni scopiche di natura anatomica, fino al paradosso di poter entrare a far parte dell'interiorità fisica di un corpo o di un volto. A ciò segue poi l'intento da parte del regista di mostrare la distruzione dell'oggetto ripreso, che solitamente ha luogo con la deformazione e la distorsione del sorriso in terrore e della modificazione del senso del bello in senso dell'orrido, con il disfacimento o il deturpamento del corpo.

A seguire, verranno considerate, a partire dal campione analizzato, quelle parti del corpo femminile messe in risalto più di altre dal *medium* filmico.

Sono state scelte alcune sequenze tra le più significative tra film dei decenni Settanta-Ottanta, tenendo soprattutto conto della rilevanza storica e simbolica e dell'originalità dello stile. L'analisi verte sull'individuazione di singole parti del corpo che ricorrono di preferenza nel campione analizzato e sul dualismo tra attrazione e repulsione, bellezza e orrore.

Questo dualismo si dispiega analiticamente innanzitutto da due punti di vista:

-analogico-comparativo: bello e brutto sono categorie che convivono a sé stanti prese isolatamente nello spazio narrativo e generalmente si incarnano nei ruoli di personaggi protagonisti e antagonisti.

-processuale: l'antiestetico, il repellente sono la risultante di una trasformazione che può avvenire per cause soprannaturali (il passaggio da un essere umano a una creatura mostruosa fuori dal comune, per esempio) o per agenti esterni invalidanti o degradanti [si va da fattori atmosferici quale fango o pioggia, a liquami/fluidi corporei animali o incidenti di natura meccanica (tagli, ustioni)].

Un primo rilievo emerso consiste in considerazioni sulla preferenza di singole parti del viso filmate: dal campione analizzato vi è un'attenzione marcata verso gli occhi e la bocca.

4.2.1 Volto e sguardo

La rappresentazione del volto, principalmente ripreso a una distanza che va dal primo piano al dettaglio, è una costante evidente nel cinema fantastico non solo italiano, talmente decisiva che non l'ha mai abbandonato.

L'ostentazione del volto femminile (ma anche maschile), dei suoi singoli elementi (in particolare occhi e bocca) è un'isotopia insistente e perdurante come caratteristica di uno stile ben preciso e che valica anche i confini temporali.

Alberto Pezzotta, riferendosi agli anni Sessanta, non si dimentica di sottolinearlo:

Più che un horror del corpo, quello italiano degli anni Sessanta è un horror del volto, come si addice ad un Paese ancora cattolico o a un genere d'ispirazione ottocentesca⁸⁰.

Del rapporto volto/cattolicesimo Pezzotta ne sottolinea *in primis* il legame con l'anima, il volto come rivelatore di spirito, ma anche come tramite con l'aldilà, associato al putridume, al teschio, spesso rappresentati nei film e nei romanzi gotici:

Come nei celebri versi di Tarchetti, il rimando del volto al teschio –alla morte e al putridume coperti da un fragile velo– è insistente, a marcare un *memento mori* di chiara ascendenza controriformistica⁸¹.

E ancora:

Se c'è un'immagine che riassume i caratteri originali dell'horror anni Sessanta è, quella del volto sfigurato, possibilmente di Barbara Steele, repulsivo eppure attraente⁸².

Anche Venturini ha ben presente il tema dell'orrore del volto e non esita a metterlo in campo a sua volta:

Il motivo ricorrente del “volto sfigurato” è anche da cogliere come attacco simbolico all'identità e quindi come reificazione, riduzione a modello del soggetto. L'horror italiano del *boom* esprime così una visione anatomica del terrore, una prefigurazione (...) dell'estetizzazione della violenza e del *body horror* successivo⁸³.

⁸⁰Cfr. A. Pezzotta, *Doppi di noi stessi*, in M. Garofalo (a cura di), *Sangue, amore e fantasy. Il fantascientifico e il soprannaturale nel cinema italiano dalle origini ad oggi*, «Segnocinema», 85, 1997, pp.25-31.

⁸¹ Cfr. A. Pezzotta, *Doppi di noi stessi*, pp.25-31

⁸² Cfr. A. Pezzotta, *Doppi di noi stessi*, pp.25-31.

Gli anni Sessanta, ai quali Pezzotta e Venturini si riferiscono, esprimono con chiarezza la culla germinale di uno stile narrativo che trova il suo asse principale in Mario Bava e Riccardo Freda, ma che diverrà successivamente un marchio distintivo dell'horror italiano. Il volto femminile, tra l'altro, compare spesso nei manifesti pubblicitari e persino in qualche titolo: Bava chiama il suo film del '63, non a caso, *I tre volti della paura* e questi volti sono riproposti nell'affisso incarnati da personaggi femminili: insieme richiamano una disposizione compositiva a schema triangolare, al cui vertice vi è il viso che rappresenta il panico, l'espressione più esaltata ed estrema del terrore; sul lato sinistro inquietudine e paura e sul destro sgomento; visi sospesi nel vuoto emersi da uno sfondo che riproduce sommariamente le scenografie del film in un gioco di sovrapposizione astratta di linee e colori che si fondono con le sagome delle protagoniste (Cfr. Foto 8). L' "horror del volto" continua poi diffondersi negli anni Settanta: basta confrontarsi con i titoli di testa del film *L'ossessa* (Mario Gariazzo, 1974), caratterizzati dallo scorrere di *frame* fissi del volto di Stella Carnacina (Cfr. Foto 9), manipolati visivamente con diversi effetti di transizione. In seguito l'horror del volto si cristallizza divenendo tratto distintivo e prassi consolidata in Dario Argento e Lucio Fulci, un'estetica del dettaglio come uno degli aspetti primordiali del cinema fantastico italiano, che va a concentrarsi in massima parte sul viso. A spiegare questa tendenza vi può ragionevolmente essere la grande influenza dei campi-controcampi in primissimo piano dei western di Leone.

Il nudo femminile a figura intera o ripreso nelle sue parti anatomiche tradizionalmente "erogene" (schiena, seni, natiche) è, d'altra parte, un elemento non trascurabile nel fantastico e nel cinema italiano in generale. Giampiero Brunetta afferma che già "dal 1964 non c'è genere in cui non si noti un coefficiente di erotismo"⁸⁴; ma la sua rappresentazione tuttavia è ridimensionata o esaltata da vari fattori, per lo più connessi a problemi censori dovuti alla legislazione imperante e al cambiamento di mentalità che coinvolge il concetto di "comune senso del pudore", assumendone uno di volta in volta diverso a seconda delle epoche.

Proprio nel 1964 esce il film fantastico *I lunghi capelli della morte* di Anthony Dawson (Antonio Margheriti) nel quale compare un seno nudo di Barbara Steele, effetto, secondo Pezzotta, di un record di incasso per il genere di allora⁸⁵, ma è soprattutto a partire dagli anni Settanta che si può cominciare a parlare di presenza cospicua di nudo in thriller e horror.

⁸³ Cfr. S. Venturini, *Horror italiano*, p. 52.

⁸⁴ Brunetta corrobora tale affermazione con dati statistici che riportano tra il 1968 e il 1974 ben 66 titoli a contenuto erotico in 5000 giorni di programmazione. Cfr. G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, p. 175.

⁸⁵ A. Pezzotta, (1997), *Doppi di noi stessi*, in M. Garofalo (a cura di), *Sangue, amore e fantasy. Il fantascientifico e il soprannaturale nel cinema italiano dalle origini ad oggi*, "Segnocinema", n.85, 1997, pp. 25-31.

Ciò nonostante, cercheremo ora di chiarire in che modo storicamente e con quali strumenti filmici la rappresentazione del volto si concretizza e caratterizza, contemporaneamente all'individuazione del suo significato simbolico.

Francesco Di Chiara nella sua efficace analisi dei primi film gotici degli anni Sessanta come *I vampiri*, *La maschera del demonio*, *Il mulino delle donne di pietra*, individua un largo uso del dolly che consentiva notevoli panoramiche sui corpi degli attori, in particolare Barbara Steele⁸⁶.

Successivamente a partire da *L'orribile segreto del dr. Hitchcock* (Riccardo Freda, 1962) viene inaugurato lo zoom come tecnica di ripresa più efficace e più economica.

L'uso dello zoom, già approfondito da Massimo Locatelli⁸⁷, facilitato dall'impiego di obiettivi a lunghezza focale variabile, permette efficacemente di creare un effetto di ritaglio e di sottolineatura restringendo l'*ensemble* totale a un primissimo piano o a un dettaglio. Il carrello che porta dal lontano a vicino è quasi sempre "a schiaffo".

Per attenersi soltanto a *L'orribile segreto del dr. Hitchcock* lo zoom spesso viene associato al primissimo piano di Cynthia (Barbara Steele) che rappresenta visivamente l'esplosione reattiva al terrore. Ma gli esempi sono tanti: lo zoom non è tralasciato anche negli anni Settanta e non sempre sottolinea il terrore. Un interessante uso espressivo e metaforico dello zoom lo abbiamo nel film *Byleth il demone dell'incesto* (Leopoldo Savona, 1971), alla scena dell'annuncio di matrimonio di Barbara (Claudia Gravy) al fratello Leonello (Mark Damon) a lei legato da un morboso ed esclusivo affetto. Lo spazio è circoscritto molto lentamente con un ritaglio sulla Gravy, con una mdp che si avvicina per gradi e in modo molto fluido al suo volto ripreso a tre quarti. Con lo sguardo non rivolto a un focus preciso Barbara profferisce parola: "Mi sono sposata". Il controcampo di Leonello avviene attraverso il passaggio da pp a ppp (primissimo piano) in modo violento e repentino e rivela poi il volto di Damon pensieroso, tenebroso e ambiguo. Quest'espressione resa con questo zoom a schiaffo costituisce già un'anticipazione del malsano e pericoloso rapporto tra i due protagonisti. (Cfr. Foto 10)

In *Sette scialli di seta gialla* (Sergio Pastore, 1972) l'uso dello zoom al 14' ricalca una condizione di allarme e di choc vissuto attraverso una soggettiva. Una testimone oculare scopre il cadavere di un'altra ragazza; il suo punto di vista si concentra sugli occhi vitrei, lo zoom in avvicinamento si ripete quattro volte e repentino come un *refrain* visivo e frammentato, sottolineato dal grido di spavento della donna e della musica, l'ultimo carrello finale è leggermente più fluido e rallentato

⁸⁶ Si veda F. Di Chiara, *I tre volti della paura*, p.95 e sgg.

⁸⁷Cfr.cap. 2 del presente testo.

fino al *frame* fisso che chiude la scena. L'effetto visivo agisce simultaneamente alla colonna sonora, dando l'impressione che anche le urla siano frammentate e scomposte, come echizzate. (Cfr. Foto 11)

A seguire, nella scena successiva, lo stato di allarme si perpetua attraverso netti stacchi improvvisi di montaggio, fotogrammi di un paio di secondi in rapido fluire che ritraggono visi di donne che torcono il collo e volgono lo sguardo verso la fonte sonora delle urla che hanno catturato la loro attenzione.

Anche a partire dal suo primo film *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), Dario Argento tende a disseminare esperimenti visivi che mirano ad esaltare soprattutto la supremazia del volto e dell'anatomia femminile.

In particolare in questo film il volto argentino rispecchia primariamente il tramite del pensiero e dell'istinto, la funzione della mente e delle emozioni forti (in questo caso lo sgomento, la paura), ma è anche il luogo inespressivo della raffinatezza estetica muliebre, l'oggetto di una disincantata ammirazione che, ancora una volta, agisce sulle emozioni più profonde dello spettatore. A fare da cornice a queste sperimentazioni visive sono i due volti di Suzy Kendall ed Eva Renzi (Cfr. Foto 12-13).

Argento sperimenta molto bene la fascinazione del corpo e del volto femminile anche in *Inferno* (1980). Questo film rappresenta la summa del linguaggio e della rappresentazione anatomica elaborato in precedenza, sia come funzione di pensiero e volizione che di istinto. Interessante è ricostruire a titolo esemplificativo la sequenza iniziale dei primi 15 minuti, interpretata da Irene Miracle, nel ruolo di Rose, per evidenziare innanzitutto come gli occhi, le mani siano la forma materica dell'interiorità in chiave metonimica. La sequenza ci dà anche un buon esempio dell'uso del *dècoupage* e del montaggio alternato (Cfr. Foto 14-15).

Rose è una poetessa che vive in un antico palazzo neo-gotico e tutta la sequenza in questione ci introduce al mistero che avvolge quell'oscura residenza.

I primi minuti, sottolineati dalla musica fuori campo e dai titoli di testa, descrivono la simultaneità di più azioni della stessa Rose, intenta nella lettura dell'antico testo di alchimia scritto dall'architetto Varelli, ispirato alla leggenda alchemica di una trinità infernale.

La simultaneità delle azioni di Rose (lettura e consultazione di un vocabolario di latino) si svolge su due piani semantici differenti: la narrazione ascoltata e la narrazione introiettata. Ciascuno di questi due piani, sono sintatticamente legati da un montaggio alternato, ma il campo visivo delle singole scene è occupato da particolari anatomici ed oggetti materici.

Le prime tre inquadrature presentano in questa sequenza: un tagliacarte, un paio di chiavi e la copertina rigida dell'antico libro.

Successivamente le pagine toccate e sfogliate dalle mani di Rose che si aiuta col tagliacarte a separare due fogli incollati.

La lettura prosegue col montaggio alternato sincronizzato con una voce *over* che recita il testo. Il suono della voce, narratore esterno, ha la probabile duplice funzione di delucidare lo spettatore e di rivolgersi a Rose. La voce oscura e sinistra rappresenta quindi al tempo stesso sia una sonorizzazione del testo scritto dall'autore, sia dei pensieri di Rose che leggono.

Il corpo dell'attrice viene inquadrato in piano medio, poi il volto e gli occhi e le mani in questa sequenza:

- 1) Occhi di rose a tutto campo, rivolti verso il basso.
- 2) Testo letto, le lettere riprese in soggettiva, in dettaglio seguono, in carrello, il movimento dello sguardo da destra verso sinistra.
- 3) Le mani di Rose che scorrono la pagine.
- 4) Piano medio, volto di rose rivolto verso il basso.
- 5) Le mani di Rose sfogliano il dizionario di latino.
- 6) Piano medio, volto di rose rivolto verso il basso.
- 7) Pagina, la mano di Rose scivola verso il basso.
- 8) Testo letto.
- 9) Occhi di rose.
- 10) Testo letto.
- 11) Occhi di rose
- 12) Mezzo piano.
- 13) *Plongée*, il corpo di Rose disteso per terra, una silhouette a "S", appoggiato sul lato sinistro a un divano legge il libro.

Gli occhi e le mani di Rose svolgono principalmente la funzione di traslazione fisica delle emozioni e delle volizioni. Si sottolinea l'importanza del dettaglio a tutto campo su cui ricade tutto il peso percettivo dello spettatore: gli occhi di Rose sono contornati con un leggero chiaroscuro che avvolge la zona orbitale, portano un trucco naturale sulle palpebre e hanno sopracciglia lunghe; anche le mani sono magre, curate ed eleganti.

La lettura e i pensieri di paura di Rose causati dalla lettura del libro chiudono la scena con la scrittura di una lettera su un foglio bianco. Ancora una volta è la mano di Rose che scrive ad essere sottolineata dal primissimo piano.

La stessa lettera è oggetto di un altro contatto fisico, quello con la lingua che ne incolla i lembi della busta, inquadrata in dettaglio, quando Rose scende in strada per imbucarla.

Poi la ragazza sente un odore strano, dolciastro, nel quartiere e dopo aver chiacchierato con l'antiquario che le ha venduto il libro ed è nuovo la sua vista che si attiva per destare la sua attenzione. La curiosità per una grata di un tombino la spinge a scendere nei sotterranei dov'è trascinata da una forza misteriosa.

L'esperienza della peregrinazione nei sotterranei della dimora, dove si nasconderebbero i segreti di Mater Tenebrarum, la regina del male che la governa, vuole chiudere l'esperienza sensoriale di Rose. Dario Argento, attraverso l'uso dei dettagli anatomici e della componente sonora vuole fisicizzare il più possibile l'astrazione del pensiero, dei pensieri e dei canali sensoriali di Rose. La ragazza interiorizza gradualmente l'universo magico-alchemico attraverso vista, tatto, gusto, olfatto.

L'immersione nel pozzo sotterraneo dello scantinato dove cerca di recuperare il mazzo di chiavi che le è caduto, rappresenta la sintesi di tutte le stimolazioni sensoriali e in contemporanea anche il suo corpo diviene fluttuante nell'acqua e subisce delle modificazioni: i capelli si spettinano, si flettono, i vestiti si gonfiano, la maxigonna scopre le gambe.

L'immersione rappresenta una regressione sia a livello psicanalitico (il passaggio a una stadio fetale amniotico) sia a livello magico-alchemico (il passaggio da una vita terrena a una vita sotterranea/ultraterrena).

L'acqua come elemento plurisensoriale che sollecita il corpo è al tempo stesso fonte di purificazione, ma anche minaccia di morte e conserva il lato bifronte di attrazione/repulsione, approvvigionamento/annegamento. Questo duplice aspetto è trasferito a livello corporeo nell'immagine della lotta tra Rose e il cadavere-mostro comparso improvvisamente dai fondali per minacciarla.

L'emersione del corpo di Rose dal pozzo, la sua salvezza, la fuoriuscita dall'acqua è il ritorno-risveglio dall'incubo, ennesima prova dell'incertezza dubitativa del reale, del confine tra onirismo e concretezza del quotidiano.

Se *Inferno* esibiva dei corpi femminili con un'eleganza formale e una violenza ornamentale, sette anni dopo, *Opera* (1987) è il travaso di pulsioni erotiche dentro un'umanità selvaggia caratterizzata da pulsioni di morte; è proprio questo un esempio tra i più significativi di quel "cannibalismo visivo" di cui si è parlato poco più sopra.

Anche in *Opera* l'occhio, inteso sia come organo che come funzione assume, però, un significato metalinguistico, metonimia dell'intero anatomico, ma anche del processo di visione cinematografico, basato sulla polarità di osservante-osservato.

L'atto del guardare è ciò che unisce lo spettatore allo schermo e Betty alle scene di omicidio a cui è indotta ad assistere. In entrambi i casi vi è comunque un corpo immobile soggetto all'osservazione e un filtro che si interpone tra soggetto osservante e oggetto osservato. Il corpo di Betty, addirittura, è costretto all'immobilità legato da una fune, i suoi occhi sono puntellati da file di spilli applicate con un cerotto sotto le palpebre.

Al 29' la ragazza è sottoposta al supplizio dall'assassino che la perseguita: la bocca viene coperta da un nastro adesivo e i suoi occhi appaiono ripresi in dettaglio spalancati a causa degli spilli. Quest'immagine è quella ricorre anche nel manifesto pubblicitario del film, tra l'altro (Cfr. Foto 16)

Ancora una volta, questi occhi sono il simulacro fisico del terrore, l'eccitazione motoria del bulbo oculare costituisce l'unica sineddoche del desiderio di fuga, impossibilitato dalle corde che tengono immobilizzato il corpo della vittima a una colonna. Tutto il film sembra voler potenziare l'emotività nello spettatore attraverso un sapiente campionario di immagini "della fisicità" con valenza metonimica.

Queste immagini sono tutti dettagli intracorporei ed extracorporei: dall'organo oculare che è il motivo-chiave di tutto il film a cominciare dalle prima inquadratura che ritrae le pupille di un corvo, si passa alla ricostruzione del passaggio del sangue attraverso un'arteria o delle pulsazioni cerebrali. La pulsazione cardiaca sonora del maniaco è anche ciò che accompagna visivamente l'avvicinamento graduale della camera al 50', che zooma verso il corpo di Betty inquadrato di schiena. I movimenti di macchina sono sincronizzati al ritmo del battito cardiaco: alla pulsazione sonora corrisponde una pulsazione visiva con un carrello non fluido e un'alternanza di avanzamento-arretramento minimale di qualche frazione di secondo.

Avviene poi la “cattura” del corpo, col medesimo rituale di immobilizzazione e tortura degli aghi, che precede l’uccisione della costumista di Betty. Si sottolinea, inoltre, la descrizione di una violenza selvaggia e selvatica, apprensiva e primitiva che rimanda propriamente allo schema istintuale biologicamente programmato di cacciatore-preda.

In ambedue i film vi è comunque il tema del volto o del corpo brutalizzato, tuttavia è Lucio Fulci ad essere il vero fautore di un’estetica del volto.

Anche Fulci utilizza l’organo oculare e lo sguardo come strumento di conoscenza, l’occhio come specchio dell’anima e fonte del sapere, punto di partenza dei pensieri, del linguaggio. Qui ancora più che in Argento l’importanza di una macroscopia dell’occhio va di pari passo con la sua distruzione e scempio, negazione di qualsiasi forma di progresso conoscitivo e dignità alla consapevolezza. Fulci, tuttavia, neutralizza l’aspetto *gender* e non vi è il compiacimento di sublimare nei particolari del viso l’attrazione sessuale.

Il film *Manhattan baby* (Lucio Fulci, 1982) è un tripudio di occhi, di volti. La cecità di cui soffre il protagonista, la sua visita oculistica, presentata con dovizie di particolari, quasi scientifici, rappresentano negazione e salvezza, frutto di un’eterna lotta fra bene e male⁸⁸. Questa onnipresenza trasforma la grammatica dei piani basata su ppp e dettagli in un linguaggio descrittivo sistematico e senza mirare a un effetto espressivo necessariamente giustificato dalla narrazione. Al 62’, campi e controcampi ritraggono volti in ppp o in dettaglio, con il solo scopo di creare giochi ottici improntati sul virtuosismo di camera, incentrati su rapidissimi passaggi dal totale al primo piano. (Cfr. Foto 17)

L’occhio e il volto, tuttavia, assumono in *Manhattan baby* valenze esoteriche, come scrivono Albiero e Cacciatore:

È interessante notare come il consueto tema dello sguardo, dell’occhio come strumento di consapevolezza e dannazione, assuma qui valenze esotiche ed esoteriche. Ancora una volta, vedere significa perdersi e morire se non si possiede l’innocenza o la forza necessaria per sostenere le incredibili realtà che la vista può svelare all’uomo. Se nell’*Aldilà* questa chiave d’accesso a mondi inimmaginabili era l’occhio in sé, strumento fisico di conoscenza direttamente collegato alla mente, in grado di evolversi e mutare nelle sue percezioni, qui è rappresentata da un oggetto che, come

⁸⁸ Il topos della cecità umana è ben presente in parecchi film horror e thriller. In ordine cronologico possiamo citare almeno i seguenti, in cui compare un non vedente: *Il gatto a nove code* (Dario Argento, 1971), *La morte cammina coi tacchi alti* (Luciano Ercoli, 1971), *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971), *Sette scialli di seta gialla* (Sergio Pastore, 1972), *Suspiria* (Dario Argento, 1977), *Nero veneziano* (Ugo Liberatore, 1978), *Quella villa accanto al cimitero* (Lucio Fulci, 1981).

avverte uno dei personaggi, “assorbe le energie degli uomini e certi individui possono assorbire queste energie a loro volta⁸⁹.”

Il tema della visione investe l'intero senso del film e ogni cosa si rapporta al volto e allo sguardo, tutto è evidenziato con forme oggettuali circolari, come anelli, monili, che richiamano proprio quella funzione dei sensi:

In *Manhattan Baby*, troviamo numerose analogie tra sguardo e oggetti che richiamano la forma dello sguardo, in più di una scena. Nella sequenza dell'uomo della security bloccato in ascensore, la mdp, per esempio, parte dal dettaglio di due spie luminose rotonde, che lampeggiano nella cabina come occhi impazziti; subito dopo, l'obiettivo precipita sugli occhi dilatati della vittima di turno. (...) Poi una strada di New York con un semaforo: il suo occhio di vetro illumina il bordo superiore dell'inquadratura⁹⁰.

Il volto-chiave femminile di *Manhattan baby* è il personaggio di Susie Hacker interpretato dalla giovane Brigitta Boccoli, ennesimo esempio di “bambina maledetta”, soggetta a incarnare oscure forze del male.

Della ragazzina abbiamo alcuni esempi di ripresa in ppp del viso e dettaglio degli occhi con zoom a schiaffo al minuto, 22', che precede le grida e il suo svenimento; al 52' un avvicinamento più morbido e più lento al volto, mentre al 55' un ppp del volto a bocca spalancata urlante (Cfr. Foto 18-19). L'emissione del suono acuto e penetrante è accompagnato nuovamente da un effetto zoom rapidissimo che va ad avvicinarsi violentemente al volto di un uomo, come a sottolineare l'impatto aggressivo e travolgente che va a colpirlo. Ancora una volta la coincidenza tra effetto visivo ed effetto sonoro.

Come si è potuto dimostrare, queste sono tutte scelte stilistiche omogenee trasversali ai periodi storici e ai singoli registi; possono essere riassunte, innanzitutto, come già sottolineato, da Locatelli, nell'ottenimento di un *climax* emotivo spettacolare, aggregante e disgregante in un'ottica di anti-naturalismo. La frammentazione ottenuta con lo zoom e il *découpage*, come abbiamo già annunciato nel capitolo 2, costituisce, infatti, una efficace contrapposizione allo stile naturalistico del piano-sequenza che Pezzotta, aveva ancora rinvenuto, nonostante tutto, in Mario Bava.

A ciò si deve aggiungere l'uso dell'illuminazione, non di rado in chiave alta e anche in questo caso innaturale. L'uso dei filtri colorati sugli obiettivi (le cosiddette gelatine), un accorgimento sperimentato da Mario Bava, consentono di trascinare lo spettatore in una dimensione altamente onirica e visionaria ed anche i volti sono sovente irradiati da questi fasci di luci dai colori rutilanti,

⁸⁹ Cfr. P.Albiero, G.Cacciatore, *Lucio Fulci. Il terrorista dei generi*, p.245.

⁹⁰ Cfr.P.Albiero, G.Cacciatore, *Lucio Fulci. Il terrorista dei generi*, p.246.

prevalentemente rosso o blu. Il passaggio dall'uso del bianco e nero all'uso del colore si ha fin da subito nel 1960 con il film *Il mulino delle donne di pietra* e si passa subito da una fotografia chiaroscurale che carezzava i visi delle attrici con fasci di ombre, a vividi cromatismi, che rifuggono per lo più dalla luce naturale (Cfr.Foto 20).

Il primo vero valido e significativo esempio studio sul colore è *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964), le gote delle attrici sono rosee, colori saturi e rutilanti, l'illuminazione brillante, tutto il contrario dell'atmosfera luminosa in chiave bassa, marcatamente retrò, di un film come *La maschera del demonio* o *La ragazza che sapeva troppo*. Questo tipo di illuminazione tuttavia si ripresenta ancora negli anni Settanta nel film a colori, ad esempio ne *Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1970) al minuto 48'46", quando assistiamo a un evidente ed elegante chiaroscuro su Edwige Fenech in una scena girata in un garage che ricorda molto da vicino quello che circonda il volto di Leticia Roman ne *La ragazza che sapeva troppo* al minuto 47' (Cfr. Foto 21-22)

Interessanti giochi di illuminazione resi sapientemente con l'alternanza di luce ed ombra si hanno nel film *La morte negli occhi del gatto* (Anthony Dawson, 1969), uno dei tentativi di riesumazione del gotico classico, contaminato da elementi pop, che vede per protagonista l'allora molto popolare Jane Birkin.

L'influenza di Bava, ad esempio, è ben riscontrabile al 32' sul volto di una donna scesa in una cripta. Una maschera di luci ottenuta con due fonti luminose differenti, una naturale e una innaturale color verde la irradia, provocando un effetto-ritaglio per il quale una porzione di luce neutra irradia il naso e uno zigomo, mentre la parte restante del viso (*key light*) è avvolta dal fascio verde. Allo spostamento del corpo, la luce principale torna essere quella naturale, mentre quella artificiale si ritrae (Cfr.Foto 23).

Giochi d'ombra tra luci reali e irreali, tra *key light* e *fill light* si ritrovano efficacemente in *Suspiria* (Dario Argento, 1977), grazie all'eccellente lavoro del direttore della fotografia Luciano Tovoli, un film che, in qualche modo, ha dei debiti proprio con *La morte negli occhi del gatto*, nell'uso della luce verdognola e in alcune scene come quella del rasoio che tenta di forzare il catenaccio di una porta all' 85' (Cfr.Foto 24).

Argento, tuttavia, non abbandona nemmeno il chiaroscuro espressionista ed è Fabio Giovannini a metterlo in evidenza una decina d'anni dopo, per *Phenomena*:

Ancora, Argento si è dedicato come sempre alla cura della fotografia, ispirandosi questa volta ai film post-espressionisti di Fritz Lang e Leni Riefenstahl, in bianco e nero. Ma anche uno sguardo ai giochi di ombre del *Bacio della pantera* di Jacques Tourneur (...) predominano quindi i contrasti tra chiaro e scuro⁹¹.

Eleganti sono i giochi di luce sul volto nell'oscurità notturna di Jennifer (Jennifer Connelly) durante la scena del sonnambulismo che creano l'effetto ombra con tenui riverberi bluastri che raffreddano la bianca carnagione imperlata di sudore, in un magistrale tentativo di riproposizione del chiaroscuro con una pellicola a colori.

4.2.2 Bocca e altre parti del corpo

La bocca, insieme agli occhi, è un'altra isotopia ricorrente usata e abusata nel cinema fantastico, per lo più a partire dagli anni Settanta. Anche in questo caso, la bocca femminile ha quella duplice valenza di richiamare la sessualità e al tempo stesso di rivestire significati altri, connessi a funzioni spirituali "alte".

Sul ruolo sessuale della bocca e della fase orale freudiana non è necessario spendere troppe parole, in tutti i film fantastici a colori vi sono sempre bocche illuminate da rossetti sgargianti che baciano o che si fanno ammirare dalla cinepresa, nei loro atti del socchiudere. Va anche ricordato che la fascinazione per queste cavità orali riguarda donne prevalentemente in età fertile, un indubbio indice di richiamo sessuale di natura subliminale. Spesso vi è anche una vera e propria rappresentazione della funzione corporale e ferina della bocca, come nell'esempio di *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975) durante l'inquadratura in cui Macha Méril la medium, beve un bicchier d'acqua e lo sputa al 7'42" (Cfr.Foto 25). Questa funzione si ritrova ancora una volta in Sergio Leone, nel suo film *Giù la testa* (1971) durante la sequenza del banchetto in treno, nella quale vengono inquadrare in dettaglio molte bocche intente a masticare e a chiacchierare.

Ciò che è più interessante da approfondire è, però, la funzione di fonazione della bocca femminile e prendere come termine di esemplificazione alcuni esempi tratti dalla filmografia di Dario Argento, particolarmente indicativi ed esplicitivi in questo senso.

⁹¹ Cfr. F.Giovannini, *Il brivido, il sangue, il thrilling*, p.121.

Innanzitutto parliamo, come degli occhi, di un organo che emette e certifica fonicamente un'identità, sede quindi della parola e della comunicazione, ma anche della bocca come espressione di sussurri, di lamenti, di gemiti oltre che di discorsi.

Una bocca che, nell'ambito di film caratterizzati da strutture narrative spettacolari, che si risparmiano sul dialogo, cerca di sviluppare per lo più il canale uditivo- cinestesico, piuttosto che quello intellettuale.

Anche quando la bocca è intenta a dialogare, la focalizzazione filmica dell'attenzione, viaggia attorno al movimento della bocca reso ancora attraverso il dettaglio, lasciando in apparenza in secondo piano l'intellezione dei contenuti delle parole dette.

In *Suspiria* e *Inferno* le bocche femminili hanno una funzione occulta, nascondono segreti e misteri in un linguaggio cifrato.

E' principalmente il sussurro, il baciare della bocca che desta l'attenzione nello spettatore.

In *Suspiria* la bocca è l'organo rivelatore della frase-chiave preposta a sciogliere l'enigma del film, "Iris, gira quello blu", pronunciata da una bocca femminile in dettaglio a 87' (Cfr.Foto 26).

In *Inferno*, invece, la bocca è deputata alla pronuncia di formule magiche. L'attrice Anja Pieroni, nel ruolo di una presenza conturbante, un probabile emissario del male, è di nuovo l'emblema di una bellezza ammaliatrice che diventa ipnotica, irresistibile e magnetica (Cfr.Foto 27).

La ragazza, seduta in un aula universitaria con un grande gatto, ha una bocca, carnosa e rosea, compie dei poco decifrabili movimenti con le labbra a suggerire un linguaggio appena abbozzato. Il continuo dettaglio in successione: occhi-bocca suggerisce proprio un tentativo di manipolazione nei confronti del protagonista maschile Leigh McCloskey, che si distrae, ha un inizio di malore e dimentica la sua lettera sul banco (Cfr.Foto 28-29).

La bellezza come intero, ancora una volta, ha una sua precisa emanazione nelle parti del viso occhi e bocca ed ha un ruolo ben preciso di distrarre e ottenebrare il pensiero.

Buona parte dello stile del fantastico ricorre alla bocca femminile come emissione di urla, bocca vista e inquadrata ma anche bocca udita attraverso le onde sonore che riempiono lo spazio-tempo filmico.

Ne *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970) al 30'33" l'obiettivo della mdp è direttamente fissato quasi dentro la gola della protagonista, Rosita Toros (Cfr.Foto 30). Si ode un

urlo penetrante mentre la camera compie lentamente uno zoom all'indietro per uscire dalla cavità buccale e posizionarsi qualche secondo sul viso fuori fuoco.

La scena prosegue con altre urla lamentose con un commento musicale assente, fino al colpo finale di grazia da parte dell'assassino.

È da notare come spesso la natura di queste urla non siano direttamente proporzionali alla gravità dell'evento descritto. Vi è una gratuità espressiva e ridondante delle urla, soprattutto in Argento, che mira a destare forti dubbi se si tratti di dolore o spavento.

È il caso de *Il gatto a nove code* (1971) nella scena dello strangolamento di Rada Rassimov al minuto 51' nella quale è fin troppo evidente che le sue grida non sono la diretta conseguenza del laccio che stringe, poiché è visibilmente allentato sopra il collo.

Questo *bloopers* probabilmente non voluto consente di ricontestualizzare diversamente la funzione dell'urlo entro un ruolo marcatamente antinarrativo ed espressivo, per il quale l'urlo si dematerializza in un suono svincolato da principi di causa-effetto.

Diviene perciò un processo sonoro superfluo e ornamentale, quanto destabilizzante, volto ad esaltare ancora una volta la funzione emotiva nello spettatore. Tale scossa emotiva procede per cacofonie intese a provocare un climax uditivo da indurre disagio e fastidio, concorrendo contestualmente alle immagini al consueto effetto choc.

Considerando queste due situazioni ipotetiche viene confermato in entrambi i casi che il grido di Rada Rassimov non ha logicamente ragione di essere: nella prima ipotesi un grido non può essere soffocato e prolungato se il laccio è allentato; nella seconda, qualora il suddetto laccio fosse davvero stretto, non potrebbero essere emesse urla penetranti e prolungate, causa difficoltà di respirazione.

Tutto ciò riveste un ruolo nel considerare anche l'agonia dei personaggi, che è sempre temporalmente alterata o troppo lunga o troppo breve.

La funzione coreografica e al tempo stesso cacofonica e grottesca dell'urlo femminile è una caratteristica che sembra essere più tipica di Argento. Negli anni Settanta e Ottanta non sono stati evidenziati, ad esempio, casi simili a quello del finale di *Tenebre* (1982) o dell'inizio di *Phenomena* (1985).

Il finale di *Tenebre* è una sequenza di urla di spavento strazianti e isteriche emesse magistralmente dall'attrice Daria Nicolodi (Cfr. Foto 31), prima dei titoli di coda che si confondono con i rumori di

sottofondo e arrivano a sovrapporsi al crepitio della pioggia e al tuonare dei fulmini di un temporale in corso; quasi un rumore bianco, un ipotetico fondale sonoro verticale sopra il quale si stende orizzontalmente la grammatica visiva delle immagini, gli isterismi dei gesti, il movimento concitato del volto dell'attrice. La musica extradiegetica emerge avvolgente a sovrastare e risucchiare quelle urla che via via sono sempre più lontane e si disperdono nella melodia.

Sempre in *Tenebre*, definito da Fabio Giovannini “un film feticista”⁹² non viene a mancare un certo livello di dagradazione dei volti: pagine di un libro utilizzate per soffocare, ma soprattutto la parte anatomica che sorge da *leit-motiv* al film, questa volta sono i piedi femminili che vengono indossati da un paio di tacchi a spillo rossi. Piedi calzati che fungono da strumento di offesa su di un viso, questa volta maschile. La protagonista della scena (Eva Robin's) si fa desiderare da un gruppo di ragazzi su una spiaggia. Quando ne sopraggiunge un altro che la schiaffeggia, ordina a tutti gli altri di catturarlo. Il malcapitato viene poi preso a calci e calpestato sul viso con le scarpe, fino all'introduzione del tacco in bocca (Cfr.Foto 32). Questa volta la bocca diviene il luogo di penetrazione di un'altra parte anatomica.

In *Phenomena* la sequenza iniziale dell'omicidio in cui è protagonista Fiore Argento è divisa in due parti, una in interno e una in esterno. In interno abbiamo un'inquadratura della nuca della ragazza, che viene cinta al collo da due catene, poi, in seguito, tenta di liberarsi ed esce all'aperto, dove fugge in una specie di cunicolo, un canale artificiale dentro cui scorre un minuscolo torrente. Durante l'inseguimento, le grida si sprecano, disegnano quasi una sinfonia che rammenta le frequenze alte e basse di un'emissione sonora di origine animale, tutto si scandisce secondo cicli sonori ben cadenzati.

La scena non prevede un commento musicale extradiegetico, la colonna sonora è tutta nella serie di urla in rapida successione; la loro interruzione è sancita dalla sforbiciata in pieno ventre e a cui segue un sinistro silenzio, accompagnato dal fruscio di una cascata e da un parapetto infranto.

Altri esempi tratti dal thriller sono caratterizzati da uno studio sul corpo più a largo raggio, dove l'intento erotico-voyeuristico fine a se stesso è preponderante.

Poniamo come esempio la sequenza iniziale dei titoli di testa de *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971) con protagonista Barbara Bouchet.

Un insieme di primi piani e di movimenti fluidi di macchina che intendono scandagliare da più punti di vista il corpo della protagonista intenta a farsi fare un massaggio: la schiena, i piedi, il

⁹² Cfr. F. Giovannini, *Il brivido, il sangue, il thrilling*, p.115.

ventre. Elegante l'inquadratura del volto sdraiato di profilo al 1'57" su cui si concentra poi il focus della camera all'altezza dell'orecchio (Cfr. Foto 33-34).

4.3 Lo stile della rappresentazione: abiezione e degradazione del corpo

Come già detto il fenomeno dell'abiezione del corpo vede intrecciarsi il mostruoso come processo e il mostruoso come contrapposizione al bello.

La descrizione visiva del processo che porta da uno stato all'altro, dal bello al deforme si articola su due piani di distinti: la modificazione della rigogliosa bellezza giovanile a favore del suo contrario, la decadenza estetica della vecchiaia e il passaggio soprannaturale da essere umano a essere alieno, comunque mostruoso.

Il conflitto tra bellezza e vecchiaia è l'eterna dannazione occidentale in cui è insita la paura della morte. Anche negli horror il passaggio repentino dalla bellezza alla vecchiaia è concepito soprattutto come forma di maledizione soprannaturale, soprattutto il contrasto tensivo è giocato tra una bellezza superlativa e un decadimento deforme.

Non sono parecchi gli esempi dai quali si può prendere spunto, ne segnalerò soltanto tre, tratti da *I vampiri* (Riccardo Freda, 1957) al principio della classificazione cronologica, *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960) e infine uno tratto da *La chiesa* (Michele Soavi, 1989).

Ne *I vampiri* abbiamo l'invecchiamento progressivo di Gianna Maria Canale, fluido e impercettibile, grazie ai trucchi fotografici di Mario Bava.

Così a proposito scrive Alberto Pezzotta:

Gianna Maria Canale invecchia e ringiovanisce davanti all'obiettivo, senza stacchi. Le rughe disegnate sul volto dell'attrice risultano progressivamente visibili o invisibili a seconda del colore delle luci che lo illuminano⁹³ (Cfr. Foto 35),

Ne *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960) tocca invece all'invecchiamento di Katia (Barbara Steele) sosia della strega Asa. Anche in questo caso assistiamo alla mutazione senza stacchi di scena, attraverso effetti ottici ottenuti attraverso la sovrapposizione di *frame* dell'attrice truccata in rapida successione (Cfr. Foto 36).

⁹³ Cfr. A. Pezzotta, *Mario Bava*, p. 23.

Se le trasformazioni della Canale e della Steele vedono una progressiva trasformazione *soft* elaborata e stilizzata unicamente su un piano visivo, la pesante mutazione di Antonella Vitale ne *La chiesa* oltre a essere, trent'anni dopo, ben più scioccante, è plastica e materica ad uso del lattice.

Il sortilegio che, a conti fatti lascia il dubbio se si tratti di un'allucinazione oppure no, non dispensa lo spettatore dal vivere una situazione di disagio, che ha il suo fulcro nell'ossessione per la bellezza.

Al 79' la protagonista della scena, una modella prestata a un servizio fotografico all'interno della cattedrale, ripete tra sé e sé: "Non posso vivere senza uno specchio. Ne ho bisogno".

In sacrestia scopre una tenda e trova ciò che desidera. Sulla superficie dello specchio cola una sostanza liquida che la divide in due con una messa a fuoco sull'avampiano e un effetto fuori fuoco sul resto della superficie. Il rivolo d'acqua divide in due anche il volto dell'attrice che si specchia (Cfr.Foto 37). Il suo dito tocca il rivolo e all'istante l'immagine davanti allo specchio si rivela quella di un'anziana deforme con rughe e piaghe in viso. L'alternanza di campo e controcampo mostra due volti diversi, quello reale e quello deturpato riprodotto nello specchio, ma i due piani si confondono tra loro e non si può capire quale sia l'immagine concreta e quella fittizia. Per mezzo di un climax discendente che fa leva sul contrasto tra parole e immagini, la ragazza mormora: "Io sono bellissima", "io sono bellissima", mentre contemporaneamente le sue mani scarnificano interamente le proprie guance (Cfr.Foto 38-39- 40).

La scena è ripresa dal film americano *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) nel quale una donna si dilaniava il volto, gettandone i resti nel lavabo. Tuttavia, qui emergono alcuni motivi fondamentali del gotico, quali lo specchio, l'acqua come elemento soprannaturale, ma soprattutto una reazione punitiva al bisogno di vanità, la ricerca ossessiva della perfezione che viene disattesa e, anzi, convertita nell'orrido. La bellezza è qualcosa che sfugge o che non deve essere ricercata. Non è qui soltanto rappresentata la vecchiaia contrapposta alla bellezza, ma anche il disfacimento del volto, la distruzione finale di un corpo che non è più accettabile, metafora palese delle chirurgie plastiche che tendono a sezionare, plasmare o distruggere un volto per sostituirlo con un altro.

Altri esempi di mostrificazione femminile che meritano una menzione li ritroviamo magistralmente nei due film di Lamberto Bava *Demoni* (1985) e *Demoni 2. L'incubo ritorna* (1986).

Il risultato effettistico delle mostrificazioni è frutto di un'elaborazione e sperimentazione durata lunghi anni che, comunque, ancora nei maturi anni Ottanta, testimonia l'utilizzo di trucchi artigianali pre-digitali.

Al minuto 29' di *Demoni* avviene la vera e propria trasformazione materiale di una donna in mostro, con unghie che si allungano, gli iridi rossi, denti che cedono il posto a zanne (Cfr. Foto 41).

Qualcosa di somigliante all'iconografia della donna posseduta presente anche in film del passato come *Lisa e il diavolo* (Mario Bava, 1973) o *L'anticristo* (Alberto De Martino, 1974), cambia la cura per la tecnologia degli effetti speciali e per il *make-up*, curati da Sergio Stivaletti e Rosario Prestopino. Le tecniche usate sono ancora quelle che ricorrono allo strumento del calco di parti anatomiche per la creazione di protesi speciali⁹⁴. La novità rispetto al passato si può riscontrare in una migliore perizia descrittiva nella progressione in climax della mutazione, che riguarda per lo più il sesso femminile.

L'estetica vampiresca creata dal truccatore Rosario Prestopino è assai differente di quella di Giannetto De Rossi per i film fulciani sui morti viventi *Zombi 2* (1979), *Paura nella città dei morti viventi* (1980), *E tu vivrai nel terrore. L'aldilà* (1981). Oltre a privilegiare creature maschili rispetto a quelle femminili, De Rossi si prodiga nel realizzare effetti speciali di *make-up* più simili a materiali che ricordano la decomposizione cadaverica della terra, la sozzura, l'immondo e il fango. Quindi, molto più realistici di quelli di Prestopino che, invece, trasfigurano il femminile all'interno di riferimenti plastici più stilizzati, più fantascientifici e artificiali, quasi carnevaleschi, ma non per questo meno orridi. Il riferimento dei "demoni" degli anni Ottanta è più vicino all'icona del vampiro del *Nosferatu* di Murnau degli anni Venti, per diversi elementi propri del mondo animale come i denti e gli artigli. Quindi parliamo di *révenant* corporei con sembianze bestiali e movenze da zombi. Tuttavia, nel loro essere bestie, anche le donne quindi si desessualizzano perdendo il carattere erotico-sensuale del mito della vampira degli anni Sessanta.

L'abiezione, infine, trova non solo nel mostruoso la sua cittadinanza, ma anche nella negazione della bellezza per opera di cause soprannaturali, fattori genetici, agenti esterni o strumenti di offesa.

Il cinema italiano, molto differente da quello americano, per lo scarso ricorso a creature mostruose fantascientifiche, ricerca la negazione della bellezza femminile innanzitutto attraverso la deturpazione.

Il volto-simbolo della deturpazione è quello di Barbara Steele inchiodato dalla maschera d'acciaio ne *La maschera del demonio*, che ritorna a metà del film, al 29' e al 42' sfigurato, con i segni dei solchi sul viso. (Cfr. Foto 42-43).

⁹⁴ Si veda, a proposito degli effetti speciali di *Demoni 2-L'incubo ritorna* (1986), A. Spinaci, "Attenti a quei mostri: *Demoni 2*", in "Tv Sorrisi e Canzoni", anno XXXV, n.32, 1986.

Ancora in *Seddok-L'erede di Satana* (Anton Giulio Majano, 1960), compare Susanne Loret con il volto sfigurato e piagato nella parte sinistra, per colpa di un incidente.

Anche in questo film l'*incipit* è di nuovo incentrato sul bisogno di ritrovare e contemporaneamente paura di perdere definitivamente la bellezza, al punto da ricorrere a un *mad scientist* capace di compiere dei delitti per ottenere dalla pelle di giovani donne un miracoloso siero.

In *Amanti d'oltretomba* (Mario Caiano, 1965) compare lo spettro di Muriel (Barbara Steele), capelli setosi neri, lisci, avvolgenti che coprono una metà del suo viso. Al 95' Muriel si scopre al protagonista maschile Paul Müller, rivelando la sua vera natura spettrale e maligna, col volto putrefatto (Cfr. Foto 44).

Vent'anni dopo, spingendo ulteriormente il pedale dell'estremismo visivo in *E tu vivrai nel terrore-L'aldilà* (Lucio Fulci, 1981) assistiamo letteralmente e in tempo reale al disfacimento di un volto per soda caustica (Cfr. Foto 45).

Se l'horror, già a partire dai primi anni Sessanta, si caratterizza per la deturpazione derivante da cause soprannaturali o legate a fenomeni genetici o chimico-fisici, quali la putrefazione delle salme, il thriller agisce in funzione anti-estetica in modo più frequente con l'omicidio, l'aggressione e la brutalizzazione di corpo e volto, una violazione dell'ordine che ha luogo attraverso la violenza realistica.

Anche in questo caso il movente punitivo della perfezione della bellezza sembra essere centrale nell'ipotizzare certe scelte di campo a livello narrativo.

Già in *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964) compare l'ustione sul volto come strumento di offesa, nel film di Bava grazie ai tizzoni di una stufa a legna, mentre in *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975) con dell'acqua bollente.

Una variazione piuttosto grottesca e surreale dell'omicidio per ustione del volto si può trovare ne *Il gatto dagli occhi di giada* (Antonio Bido, 1977) ove la vittima in questione viene ustionata dentro il piatto di una pietanza calda (un arrosto).

Quando non sono sostanze corrosive o urticanti, sono oggetti contundenti o taglienti a provocare inevitabilmente la mortificazione della bellezza.

Il campionario di esempi parte da armi da taglio, che sfregiano i volti femminili, da evidenziare *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970) e *7 Hyden Park. La casa maledetta* (Martin Herbert-Alberto De Martino, 1985), per arrivare a oggetti appuntiti che possono accecare.

Gli accecamenti non si sprecano, se ne assiste già in *La vergine di Norimberga* (Antonio Margheriti, 1963) al minuto 5'05" (Cfr.Foto 46-47-48).

Lucio Fulci, in particolare, risponde al suo interesse scopofilico e anatomico per l'organo oculare, con un vivace e numeroso campionario di accecamenti, tanto per citarne uno, quello più famoso con la scheggia di legno in *Zombi 2* ai danni di Olga Karlatos al 46', nel quale si palesa tutta la furbizia e l'espletamento di una filosofia basata sulla spettacolarizzazione eccessiva che sconfinava nel grottesco (Cfr.Foto 49).

L'eccesso e il difforme pertengono anche a una delle sequenze più famose di *Suspiria*, ove è l'espressione di terrore di una delle prime vittime a trasfigurare il volto in qualcosa a tutti gli effetti di disumano (Cfr.Foto 50).

Merita menzione particolare il film di Fulci *Lo squartatore di New York* (1982) ove il tema della bellezza diviene centrale come movente degli omicidi. Le ragazze vengono uccise per invidia dell'assassino, costretto a curare una figlioletta vittima di una malattia genetica. Il tema socio-umanitario che fa da architrave al film non è altro che una scusa per amplificare la dose di ferocia e di effetti *splatter* con i quali vengono descritti gli omicidi, uno per tutti quello di Daniela Doria a partire dal 74' (Cfr. Foto 51).

In questo caso non sono solo gli occhi a essere deturpati e sfregiati con macabro realismo, ma anche altre parti del corpo, come i seni. La volontà di distruzione sadica è qui totale. Alla distruzione si accompagna in modo complementare l'occultamento e il mascheramento. Vi sono casi in cui le attrici deturpate subiscono un'autentica trasformazione che le porta quasi a perdere l'identità dei propri connotati, in funzione di un definitivo annichilamento finale.

Sono queste le situazioni per le quali, a buon diritto, possiamo parlare di mostrificazione ma in un senso molto diverso rispetto a quella più magica e soprannaturale di cui si è già fatto cenno.

Si tratta di una mostrificazione castrante, distruttrice, senza speranza, l'abbruttimento definitivo e totale prima della morte; tuttavia non procura dietro di sé alcun sentimento patetico nello spettatore, semmai incentiva l'esagerazione barocca verso il grottesco.

La trasformazione avviene gradualmente, anche grazie a fenomeni esterni, quali pioggia, fango oppure repentinamente.

È il caso di Daria Nicolodi (Frau Bruckner) in *Phenomena* (Dario Argento, 1985) che, vittima di un'aggressione a colpi di catene dal poliziotto-ispettore, si ripresenta rediviva con il volto coperto di

sangue e di abrasioni, una forza sovrumana e un ghigno satanico, pronta a colpire Jennifer (Jennifer Connelly) (Cfr.Foto 52). Ovviamente è ben comprensibile a chi guarda il film che questo personaggio ha subito un mutamento di personalità, alla scoppio della sua follia fa da contraltare l'alterazione dei suoi connotati fisici, per i quali ormai ha perso la sua aura tranquilla, cortese e rassicurante della prima parte del film.

Sempre in *Phenomena* una ragazza (Fiorenza Tessari), dopo essere stata inseguita, ricompare martoriata di sangue e urlante, sbucando da una porta che si apre d'improvviso, per poi sfondare una finestra e terminare la sua corsa con una lancia conficcata in bocca (Cfr.Foto 53). La sua trasformazione non è mostrata in tempo reale, con un'ellissi narrativa non è dato di sapere che cosa le sia potuto accadere. Di sicuro, quello che vuole essere messo in risalto dal regista è il ruolo della metamorfosi di un essere umano piombato in un metaforico lovercraftiano gorgo oscuro, sconosciuto e infernale, dal quale riemerge prima di ricevere il colpo di grazia.

Questi due esempi tratti da *Phenomena* mettono in evidenza il tema del doppio, ma anche quello della metamorfosi come fenomeno non rassicurante dell'esistenza umana, puntellata da luoghi e recessi segreti. A buon diritto, possiamo, secondo questa lettura, appellarci alla definizione di "mostro" per i personaggi interpretati da Daria Nicolodi e Fiorenza Tessari, nati, trasformati e scomparsi nell'inquietudine dell'occulto.

Visi cosparsi interamente di sangue si ritrovano nel duplice omicidio dei due giovani nella catacomba ne *L'etrusco uccide ancora* (Armando Crispino, 1972) (Cfr.Foto 54); il sangue, inoltre, a volte, perde il suo vero e proprio significato di fluido vitale e diviene un liquame equiparato al fango o all'escrementizio, proveniente da fonti esterne, con il solo scopo di sporcare un volto e un corpo.

In *Inferno* (Dario Argento, 1980) Sara (Eleonora Giorgi) inizia un lungo viatico che la trascinerà negli insondabili abissi di forze oscure del male e della morte.

Questo "viaggio" è contrassegnato dai cambiamenti che avvengono sul suo corpo, anche attraverso agenti esterni che lo bagnano o lo sporcano: prima la pioggia, poi il sangue del suo vicino di casa accoltellato che gli schizza sul viso, contribuiscono a produrre nuovamente una figura dell'abiezione, prima di cadere anche lei sotto un pugnale.

Il bagno di sangue non è comunque una prerogativa solo italiana. Già nel 1976 il regista Brian De Palma, in *Carrie lo sguardo di Satana* mette in scena una Sissy Spacek "aliena", trasformata e "colorata" nella seconda parte del film da un diluvio di sangue.

In *Paura nella città dei morti viventi* (Lucio Fulci, 1980), invece, a 27' 40" il viso di una ragazza viene cosparso di anguille e vermi schifosi (Cfr.Foto 55).

Tutti questi esempi ci riportano nuovamente a una chiara visione manichea per ciò che attiene i valori estetici ed etici nella forma di contrapposizione tra pulito/sporco, bello/brutto, ordinato/caotico. Il dis-valore che si pone e si tematizza nella negazione del valore si qualifica principalmente come fattore sovversivo della regola (sociale o culturale).

Nel prossimo capitolo, infatti, gli aspetti sovversivi verranno presi in considerazione dal punto di vista narrativo su un piano più propriamente della funzione e rappresentazione dei personaggi e di istanze deontiche.

CAPITOLO 5

PRINCIPALI STEREOTIPI FEMMINILI NELL' HORROR ITALIANO

5.1 Introduzione: tipo e stereotipo

Il presente ed ultimo capitolo si propone di analizzare la figura femminile come elemento narrativo e semantico del testo filmico.

Quindi, l'attenzione ricade, in questo caso, sui personaggi coinvolti nei processi relazionali del *plot*. Per ciò che riguarda l'aspetto meramente rappresentativo, se nel capitolo 4 l'analisi della donna si è focalizzata sulle forme linguistiche testuali e intertestuali dell'espressione filmica, in questa sezione l'oggetto di interesse sono le figure della narrazione nella forme del "tipo" e dello "stereotipo".

Tale distinzione è stata già presentata nel capitolo 2 prendendo come riferimento Dyer e Lippmann. Posto che ciò che unisce i due concetti, sia proprio il loro "senso" (ciò che il tipo o lo stereotipo portano naturalmente con sé, ciò che essi veicolano), vi è tuttavia, prendendo spunto dal recente testo di George Schweinitz, una schematizzazione concettuale e definitoria relativa proprio a ciò di cui ci si intenderà occuparsi, lo stereotipo di personaggio.

Trattasi di un ritratto di fantasia il cui comportamento prende ispirazione da cliché o tipologie culturali, che risponde ad almeno alcune di queste caratteristiche: stabilità (permanenza di motivi ricorrenti); conformità (costruzione del consenso del pubblico e standardizzazione); riduzione (semplificazione e combinazione di poche caratteristiche); coloritura affettiva (comunicazione emotiva accentuata); interferenza nei giudizi morali (lo stereotipo influenza i giudizi e i processi di percezione di un fenomeno)¹.

Questa definizione è in verità più simile al "tipo" ovvero uno stereotipo filmico di genere, creato appositamente grazie alla "riduzione". Per ciò che riguarda le teorie, Schweinitz riassume differenti approcci, articolati e basati sulla tensione dialettica tra una visione artistico-intellettuale e una concezione massificata e convenzionale dello stereotipo, tra il desiderio creativo e individuale di emanciparsene contrapposto al bisogno di adeguarsene.

¹Cfr. J.Schweinitz, *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and Theory*, Columbia, University Press, New York, 2011, p.5

Così Schweinitz introduce la sua cornice teorica:

The stereotype presents a constant challenge , and not just for theory. It poses a challenge both to theoretical analysis and to the praxis of filmmaking, at least when the process is driven by aesthetic ambitions and a desire for individual expression. Both groups, filmmakers and theorists, have thus repeatedly sought ways of freeing or emancipating themselves from the stereotype, or at least a means of gaining an upper hand².

Il primo approccio verso lo stereotipo è quello di totale rifiuto, uno sforzo teso a difendere l'autonomia intellettuale di un'opera contro la cultura dello stereotipo (critica radicale e rinuncia, che sottende il rigetto la logica commerciale dei mass-media).

Il secondo approccio teorico è quello dell'appropriazione individuale. Lo scopo non è quello di eliminare gli schemi convenzionali, ma incorporarli secondo un modalità individuale, vale a dire utilizzare gli stereotipi combinandoli creativamente con qualcosa di nuovo, dando loro originalità.

Il terzo approccio vuole destrutturare totalmente la convenzione dello stereotipo con un'operazione di trasfigurazione ironica assoluta, in una visione postmoderna, basata sul frammento e la citazione³. Questo terzo approccio trova delle affinità con il concetto di "parodia", così com'è stato proposto da Linda Hutcheon, volto a superare quel carattere di ridicolizzazione, tipico dei secoli precedenti:

Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text.... Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity⁴.

Una parodia che si fonda su una presa di distanza ironica nell'appropriarsi del testo (letterario o filmica) e che trova il suo completo espletamento nell'intertestualità, integrandola in una complessa rete di relazioni culturali.

Tra le alternative proposte, il mio progetto di ricerca segue un approccio integrativo, a metà strada tra l'uso popolare dello stereotipo e l'espressione individuale, anche per le ragioni già espresse nei precedenti capitoli che fanno perno su un'evoluzione del genere che condivide sia lo sviluppo dei filoni che l'originalità autoriale.

²Cfr. Cfr. J.Schweinitz, *Film and Stereotype*. (trad. Laura Schleussner) P.109.

³ Per un approfondimento più esaustivo si veda ancora Schweinitz pp.109-120.

⁴Cfr. Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985, p.6

Riepilogando lo stereotipo, quindi nella sua doppia accezione filmica e profilmica, solleva alcune questioni di carattere generale, che possono essere considerate e riassunte in base a due punti di vista: lo stereotipo studiato in rapporto a differenti teorie su di esso; lo stereotipo come divergenza o similarità tra realtà e finzione (funzione sociale e mediale dello stereotipo). Per quel che attiene la nostra analisi la distinzione tra “tipo” e “stereotipo” dev’essere metodologicamente mantenuta al fine di consentire un chiarimento su quanto una modellizzazione possa essere o meno tendenziosa nel creare equivoci circa l’assunzione o il rifiuto del principio di realtà. La questione basilare a cui è doveroso rispondere è se la funzione e l’immagine sociale di uno stereotipo possa e in che misura essere un riferimento per la finzione.

Nella presente trattazione verranno individuati i “tipi” di genere, spesso ricavati dall’universo letterario romantico: *damsel in distress*, *belle dame sans merci*, e *final girl*; Questi modelli letterari, filmici e letterari non seguiranno un criterio storico- cronologico subordinato alle distinzioni di genere. Al contrario, questi stereotipi saranno esaminati da un punto di vista trasversale e intertestuale, allo scopo di mostrare le loro declinazioni anche all’interno di sottogeneri in apparenza differenti.

L’unica eccezione è data dallo stereotipo della *final girl*, un approfondimento che porta a un restringimento del campione e del periodo (gli anni Settanta e Ottanta), per ragioni eminentemente teoriche legate al dibattito dei *cultural studies* americani. Un dibattito che richiama a sé la possibilità di testare la sua applicabilità al cinema italiano, in un periodo storico, nel quale l’horror e il fantastico trovano in sé una forma di omologazione internazionale.

5. 2 Principali tipi femminili

I “tipi” femminili concepiti e nati all’interno del genere fantastico hanno principalmente una doppia discendenza derivante sia dalla letteratura romantica che dal genere *noir* americano.

Una prima difficoltà della classificazione consiste innanzitutto nel ricondurre la terminologia a un’omogeneità linguistica. La dispersione di significati e di subsignificati di molte delle definizioni rischiano infatti di renderle equivoche.

In realtà è possibile individuare delle definizioni strutturali di carattere generale entro le quali poi prendono forma differenti gruppi di famiglie, declinazioni di uno stesso modello rappresentativo che non varia o varia parzialmente nel corso dell'evoluzione storica dei generi e dei sottogeneri.

Le tre principali classificazioni tipologiche delle figure femminili del fantastico possiamo ridurle essenzialmente a tre categorie: *belle dame sans merci*, *damsel in distress* e *final girl*.

Delle tre soltanto la *final girl*, come già anticipato, deriva da una studio e una classificazione che ha radici cinematografiche, in particolare dallo *slasher movie*.

Di seguito una breve descrizione di questi tre tipi con una serie di esempi tratti dalle pellicole presenti nel campione.

5.2.1 Belle dame sans merci

L'espressione *Belle Dame sans Merci* (Letteralmente: la bella dama senza pietà) deriva dal titolo di una poesia francese di Alain Chartier del XIV secolo. La tradizione poetica è quella dell'amore cortigiano, ma John Keats ne riscrive, in seguito, una sua versione incentrata sulla figura della donna tentatrice che seduce gli uomini e li conduce alla disperazione e alla perdizione. La poesia, prima edizione del 1819, racconta in chiave favolistica la storia di un cavaliere sedotto da una misteriosa donna fatata e abbandonato in una grotta. Un sogno rivelatore svela che questa dama crudele ha ridotto in schiavitù principi e re.

Come si può ben constatare questo tropo conserva, in fondo, le caratteristiche del "doppio" con la consueta ambiguità e diffidenza generate da una donna che non è quello che appare e, approfittando dell'inganno, esercita tutto il suo fascino seducente verso un uomo.

Questo motivo del contrasto tra essere e apparire è stato, quindi, ben presto utilizzato dal cinema ampiamente, ora in una chiave soprannaturale, ora in una chiave psicanalitica.

Schneider, a tale proposito⁵, ispirandosi allo scritto di Robert Rogers intitolato *A Psychoanalytical Study of the Double in Literature* applica la concezione freudiana del “doppio” ai meccanismi della finzione cinematografica, ottenendo un’articolata tassonomia sui vari “doppi” che si possono “incontrare” nel cinema. A differenza di Rogers, Schneider introduce un’ulteriore distinzione, quella tra *physical double* (a cui appartengono quelli che lui chiama *doppelgänger*) e *mental double* (in questo caso utilizza un’altra definizione, quella di alter-ego).

I *doppelgänger* fisici, ovvero i doppi che si manifestano non all’interno di uno stesso corpo, ma si replicano duplicandosi in due corpi diversi, arrivano a 5: i “replicas” (*doppelgänger* naturali); i “gemelli” (ciascun gemello rappresenta una personalità opposta dell’altro, solitamente uno è incline al bene, l’altro al male. Gli esempi riguardano in particolare i film *Sisters* (Brian De Palma, 1972) e *Dead Ringers (Inseparabili)*, David Cronenberg); “chameleons” [(forme non umane di vita che si impossessano di corpi di persone o di animali, come in *The Thing* (John Carpenter, 1982)]; replicanti (robot e cyborg); apparizioni (come il ruolo di Asa e Katia interpretato da Barbara Steele ne *La maschera del demonio*, che si vedrà in seguito).

Gli alter-ego possono invece essere così classificati: *schizos* (soggetti con chiaro sdoppiamento della personalità); *shape-shifters* (soggetto il cui sdoppiamento di personalità è accompagnato anche da una trasformazione fisica, come il caso del dottor Jekyll e di Mr Hyde); *projections* (qui è importante distinguere le *projections* dalle apparizioni, entrambi spazialmente distinte, tuttavia, la proiezione produce un personaggio-altro soltanto immaginato e non reale, mentre le apparizioni constano proprio di due personaggi differenti spesso con caratteristiche opposte l’una all’altro).

L’utilizzo di questa sommaria classificazione, costituisce però un buona traccia per ordinare i differenti “doppi” riscontrabili nelle *belles dames sans merci* del cinema italiano.

È già di per sé fin evidente che accanto all’alter-ego psicanalitico (più tipico del thriller) qui visto nel quale la doppia personalità è il risultato di una patologia mentale, nel gotico, compaiono molto più spesso *Doppelgänger* fisici, che vengono a giustificare la doppia personalità con l’intervento di fenomeni legati al mondo dei defunti che ritornano o alla stregoneria. La stregoneria femminile nel gotico italiano è spesso un fenomeno che si nasconde sotto mentite spoglie e che si nutre del raggio, del trucco, dell’affabulazione, anche fisica.

⁵Cfr. S.J. Schneider. “Manifestations of the Literary Double in Modern Horror Cinema.” *Horror Film and Psychoanalysis. Freud’s Worst Nightmare*. Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2004., pp. 106-121.

Per questa ragione la *belle dame sans merci* è una categoria orientativa e strumentale che nasconde altre definizioni più specifiche e più pertinenti al *plot* e al genere di riferimento.

Sotto questa categoria si possono ascrivere le figure della *vamp*, della *dark-lady*, della *femme fatale* e della *donna mostro*. Alcuni di questi termini sono sinonimi, altri invece meritano di essere compresi nelle loro differenze. Ad essi si aggiunge anche la figura dell'assassina, una versione di "schizo" nel thriller. Nel thriller la donna, infatti, diviene spesso sia mostro che vittima. Le categorie stereotipiche coinvolte nel thriller si concentrano, infatti, su assassina e vittima. Sull'assassina si avvieranno considerazioni più avanti, mentre, operando una ricognizione storica, il primo esempio di "vamp" nel cinema è quello di Theda Bara, il primo sex-symbol del muto, soprannominato per l'appunto *The Vamp* con chiari riferimenti vampireschi, anche nell'etimologia della parola stessa. *La vampira (the Vampire)* (Raoul Walsh, 1915), film tratto dall'omonimo romanzo di Rudyard Kipling è infatti il primo film che vede protagonista Theda Bara. In questo caso, la parola "vamp" viene strettamente a coincidere con "vampira", un essere assetato di sangue, redivivo, dunque bestiale e mostruoso.

La parola "vamp", però, fu resa famosa grazie a *A Fool There Was* (Frank Powell e Porter Emerson Browne, 1915) film che nella sua ingenuità esprime meglio di ulteriori esempi l'essenza della donna crudele che distrugge l'uomo che si è incautamente innamorato di lei e non di rado ne fa il suo schiavo o lo uccide.

La figura della Vamp diventa molto popolare anche nel Decadentismo, che tende a creare un'immagine femminile che suscita nell'uomo attrazione e diffidenza. Queste donne sono spesso tratteggiate come personaggi autorevoli, forti, dominanti, ritratti sensuali, disinibiti che causano forme di destabilizzazione psicologica nell'uomo.

Il termine "vamp" ha anche il suo corrispettivo francese in *femme fatale*, donna maliziosa e intraprendente, spesso, nella letteratura decadente, opposta alla figura dell'inetto, l'uomo timido, incapace di responsabilità e pervaso da un forte senso di inferiorità, tuttavia archetipi storico-letterari di questa figura costellano anche il Medioevo e l'epoca rinascimentale: dalla figura di Fata Morgana, maga malvagia seducente nella storia di Re Artù, fino a Salomé, Elena di Troia, Cleopatra, Alcina e Armida.

La *femme fatale*, rappresenta l'anti-modello borghese della donna mangia-uomini ed è imparentata con la *dark-lady*. Quest'ultima, sebbene nasca come definizione all'interno dei sonetti di Shakespeare, è propriamente uno stereotipo cinematografico nato intorno agli anni Quaranta presso

il genere *noir* e il giallo *hard-boiled*. Della *dark-lady* il cinema ha sovente rinforzato l'aspetto malvagio, perverso e maledetto, configurandola principalmente come anti-eroina.

Anna Kaplan scrive a proposito:

Il film noir è particolarmente notevole per il suo specifico trattamento alle donne (...) Nel mondo del film noir sono al centro dell'intrigo del film, e, inoltre, spesso non sono collocate in salvo nei ruoli sopra menzionate [mogli, madre, n.d.r]. Definite per la loro sessualità, che è presentata come desiderabile ma pericolosa per l'uomo, le donne hanno la funzione di ostacolare la ricerca maschile⁶

Tra i film americani che più rappresentano questo modello di femminilità sono da citare per esempio *La fiamma nel peccato*, (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) con Phyllis Dietrichson o *L'ombra del passato* (*Murder, my sweet*, Edward Dmytryk, 1944), nei quali vi sono donne che seducono uomini incuranti dei mariti, spinte al culmine di un crimine passionale.

Ma è soprattutto da ricordare la Rita Hayworth de *La signora di Shanghai* (Orson Wells, 1948), Elsa è una donna bellissima, sposata a un ricco avvocato. Seduce un marinaio, cercando di convincerlo a eliminare il consorte.

Lo stesso tema della triangolazione amorosa con il delitto a sfondo passionale organizzato e voluto da lei si ritrova in un caposaldo della letteratura, ovvero il romanzo di James Cain, *Il postino suona sempre due volte* da cui è stato tratto il celebre *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943).

Anche da questo film emerge il ruolo della donna perversa, passionale, senza scrupoli, con un certo ascendente sull'uomo, interpretata magistralmente da Clara Calamai.

Un anno prima vi è un altro esempio italiano nella trasposizione calligrafica tratta dal romanzo di Fogazzaro, *Malombra* (Mario Soldati, 1942). La protagonista, la marchesina Marina di Malombra, si autoconvince di essere la predestinata a incarnare una sua antenata, Cecilia, tenuta prigioniera dal marito nello stesso palazzo che la ospita.

Divisa tra la paura e il desiderio di vendicare Cecilia, Marina comincia a credere che i suoi parenti cospirino contro di lei. La sua suggestione arriva al punto da firmarsi Cecilia in una missiva indirizzata all'autore del libro, Corrado Silla, nel quale gli pone alcuni enigmatici quesiti sull'anima umana.

⁶Cfr. A. Kaplan, *Woman in film noir* in A. Guerri, *Il film noir. Storie americane*, Gremese Editore, Roma, 1977, p. 75

Marina-Cecilia, cerca dapprima di sedurre lo scrittore, ma, poi a causa del suo temperamento algido e lunatico, lo umilia, cercando di sottometterlo al suo volere. Da segnalare a questo proposito, una scena-chiave molto intensa, quella della partita a scacchi, che sottolinea il repentino cambiamento di Marina in favore di atteggiamenti aggressivi di natura dominante e dispotica superiorità che intendono mortificare Silla. “Voi giocate prudente. Avete paura di perdere, non di vincere”.La donna si alza dal tavolo e rimane in piedi mentre il suo compagno è seduto. “È inutile che studiate- sentenza solennemente- Tanto NON vincerete”, poi getta per terra tutti gli scacchi mentre Silla la guarda impassibile.

Tuttavia, la *belle dame sans merci* nelle vesti di *dark lady* o *femme fatale* compare molto tempo prima degli anni Quaranta nel cinema italiano.

Il cinema muto degli anni Dieci e Venti, infatti, aveva sfruttato il melodramma e le sue potenzialità attraverso un cospicuo numero di esempi. Basta fare riferimento a *Rapsodia satanica* (Nino Oxilia, 1920), nel quale la protagonista, Lyda Borelli, accetta un patto col diavolo, impersonando una versione femminile del Faust.

Altre attrici del periodo, divenute poi anche dive, come Francesca Bertini, Pina Menichelli, Eleonora Duse interpretano personaggi crudeli e abietti. Pensiamo a film come *La falena* (Carmine Gallone, 1916), *Il fuoco* (Giovanni Pastrone, 1915) o *Tigre reale* (Giovanni Pastrone, 1916). Cristina Jandelli, intitolando il suo saggio, le nomina “tenebrose del cinema”⁷ e non si limita a circoscrivere questa categoria alle sole dive del muto, ma tenta di agganciarla anche al neo-realismo del secondo dopoguerra con la figura della collaborazionista.

L'altra figura femminile centrale in *Roma città aperta*, Marina, è una donna calcolatrice, le sue motivazioni sono logiche e razionali, ma si macchia del massimo crimine femminile connesso al conflitto: la collaborazione con il nemico (...) Questa nuova immagine tenebrosa, quella della collaborazionista, eccede il “tipo noir” già di per sé eccessivo e negativamente connotato: la debolezza femminile, l'inaffidabilità e perfino il lesbismo non lasciano alcuna possibilità chiaroscurale al disegno complessivo del personaggio di Marina. La ragazza aspira sostanzialmente ai beni materiali (...) la figura femminile positiva sarà infatti incarnata nel dopoguerra dalla donna onesta e parsimoniosa⁸.

Come si può notare già da questo passo emerge chiaramente una visione manichea del genere femminile, nella quale la trasgressione, l'anticonformismo sono ricondotti ad aspetti legati all'emancipazione.

⁷ Si veda C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)* in *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma, 2016.

⁸ Cfr. C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema*, p.69.

Un'emancipazione che sorprende e spaventa l'uomo, ma ancora di più una società italiana buona parte legata al cattolicesimo e a un certo ruolo conservatore della donna. L'emancipazione assume perciò una lettura eversiva e anti-istituzionale, indissolubilmente legata al male, come ben evidenzia anche Franco Fornari:

La donna diabolica [...] ha la funzione di esercitare una diserzione istituzionale [...] Si mostra in tal modo che l'eresia e la diserzione istituzionale si collegano ambedue alla donna demoniaca, il cui scopo sembra quello di indurre gli uomini a disertare le istituzioni della madre (Chiesa), o le istituzioni del padre (Esercito)⁹.

In questo senso la *belle dame sans merci* riflette i cambiamenti della società da cui è venuta, diviene quindi, un'esigenza per l'espressione culturale del diciannovesimo e ventesimo secolo.

Ciascun clima culturale ha proiettato sulla donna differenti modelli e precipitati storici in una direzione che cerca di tracciare una linea di demarcazione molto netta tra bene e male, tra virtù e peccato e tutto ciò è anche, in definitiva, il tema del doppio femminile.

Negli anni Sessanta il cinema gotico italiano, fa emergere chiaramente questa dicotomia, assegnando alle donne la centralità dell'azione, nonché una rappresentazione più sfaccettata.

Scriva Deborah Toschi al riguardo:

Il gotico italiano esibisce una straordinaria quanto inconsueta galleria di perfide creature al femminile: assassine, squilibrate, streghe, demoni, fantasmi vendicatori e soprattutto vampire. Gli antagonisti maschili, se presenti, sono spesso tratteggiati come aiutanti soggiogati dal fascino della donna-mostro, ridotti a strumenti malvagi 'per procura'. Dunque il male è donna¹⁰.

Oltre, quindi alla centralità dell'azione femminile, a essere determinante, per questo tipo di film, è il capovolgimento di una tradizione anche all'interno dello stesso genere horror dei decenni precedenti, per la quale la donna è sempre indifesa. In generale, dunque, la parte canonica delle donne era quella di figure sottomesse, prive di fantasia, di intelletto e di risorse, prevedibili e umiliate.

L'assunzione della *belle dame sans merci* nel gotico e nel noir gioca quindi un ruolo rivoluzionario e dirompente e lo sarà ancora di più in anni posteriori, negli anni Settanta e Ottanta, come si avrà

⁹Cfr. Franco Fornari, *Carmen adorata, psicanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi, 1985, p.32

¹⁰Cfr. D.Toschi, *Vittima o carnefice? La rappresentazione della donna nel gotico italiano*, in L. Cardone, M. Fanchi, *Genere e generi, figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni Sociali», 2, maggio-agosto 2007, p. 257

modo di vedere.

La belle dame sans merci nel suo essere doppio, può prendere la forma della donna-mostro, in quanto fonte di pericolo, sopraffattrice del maschio, femmina ipertrofica ed esagerata, oggetto di cambiamento, deforme o mutata, simbolo del male e di deviazioni della natura.

Tuttavia ciò che di mostruoso può avere la *belle dame* è la follia della mente o il ricomparire sempre con fattezze umane, ma come fantasma. In effetti, l'utilizzo del termine *vamp* a proposito di Theda Bara, faceva riferimento più all'aspetto seduttivo e di corruzione, distinguendo donne che rovinano o distruggono gli uomini da altre che non lo fanno; inoltre, un'altra opportuna distinzione è che la donna-mostro può non essere attraente e suscitare soltanto ripugnanza o sentimenti patetici.

È il caso delle donne possedute nei film a carattere esorcistico, come *Lisa e il Diavolo* (Mario Bava, 1973) o *L'anticristo* (Alberto De Martino, 1974), orribili e brutali, ridotte a creature bestiali, come i morti viventi. La donna posseduta non seduce, semmai violenta, uccide o costringe l'uomo alla violenza. Tuttavia, conserva il suo lato osceno nell'oltraggio alla religione, al buonc Costume, anche attraverso il linguaggio. È il male come rovesciamento del bene, l'antimorale per eccellenza, è mostro in quanto rappresenta al meglio l'abiezione ed il suo corpo sfugge alle leggi naturali umane (vomita bava verde, torce il collo a 360 gradi, vince la forza di gravità, ed ha una forza soprannaturale)

Ciò nonostante, questo secondo motivo, tuttavia, va considerato con cautela a proposito del cinema italiano, che non ha elaborato e diffuso un vero e proprio un peculiare immaginario del mostro-alieno, da un punto di vista epico-fantascientifico.

Se si esclude qualche riferimento al gotico, a differenza di Hollywood, il cinema italiano ha tralasciato gli aspetti leggendari, folkloristici ed epici degli eroi mostruosi, per fornirne visioni piuttosto neutrali, contemporanee e attualizzate, svincolate da qualsiasi riferimento storico-mitologico. Spesso il punto di partenza era letterario, ma con una particolare voluta attenzione a sconfinare e a interpretare molto liberamente il testo prescelto.

In realtà qui, infatti, il concetto di “mostro” verso cui tende di preferenza il cinema italiano, accanto a una tradizione di trasposizione letteraria, è oggetto quasi sempre di una lettura psicanalitica. Sono quindi gli eccessi del cosiddetto “mostroso femminile” legati alla costruzione del “mostro”

biologico femminile¹¹.

In questo caso la mostruosità si rifà a una concezione fallocentrica e patriarcale della donna, secondo la quale si fa coincidere il “mostruoso” con il problema della differenza sessuale. La donna è minacciosa e pericolosa perché potenzialmente castratrice, passibile, quindi, di una *double face*.

I cosiddetti mostri classici (Dracula, Frankenstein, l'uomo lupo) rivestono una presenza esigua nel cinema italiano. Per attenersi per il momento all'esempio di Dracula, secondo la classificazione e ricostruzione che ne ha dato Fabio Giovannini tra gli horror prodotti dagli anni Sessanta a Ottanta solo *Nosferatu a Venezia* (Augusto Caminito, 1988) è incentrato su Dracula, su un campione di un totale di 85 film, di cui la maggioranza di produzione Usa¹². Rimangono soltanto alcune parodie in Italia, tra cui *Dracula cerca sangue di vergini...e morì di sete* (Paul Morrissey, 1974), *Il cavalier costante Nicosia demoniaco, ovvero Dracula in Brianza* (Lucio Fulci, 1975), *Fracchia contro Dracula* (Neri Parenti, 1985)¹³.

Per quello che riguarda invece Frankenstein, è da segnalare, oltre a *Il mostro è in tavola...barone Frankenstein* (Paul Morrissey, 1974), una pellicola del 1971, *Lady Frankenstein* (aka *La figlia di Frankenstein*), che, fin dal titolo, non solo si richiama esplicitamente al personaggio di Mary Shelley, ma costruisce a tutti gli effetti un *mad-doctor* in versione femminile, realizzando un capovolgimento di *gender*. Il film è diretto da Mel Welles, un attore americano, residente in Italia, distribuito negli Usa dalla New World di Roger Corman.

L'interprete di questa scienziate, Tania, è un nome assai scritturato in parecchi film di genere dell'epoca, Rosalba Neri. Tania è la figlia del dottor Frankenstein, ma costui viene ucciso dalla stessa creatura che si ribella a lui. Per potere annientarla e continuare gli esperimenti del padre, Tania prende il suo posto e decide di tentare un altro innesto, allo scopo di creare un altro mostro che possa combattere il primo ad armi pari.

In realtà, l'aspetto più interessante del film è lo spirito femminista che il regista cerca di sviluppare, a partire soprattutto dai dialoghi. Tania, in una delle sue prime battute afferma: “Sarò anche una donna, ma sono soprattutto un dottore”, è un personaggio a tutto tondo, scaltro, che incute timore

¹¹ Si veda nuovamente il testo già trattato in precedenza, B.Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 2007.

¹² Cfr. F. Giovannini, *Mostri: protagonisti dell'immaginario del Novecento, da Frankenstein a Godzilla, da Dracula a Cyborg*, Castelveccchi, Roma, 1999, p.94.

¹³ Cfr. F.Giovannini, *Mostri*, pp.96-97.

negli uomini, rende suo succube il suo maturo quanto impotente assistente Charles Marshall, rappresenta quindi un altro esempio di *belle dame sans merci* nel quale è messa in risalto l'astuzia e una sottile malvagità.

Non manca nemmeno qui la sessualizzazione dei rapporti umani. Roberto Curti così interpreta così la sottomissione di Marshall:

È a tal punto succubo di Tania da offrirsi come cavia, facendosi trapiantare il cervello nel corpo di un giovane ritardato ma prestante (...), così da poterla amare fisicamente. La teodicea shelleyana diventa così, molto più concretamente, un rovello sessuale, e l'espianto di un cervello da un corpo all'altro è un modo per ovviare all'impotenza¹⁴.

Del resto, anche il finale del film contempla il suggello di questa relazione che si consuma in modo liberatorio attraverso un coito catartico tra Marshall e Tania.

Tra le varie tipologie di creature soprannaturali, il cinema italiano si è servito però soprattutto della "vampira" per sottolinearne l'aspetto della seduzione erotica, risparmiando sull'utilizzo del *make-up*.

Con l'apparizione della figura vampiresca l'immagine femminile riscopre la donna-medusa, la donna-gramigna. Non più vittima senza vendetta o torturata da carnefici sfuggenti, ora la vittima diventa uguale al suo seduttore, si libera dai ruoli precedenti, minaccia i fidanzati moralisti e tradisce i mariti possessivi ed è forse questo l'aspetto che vuole emergere da molti film italiani.

Fabio Giovannini sottolinea molto bene l'aspetto della carnalità connessa al piacere del fare del male, che attrae e ripugna all'uomo¹⁵.

L'aspetto di attrazione-repulsione, desiderio-rigetto, è ciò che va a costituire la fonte del piacere sadomasochistico nell'uomo per donne che egli vive e si rappresenta come "trasgressive". Il vampiro o la vampira sono ipnotici, seducenti, rompono le catene dell'ordine familiare, rifuggono il banale, favoriscono l'adulterio.

Il messaggio morale, quindi, che il gotico e l'horror italiano hanno assunto in generale è che vivere una trasgressione comporta dei rischi e questi rischi sono connessi con la perdita della vita o con la cattiva sorte.

Giovannini, inoltre, rimarca che "i vampiri più appassionati della letteratura sono di sesso

¹⁴ Cfr. R. Curti, *Fantasma d'amore*, p. 314.

¹⁵ Cfr. Giovannini, *Il libro dei vampiri*, Dedalo, Bari, 1985, p.183

femminile"¹⁶ e che "le donne fanno paura e sono vampire soprattutto quando sono *insieme*"¹⁷

È soprattutto questa alleanza dell'essere insieme che può irridere e destabilizzare la serietà e l'assertività maschile; questa caratteristica riguarda anche le streghe al Sabbah, e trasposta nel quotidiano contemporaneo ricorda perfino le manifestazioni femministe con gli slogan coi quali le militanti si appellavano "streghe" per contestare le debolezze e i difetti del maschio.

Un scena di massa al femminile di questo genere la ripropone sempre Dario Argento ne *La terza madre* (2007), con l'irruzione delle "streghe" sui binari della stazione Termini a Roma.

Il prototipo letterario della donna-vampira Il prototipo letterario, però, lo si trova in *Carmilla* di J.S. Le Fanu, ove compaiono spunti moralistici contro il male, male che dev'essere punito immancabilmente.

Qui la trasgressione è duplice, poiché oltre al gusto del macabro, si aggiunge l'omosessualità, in quanto Carmilla, spesso sotto mentite spoglie o con il nome anagrammato (Mircalla), approfitta di giovani donne per succhiare loro il sangue.

Non a caso, il vero aspetto innovativo del romanzo è il tema del vampirismo lesbico, assai frequentato nel cinema europeo. In *Carmilla* gli uomini, infatti, sono meno influenzabili dal fascino della vampira, avranno solo il ruolo di ucciderla e di distruggerla, sono invece le donne a subirlo.

In Europa a essersi ispirato a *Carmilla*, oltre al famoso film di Dryer *Vampyr- Il vampiro* (1932) è stato il regista Roger Vadim ne *Il sangue e la rosa* (1960), ma soprattutto fu Jesus Franco con *Vampyros lesbos* (1971) a portare in auge l'omosessualità femminile vampiresca, un film coprodotto con la Germania Ovest; una versione contemporanea di storie di vampiri, in cui si sovrappongono psicanalisi e filosofia.

Il lesbismo vampiresco rivela tutti quei caratteri innanzitutto di un rapporto basato su dominazione e sottomissione, che si può ritrovare anche in molti thriller degli anni Settanta, sotto forma di un vampirismo simbolico nel quale vi è chiaramente un soggetto femminile che subisce (consenziente o meno) il fascino seduttivo e la prepotenza di un'altra donna.

A partire dagli anni Sessanta abbiamo con *Danza macabra* (Antonio Margheriti, 1963), il primo tentativo di seduzione lesbica tra Barbara Steele e Margarete Robsahm. Contemporaneamente

¹⁶ Cfr. F.Giovannini, *Il libro dei vampiri*, p.146.

¹⁷ Cfr. F.Giovannini, *Il libro dei vampiri*, p.183.

anche *La cripta e l'incubo* (Camillo Mastrocinque, 1964), per primo traspone il racconto di Le Fanu, in anticipo rispetto alla cosiddetta *Karnsteintrilogy*, composta rispettivamente da *Vampiri amanti* (*The Vampire Lovers*, Roy Ward Baker, 1970), *Mircalla l'amante immortale* (*Lust For A Vampire* Jimmy Sangster, 1971) e *Le figlie di Dracula* (*Twins Of Evil*, John Hough, 1971).

Ne *La cripta e l'incubo* è descritto l'incontro tra Laura e Ljuba, che, pur avvenendo con modalità analoghe alla novella di Le Fanu (l'incidente in carrozza), giunge a interrompere un rapporto romantico tra Laura e il restauratore Friedrich.

Le due donne mirano a escludere l'uomo dal loro mondo, Laura, ammette senza troppi scrupoli di preferire Ljuba a lui e di non essere più sola. È una relazione disinibita, complice, desiderosa di rompere gli schemi di una società patriarcale e di mettere il maschio ai margini.

Nel corso della storia del gotico e del thriller, infatti, i frequenti rapporti saffici, anche quando non vampireschi, hanno quasi sempre¹⁸ una connotazione evasiva, liberatoria e consolatoria oppure diventano forme di ossessioni perniciose¹⁹, all'insegna però sempre di un senso del proibito che si intende comunicare visivamente, attraverso l'ostentazione dei corpi, almeno secondo l'interpretazione di Roberto Curti:

Ljuba-e come lei Julia (*Danza macabra*) o la polimorfa Harriet (*Un angelo per Satana*)- non sono particelle virali la cui apparizione è atta a sgretolare le sicurezze della società patriarcale, come accadrà invece nella riduzione della novella di Le Fanu a opera di Vicente Aranda *Un abito da sposa macchiato di sangue* (1972) (...) semplicemente rappresentano un comodo viatico per accondiscendere alla curiosità di un pubblico in cerca di emozioni proibite²⁰.

Sembra quasi che il cinema italiano si sia servito, quindi, del vampirismo femminile più per esaltarne forme di sottomissione erotica da donna a donna che per descrivere e analizzare il fenomeno del vampirismo dal punto di vista culturale.

In effetti, nel 1957, *I vampiri*, si rivela essere un gotico metropolitano con molti elementi polizieschi. Di vampiresco c'è soltanto il motivo del dissanguamento come mezzo omicida e di mostruoso c'è unicamente la trasformazione del volto di Giselle Du Grand, a cui si è già fatto cenno.

Una vero e proprio cambiamento di status, da umano a vampiresco, lo ritroviamo nella figura di Sdenka, uno dei personaggi che compare in un racconto di Aleksej Konstantinovič Tolstoj *La*

¹⁸ Più avanti si vedrà il caso particolare de *La lucertola con la pelle di donna* (Lucio Fulci, 1971).

¹⁹ Si veda l'episodio *Il telefono*, tratto da *I tre volti della paura* (Mario Bava, 1963) in cui la passione proibita si mischia al crimine.

²⁰ Cfr. R. Curti, *Fantasmidi d'amore*, p.146.

famiglia del Vurdalak (*Sem'javurdalaka*, 1839), trasposto in film prima da Mario Bava e poi da Giorgio Ferroni. Il film di Mario Bava si chiama *I tre volti della paura* (1963) e la vicenda di Tolstoj compare proprio nel secondo episodio, *I wurdalak*²¹.

Sdenka è una ragazza sorella di Pietro e Giorgio, tutti membri di una famiglia di contadini su cui incombe la maledizione di essere vittima di vampirismo. Di Sdenka, si innamora un nobile di passaggio, Vladimir, ospite della famiglia.

Il rapporto tra Vladimir e Sdenka è all'insegna di una storia d'amore melodrammatica, entrambi i personaggi sono gli eroi che fino all'ultimo decidono di combattere contro i morti viventi che man mano prendono il posto di tutti i familiari di Sdenka.

La ragazza viene infine uccisa e contagiata, ma per amore Vladimir decide di accettare il suo morso per congiungersi a lei per sempre.

Sdenka è tratteggiata come una donna ammaliante, ma innocente, insicura, angelo del focolare oppressa e legata alla famiglia. Vorrebbe fuggire via e l'occasione le è offerta dal conte Vladimir; la presenza dell'uomo la tenta e la turba, ma non ha la forza di partire. Nel finale vi è comunque una sua trasformazione, da donna innocente passa a donna maldestra e seduttrice, dopo l'avvenuto contagio. (Cfr.Foto 56).

Il suo mutamento è reso esplicito nell'ultima scena attraverso l'espressione e il colore degli occhi, più luminosi e perversi. Con la sua bocca schiva le labbra di Vladimir per morderlo sul collo; il morso avviene di sorpresa, come un *jumpscare* che ribalta una situazione tranquilla e prevedibile, l'imprevisto che scatena il turbamento nello spettatore e palesa l'ambiguità del personaggio femminile, che rivela la sua vera natura pericolosa.

Ciò nonostante, nell'episodio baviano non vediamo Sdenka cambiare connotati, i suoi morsi sono solamente accennati e intuiti, con la sua faccia riversa contro il collo di Vladimir. Mario Bava, riesce a instillare il ribrezzo utilizzando poco make-up.

²¹I *vurdalak* vengono così definiti nello stesso racconto: “Non sono (...) altro che dei corpi morti usciti dalle loro tombe per succhiare il sangue dei vivi. Fin qui le loro abitudini sono quelle di tutti i vampiri, ma essi ne hanno un'altra che li rende ancor più terribili (...)succhiano preferibilmente il sangue dei loro parenti più stretti e dei loro amici più intimi” Cfr. A.K. Tolstoj, , *La famiglia del Vurdalak: frammento inedito delle “Memorie di un ignoto”*, a cura di A. Zanatello, Theoria, Roma, p. 85

Sdenka, quindi, appartiene più al “tipo” della *belle dame*-strega, piuttosto che a una vampira vera e propria per la sua caratterizzazione non eccessiva e naturale, pur esaltandone sotto certi aspetti l’inquietante ambiguità.

Nel film successivo, *La notte dei diavoli*, co-prodotto con la Jugoslavia, già si nota un cambiamento di stile caratterizzato dall'irruzione della violenza grafica e da una trasposizione contemporanea. Ciò nonostante, Ferroni fa in modo che un certo gusto antiquario che possa ricordare l'atmosfera ottocentesca venga mantenuto.

Il personaggio di Sdenka, qui interpretato da Agostina Belli, è decisamente differente dalla trasposizione voluta da Bava, che chiamò l'attrice Susy Andersen, più fatale e artificiale nella bellezza.

Il finale, tuttavia, si discosta sia dal racconto tolstojano che dal film di Bava per l'introduzione del ricovero in manicomio e per il fatto che Sdenka viene uccisa, ma non si trasforma in un vampiro.

In entrambi i film non vediamo, comunque, una vera e propria mostrificazione femminile a livello fisico.

Nel cinema italiano il vampirismo si lega, in verità, alla simbologia del sangue, all'impoverimento della forza vitale, all'omicidio per sottrazione di energie o, in alternativa, all'attrattiva erotica che il fluido purpureo può suscitare.

Nel 1973 viene girato un film in coproduzione con la Spagna, *Le vergini cavalcano la morte* di Jorge Grau, ispirato alle vicende della contessa ungherese Erzsébet Bathory, una sadica assassina, accusata di stregoneria e organizzatrice di incontri orgiastici con giovani donne vergini per prelevare loro il sangue. Il volto della contessa viene assegnato all' attrice Lucia Bosé e nel film viene rispolverata la tematica dell'omosessualità femminile in forma sadica, espressa nel valore erotico del sangue. Il sangue, inoltre, è considerato dalla nobildonna un elisir contro la vecchiaia per mantenere la pelle giovane, è quindi mantenuto un aspetto soprannaturale ed esoterico.

Qui "vampira" è sinonimo di strega bevitrice di sangue e non c'è nulla a che vedere con la creatura misteriosa e animalesca della tradizione letteraria. Viene a mancare anche l'aspetto melodrammatico e seduttivo, che si era invece trovato ne *I tre volti della paura* (Mario Bava, 1963).

Come si è visto, in fondo, la donna vampira, viene quasi a confondersi con la figura della strega o della *belle dame*.

Proseguendo la ricerca negli anni Sessanta, vediamo ora qualche esempio di *belle dame* nel cinema gotico. Indubbiamente il primo esempio di *Doppelgänger*, che secondo la categorizzazione di Schneider, possiamo individuare in uno *shape-shifters* è tratto da *I vampiri* (1957), film nel quale la duchessa DuGand si muta nella giovane nipote Giselle, vivendo quindi una doppia esistenza. In seguito è la figura di Barbara Steele che meglio rappresenta l'incarnazione diretta del doppio (l'apparizione), partendo dal film *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960) con il personaggio Asa/Katia.

Già dalla prima sequenza Katia appare a figura intera ed ha un carattere sinistro ed enigmatico, con due cani al guinzaglio, sicuramente dominante nei confronti dell'uomo.

Katia, tuttavia, è un personaggio bifronte che condivide le stesse sembianze di Asa, ma mantiene inclinazioni e caratteristiche morali opposte.

Tuttavia, la metamorfosi ha luogo non solo attraverso i comportamenti, ma vi è una metamorfosi anche fisica.

Nel finale de *La maschera del demonio* assistiamo a uno scambio di persona e vediamo Asa prendere il posto di Katia; Katia giace svenuta, distesa, sul monumento funebre della strega: Asa, le stringe i polsi, le succhia la vita divenendo più giovane e bella man mano che l'altra si imbruttisce. Tuttavia, fase finale Asa svela l'illusione che nasconde la putredine del suo corpo ridotto a scheletro, e vi è un gioco di opposte apparenze, la bellezza e la putrescenza ed è la visione del petto nudo della donna a far ravvedere Andrej.

Tutta la scena mette in evidenza il carattere assolutamente perturbante e come giustamente nota Alberto Pezzotta,

Il tema del doppio viene declinato in chiave sessuale: la strega-vampira da vecchia laida si trasforma in giovane tentatrice. Chomà è combattuto tra l'attrazione erotica e la repulsione, tra la tentazione e la morte (...) e scioglie il dubbio solo scoprendone il torace putrefatto sotto le veste²².

Il ritorno dall'oltretomba attraverso la presenza di un doppio o di un sosia è un *topos* destinato a diventare piuttosto comune nel cinema italiano. Solitamente questo doppio, come già si accennava, rappresenta la parte buona e cattiva dell'animo umano, con tutte le conseguenze del caso.

²² Cfr. A. Pezzotta, *Mario Bava*, p. 35

Precisa Curti:

In *La maschera del demonio* non è tanto la promessa dell'inferno e della dannazione eterna a inquietare, quanto l'idea di una seduttrice che ritorna dalla tomba, il miraggio e l'incubo di una passione che non muore mai. Le streghe del cinema italiano non incutono paura in quanto emissarie del demonio (come in *La sopravvissuta* di Corman) ma per la trasgressione che incarnano, col miraggio di un «eterno ritorno» percepito in chiave sessuale²³

Alla *Maschera del demonio* di Bava si possono aggiungere altri esempi, quali *Amanti d'oltretomba* (Mario Caiano, 1965) *Un angelo per Satana* (Camillo Mastrocinque, 1966), film nei quali vi è la compresenza di due personaggi interpretati da una stessa persona, Muriel/Jenny e Harriet/Belinda.

In *Amanti d'oltretomba* vi è al centro una storia di intrighi passionali e di eredità. Dopo la vendetta perpetrata ai danni della moglie Muriel e del suo amante, il dottor Stephen Arrowsmith pensa di percepirne l'eredità. Contro le sue previsioni, però, questa eredità è assegnata alla sorella di Muriel, Jenny.

Jenny rappresenta la parte buona, innocente, che subisce una manipolazione da parte di Harrowsmith, intento nel portarla alla follia per sottrarle l'eredità.

Muriel, invece, è il fantasma redivivo che perseguita il medico ed ha una funzione punitiva che fa leva sul peccato e sul misfatto.

Un angelo per Satana rievoca il ricordo e la presenza dell'antenata dalla quale discende Harriet, attraverso la statua nuda e sensuale che la raffigura. In *Un angelo per Satana*, invece, Barbara Steele si ritrova nei panni di una perfida seduttrice a causa della possessione da parte della cugina defunta (Maddalena).

Harriet/Maddalena istiga ad azioni violente: indurrà un contadino a dare fuoco alla sua famiglia, un povero si sottoporrà a un'impiccagione e un individuo instabile mentalmente subirà la sottomissione da parte della donna.

Questi esempi mettono in evidenza molti tratti comuni che si possono riassumere innanzitutto nell'importanza del ruolo della colpa che un personaggio deve patire ed espiare per mezzo di una figura vendicatrice; la donna può presentarsi in una relazione parentale col suo doppio (*twins*) e tale doppio può scindersi in terreno e ultraterreno (*revenant*) (carne e spirito)

²³ Cfr. R. Curti, *Fantasmie d'amore*, p.123

Il doppio femminile, inoltre, può manifestarsi in un dualismo reale attraverso due persone distinte e separate, con le stesse sembianze, ma truccate e abbigliate in modo diverso, rappresentanti, quindi, le forze del bene e del male. È il caso, ad esempio, di Jenny e Muriel, in *Amanti d'oltretomba*.

Tuttavia questo dualismo estrinseco, come Roberto Curti, nota “si assottiglia sino a scomparire”²⁴

La differenza è annullata del tutto in *I lunghi capelli della morte* in cui l'attrice è maliarda cospiratrice e angelo vendicatore e *Un angelo per Satana*, dove lo stesso personaggio si mostra capace d'indossare di volta in volta i panni di damigella pudica e seduttrice vampiresca. *I lunghi capelli della morte*, invece, è un film di ribellione al patriarcato e alla sua oppressione. Questo aspetto viene evidenziato sin dalle prime scene dove vediamo una donna, accusata ingiustamente di stregoneria, bruciare al rogo, nonostante la figlia (Barbara Steele) si sia concessa all'anziano conte nel tentativo di salvarla.

Morta prematuramente, Helen/Mary (Steele) ritornerà da *revenante* per vendicare i torti subiti dalla sua famiglia dopo che la sorella minore Elizabeth era stata costretta a sposare il figlio del conte. Elizabeth quindi, “investita di un ruolo attivo da forze soprannaturali [...] non esita ad ardere vivo il marito fedifrago e assassino per rendere giustizia alla madre e dar pace al fantasma della sorella”²⁵

.Anche in *Danza macabra* lo sdoppiamento caratteriale e comportamentale ha luogo all'interno di una stessa persona e senza che ciò sia frutto di ipnosi²⁶.

La disalienazione del *Doppelgänger* e la sua stessa ricollocazione in una *Spaltung* soltanto psicologica è forse una modalità più recente di rappresentarla, che cancella la duplicazione fisica.

Tale modalità si traduce nel privilegiare sempre meno l'aspetto soprannaturale per concentrare l'attenzione sulla scissione prodotta dalla follia. La follia femminile è ciò che abita il giallo onirico ed è ciò che permette l'ideale sopravvivenza della *belle dame sans merci* sotto altre forme.

La battuta d'arresto progressiva del gotico consegna dei lasciti differenti, quanto analoghi, radicati pur sempre e comunque nello scenario culturale degli anni Sessanta.

Questo passaggio storico è ben sottolineato e riassunto da Roberto Curti, ancora una volta:

Il gotico, dunque, costituisce per certi versi una necessaria fase di passaggio. Corrisponde a un momento di scoperta della sessualità del cinema italiano, che per le caratteristiche endemiche del genere- ne fa al tempo stesso

²⁴ Cfr. R. Curti, *Fantasmii d'amore*, p.129.

²⁵ Cfr. D.Toschi, *Vittima o carnefice?*, p.257.

²⁶ Cfr. R. Curti, *Fantasmii d'amore*, p.129.

l'approdo di una concezione dualistica della donna e un suo superamento verso una nuova complessità, agevolato da quel disgelo censorio che di lì a pochi anni porterà alla predominanza dell'erotismo sugli schermi²⁷.

La “nuova complessità” di cui parla Roberto Curti fa riferimento probabilmente a nuovi “tipi” che conservano, per l'appunto, somiglianze e affinità con quelli del gotico, ma ne vogliono essere al tempo stesso un'ideale superamento.

Vediamo ora di seguito qualche esempio concreto.

La principale caratteristica che distanzia la *belle dame sans merci* del gotico da nuovi filoni come il *thriller* o l'horror esorcistico del fantastico è innanzitutto la sua non appartenenza a vicende amorose o melodrammatiche. L'intrigo familiare non è più centrale all'economia del *plot* e la malvagità della *dark-lady* si palesa in tutt'altro modo, rispetto alla forma fantasmatica del *revenant*. L'attrazione seduttiva da parte di un uomo non è più rilevante, e tuttavia, nelle caratterizzazioni di molti film degli anni Settanta la *belle dame sans merci* conserva l'icasticità di una donna fallica nei suoi aspetti più degradatori e aggressivi. In questo senso la connotazione non è positiva, poiché non stiamo parlando di un'eroina vera e propria, piuttosto di un'anti-eroina che agisce, come sempre, in virtù del male.

La *belle dame sans merci* si rivela, ancora una volta, come essere malvagio per lo più sotto forma di strega o assassina.

La sorprendente rivelazione preceduta da una vera propria conversione tra bene e male non avviene quasi mai attraverso un *climax* progressivo, ma utilizza in maniera più accentuata il colpo di scena (*jumpscare*).

Il *jumpscare* è tipico ad esempio del *thriller*, una riconversione di tratti e caratteri di un personaggio segnati da un passaggio repentino dal bene al male.

Perché il colpo di scena sia ricco di efficacia è necessaria l'esagerazione e l'estremismo, al punto, ad esempio, che prima di essere un'assassina fallica la donna è stata una vittima remissiva. Il doppio, quindi, svela qui i suoi meccanismi di funzionamento attraverso la schizofrenia psichica.

Come conseguenza, abbiamo coppie di polarità opposte che caratterizzano il personaggio:

Bontà/Malvagità

Sottomissione/Dominazione

Debolezza/Forza

²⁷ Cfr. R. Curti, *Fantasmia d'amore*, p.130

Vittima/Carnefice

Passività/intraprendenza

Accudimento/abbandono

Altro esempio che trova il suo *habitat* proprio nell'istituto familiare lo abbiamo in *Quattro mosche di velluto grigio* (Dario Argento, 1971). In questo film l'attrice Mimsy Farmer, interpreta Nina, la moglie del protagonista maschile Roberto, una figura esile, androgina, acconciata "alla garçonne", innocente, sprovveduta, ma che annuncia già dalla metà del film un'ambiguità caratteriale, quando, allontanandosi, decide di lasciare solo il marito ad affrontare le indagini e le minacce che egli continua a subire.

Il finale nasconde l'inquietudine della patologia psichica: Nina in realtà è una folle squilibrata che da anni finge una pacifica convivenza col marito, pur odiandolo e cospirando contro di lui per colpa di un trauma infantile che l'ha portata a maturare una profonda avversione verso tutto il genere maschile.

Tematiche di *gender* si intrecciano quindi con il contrasto bene/male attraverso la figura rivista della *belle dame sans merci*, una donna che in passato ha probabilmente sedotto un uomo, ma al contempo è la sua persecutrice in incognito.

Come già evidenziato, anche in *Quattro mosche di velluto grigio* non vi sono segni di passione amorosa; Roberto, il protagonista, non sembra essere attratto da Nina, semmai prova dell'affetto e cerca protezione, una protezione che tuttavia la moglie non sa dargli. La mancata protezione richiesta da Roberto viene invece compensata da una scappatella extraconiugale, che, viene, allegoricamente punita con l'uccisione della giovane amante, guarda caso amica di Nina.

Il rapporto coniugale è nuovamente affrontato ne *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970), un marito copre la propria moglie vittima anch'essa di un abuso sessuale in gioventù e principale oggetto di un'aggressione da parte di un maniaco che terrorizza la città di Roma.

Il finale, anche questa volta, rivela che l'assassina è in realtà, quasi inspiegabilmente, quella che si credeva essere la prima vittima. Quindi il passaggio è da una situazione di passività e remissività a una situazione di intraprendenza e malvagità.

L'assassina, Monica Ranieri (Eva Renzi) è in realtà una folle sadica, giovane, tutt'altro che indifesa rispetto alla caratterizzazione di partenza, che la vedeva appunto vittima. Su questa ambiguità si costruisce nuovamente il ruolo del doppio.

Un'altra attrice che spesso ha rivestito il ruolo negli anni Settanta di *Doppelgänger* è Carrol Baker. Nel *Coltello di ghiaccio* (Umberto Lenzi, 1972) interpreta una donna muta e pavida che nel finale si rivela essere l'assassina.

Spostandoci nuovamente sul versante horror-gotico, ritroviamo Carrol Baker in *BabaYaga* (Corrado Farina, 1973) la quale ripropone una figura dell'ambiguità, sinistra e inquietante che si rivela essere una strega (Baba Yaga). In questo caso non vi è il gioco degli opposti contrari, ma una regolazione del sapere spettatoriale che stabilisce chiaramente in partenza un definito ruolo ambiguo di anti-eroina. L'ambiguità è comunque sospettata e percepita dal comportamento di BabaYaga, che, nei confronti di Valentina, la protagonista, alterna momenti di accudimento e protezione ad altri di scostanza e scontro.

Ambiguo è anche il personaggio di Jane Baker (Bernice Stegers) in *Macabro* (Lamberto Bava, 1980) ideale prosecuzione del connubio tra gotico e psicanalisi. Nel film si rispolvera la tematica della morte violenta e della necrofilia, raccontata nella forma del *mystery-thriller*. Il colpo di scena finale, svela, quindi, le reali intenzioni necrofile della protagonista, una bella donna "rispettabile", raffinata e distinta, comunque fragile di nervi, celate dietro una cortina di atteggiamenti e comportamenti ambigui.

Anche in questo caso il "doppio" si manifesta tra un'immagine perbenista e borghese, rassicurante, e perversioni sessuali clandestine che rappresentano, naturalmente, il male e fanno di Jane un'anti-eroina. A ciò si devono aggiungere il suo essere adultera e il trascurare i figli; ancora una volta, quindi, la *belle dame sans merci* agisce nel contesto familiare, capovolgendo i cristiani valori tradizionali.

Il punto nodale e critico è proprio in questo continuo altalenante passaggio da una polarità opposta (es. vittima/carnefice) che tende a sovvertire poteri o valori precostituiti. La "doppia faccia", rappresenterebbe, inoltre, l'esistenza di quella *surplus repression* teorizzata da Robin Wood, che l'horror si propone di liberare. La donna-assassina che uccide altrettante donne è assolutamente spiazzante, soprattutto, come si è visto, nasconde una personalità multipla.

Più il contrasto tra bene e male si fa evidente, migliore risulta l'effetto-sorpresa (*Jumpscare*), dirompente ed eversivo che rispecchia, in fondo, una cultura manichea, basata sul pirandelliano contrasto tra essere e apparire.

Si possono ancora fare alcuni, che sono sempre numerosi. Ne *La frusta e il corpo* (Mario Bava, 1963) Nevenka (Daliah Levi) donna virginea e indifesa in balia delle pulsioni sadiche di Kurt, che ritorna dall'aldilà per tormentarla, si rivela ben presto il carnefice dell'uomo e non la sua vittima.

Ne *Il diavolo a sette facce* (Osvaldo Civirani, 1972) abbiamo un ennesimo caso di sdoppiamento con Carrol Baker che interpreta Julie e Mary e si rivela essere un personaggio contrastato, dinamico, capace di passare da perseguitata a perseguitante; in *Un bianco vestito per Marialé* (Romano Scavolini, 1972), abbiamo un esempio di protagonista segregata in casa (Marialé-Evelyn Stewart), una persona debole, fragile, spaventata e soprattutto malata, protetta e controllata dal marito Paolo. Sul finale l'individuo più diabolico si rivela essere proprio Marialé artefice di tutti i delitti degli ospiti di casa sua; ne *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (Sergio Martino, 1972), liberamente tratto dal racconto di Edgar Allan Poe, *Il gatto nero*, ancora una coppia di coniugi, lui scritto fallito ubriacone, lei maltrattata e sottomessa, passiva e inerme. In realtà è da mettere in evidenza il dinamismo del personaggio, che svolta verso una parte orientata alla malvagità e al cinismo, unico artefice di delitti e cospirazioni.

Anche ne *L'assassino...è al telefono* (Alberto De Martino, 1972) Eleonor Loraine (Anne Heywood), passiva, ma autonoma, si rivela essere un personaggio contrastato, capace di passare da vittima ad assassina, da insicura a sicura, da remissiva a crudele.

La stessa tipologia di personaggio si riscontra anche sul finire del decennio in *Pensione paura* (Francesco Barilli, 1977), un film ambientato durante la Seconda Guerra Mondiale, nel quale Rosa, rimane sola a gestire una locanda, i cui avventori sono prevalentemente uomini. Subisce violenze di ogni tipo, ma alla fine si rivela una folle e spietata assassina, che, si traveste da uomo, per passare inosservata. Il "doppio" in questo caso, non riguarda soltanto la personalità, ma anche l'apparenza sessuale, con il quale gli sceneggiatori creano un *cross-gender* per ingannare ulteriormente lo spettatore. Un esperimento del genere, questa volta da uomo a donna, ispirandosi allo *Psycho* di Alfred Hitchcock, avviene pochi anni più tardi nel film *La casa con la scala nel buio* (Lamberto Bava, 1983).

5.2.2 Damsel in distress

Questo "tipo" cinematografico è esattamente quello che ha dato la fama misogina al cinema horror in generale, genere contro le donne e per gli uomini.

Il discorso è stato già in parte approfondito nel capitolo 2 e si è già visto come la presenza nei film di vittime indifese oggetto di persecuzioni e minacce, sia anche ritenuta da molti studiosi la sorgente di gradimento che pone differenze di *gender* tra il pubblico.

La *damsel in distress* trae però spunto dalla letteratura, in particolare dall'omonimo romanzo di P.G. Wodehouse²⁸ del 1919, la cui traduzione in italiano è “una damigella in pericolo” ed è stata poi genericamente utilizzata per designare una giovane donna nubile, innocente, virginea, messa in pericolo da un cattivo, presente anch'essa a partire dagli anni Trenta e destinata a protrarsi anche ben oltre il periodo del noir²⁹.

Il suo essere indifeso e sprovvisto è ciò che la contraddistingue ed è proprio la sua appropriazione nell'horror e nel fantastico che la avvicina a un'immagine femminile del tutto priva di iniziativa e di intraprendenza. Infatti la passività è un'altra caratteristica della *damsel*, che, quasi sempre, nella maggioranza dei casi necessita di una figura vicaria per superare l'inerzia o per essere salvata da un pericolo (quasi sempre un uomo)

La *damsel in distress*, in realtà, è la figura femminile che non fa del male a nessuno e, forse proprio per questa ragione, viene esposta alla malvagità di terzi. È in genere una persona sobria e graziosa con un'aria insicura e impaurita, che nasconde il più delle volte inaspettatamente coraggio e curiosità. È proprio in virtù anche del coraggio, che la vittima si può guadagnare, nonostante tutto, il ruolo di eroina, colei che riesce a vincere le forze del male. La sua funzione è, comunque, in ogni caso, espianza, su di essa si catalizzano le forze disgregatrici del racconto.

A questo proposito, secondo la presa in esame del campione analizzato dei film, si può già operare una macrodistinzione tra vittime che si salvano e vittime che non si salvano; vittime che si salvano da sole e vittime che si fanno salvare.

La prima macrodistinzione segna anche una differenza tra funzioni narrative; è evidente che spesso le vittime che periscono prima della fine della vicenda non sono protagoniste, ma rivestono ruoli secondari, mentre le donne che riescono a salvarsi sono quelle che hanno un peso narrativo di una certa importanza da protagonista o co-protagonista. Delle donne che si salvano da sole, parleremo nel prossimo paragrafo. Di donne *surviving victims* salvate da terzi in ruoli da protagoniste, ve ne sono invece parecchie nel cinema italiano: seguendo un ordine cronologico abbiamo Nora Davis (Leticia Roman) in *La ragazza che sapeva troppo* (Mario Bava, 1962); Mary (Rossana Podestà), passiva, conservatrice ne *La vergine di Norimberga* (Antonio Margheriti, 1963), Rosy

²⁸ Si veda. P.G. Wodehouse, *Damsel in distress*, Arrow Book, London, 2008.

²⁹ Cfr. R. Venturini, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Einaudi, Torino, 2007, p.36-37

(Michèle Mercier) nell'episodio *Il telefono* tratto da *I tre volti della paura* (Mario Bava, 1963) e diverse altre, il cui novero è riportato nella sottostante tabella:

ATTRICE INTERPRETE	FILM DI RIFERIMENTO
<ul style="list-style-type: none"> • Nora Davis (Leticia Roman) • Mary (Rossana Podestà) • Rosy (Michèle Mercier) • Elisabeth (Erna Schürer) • Minou (Dagmar Lassander) • Helena (Carroll Baker) • Edwige Fenech • Nicole (Nives Navarro-Susan Scott) • Rita Calderoni (Diana Altoborghi) • Ann (Joey Heatherton) • Margaret (Daniela Giordano) • Alice (Florinda Bolkan) • Madelaine (Camille Keaton) • Deborah (Marina Malfatti) • Simona (Mimsy Farmer) • Virginia (Jennifer O'Neil) • Dora (Daria Nicolodi) • Joan (Elvire Audray) • Joanna (Christina Nagy) • Gioia (Serena Grandi) • Gloria (Theresa Leopard) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La ragazza che sapeva troppo</i> (Mario Bava, 1962) • <i>La vergine di Norimberga</i> (Antonio Margheriti, 1963) • <i>I tre volti della paura</i> (Mario Bava, 1963) • <i>La bambola di Satana</i> (1969) • <i>Le foto proibite di una signora bene</i> (Luciano Ercoli, 1970) • <i>Paranoia</i> (Umberto Lenzi, 1970) • <i>Lo strano vizio della signora</i> (Sergio Martino, 1970) • <i>Tutti i colori del buio</i> (Sergio Martino, 1972) • <i>Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?</i> (G. Carnimeo, 1973) • <i>La morte cammina coi tacchi alti</i> (Luciano Ercoli, 1971) • <i>La verità secondo Satana</i> (Renato Polselli, 1971) • <i>Barbablu</i> (Edward Dmytryk, Luciano Sacripanti, 1972) • <i>La casa della paura</i> (William Rose, 1973) • <i>Le orme</i> (Luigi Bazzoni, 1974) • <i>Madelaine anatomia di un incubo</i> (Roberto Mauri, 1974) • <i>Un fiocco nero per Deborah</i> (Marcello Andrei, 1974) • <i>Macchie solari</i> (Armando Crispino, 1975) • <i>Sette note in nero</i> (Lucio Fulci, 1977) • <i>Shock</i> (Mario Bava, 1977) • <i>Assassinio al cimitero etrusco</i> (Sergio Martino, 1982) • <i>7 Hyden Park-la casa maledetta</i> (Martin Herbert, Alberto De Martino, 1985) • <i>Le foto di Gioia</i> (Lamberto Bava, 1987) • <i>La morte è di moda</i> (Bruno Gaburro, 1989)

Queste protagoniste sono caratterizzate tutte dall'essere perseguitate e minacciate da pericoli di varia natura: occulti o reali, minacciano la loro incolumità fisica e psichica, spesso portandole a crisi di nervi (i casi di Mimsy Farmer ed Edwige Fenech) che le fanno presto confondere la realtà con l'allucinazione. Il loro "essere vittima" si contraddistingue anche per non essere credute su quanto dicono di aver visto o udito; il loro coraggio, quindi, non riguarda soltanto la messa in salvo dalla vita, ma deve sbaragliare anche l'incredulità degli antagonisti (coniugi, fratelli, amici o semplicemente ispettori di polizia). L'esempio di Leticia Roman in *La ragazza che sapeva troppo* è quello più calzante: la protagonista, una straniera di passaggio a Roma, assiste a un omicidio, ma subito il corpo sparisce e la ragazza non può dimostrare la sua testimonianza. Il suo contributo dato

alle forze dell'ordine viene frustrato perché presa per visionaria, però, nel frattempo c'è qualcuno che l'ha presa di mira e la minaccia.

Per quello che riguarda, invece, le vittime che non si salvano, queste possono avere, invece, una duplice funzione nel testo filmico.

Nel thriller, già a partire da *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964) esse sono le depositarie di un segreto o di un indizio che determinano l'andamento della vicenda. La loro uccisione costituisce un mezzo per non fare progredire le indagini e portarle a un binario morto, favorendo delusione, ma contemporaneamente un *climax* di attese e nuove aspettative nello spettatore. L'omicidio è l'unico modo per sovvertire i piani narrativi e riorientare il *plot* ripartendo da zero ed è un meccanismo abbastanza comune anche nella narrativa *hard-boiled*.

Profondo rosso (Dario Argento, 1975) è costruito su un basso numero di vittime femminili, la cui funzione è comunque quella di sabotare la vicenda. Chi scopre un indizio viene ucciso, capita alla medium Helga Hulmann (Macha Méril), "colpevole" di avere avvertito e riconosciuto a chi appartengono i "pensieri di morte" di qualcuno presente alla sua conferenza e capita ad Amanda Righetti (Giuliana Calandra) autrice di un libro che contiene elementi importanti alla risoluzione dell'enigma.

La seconda funzione narrativa della "vittima" del thriller e dell'horror è prevalentemente legata a uno scopo ostentatorio-esibizionistico, la vittima femminile come *exempla* e saggio di violenza grafica e crudeltà, esibita allo spettatore come carne da macello. Non è raro che le due funzioni coincidano, anche se, spesso si riscontrano vittime del tutto svincolate dal *plot* e dalle relazioni con gli altri personaggi. Sono figure autonome, episodiche, che compaiono sullo schermo per quel breve tempo che concerne il delitto, la sua preparazione e il suo svolgersi. Queste donne non dialogano, si limitano a correre, a urlare, a chiedere aiuto e rappresentano, spesso, l'esemplare di un "campione" umano scelto dal serial killer per colpire (una prostituta, una ragazza invalida, una modella, una donna con determinate caratteristiche anagrafiche, fisiche o di vestiario).

Spesso sono donne che trasgrediscono un divieto e che ricevono una punizione simbolica da contrappasso. È il caso del personaggio di Elsa Manni (Anja Pieroni) in *Tenebre* (Dario Argento, 1982) identificata come "pervertita" dall'assassino e soffocata con le pagine del libro da lei stessa rubato in un grande magazzino.

Un altro esempio viene da *Lo squartatore di New York* (Lucio Fulci, 1982) con una prima vittima che viene uccisa nella stiva di un transatlantico per la sua arroganza e maleducazione o da *Morirai a mezzanotte* (John Old jr, 1986) con un caso di donna fedifraga.

Sono quelle vittime che Dyer chiamerebbe “non interessanti”³⁰, ovvero accessorie, non determinanti per la vicenda, spesso di omicidi a sfondo sessuale. Vittime che vengono spesso uccise in una vasca da bagno o sotto la doccia, ricordando uno stereotipo molto comune lanciato dal film-prototipo *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Sono quelle vittime dei serial-killer che, a ragione, possono essere ascrivibili, alla categorie donne-oggetto, donne sfruttate esteticamente per una funzione solamente spettacolare e nient'altro, come protagoniste di un intermezzo macabro.

Donne di questo tipo sono presenti in molti film di Dario Argento, come *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) o *Phenomena* (1985), ma anche ne *La casa con la scala nel buio* (1983) o *Le foto di Gioia* (1987) entrambi di Lamberto Bava.

Su un vero proprio contrappasso delle vittime si regge anche *La casa 4* (Martin Newlin, aka Fabrizio Laurenti, 1989) ove una strega, la Signora in Nero, organizza tormenti infernali per colpevoli di peccati terreni.

Accanto a ragazze trasgressive (*bad girl*) che incarnano l'infrazione di un divieto morale o legale, tuttavia abbastanza ingenua nell'autopreservarsi dai pericoli, vi sono le tipiche fanciulle senza colpa e sfortunate, che, per un beffardo destino, magari finiscono contro la loro volontà in situazioni pericolose. È però spesso l'imprudenza e l'incoscienza a guidare le azioni di queste vittime. In *Tenebre* se Maria (Lara Wendel), nel cuore della notte, non avesse rifiutato il passaggio in moto del suo ragazzo, se non avesse stuzzicato il dobermann attraverso la cancellata, probabilmente non si sarebbe ritrovata aggredita dal cane e non si sarebbe rifugiata nella villa-quartier generale dell'assassino. L'avventatezza riguarda anche Vera (Fiore Argento), giovane turista straniera in *Phenomena*, che perde in montagna il pullmann della sua comitiva e si avventura da sola sui sentieri

³⁰ Nel suo saggio *Dell'immagine*, al capitolo 9, *Tre domande sugli omicidi seriali*, Dyer intitola un paragrafo “Perché le vittime dei serial killer non sono interessanti?”. Si suppone che Dyer intenda “interessante” qualcosa in grado di muoverci nel profondo che vada oltre il piacere superficiale della narrazione. Nel dare una risposta Dyer sostiene che innanzitutto uno spettatore non vuole identificarsi con una vittima che prova soltanto sofferenza senza diventare un eroe: “La vittima non è una buona storia. In principio, si potrebbe dedicare un intero libro o un film alla vita della vittima fino all'omicidio, ma molto probabilmente sarebbe abbastanza noioso e in ogni modo non avrebbe niente a che fare con l'omicidio perché è questo che erompe nella storia e la porta a conclusione. D'altra parte, se si raccontasse della vittima *come* tale, non ci sarebbe seguito alla storia, finirebbe troppo presto. E poi non possiamo vivere troppo a lungo con ogni vittima perché ciò che conta è la ripetizione, l'episodio/vittima successiva, cioè la serialità”. Cfr. R. Dyer, *Dell'immagine*, pp.102-103.

di colline svizzere per chiedere ospitalità e aiuto in una baita. Fatalità o imprudenza, questo chalet è il covo dove è incatenato il serial killer e di conseguenza il destino di Vera è quello di finire trucidata. In ogni modo, anche in questi ultimi due casi l'omicidio ha una funzione punitiva di comportamenti inadeguati.

Fino a qui abbiamo parlato di vittime non sopravvissute con ruoli da non protagonista, Vi sono comunque eccezioni che fuoriescono da questo schema binario e, quindi, possiamo trovare addirittura *damsel in distress* protagoniste, che portano il film verso un finale tragico, lontano dal consueto *happy end* della tradizione classica hollywoodiana, per la quale il rappresentante del bene deve sempre sopravvivere.

Questa volta il caso analizzato riguarda il filone esorcistico-demoniaco ed il film è *Il profumo della signora in nero* (Francesco Barilli, 1974).

La protagonista Silvia Hacheman (MimsyFarmer) è una ragazza instabile di nervi, impaurita e insicura, vittima di oscuri ricordi del passato, plagiata e controllata da sinistri vicini di casa, che arriveranno a portarla al suicidio.

Nella scena finale il corpo di Silvia viene addirittura trasferito in un luogo sotterraneo, dove una setta di adoratori di Satana, tra cui persone a lei molto vicine, fa a pezzi il suo corpo e se ne ciba.

Qui vi è la massima dissoluzione fisica e morale, un'estetica del disfacimento e una sovversione valoriale. Le sicurezze vacillano e nemmeno una protagonista votata a vincere sul male riesce in qualche modo a superarlo.

Un altro esempio di eroina che perde la vita viene da *Inferno* (Dario Argento, 1980): Rose Elliott (Irene Miracle) è per antonomasia la protagonista in primo piano, mostrata all'inizio del film e fin da subito curiosa e sospettosa sul mistero che più la riguarda da vicino. Tuttavia, viene troppo presto trucidata a metà del film, facendo subentrare il fratello Mark (Leigh Mc Closkey) nel ruolo di *detective*.

Il passaggio di consegne, regolato dalla morte di Rose, secondo Caterina Liverani, non ha una conseguenza positiva sul piano del *gender*:

Mark, il fratello di Rose, che diviene malgrado l'unico personaggio rimasto a fronteggiare la potenza di Mater Tenebrarum (*final boy*³¹), appare fin dalle prime sequenze inadeguato, distratto e fortemente influenzabile. Se gli altri personaggi maschili (...) si dimostrano superiori in ingegno e arguzia, Mark agisce animato da intenzioni positive ma non sufficienti a fronteggiare Mater Tenebrarum³².

Come si può notare gli equilibri narrativi si rompono anche in questo film, ma soprattutto si vuole far risaltare più facilmente la protagonista femminile mancata, piuttosto che il vero risolutore del mistero, ritratto debole e insicuro.

5.2.3 L'eroina finale (*final girl*)

Possiamo a questo punto includere l'ultimo tipo, quello della *final girl* nelle vittime che si salvano ed il discorso diventa più analitico e più sfaccettato.

Carol J. Clover individua, innanzitutto, nella tipologia *Ending A* la situazione della ragazza salvata da un individuo esterno, che rimanda al mondo delle fiabe e in particolare a *Cappuccetto rosso*, mentre la *Ending B* fa riferimento alla vera e propria protagonista che non ha bisogno di un aiuto esterno³³.

Nel cinema italiano gli *Ending A*, sono largamente maggioritari rispetto agli *Ending B*. Su 82 film con protagoniste principali si possono contare soltanto 4 *Ending B*. Il restante è costituito da *Ending A* o da *damsel in distress* che rivelano la loro doppia natura di *dark lady*, strega o assassina.

Mentre le protagoniste che trovano l'aiuto di terzi, in alternativa favorite da fortuiti eventi (*damsel in distress*) sarebbero da includere con cautela nella categoria di "eroine", proprio per la loro ambiguità nel porsi a cavallo tra determinazione e pavidità, la vera e propria vittima che diventa eroina simbolo del bene è la "ragazza finale" (*final girl*) nell' *Ending B*.

³¹Corsivo mio.

³²Cfr. C. Liverani, *Tre madri e una famiglia in Cuore di tenebra. Il cinema di Dario Argento*, E. Becattini (a cura di), Edizioni Ets, Pisa, 2015, pp.76-77

³³ Cfr. V. De Simone, *Final girl*, p. 85

Questa classificazione, come si è già visto, ha un fondamento teorico circoscritto, geograficamente e temporalmente e non discende da osservazioni empiriche sul cinema italiano.

La ragazza finale o *surviving girl*, già in parte descritta nel capitolo 2, come ha preferito definirla Carol J. Clover è una figura stereotipica che viene individuata all'interno di un sottogenere codificato, lo *slasher*, così come apparso e strutturato nella produzione americana degli anni Settanta e Ottanta.

Tuttavia la figura del personaggio femminile forte e coraggioso che si ribella alla sottomissione della violenza maschile non compare soltanto nel cinema *slasher*, bensì molto prima. È proprio intorno alle *go-go dancers* minacciose valchirie di *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (Russ Meyer, 1965) che l'attenzione dell'opinione pubblica e delle femministe si concentra. In particolare il personaggio che colpisce di più è quello di Varla (Tura Satana), capace di appagare al contempo lo sguardo voyeuristico e di gettare le basi del filone *feminist exploitation*.

La *final girl*, tuttavia, è l'unico "tipo", a giudizio di chi scrive, che può in verità appartenere all'eroina, come personaggio simbolo della sopravvivenza e della vittoria sul male. La *final girl* non soffre, quindi, di scissioni di personalità, non è incline al male, non nasconde oscuri segreti rivelatori, ma in ogni caso nasce sullo schermo vittima per trasformarsi poi per puro caso in eroina, la sua condizione di partenza la allinea agli altri personaggi, per poi distinguersi e superare il gruppo dei "pari" nella fase finale del film.

Il ricorso alla *final girl* è trainato, inoltre, dal sottostante problema teorico e culturale di un'ipotetica parità di *gender* anche nel film horror, con l'obiettivo di superare la convinzione dell'idea dell'inerzia e della passività del genere femminile orientata all'eterosessismo. Come già visto nel capitolo 2, la *final girl* altro non è che un tentativo di ipotizzare l'intercambiabilità sessuale per innalzare la dignità dei principali ruoli femminili, senza includerli e recluderli in facili semplificazioni. David Greven, inoltre, in un suo più recente studio ridiscute e approfondisce la questione psicanalitica relativa alla *final girl* incominciata da Carol Clover, mettendo in risalto la trasformazione in *climax* e la contrapposizione al "mostro", simbolo di una sessualità *queer*, disfunzionale, fissata alla fase edipica. L'uccisione del killer, costituirebbe quindi un ritorno all'etero-normatività e alle convenzioni sociali comunemente accettate³⁴.

³⁴Cfr. D. Greven, *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, pp. 144 e sgg.

Prima comunque di avviare un doveroso confronto con le differenti modalità di rappresentazione tra il cinema italiano e il cinema americano, occorre innanzitutto definire con precisione in questa sede le caratteristiche dell'eroina-vittima, nel sottogenere *slasher*.

Vera Dika colloca l'eroina all'interno di una schema narratologico ricavato dall'osservazione di alcune pellicole *slasher*: *Non aprite quella porta* (*The Texas Chain Saw Massacre*, TobeHooper, 1974), *Terror Train* (Roger Spottiswoode, 1980), *Il giorno di San Valentino* (*My Bloody Valentine*, George Mihalka, 1981).

Lo schema individuato dalla Dika è rigoroso e prevede un preciso ruolo dei personaggi all'interno di una gerarchia di valori.

Negli *slasher* americani emergono subito due opposizioni binarie: tempo passato/tempo presente e mondo adulto/mondo giovanile.

Nel passato si situa un antefatto nel quale qualcuno commette un'azione nefanda; nel presente interviene il killer che giunge a perseguire gli eventuali responsabili di un crimine o, in alternativa, è il killer stesso ad aver commesso un delitto e a ritornare magari per proseguire la sua opera di sterminio, come, ad esempio, avviene in *Halloween-La notte delle streghe* (John Carpenter, 1978).

Nel presente c'è un evento scatenante che commemora un'azione nel passato e riattiva l'impulso distruttivo del killer.

Il riemergere del passato dell'assassino è anche legato al tema del viaggio; l'antefatto "rivive" in un luogo isolato, lontano nel tempo e nello spazio, come il camping di Cristal Lake, nella saga di *Venerdì 13*.

In questo luogo chiuso si trasferiscono sia l'assassino che una comunità di giovani, che si differenzia da quella degli adulti, i quali rappresentano le istituzioni tutrici dell'ordine.

I membri della comunità giovane sono separati dalla comunità tradizionale, incapaci di influenzarsi reciprocamente³⁵.

³⁵ Cfr. V. De Simone, *Final girl*, pp.66-67.

I giovani sono quasi sempre liceali, universitari, alla scoperta del sesso o di se stessi, rappresentano il bene e la "normalità", anche se spesso una parte di loro non si riconosce nelle norme sociali e vorrebbe trasgredirle.

Nel gruppo vi è sempre qualcuno (molto spesso è la stessa *final girl*) che vuole riportare all'ordine o avvertire di un pericolo "imminente", ma non viene quasi mai creduto.

La maggioranza di questi giovani pecca di ingenuità e di leggerezza, la loro incoscienza viene punita dal killer lì presente che li ammazza ad uno ad uno.

Possiamo esemplificare lo schema attraverso la breve sinossi di *Terror Train*: l'antefatto riguarda un'umiliazione fatta subire a un ragazzo da un gruppo di studenti universitari, cui viene organizzato un finto incontro con una ragazza di cui è innamorato. Sul luogo dell'appuntamento la vittima dello scherzo trova un cadavere mutilato. Il trauma fa scatenare la follia che porta alla vendetta anni dopo, su un treno, in occasione della festa di Capodanno (gruppo di giovani, viaggio e luogo fisico ben definito).

Nella comunità dei giovani prende parte la *final girl*, con le seguenti caratteristiche: è la più saggia del gruppo, ma è anche la più esposta ai pericoli, è casta e morigerata, non gode di una rappresentazione erotizzata a differenza delle sue compagne, ingaggia una lotta corpo a corpo con il killer fino all'ultimo sangue, sopravvive.

Eppure, spesso, come in *Halloween*, la sua sopravvivenza viene messa in dubbio, lasciata in sospeso dalle incertezze del reale, dal misterioso assassino che resuscita e che inaugura il finale aperto.

Forse, più che nella sopravvivenza, il valore della *final girl* sta nella forza d'animo che, sovente, si trasforma in una potenza irriverente e schiacciante, tanto da diventare perfino aggressività e violenza.

In quest'ultimo caso abbiamo a che fare perfino con personaggi vendicatori che compaiono in *rape & revenge movie*³⁶ come *Non violentate Jennifer (Spit on your grave, Meir Zarchi, 1978)* o *Angelo*

³⁶ Abbreviato in R & R, è un sottogenere appartenente al thriller psicologico, caratterizzato da queste tre semplici regole: umiliazione/cattura/rapimento di una donna o di un gruppo di donne, violenza/stupro, riabilitazione e vendetta finale sul sesso maschile. I progenitori del genere possono essere *La fontana della vergine* (Ingmar Bergman, 1960), *Arancia meccanica* (Stanley Kubrick, 1971) e *L'ultima casa a sinistra* (Wes Craven, 1973). In Italia due esempi famosi di questo sottogenere sono *L'ultimo treno della notte* (Aldo Lado, 1975) e *La casa sperduta nel parco* (Ruggero Deodato, 1980), ma anche il già citato *Pensione paura* (Francesco Barilli, 1977) potrebbe a buon diritto essere un R & R.

della vendetta (Ms.45, Abel Ferrara, 1980), vittime della violenza maschile che “risorgono” come anti-eroine per manifestare crudeltà e odio verso il sesso opposto.

Rimane comunque da considerare lo schema proposto da Vera Dika come alquanto limitante e riduttivo per problematizzare e concettualizzare il fenomeno della *final girl*: trattasi, ad esempio, di uno schema proponibile con assoluta cautela nel cinema italiano, ove non mancano spesso e volentieri licenze e contaminazione di "genere", come si è già avuto modo di dimostrare in precedenza.

Questa operazione di innesto, già peculiare del nostro cinema, è ciò che in realtà fonda il vero e proprio *slasher*, che secondo Alberto Pezzotta, ha le sue origini in *Ecologia del delitto* (*Reazione a catena*, Mario Bava, 1971):

Già apprezzato all'epoca da alcuni insospettabili recensori (Leonardo Autera sul "Corriere della Sera", e soprattutto Pietro Bianchi su "Il Giorno"), con il tempo *Ecologia del delitto* è diventato uno dei film più celebrati dagli estimatori del regista. Anche se le sue radici nel contesto dell'epoca sono state meno apprezzate del fatto di avere ispirato gli *slasher* americani che proliferano negli anni Ottanta. Film come *Venerdì 13* (*Friday the 13th*, Sean Cunningham, 1980) riprendono da *Ecologia del delitto* la struttura seriale e la meccanica degli omicidi³⁷.

In tempi più recenti anche Adam Lowenstein, rintraccia ulteriori indizi sulla concreta possibilità che vi sia più di una ragione per la quale *Venerdì 13* sia debitore di *Ecologia del delitto*³⁸. Innanzitutto il film di Bava ha avuto un successo e una diffusione più capillare negli Stati Uniti che in Italia, anche grazie all'esposizione presso i *grindhouse*³⁹ e i drive-in, catalizzatori di *explotation movie*; in particolare *Ecologia del delitto* era stato proiettato per anni in doppio spettacolo insieme a *L'ultima casa a sinistra* (*The Last House On the Left*, Wes Craven, 1972), prima importante produzione di Sean Cunningham prima di *Venerdì 13*; in seguito la pellicola baviana venne poi acquistata dalla Hallmark Releasing Corporation, il piccolo distributore indipendente de *L'ultima casa a sinistra* con il titolo di *Carnage*. Il legame con *L'ultima casa a sinistra* si fa più esplicito grazie a un'altra titolazione del film, risalente al 1977, *Last House- part II*, pur non rispettando assolutamente una coerenza con gli elementi semantici e narrativi. Non ultimo anche il supervisore della sceneggiatura

³⁷ Cfr. A. Pezzotta, *Mario Bava*, p.112.

³⁸ Si veda A. Lowenstein, *The Giallo/slasher Landscape: Ecologia del delitto, Friday The 13th and Subtractive Spectatorship*, in S. Baschiera, R. Hunter (ed.by), *Italian Horror Cinema* (op.cit.)

³⁹ Il termine *grindhouse* fa riferimento negli Stati Uniti a sale cinematografiche dove, tra gli anni Settanta e Ottanta, venivano proiettati per lo più *B-movie* a base di sesso, violenza, film su arti marziali, western, *soft-core*, nonché il vero e proprio giallo all'italiana. Non a caso Tarantino dirige, nel 2007, in pieno spirito postmoderno, un horror intitolato proprio *Grindhouse*, proprio rifacendosi alle mode di quel periodo.

dei primi due *Venerdì 13*, Martin Kitrosser, si era sempre dichiarato un accanito fan di Mario Bava⁴⁰.

Vi è anche, sempre secondo Lowenstein, un rimando all'analogia numerica, per la quale la data "13" corrisponderebbe al numero degli omicidi commessi nel film di Bava.

Nonostante tutto emerge, però, qui chiaramente una contraddizione paradossale tutta italiana, quella di aver dato origine a un filone che non ha avuto una serialità, se non negli Stati Uniti. Gli *slasher* italiani, vivono di una produzione estemporanea, condivisi nel grande calderone di generi e sottogeneri del fantastico, senza apparenti legami gli uni con gli altri.

Lo schema di Vera Dika, è formulato, perciò, sulla base di pellicole americane, dimenticando però l'origine italiana, così meglio descritta sempre da Pezzotta: "non c'è catarsi perché non ci sono mostri, se non gli uomini"⁴¹.

La mostruosità, quindi, è tutta psicologica, interiore, non esteriore. In tutto questo rimane però da comprendere innanzitutto la correlazione tra *final girl* e *slasher* resa imprescindibile dagli studi americani e verificarne l'applicabilità al cinema italiano. Lo *slasher* americano, infatti, segue poco la tradizione gotica, ma cerca di unire gli aspetti grandguignoleschi con quelli del thriller contemporaneo, incurante, quindi, di qualsiasi *detection*, se non appena abbozzata.

Secondo Lowenstein e Carol Clover, il film, infatti, che accomunerebbe lo *slasher* americano con l'*italian giallo* (genere con cui Lowenstein classifica anche *Ecologia del delitto*), non è un horror vero e proprio, ma è *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) per alcuni elementi quali le turbe psichiche del serial killer nate in un contesto familiare malato, la sensualità delle giovani donne che vengono uccise, l'arma bianca anziché l'arma da fuoco, il terrore rappresentato e descritto dal punto di vista della vittima⁴².

Sullo stretto legame che intercorre tra *Psycho* e lo *slasher* ritorna anche David Greven, in uno studio recente nel quale si sofferma maggiormente a sottolineare ancora una volta gli aspetti psicanalitici della *final girl*, figura che risolve il conflitto maschile tra i "fantasmi" del complesso di castrazione e narcisismo primario⁴³

⁴⁰Cfr. A. Lowenstein, *The Giallo/slasher Landscape*, p.137.

⁴¹ Cfr. A. Pezzotta, *Mario Bava*, p.112.

⁴²Cfr. A. Lowenstein, *The Giallo/landscape*, p.128.

⁴³Cfr. D. Greven, *Representations of Femininity in American Genre Cinema*, p.158.

Ma al di là di un dibattito intorno al genere e delle sue pur interessanti letture psicanalitiche le domande poste in questione riguardano, quindi, la *final girl* come possibilità di comparire nel cinema italiano al di fuori e al di là di uno schema *slasher* e, contemporaneamente, in assenza di tale schema forme alternative di interpretazione di questo sottogenere in Italia.

Lowenstein, ad esempio, attribuisce un significato politico a *Ecologia del delitto* nella misura in cui ne interpreta il fulcro principale attraverso l'ambiente e non i rapporti di *gender*. L'ambiente della baia dov'è girato il film a Sabaudia (e che rimanda direttamente alle bonifiche agro-pontine del periodo fascista) sarebbe il luogo di spopolamento dei personaggi che muoiono ad uno ad uno, incitando quindi il "piacere di sottrazione"⁴⁴ dello spettatore. Il ritorno alla natura incontaminata, priva di uomini, costituirebbe anche un ritorno a una civiltà pre-capitalista e pre-fascista.

Ma al di là di pur interessanti interpretazioni che non tengono conto del ruolo della donna, in *Ecologia del delitto* va detto che non è presente un personaggio femminile deputato alla sopravvivenza finale. Il luogo fisico chiuso (il *cottage*) dove soggiornano alcuni giovani che vengono poi trucidati richiama molto il setting tipico dello *slasher* americano, ma tempi d'azione e dinamiche tra i personaggi non occupano l'intero *plot*. Le quattro coppie che arrivano a stabilirsi nel cottage, violando perfino il domicilio, in realtà, non sono le vere protagoniste del film, bensì fanno parte di quell' *ensemble* di personaggi che vivono e periscono in un arco temporale limitato. In ogni caso non manca l'aspetto della trasgressione che subisce una punizione: i giovani uomini entrano senza permesso nella villa, si danno ai bagordi e sono intenzionati a fare sesso con le rispettive ragazze straniere appena conosciute. Del resto, come sottolinea, il critico Victor Miller a proposito di *Halloween* "chi fa l'amore viene ucciso", a sottintendere che uno degli aspetti più centrali e preponderanti di questi film è la punizione sessuale⁴⁵.

Anche in *Ecologia del delitto* vi è proprio un momento topico per eccellenza, durante il quale due giovani vengono trapassati da parte a parte da una lancia, corpo a corpo durante un amplesso, con un dichiarato gusto perverso nel voler coniugare il conato alla vita di un orgasmo con la regressione della morte.

Ciò che contraddistingue spiccatamente il film di Bava è, dunque, l'intrigo familiare basato su uno smalzato cinismo ipocrita, al centro del quale vi è una vendita di proprietà, quell'intrigo e quel pessimismo nei rapporti umani, insomma, tipici delle sceneggiature melodrammatiche o gotiche.

⁴⁴ Cfr. A. Lowenstein, *The Giallo/slasher Landscape*, p. 134

⁴⁵ Cfr. V. De Simone, *Final girl*, p. 172.

Dello *slasher* propriamente detto manca anche la figura dello psicopatico-mostro, misterioso e onnipresente che terrorizza le vittime, piuttosto gli autori dei delitti sono numerosi, vi è un'assenza di ogni suspense nella ricerca dell'assassino. Come in un gioco al massacro, i personaggi si uccidono uno con l'altro per rivalità o desiderio di avidità.

Alberto Pezzotta, a questo proposito, spiega il titolo del film:

L' "ecologia del delitto" del titolo si può intendere sia come un meccanismo della natura, che distrugge gli speculatori che vogliono minacciarla, sia come enunciazione di una legge istintiva del più forte⁴⁶.

Riepilogando, va comunque riconosciuto che questo film, pur distinguendosi per lo *splatter*, l'ambientazione contemporanea, il numero elevato di omicidi, non può essere assimilabile alle caratteristiche dello *slasher* americano, per l'assenza della *final girl*, per la violazione delle leggi della narrazione classica e l'assenza di un ordine gerarchico dei personaggi. Il finale, negativo, che non lascia speranza, vede due bambini come gli unici sopravvissuti, a sorpresa ultimi assassini rimasti di una coppia adulta.

Un finale molto simile, spiazzante e negativo lo riserva ancora lo stesso Bava in *Shock* (1977) quando lascia intendere che è lo stesso bambino-fantasma insospettabile a essere l'artefice dell'omicidio finale dei genitori.

Più simile al modello americano è *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973) ove compare una *final girl ending A* (Jane), asserragliata dentro un casolare insieme a delle amiche. Jane riesce a nascondersi e a far credere all'assassino che le vittime da uccidere sono soltanto tre e non quattro. Prima di essere scoperta, Jane è costretta ad assistere ai macabri rituali del killer, che fa letteralmente a pezzi le altre vittime; Jane sta per fare la stessa fine, ma la sua sopravvivenza in questo caso dipende da un uomo, Roberto (Luc Merenda).

Anche qui, però, il motivo dello spazio unico claustrofobico, entro il quale hanno luogo i crimini è inserito nella cornice narrativa di una *crime story* ed occupa soltanto una sezione del film.

Così avviene anche in *Morirai a mezzanotte* (John Old jr, 1986) che riprende la struttura de *I corpi presentano tracce*, con l'epilogo finale in un interno isolato (in questo caso un hotel chiuso durante la stagione invernale immerso nella nebbia, una chiara strizzata d'occhio all' Overlook Hotel di *Shining*) e tre ragazze assediata da un maniaco con tanto di maschera.

⁴⁶ Cfr. A. Pezzotta, *Mario Bava*, p. 109.

Vi è comunque la presenza di questo misterioso individuo creduto morto, che ora sembra essere ritornato per continuare la sua opera di sterminio, vi è una ragazza (non protagonista), Carol (Lara Wendel), l'ultima della tre che riesce a sopravvivere, per mano del tempestivo intervento del padre.

Catalogare e definire gli *slasher* in Italia, a partire anche da soli da questi tre esempi, diventa, in ogni caso, abbastanza difficile, in quanto non sembra esistere un modello canonizzato e riconoscibile come tale.

La definizione di *slasher* negli anni Settanta, in Italia, non coincide con tipologie tassonomiche rigide, piuttosto si nutre di motivi compositi e ricavabili semplicemente dal thriller o dal gotico, vi è sempre qualcosa che manca o che si aggiunge a un sottogenere o a un altro.

Anche nell'ultimo film di Riccardo Freda, di cui si è già parlato, *Murder obsession (Follia omicida, 1981)*, gli apparenti *topoi* dello *slasher* (la casa isolata in montagna, una comitiva che viene ad abitarla per girare un film) nascondono in realtà una *crime story* basata su intrighi familiari, follie e perversioni, tipici del gotico.

Il cinema italiano non cessa, quindi, di essere preda di sofisticazioni, intellettualismi e introspezioni psicologiche, anche quando le premesse del film alludono ad altro.

Roberto Curti lo conferma:

Con *Murder obsession*, nonostante la presenza di un omicida armato di motosega e altri utensili da *splatter movie*, Freda torna al nucleo primigenio del suo gotico: un melodramma familiare eccessivo e morboso, imbevuto di cascami psicoanalitici⁴⁷.

In *Murder obsession*, inoltre, vi è sì una probabile *final girl* (Silvia Dionisio), ma lo spettatore, attraverso un finale aperto, non può sapere e capire se la ragazza si salverà oppure no.

L'ultima scena ci mostra infatti la Dionisio cercare la fuga attraverso una porta chiusa e gridare ripetutamente "aiuto", dopo la visione surreale dei protagonisti colpevoli dei misfatti (madre e figlio) raccolti in una posa che ricorda una dissacrante *Pietà* michelangiolesca.

Posto della difficoltà nel rintracciare un'eroina femminile che assuma caratteristiche di *gender* maschili, come già rilevato da Isabel Cristina Pinedo, si deve assumere in linea di principio che

⁴⁷ Cfr. R. Curti, *Fantasmii d'amore*, p. 350.

l'eroina quando è presente (a prescindere se si salvi da sola oppure no) non sia, nel cinema italiano, strettamente identificata allo *slasher*.

Spesso, anzi, quando ci si può accostare per qualche verso alle caratteristiche di questo sottogenere il cinema italiano fa di tutto per creare una moltiplicazione di personaggi e di ruoli, disorientando lo spettatore e creando delle sottotrame. Non esiste un protagonista unico, ma ve ne sono diversi che reggono differenti fili narrativi che si intrecciano. È soprattutto, in quelli che si sono definiti "film corali"⁴⁸, che ci si rende conto che non vi è un solo protagonista ad avere lo stesso peso narrativo, ma parecchi hanno la stessa rilevanza. Non emerge quindi, un'eroina femminile sugli altri, benché il fulcro di attrazione sia sempre su caratterizzazioni muliebri, piuttosto gli eroi sono differenti, spesso si può notare anche una compartecipazione e solidarietà tra pari, come ad esempio avviene in *Demoni* (Lamberto Bava, 1985) o in *Deliria* (Michele Soavi, 1987).

A ciò si deve comunque aggiungere che l'eroina è pur sempre spesso una vittima martirizzata (fisicamente o psicologicamente) e la sua forza e la sua stima del pubblico è dovuta *in primis* alla tacita ribellione al suo *status* attraverso l'insensibilità al ribrezzo e alla paura.

In questo caso, la paura passiva non è annullata, viene soltanto obliata, ignorata, ricacciata nel fondo della coscienza. La paura del personaggio, in definitiva, non blocca l'azione, anche se fa di tutto per rimarcare caratteristiche femminili quali debolezza, suscettibilità, instabilità emotiva.

Nel cinema di Dario Argento, accanto alle vittime "non interessanti", vi sono anche delle vere e proprie eroine che non possono essere definite *final girl* solo per il fatto di non appartenere a pellicole definibili *slasher*, ma che hanno tutte le carte in regola per esserlo.

Donne, in sintesi, che fanno dell'indistruttibilità psicologica il loro tratto distintivo, appartenenti alla fascia anagrafica giovanile, non oltre i 25 anni, sole di fronte all'azione, curiose e impaurite, coraggiose e vittime allo stesso tempo. Esempi di queste *final girl* li possiamo ritrovare in particolare nei film *Phenomena* (1985) e *Opera* (1987). Chiara Tognolotti preferisce definire "personagge" le eroine argentiane, termine in uso nella critica e nella storiografia femminista attuale, rifacendosi a sua volta a Setti, per indicare donne che mirano a fuoriuscire da schemi e stereotipi di genere usuali⁴⁹.

⁴⁸ Cfr. Vedi capitolo 1.

⁴⁹ Si veda N. Setti "Personaggia, personagge" in *Altre modernità*, 2014, 12, pp.214-13, citato in C. Tognolotti, *Argento rosa. I corpi delle donne*, in *Cuore di tenebra*, p.49.

Una sezione dedicata alla fenomenologia delle eroine argentiane verrà tratta in seguito, con l'analisi dei singoli film.

In conclusione, possiamo aggiungere, però, che a partire dagli anni Ottanta, dopo *Murder obsession*, il cinema italiano risente più facilmente di un processo di imitazione del cinema hollywoodiano.

A interpretare e ad assimilare nel modo migliore la *final girl* è il film *Rosso sangue* (Peter Newton aka Aristide Massaccesi, 1981), uno *splatter movie* senza contaminazioni con altri generi.

Il “mostro” è una creatura senza maschera dalle sembianze umane (George Eastman) frutto di un esperimento genetico per il quale cellule e tessuti si rigenerano ad alta velocità. Il suo obiettivo è fare del male e uccidere. Il film è una rassegna dei modi più barbari e selvaggi di portare alla morte e si conclude nel classico interno occupato da ragazze sole: Katia e la sua infermiera. Delle due è Katia, la più vulnerabile e debole perché immobilizzata a un letto a prendere il sopravvento a vincere le paure ed affrontare il pericoloso criminale. Dopo il tentativo fallito della sua infermiera, Katia è la vera e propria *final girl* che, in questo caso, riesce perfino a sovvertire e a destabilizzare le convenzioni narrative basate su istituzionali stereotipi di genere. Non solo Katia si salva e uccide, tra l'altro, in un modo molto truculento il suo persecutore, ma il suo intervento definitivo e risolutivo serve di aiuto a un uomo, un prete venuto in suo soccorso e ora in pericolo di vita. Quindi, questa volta abbiamo un chiaro rovesciamento: è la donna che salva l'uomo e non viceversa e questa inversione di ruoli risulta determinante nel ridisegnare stereotipi di genere, duri a morire anche nel cinema americano. *Rosso sangue* è stato definito per queste ragioni “il miglior *slasher* italiano in senso stretto”⁵⁰.

Un altro buon esempio di mediazione tra cinema italiano e cinema americano è il film *Deliria*, opera prima di Michele Soavi, prodotta dalla Filmirage di Joe D'Amato.

In esso vi è la riflessione metacinematografica sulla messinscena dell'orrore, già vista in *Ciak si muore* (Mario Moroni, 1974) per la quale si immagina l'allestimento di un musical teatrale con protagonista un assassino sanguinario dalla maschera di gufo. Realtà e finzione vengono poi a sovrapporsi, quando un vero psicopatico fuggito dal manicomio prende il posto del suo alter ego fittizio e comincia a seminare terrore e morte. Una delle prime vittime a cadere è una ragazza che custodiva la chiave di accesso al teatro, tenuto chiuso durante le prove. Di nuovo una situazione

⁵⁰ Cfr. M. Gomasasca, D.Pulici (a cura di), *Nocturno Dossier numero 78. Joe D'Amato. Guida al cinema estremo e dell'orrore*, Milano, Nocturno Cinema, gennaio 2009, p. 41.

claustrofobica al chiuso con un gruppo di persone in stato di assedio in continua sfida tra la vita e la morte. Tra di loro, si distingue Alice (Barbara Cupisti) che ricopre il ruolo di *surviving girl*.

Potremmo dire che Alice rispecchia la ragazza finale americana. Significativo ed emblematico il suo non essere in sintonia con il resto della troupe, la sua fragilità che nasconde candore (si dimentica più volte l'orologio prezioso in giro), al 5' del film il regista (David Brandon) le fa una scenata dura e violenta per non essere riuscita a immedesimarsi nel ruolo di "puttana" e non sapere cosa sia la sessualità (una caratterizzazione non erotizzata del personaggio). Questa è un'altra indicazione importante che ci fa comprendere la purezza virginea con la quale è spesso tratteggiata la *final girl*, una purezza e una delicatezza che vengono superate quando emerge il coraggio per ingaggiare una lotta corpo a corpo con il maniaco. Già dalle prime scene Alice sembra instaurare una specie di attrazione subliminale e inconscia verso il suo carnefice quando, recatosi nel primo ospedale disponibile (una clinica psichiatrica) per farsi medicare una slogatura alla caviglia, rimane incuriosita da un individuo immobilizzato al letto dietro alle sbarre. Costui sarà il vero e proprio portatore di morte, contro il quale la ragazza dovrà combattere e ingegnarsi per ucciderlo. Una morte, mai definitiva, protratta perfino per tre finti finali. L'assassino-mostro, quindi, come già in *Halloween* sembra essere immortale e indistruttibile, nato per fare vacillare ogni volta le certezze dello spettatore e per non placare mai il sollievo della sventurata che vive di volta in volta l'illusione di essersi salvata.

In *Deliria*, comunque, la sopravvivenza finale di Alice è assicurata dal custode del teatro e non da lei stessa. Nonostante questa *impasse*, per buona parte del film Alice si guadagna il ruolo di donna attiva che ha il merito di indirizzare la vicenda verso il bene contro le forze del male. Se *Deliria* mutua da *Halloween* l'antefatto dello psicopatico che fugge dal manicomio e da *Terror train* il gruppo mascherato all'interno del quale si nasconde un vero maniaco, il film *Camping del terrore* (Ruggero Deodato, 1987) è un vero e proprio calco del film *Venerdì 13 (Friday the 13th)*, (Sean Cunningham, 1980), un chiaro riferimento a questo *slasher* americano con i seguenti *topoi*: il campeggio isolato come luogo d'azione, una comitiva di ragazzi accoppiati o in cerca di avventure sessuali che chiedono ospitalità ai burberi padroni del camping, l'atmosfera goliardica tipica dei film *teen-oriented* americani, un passato che riporta al presente con un misterioso "sciamano" redivivo che terrorizza i presenti. Ancora una volta, però, il finale è divergente rispetto al modello americano: a differenza di *Deliria*, assai meno americano nello stile, in *Camping nel terrore* manca una ragazza, unica e sola contro il "male" e nel prosieguo della vicenda intervengono elementi che spostano il focus dell'attenzione da film *teen oriented* a consueto melodramma familiare da

feuilleton caratterizzato da un uxoricidio. Il mondo degli adulti ridiventa prioritario rispetto a quello dei giovani, ma in questo caso il primo non rappresenta un modello istituzionale di saldi valori contrapposto a quello dei giovani propensi a trasgredirlo, semmai appare il contrario. Non vi sono, in sintesi, qui come in altri esempi di film italiani, messaggi edificanti e non si delineano chiaramente personaggi positivi e negativi, non si assicurano certezze e fiducia nelle relazioni e nelle rappresentazioni delle condotte umane.

Un'altra serie di pellicole che si affacciano allo *slasher* americano riprendono il tema della *hauntedhouse* secondo il modello proposto da Sam Raim con *La casa* (1982), anche dal punto di vista della scelta commerciale del *low-budget*.

Film come *La casa 3* (Umberto Lenzi, 1988) e *La casa 4* (Martin Newlin, aka Fabrizio Laurenti, 1989), *Streghe* (Alessandro Capone, 1989) sono soltanto dei film corali che non aggiungono nulla di nuovo a quanto già detto sulla *final girl* e che di fatto non propongono questo stereotipo secondo le caratteristiche già esplicitate.

Di americano vi è conservazione il set, il cast artistico e lo stile, ma non vi sono schemi rigidi nel sistema dei personaggi.

CAPITOLO 6

ANALISI DEI FILM

INTRODUZIONE

Questa sezione espone un'analisi semantico-sintattica di 4 film selezionati dal campione di ricerca: *Una lucertola con la pelle di donna* (Lucio Fulci, 1971), *Suspria* (Dario Argento, 1977), *Rosso sangue* (Peter Newton, 1981), *Phenomena* (Dario Argento, 1985).

Una lucertola con la pelle di donna è l'esempio embrionale di un thriller sincretico, che si appoggia su sia formule *whodunit* che su retaggi gotico-visionari, non trascurando nemmeno di rappresentare le contraddizioni di un'epoca che oscillavano tra conservatorismo morale ed eversione.

Suspria e *Phenomena* mantengono la stessa struttura con la protagonista primaria e sono due esempi di ambientazioni in college femminili, come già *Lycanthropus* (Paolo Heusch, 1961), *Nude si muore* (Anthony Dawson, 1967), *Cosa avete fatto a Solange?* (Massimo Dallamano, 1972), *Enigma rosso* (Alberto Negrin, 1978), ed *Aenigma* (Lucio Fulci, 1987).

Entrambi i film condividono il tema del soprannaturale in una chiave *mystery*, e come del resto ne *Una lucertola con la pelle di donna*, con non pochi agganci con la psicanalisi. Se, però, in *Suspria* la psicanalisi e i rapporti di *gender* sono ben occultati da un impianto decisamente fiabesco e irrazionale, *Phenomena* ci restituisce appieno una visione decisamente più trasparente e intellegibile governata da parecchie interferenze di natura psicanalitica.

Completa il campione il film *Rosso sangue* esponente, per converso, al filone *exploitation* e appartenente ancora a un modello *low-budget* di realizzazione e consumo. *Rosso sangue* è, tra l'altro, uno degli ultimi esperimenti di co-produzione con i mercati esteri ed è forse il film che si avvicina alle mode degli *slasher* americani del periodo, diretto dall'eccellente Aristide Massaccesi nel solco di un cinema artigianale.

I criteri che hanno portato a questa selezione, si fondano in prima linea sull'individuazione di convergenze e divergenze intorno allo stereotipo della *final girl* americana, senza tuttavia trascurare altri tipologie iconiche affrontate nel capitolo precedente.

Per questa ragione il *focus* temporale dei film si stringe intorno agli anni Settanta e Ottanta per esemplificare e privilegiare strutture narrative più vicine allo *slasher*.

Ciò nonostante l'ulteriore obiettivo di tutte le analisi è mostrare la trans-mutazione delle tematiche del gotico sintatticamente elaborate in forme differenti anche nel thriller e nell'horror-splatter posteriore.

L'altro criterio selettivo è quello dell'autorialità: Lucio Fulci e Dario Argento, esponenti di uno stile personale riconoscibile, spesso divergente dagli stereotipi di genere, in grado di restituire con miglior completezza il sincretismo e l'originalità di appropriazione del cinema italiano alle regole di genere, ma al contempo di inserirsi a pieno titolo in un cinema commerciale rappresentativo dei due decenni.

Se Lucio Fulci sfrutta le allegorie socio-politiche ma saldamente ancorato a un linguaggio *gore* e visionario di grana grosso, Dario Argento in *Suspiria* e *Phenomena* propone delle protagoniste sognanti e stralunate che vivono un perpetuo dissidio tra io e ambiente, pavidе pellegrine di un universo enigmatico e minaccioso, tra incubo e realtà. La loro erranza e la loro interrogazione costante al microcosmo che le avvolge e le circonda non tradisce forse un riferimento in chiave pop, nemmeno troppo inconsapevole, alle eroine del cinema di Antonioni della tetralogia esistenziale: quel vagabondare senza meta, quel non sapere cosa sta per accadere e che cosa le protagoniste stanno provando, l'incombenza del reale, l'avventurarsi nell'ignoto senza un perché¹.

Dal punto di vista narratologico, sono stati presi in esame ruoli (protagonisti, antagonisti, personaggi secondari) e funzioni del personaggio (statico, dinamico, modificatore, conservatore), strutturati sui tre livelli della rappresentazione, la narrazione e l'enunciazione. In particolare si è voluta esaltare la funzione dinamica e trasformativa del personaggio principale, nel suo migrare in caratterizzazioni opposte.

Il filo conduttore che lega le varie figurazioni femminili è, infine, il confronto costante con lo stereotipo del "mostro", che, in qualche modo, si rivela dietro le apparenze, in modo concreto o figurato, viene di volta in volta affermato o negato, secondo il criterio dell'abiezione e del complesso di castrazione, esaminati preliminarmente nel capitolo 2 e 3.

¹ I riferimenti sono in particolare a Monica Vitti nei film *La notte* (1961) e *Deserto rosso*. Si rimanda per una trattazione più esaustiva sull'argomento al testo *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, A. Boschi, F. Di Chiara (a cura di), Il Castoro, Milano, 2015.

6.1 Una lucertola con la pelle di donna

Scheda tecnica

Regia/Director: Lucio Fulci

Soggetto/Subject: Lucio Fulci, Roberto Gianviti

Sceneggiatura/Screenplay: Lucio Fulci, Roberto Gianviti, José Luis Martinez Molla, André Tranché

Interpreti/Actors: Florinda Bolkan (Carol Hammond), Stanley Baker (ispettore Calvin), Jean Sorel (Frank), Leo Genn, Silvia Monti (figlia di Frank), Alberto De Mendoza (sergente di polizia), Anita Strindberg (Julie Durer), Penny Brown (Deborah), Georges Rigaud (dr. Kerr), Edy Gall (Joan), Franco Balducci (poliziotto), Mike Kennedy, Ezio Marano, Ersi Pond, Gaetano Imbrò, Luigi Antonio Guerra

Fotografia/Photography: Luigi Kuveiller

Musica/Music: Ennio Morricone

Costumi/Costume Design: Maurizio Chiari

Scene/Scene Design: Maurizio Chiari

Montaggio/Editing: Vincenzo Tomassi, Jorge Serralonga

Produzione/Production: Apollo Films, Atlántida Films, Madrid, Films Corona, Nanterre

Distribuzione/Distribution: Fida Cinematografica

Censura: 57694 del 17-02-1971

Altri titoli: Una lagartija con piel de mujer, Un lézard avec la peau d'une femme, Carole

Una lucertola con la pelle di donna esce in Italia in prima visione il 17 febbraio 1971 in diretta concorrenza con *Il gatto a nove code* (Dario Argento, 1971) e *Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1970) tutti sugli schermi nel medesimo periodo.

Nonostante questa temibile competizione con Argento e Martino, il film di Fulci registra un incasso reale di 945.587.208 lire² e si piazza terzo classificato tra i thriller più visti della stagione.

La particolarità e l'originalità del film potrebbe giustificare il suo successo, per il tentativo ben riuscito di coniugare trama poliziesca, scene onirico-visionarie, cultura psichedelica e intrighi a sfondo sessuale, tutti elementi che non si erano ancora riscontrati in un unico film.

Da mettere in rilievo è anche il colorismo estremo con le sue dominanti (rosso, bianco e nero), il linguaggio concitato dei movimenti di macchina, la musica di Morricone, ispirata ai film argentiani.

Ciò che di squisitamente femminile è da mettere al centro del film è il tema dell'omosessualità non legata alla figura della vampira, che Fulci aveva già affrontato nella precedente pellicola *Una sull'altra* e che lo fa uno dei precursori di tutte le storie di lesbismo nel thriller psicologico degli anni Settanta e Ottanta.

Inoltre l'importanza del femminile si scorge nel titolo stesso, che fa riferimento a una visione sotto effetto di droghe dei due hippy coprotagonisti.

Sia *Una sull'altra* che *Una lucertola dalla pelle di donna* vedono la produzione di Edmondo Amati e potevano essere idealmente parte di una trilogia mai conclusa, al cui centro stavano innanzitutto uno spirito volutamente scandalistico che voleva avere un'aspirazione di critica sociale. I personaggi dei due hippy ne *La lucertola*, in effetti, rappresentano al meglio questa società alternativa al perbenismo borghese, che Fulci vorrebbe ben fustigare.

In particolare *Una lucertola con la pelle di donna* narra una vicenda familiare fatta di ipocrisie, dove tutto ciò che deve essere scoperto è già alla luce del sole fin dal principio.

Instillando dubbi e portando lo spettatore dentro un vortice di incertezze e di false apparenze, Fulci, insieme agli sceneggiatori Roberto Gianviti, José Luis Martínez Molla e André Tranché, costruisce bene un materiale narrativo per depistare e allungare i tempi corroborandolo con scene assai iperviolente e scabrose che hanno provocato reazioni nella commissione censura dei tempi³.

² Dati ricavati da M. Baroni, *Platea in piedi, 3.1969-1978. Manifesti e dati statistici del cinema italiano*, Bolelli, Bologna, 1995.

³ La VI Commissione Censura di revisione cinematografica appone al film un divieto ai minori di 18 anni con numerosi tagli relativi a scene di amore saffico, dettagli splatter e a una scena in compaiono dei cani vivisezionati per un totale di 5,95 m. E' comunque interessante notare che l'ultima revisione censura del 1995, pur conservando gli stessi tagli, non prescrive alcun limite d'età al film, a dimostrazione di un'evoluzione in termini culturali della società. Cfr. www.Italiataglia.it

La protagonista principale è Florinda Bolkan, già vista in *Indagine di un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Petri, 1970), mentre tra gli attori uomini ricompare Jean Sorel, protagonista di molti gialli psicologici del periodo, tra cui proprio *Una sull'altra* e Leo Genn, vincitore di un Oscar come attore non protagonista nel film *Quo vadis* (Mervyn Leroy, 1951).

SINOSI

Londra. Carol Hammond, figlia di un noto avvocato e sposata a sua volta con un giovane legale, Frank, che lavora nello studio del suocero, è ossessionata da un incubo a sfondo omosessuale nel quale è circondata dalla vicina di casa, Giulia Dürer, una giovane chiacchierata per la sua vita fatta di vizi e trasgressioni.

Lo psicanalista di Carol spiega alla sua paziente di vivere un conflitto tra una parte di sé che è attratta dalla vita della Dürer e una che la giudica moralmente e la respinge .

Questa spiegazione almeno servirebbe a interpretare uno degli incubi di Carol, nel quale uccide Giulia, osservata da due giovani hippy, un ragazzo e una ragazza, il “rosso” e Jenny.

La situazione si ingarbuglia quando la Dürer viene uccisa in casa propria con le stesse modalità del sogno: nella stessa notte di pioggia vengono infatti ritrovati sul luogo del delitto un tagliacarte e una pelliccia.

La polizia brancola nel buio, ma stenta a credere che sia stata proprio Carol a uccidere la donna. Tuttavia, dai rilievi della scientifica, risulta che le impronte dei piedi di chi è entrato nell'appartamento non portano i segni della pioggia. Ciò potrebbe far sospettare che qualcuno del palazzo si sia introdotto, una pista che potrebbe essere compromettente per Carol.

Nel frattempo il padre di Carol, Edmond Brighton, riceve una telefonata anonima, da una certa signora Smith, che lo informa che Frank tradisce la figlia.

Quando Frank ammette la verità, Brighton, sospetta subito che sia stata proprio la Dürer a chiamarlo. Nel tentativo di stornare i sospetti da sua figlia, si convince che il genero la tradisca con la Dürer subendone i ricatti, tanto da costringerlo a ucciderla. Di diverso avviso, invece, è l'ispettore Corvin, che si occupa del caso. Egli suppone che Frank, abbia inscenato il delitto della Dürer, basandosi sugli appunti scritti dalla moglie sul suo sogno, per liberarsi di lei e convivere per sempre con la sua amante, Deborah.

Ora a essere sotto il mirino della polizia è proprio Frank. Nel frattempo Carol, che era stata prima arrestata come principale indiziata, viene rilasciata. A seguito di una crisi nervi, viene fatta ricoverare in una clinica da Frank. Qui, viene inseguita da uno dei due hippy che tenta di ucciderla senza successo. Carol, è sconvolta, e non sa più se le sue persecuzioni sono frutto di realtà o fantasia.

Tuttavia, la figlia di Frank, Joan, è misteriosamente in contatto con la coppia di hippy e si serve della loro collaborazione per scagionare il padre. Joan, però, viene uccisa e i due ragazzi incriminati. Arrestati e interrogati da Corvin si ricordano di essere stati presenti al delitto, ma non rammentano null'altro perché sotto gli effetti degli stupefacenti. Non escludono, tuttavia, senza rendersene conto, di essere stati loro gli autori del misfatto e per paura di finire nei guai ciò era valso il tentativo di omicidio di Carol e quello avvenuto di Joan.

Il caso, tuttavia, non sembra essere ancora risolto. A ribaltare la situazione c'è il suicidio di Brighton, che, in un biglietto si autoaccusa della morte di Joan.

In realtà, Corvin, capisce ben presto che l'autrice del delitto di Giulia Dürer è proprio Carol, che, per non destare i sospetti, aveva mascherato con l'incubo l'omicidio reale commesso di sua mano. Amante da anni della Dürer, non sopportava più i suoi ricatti che minacciavano di rendere pubblica la loro relazione. La stessa telefonata ricevuta da Edmond era stata fatta sì da Julia, ma riguardava Carol, non Frank.

Per non far scoppiare lo scandalo Edmond aveva coperto la figlia fino all'ultimo.

Carol confessa e si consegna senza resistenza alle autorità.

ELEMENTI NARRATIVI E TEMATICI

Una lucertola dalla pelle di donna è un mystery-thriller che presenta a tutti gli effetti una costruzione narrativa piuttosto divergente rispetto al *whodunit* argentino. A dispetto del titolo zoologico, si differenzia dai due film argentiani coevi (*L'uccello dalle piume di cristallo* e *Il gatto a nove code*) innanzitutto per l'assenza di un omicida seriale. Il caso, infatti, ruota intorno a un singolo delitto che dev'essere scoperto, la cui risoluzione è in mano alla polizia, a un manipolo di soli uomini di Scotland Yard.

Siamo di fronte innanzitutto a una trama d'azione con ben poche digressioni o elementi accessori.

Manca a tutti gli effetti la figura del *detective* improvvisato che si sostituisce alle forze dell'ordine, vi sono comunque personaggi che cercano di collaborare, ma il loro contributo è alquanto marginale e secondario. Chi, invece, si impegna per risolvere il caso è un ispettore-uomo, Corvin (Stanley Baker).

Il cast consta, tra personaggi principali e secondari, di 20 attori, si muovono tutti in un contesto sociale alto-borghese. I personaggi attivi intorno ai quali però si sviluppa la vicenda sono Carol Hammond, l'ispettore Covin e la coppia dei due hippy. A differenza di Carol Hammond tutti i ruoli sono molto stereotipati e non tendono a eccedere da consuetudini e standard di genere: la moglie, il marito, l'amante, l'amica, il commissario di polizia, la donna trasgressiva,. Tutti obbediscono, per lo più, a una motivazione di genere; Carol Hammond, invece, non è orientata a un obiettivo e non apporta modifiche trasformative alla realtà. Il mistero da risolvere, ancora una volta, prende corpo nelle pieghe nelle vicende familiari e private, situazioni intime, complicate e delicate, ove il tema dello "scandalo" fa da perno e da vettore alle azioni e alle decisioni dei personaggi, chiaro riferimento al melodramma da feuilleton e al gotico.

Una lucertola dalla pelle di donna è dunque, uno di quei gialli che fanno leva sul privato, a cui fa anche cenno Stefano Di Marino, spiegando le caratteristiche del genere:

Il thrilling italiano è, fondamentalmente, un fatto privato. La polizia riveste quasi esclusivamente un ruolo secondario (...), sono uomini e donne comuni i protagonisti. Personaggi che, in qualche modo, hanno tutti sfiorato un lato oscuro che ne condiziona le azioni⁴.

Come già accennato, il "privato" del film, però, riguarda soltanto i segreti inconfessabili dei personaggi, mentre la sua originalità, che lo fa discostare dai canoni dell' *Italian giallo* e lo avvicina a quel filone che nel libro di Koven viene chiamato "poliziotto film"⁵ è proprio la presenza della polizia, che lo rende per questo molto *british*, a cominciare dal fatto che lo stesso ispettore non viene ridicolizzato come avviene solitamente nei film italiani e in particolare in Dario Argento⁶, anche se Fulci, in verità, non risparmia il suo sagace umorismo sarcastico quando presenta il personaggio che coordina la scientifica, Lowell, che non si vergogna a dire a Corvin di essere stato assunto da dieci giorni e che in precedenza si era occupato solo dell'archivio.

⁴ Cfr. S. Di Marino, *Italian Giallo*, Cordero Editore, Genova, 2015, p.13.

⁵ Cfr. Koven, M.J, *La dolce morte*, p.7

⁶ Si pensi ad esempio al commissario Calcabrini in *Profondo rosso*, presenza marginale e inutile, sciocca, la cui funzione è soltanto coreografica e macchiettistica

Carol Hammond non ha alcun ruolo di *detective*, la sua condotta è delegante, i suoi atteggiamenti sono per lo più evitanti, la sua preoccupazione è sempre quella di mettersi al riparo, fuggire. È, quindi un personaggio debole, in una cornice narrativa debole.

Il suo sforzo è per lo più mentale, nel cercare di comprendere, nel darsi spiegazioni, nel resistere alle ossessioni mentali riguardanti la Dürer, frutto dei suoi incubi che la assillano anche di giorno, ma soprattutto nell'accettare una situazione di vita piuttosto asfittica e castrante.

La sua personalità è incostante, più sfaccettata e complessa degli altri personaggi. È una donna frigida che ha eretto un muro di freddezza tra sé e il mondo. Il suo unico sollievo sembra quello di andare a raccontare i suoi sogni allo psichiatra, sentendosi più sollevata, quando il terapeuta dispensa per lei le sue interpretazioni psicanalitiche.

Il suo "doppio" proiettivo è l'altro personaggio femminile che funge da antagonista a Carol, Giulia Dürer, una donna che suscita amore-odio, attrazione-repulsione, emblema di una vita viziosa, l'esatto contrario della perfezione forse monotona in cui pensa di vivere Carol.

Dal punto di vista della funzione ideologica, Giulia Dürer è la tipica figura anti-istituzionale e incarna quell'immaginario e quei valori della contestazione giovanile del tempo, però avversati ancora da una buona parte della borghesia liberale: bionda, disinibita, riecheggia una fascinosa bellezza nordica, bisessuale, dedita al consumo di droghe, si accompagna ad hippy e organizza festini orgiastici. Le informazioni che si hanno su di lei sono filtrate e mediate dagli altri personaggi ed è quindi percepita da tutti come un disvalore, non a caso, diventa poi l'oggetto del dibattito del film a seguito del suo omicidio, soprattutto ci si chiede che rapporti intrattenesse con Carol prima della sua morte, se questa presunta relazione saffica esistesse o meno. Il sapere percettivo relativo alla Dürer è tutto in mano allo spettatore, che, come la stessa Carol, può farsi una propria idea attraverso il sogno, allucinato e sgranato. Anche fisicamente e nel modo di atteggiarsi Carol è la rappresentazione speculare opposta alla Dürer: vestita con gonne e tailleur, composta e manierata, riservata e seria.

La coppia hippy, il "rosso" e Jenny, sono un'estensione della Dürer, un ragazzo e una ragazza, dapprima creduti un'allucinazione, poi realmente esistenti, ma, comunque, facenti parti di quel mondo trasgressivo iconizzato sempre dal sogno, da cui però bisogna diffidare, in seguito autori di un omicidio e, quindi, figure negative.

L'universo rassicurante e positivo proviene apparentemente dalla famiglia e dalle forze dell'ordine, anche se i personaggi che vivono intorno a Carol rivelano caratteri ambigui e scostanti. Frank, il marito di Carol, è sempre lontano fisicamente dalla moglie e coltiva una relazione extraconiugale con un'amica di famiglia, Deborah.

Frank è freddo, anonimo, cogitabondo, distaccato dagli eventi, poco empatico e calcolatore, interessato soltanto al rapporto con la sua amante. È un tipo di personaggio moderno, apparentemente svuotato di vere motivazioni, non in grado di creare empatia nemmeno col pubblico. Carol lo definisce "educato" solo perché bussa alla porta. Frank coltiva un rapporto di intesa col suocero, di cui è diretto dipendente nel suo studio e riesce ad aprirsi e ad ascoltare i suoi consigli, anche se sembra esserne quasi del tutto impermeabile.

Edmond Brighton comprende che qualcosa non va nel rapporto tra il genero e la figlia, ma in realtà, come si scoprirà nel finale, finge di non sapere della relazione con Giulia. Brighton è il personaggio facilitatore e mediatore, che cerca, in ogni caso, si propone di trovare soluzioni e di collaborare con la polizia. Per Frank assume anche il ruolo di oppositore, a seguito delle sue intromissioni.

Anche la figlia di Frank, Joan, apparentemente integerrima, in realtà, a metà del film svela una connivenza con i due hippy e, maldestramente, cerca di rovesciare alcune prove contro di loro per allontanare i sospetti dal padre. E' una ragazza, provocante e provocatoria, sbarazzina e sarcastica.

Il film si sviluppa, quindi, su un sistema di *double plot*: uno familiare-privato e uno pubblico-istituzionale, incentrato sugli interrogatori e sulle supposizioni dell'ispettore Corvin.

Naturalmente a incarnare valori positivi, questa volta, è proprio la polizia, quasi nell'intento del regista di mostrare una famiglia disgregata e minata al suo interno da scandali e segreti. Non è del resto, una novità nel cinema italiano e qui tutto ciò viene riconfermato, mettendo al centro della vicenda il rapporto saffico extraconiugale di Carol, con Giulia, prima solo immaginato e supposto, frutto di un sogno simbolico, poi invece, concretizzatosi realmente.

Un sogno spiegato in termini psicanalitici unicamente come reazione al rifiuto di una possibile trasgressione, diventa, invece, pura realtà. Carol e Giulia sono una vera coppia e per di più rovinata da minacce e ricatti, ricatti che porteranno all'omicidio.

I due coniugi Frank e Carol, quindi, a dispetto delle apparenze, hanno entrambi i rispettivi amanti. Forse fanno tutti e due uno dell'altra, ma viene lasciato volutamente il dubbio allo spettatore.

Il tema dell'omosessualità femminile, è, qui, poi, secondo tradizione, trattata in modo vampiresco e cannibalico: Giulia, soprattutto, durante l'incubo ricorrente di Carol, ha pose, espressioni e movenze, che ricordano molto una *femme fatale*. Il ribaltamento *gender* operato dal regista esercita la sua azione proprio su Giulia, descritta visivamente come una donna dominante capace di incutere soggezione e di piegare al proprio volere una donna. Il mostro-maschio è qui Giulia, mentre la femmina-femmina è Carol, arrendevole, spaventata, confusa. Nei suoi sogni è passiva e sembra quasi provare un misto di incredulità e ripugnanza.

Si veda tutta la sequenza iniziale a partire da 2'42" del sogno di Carol, nel quale assistiamo all'inquadratura del volto illuminato di Anita Strindberg sadicamente ghignante, i capelli mossi da un vento artificiale⁷, ripreso in posizione eretta e poi con un'inquadratura rovesciata (Cfr. Foto 57-58); Carol, nuda coperta da una pelliccia indietreggia terrorizzata, in piedi su un divano-letto, incalzata e inseguita dai passi felpati di Giulia in veste nera, che lentamente incede verso di lei; l'espressione di Giulia è delicata, solenne, altera, voluttuosa, sicura di sé, quella di Carol è tesa, cogitabonda. Mano mano che Giulia fa distendere Carol sul divano letto in posizione supina e lei le viene sopra, la sua espressione si fa quasi più dolce e materna, ma il rapporto tra le due donne è sempre di subordinazione una sull'altra (Cfr. Foto 59). Carol vive come un atto di violenza e imposizione le avances e le effusioni amorose di Giulia e come tali le comunica al proprio terapeuta. Carol sembra essere combattuta tra stimoli sessuali devianti e il proprio senso di colpa. Non vi è, dunque, un rapporto liberamente accettato, come avviene in molti altri film, come ad esempio *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer* (Giuliano Carnimeo, 1973) o *Passi di morte perduti nel buio* (Maurizio Pradeaux, 1976).

Per queste ragioni, per tutto il film Carol ricopre il ruolo di *damsel in distress*, prima vittima di se stessa dei suoi pensieri dei suoi incubi, come, ad esempio quello in cui deve attraversare un corridoio molto stretto affollato di gente completamente nuda, mentre lei è vestita, poi vittima reale del ragazzo hippy che tenta di ucciderla.

Nell'incubo del corridoio sul treno, che ricordano quello del traghetto in *8 1/2* (Federico Fellini, 1963), Fulci gioca con ossessioni claustrofobiche, vi è un'alternanza analogica fra il treno e lo strettissimo corridoio dell'abitazione della Dürer ed un ricorso continuo al sovvertimento spazio-temporale, alla vertigine, alla caduta libera. Carol rivive la propria "caduta" nel peccato tra folate di vento che trasformano il cappotto in pelliccia, fino all'atterraggio sul letto della Dürer.

⁷ Cfr. L'isotopia del vento si ritrova spessissimo nei gotici di Mario Bava.

La realtà viene quindi a sconvolgersi e a perdere il suo centro. Anche l'inseguimento tra Carol e il rosso, stavolta reale, assume i connotati ossessivi dell'incubo con un passaggio di ambiente in ambiente, la sensazione di braccaggio che viene percepita anche dallo spettatore, finestre e porte che non si aprono, zoom continui sul volto di Carol, stanze deserte e disabitate. Una scena che, ricorda, uno dei tanti inseguimenti argentiani uomo carnefice-donna vittima che culminano poi con la morte della malcapitata.

Il tentativo del regista, soprattutto in questa scena, è proprio quello di fare credere allo spettatore che Carol sia soltanto una vittima e non l'artefice del delitto. Lo spettatore potrebbe pensare addirittura a una falsa inversione⁸, ma non è disposto a crederci fino in fondo ed invece i fatti supposti come volevasi dimostrare corrispondono a realtà, Carol è l'assassina.

Tuttavia, lo svelamento della doppia personalità di Carol, non avviene con un colpo di scena, ma senza strappi. Carol ascolta la ricostruzione del commissario senza tradire alcuna emozione, come se tutto fosse già stato previsto. Corvin espone con chiarezza le sue tracce investigative, da lui solo supposte al condizionale. Trattasi della consueta una buona tecnica per far cadere inconsapevolmente Carol nel tranello e confessare.

Come osservano acutamente Paolo Albiero e Giacomo Cacciatore Carol “ in altre parole è definitivamente intrappolata nella “gabbia. L'arresto, costituisce, paradossalmente una liberazione”⁹

Un film, quindi, anche molto giocato sottilmente sull'intuizione e l'introspezione psicologica, ma che pur prevede la paradossale irruzione di eventi onirici nella realtà, la confusione col sogno, elementi che ricordano proprio a posteriori *Nightmare-dal profondo della notte* (Wes Craven, 1984). Nel film di Craven ciò che era successo nell'incubo lasciava delle tracce concrete al risveglio del sognatore (una veste strappata, ad esempio), allo stesso modo Carol poi scopre che l'arma ritrovata sul luogo del delitto è la stessa del suo sogno.

Tuttavia, Carol è un buon esempio di come la figura dell'assassina possa rovesciare quello della *damsel in distress* e di come l'elemento fantastico, anche in un thriller di natura più poliziesca, si palesi attraverso il tema del dubbio tra sogno e realtà come percezione interna di personaggio.

⁸ Un finale che sovverte fin dal principio un carattere iscritto nel personaggio e che prescrive delle previsioni sull'andamento del *plot*. In questo caso le previsioni di cui si può compiacere lo spettatore è che Carol non sia colpevole. Il termine è preso da M. Ambrosini, L. Cardone, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2013.

⁹ Cfr. P. Albiero, G. Cacciatore, *Il terrorista dei generi*, p. 109.

Il tema della persecuzione di Carol è soprattutto interno, ritorna perciò il tema polanskiano della congiura, ripreso da Sergio Martino in *Tutti i colori del buio* (1972), ma ne *La lucertola* è polivalente: persecuzione dei pensieri, dei sospetti, del proprio codice etico. Carol però è anche un “mostro”, mostro invisibile, dissimulato, assassina fredda e calcolatrice e non crudele, narrata nella sua freddezza, nell'indifferenza dell'inevitabile, ma affabulatrice, una donna che fa del suo senso di colpa l'origine di tutti i suoi squilibri. Un esempio sicuramente ben riuscito di doppia personalità.

6.2 Suspiria

Scheda tecnica

Regia/Director: Dario Argento

Soggetto/Subject: Dario Argento

Sceneggiatura/Screenplay: Dario Argento, Daria Nicolodi

Interpreti/Actors: Jessica Harper (Susy Banner), Stefania Casini (Sara), Joan Bennett (miss Blanke), Alida Valli (miss Tanner), Flavio Bucci (Daniel, il pianista cieco), Barbara Magnolfi (Olga), Susanna Javicoli (Sonia), Eva Axen (Patty Newman), Miguel Bosè (Mark), Udo Kier (prof. Frank Mandel, psichiatra), Renato Scarpa (prof. Verdegast), Margherita Horowitz, Franca Scagnetti (inserviente), Fulvio Mingozzi, Renata Zamengo, Giuseppe Transocchi, Jacopo Mariani, Giovanna Di Bernardo, Rudolf Schundler, Serafina Scorcelletti, Alessandra Capozzi (prima ballerina), Salvatore Capozzi (primo ballerino), Diana Ferrara (prima ballerina), Cristiana Latini (prima ballerina), Alfredo Rainò (primo ballerino), Claudia Zaccari (prima ballerina)

Fotografia/Photography: Luciano Tovoli

Musica/Music: Goblin, con la collaborazione di Dario Argento.

Costumi/Costume Design: Pierangelo Cicoletti

Scene/Scene Design: Giuseppe Bassan

Montaggio/Editing: Franco Fraticelli

Produzione/Production: Salvatore Argento per Seda Spettacoli.

Distribuzione/Distribution: PAC

Censura: 69766 del 26-01-1977

Altri titoli:

Suspiria viene distribuito in Italia a partire dall' 1 febbraio del 1977 in un periodo di estrema violenza per l' Italia e per l' Europa. Brigate rosse e movimenti antagonisti, tra cui il femminismo, infatti, inaspriscono le loro forme di lotta con ripercussioni anche psicologiche sull'umore e sulla percezione della realtà delle persone. Data l'onda cavalcata da molti film italiani nel voler fare della violenza psicologica e fisica il proprio *leitmotiv*¹⁰ anche *Suspiria*, nel percorso evolutivo argentiano, si inserisce a pieno titolo come il film più estremo girato fino a quel momento dal regista: estremo per i contenuti, estremo e fin sperimentale nella forma, l'acme, cioè, della rivoluzione visiva e sonora iniziata con *Profondo rosso*.

Questa definitiva svolta è ben evidenziata da Maitlan McDonagh, nel suo ampio volume dedicato ad Argento, individua in numerosi elementi stilistici, prima ancora che narrativi, presenti in *Profondo rosso* i segni di una svolta nella carriera del regista romano:

Suspiria and *Inferno* abandon the *giallo* format for a hallucinogenic fairytale approach to horror; they're full of witches, sorcerers, and alchemists who cast evil spells over modern naïfs¹¹.

Nel solo 1977 *Suspiria* ha pochi concorrenti temibili sul campo, trattasi di un' annata particolarmente magra a livello di produzioni italiane fantastiche e horror in generale, si contano appena otto pellicole, escludendo contaminazioni di genere. Di queste otto, tra i film più importanti anche a livello storico, ci sono *Ultimo mondo cannibale* di Ruggero Deodato, che dà l'avvio al sottogenere *cannibal-movie*, nonché *Sette note in nero* di Lucio Fulci e *Shock* di Mario Bava, due thriller parapsicologici; soprattutto quest'ultimo registra incassi risibili in confronto a *Suspiria* che si attesta intorno ai 5 miliardi, non deludendo le aspettative del box-office, che riconferma la posizione del film nei primi dieci più visti della stagione.

¹⁰ Il 1975 registra molte pellicole eccessive da questo punto di vista. Si pensi ad esempio *L'ultimo treno della notte* (Aldo Lado, 1975) a *Sal. O le 120 giornate di Sodoma*, (Pier Paolo Pasolini, 1975); *I quattro dell' Apocalisse* (Lucio Fulci, 1975)

¹¹ M.McDonagh, *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento.*, Citadel Press, New York, 1994, p. 125

Ma è soprattutto a livello internazionale che *Suspiria* viene visto con grande accoglienza. I battage pubblicitari lo diffondono come un film che mette molta paura¹² e pure in Giappone, forse per la sua componente simbolico-esoterica viene apprezzato molto, anche nel corso degli anni a venire¹³. L'argomento del film è la stregoneria, già di per sé usuale e praticato nella storia del cinema, ma comunque, in qualche modo legato, al femminile. Secondo la tradizione tipicamente italiana, ad Argento non interessano i fatti, ma le atmosfere; non interessano le “streghe” come creature bizzarre o mostruose, ma interessa l’ “essere strega” e i modi di manifestare la magia, come si evince da una battuta della protagonista, verso la fine del film: “ma che cosa vuol dire essere strega?”.

Prodotto dalla Seda Spettacoli di Salvatore Argento, distribuito da PAC (Produzioni Atlas Consorziati), sceneggiato per la maggior parte da Daria Nicolodi, l'importante novità di *Suspiria* è il racconto dell'occulto secondo un'articolazione fiabesca, proprio per la sua naturale derivazione da queste due fonti letterarie, precisamente *Biancaneve e i sette nani* dei fratelli Grimm e *Mine-Haha. L'educazione fisica delle fanciulle* (1903) di Frank Wedekind¹⁴.

Suspiria nasce con un preciso intento, quello di rievocare *Snowwhite and the Seven Dwarfs*, nella sua versione disneyana (1937). Per ricreare il colore vivace delle fiabe a cartoon con le sue valenze espressive, gli aspetti tecnici diventano prioritari. Luciano Tovoli, direttore della fotografia, recupera il supporto Technicolor (alcune rimanenze giacenti ritrovate in America e in Cina) in un momento in cui è invece l' Eastmancolor ad essere più utilizzato, anche perché meno costoso.

La scelta del Technicolor con i colori rielaborati in laboratorio, infatti, ha permesso di ottenere una pellicola cromaticamente satura e rutilante, molto simile al film di animazione della Disney.

L'altra fonte colta che ispira il film, ma soprattutto il suo titolo è *Suspiria de Profundis* di Thomas De Quincey. Nello specifico il regista è stato ispirato dalla sezione del testo in cui si sostiene che, così come ci sono tre Grazie, esistono altre tre figure femminili rappresentanti il dolore: Mater

¹² Gli slogan del manifesto americano recitano: *The only thing more terrifying than the last 12 minutes of this film are the first 9; Once you've seen it you will never again feel safe in the dark.* Cfr. F. Giovannini, *Il brivido, il sangue, il thrilling*, p.97

¹³ In Giappone *Profondo rosso* viene distribuito solo in seguito con il titolo *Suspiria-part II*

¹⁴ Da questo racconto è stato tratto il film omonimo, diretto da nel 2005 da John Irvin, la cui sceneggiatura reca la firma per l'ultima volta di Alberto Lattuada.

Lachrymarum (cioè la Madre delle Lacrime), Mater Suspiriorum (la Madre dei Sospiri) e Mater Tenebrarum (la Madre delle Tenebre)¹⁵

Unendo le ispirazioni letterarie a un talento visionario senza precedenti il film che ne esce è una fiaba nera, con l'immane presenza dell'eroina femminile, Jessica Harper, che ricalca una narrazione molto propiana, analizzata qui di seguito.

SINOSI

Susy Banner, una ballerina americana, decide di perfezionare i suoi studi di danza alla Tanz Akademie di Friburgo, nella Foresta Nera.

La notte del suo arrivo, nel pieno di una tempesta, mentre qualcuno dell' accademia non le apre il portone di ingresso lasciandola in mezzo alla strada coi bagagli, un'allieva indisciplinata, Pat Ingle, viene espulsa e pernotta a casa di un'amica. Chiusasi a chiave in bagno, Pat nota qualcosa di strano provenire dal buio, oltre le finestre chiuse, e viene uccisa barbaramente da una misteriosa presenza con le mani artigliate, che, dopo aver sfondato le ante della finestra, fa scempio del suo corpo e la impicca; anche l'amica muore incidentalmente nel tentativo di prestarle soccorso, poiché, per un sortilegio, tutte le porte di casa sono bloccate e inutilizzabili.

Susy nel frattempo conosce le sue compagne e le sue insegnanti, Miss Tanner e Madame Blanc, due anziane ex- ballerine arcigne e severe.

Complessivamente l'atmosfera che le si propone non è delle migliori: le compagne sono venali, egoiste, invidiose, le insegnanti molto esigenti e dall'aria un po' spettrale.

Dopo il contrattempo della prima sera, costretta a dormire da Olga, Susy si ambienta nella scuola e affronta il suo primo giorno di ballo sotto la guida di Tanner. Purtroppo, però, durante le prove, ha un malore e perde sangue dal naso e dalla bocca, dopo avere incontrato nei corridoi una sinistra donna anziana che fa sprigionare un pulviscolo accecante da un monile di metallo.

¹⁵ Cfr. T. De Quincey, *Suspiria de Profundis and Other Writings*, Digireads, Stilwell (Kansas) 2011, pp. 48-51

Contemporaneamente si verificano altri fatti inquietanti: Albert, il nipote di Madame Blanc, viene aggredito dal cane guida di Daniel, il pianista non vedente della scuola. Miss Tanner caccia via a male parole l'uomo e la sera stessa viene letteralmente sbranato e mangiato vivo dal suo pastore tedesco, inspiegabilmente impazzito.

Una pioggia di vermi dai soffitti sorprende le ragazze, che sono costrette a dormire in un dormitorio di emergenza allestito con brande e lenzuoli per pareti. Durante la notte misteriose ombre si disegnano sui lenzuoli e si odono rantoli e sospiri. Sara, la compagna di stanza di Susy, con la quale ha fatto amicizia, suggestiona l'amica ipotizzando che le insegnanti non dormono nella scuola, ma fanno credere il contrario alle studentesse e, durante la notte, si ode un vivai di passi e sospiri proprio in direzione delle loro camere.

Sara, dopo ripetuti tentativi di convincere Susy della maledizione che grava su quella scuola di danza, cerca di indagare per suo conto, ma una notte viene inseguita da qualcuno e uccisa, intrappolata in un grottesco groviglio di fili di ferro.

A questo punto non rimane che a Susy il compito di far luce sul mistero che aleggia intorno alla Tanz Akademie. Con la consulenza di un amico psichiatra e del professor Milius, noto occultista, Susy viene a sapere che la scuola era di proprietà nell'antichità di una strega, Helena Markos, conosciuta anche sotto il nome di Regina Nera. Ricordandosi una frase sussurrata da Pat nella notte: "Iris, gira quello blu", riesce a sbloccare un meccanismo segreto girando appunto un fiore di ceramica fissato su un muro, per ritrovarsi dentro un sotterraneo. In una specie di cripta assiste a una messa nera, durante la quale Madame Blanc beve del sangue da un calice dorato, invocando morte per "quella ragazza americana".

Urtando un pavone di cristallo Susy richiama in vita la sagoma della Regina Nera, una vecchia orripilante dal volto rugoso e decomposto, che si appresta a trafiggere con un tagliacarte.

La Regina Nera si dilegua scomparendo nel nulla, mentre fuori in atto è un temporale e l'intera Tanz Akademie è distrutta dalle deflagrazioni. Susy riesce appena in tempo a fuggire e a uscire per scampare all'incendio, mentre la scuola brucia con tutti i suoi occupanti.

ELEMENTI NARRATIVI E TEMATICI

La prima vera novità di *Suspiria*, che riguarda ovviamente più da vicino l'oggetto di questo studio, è una rottura di continuità rispetto al personaggio protagonista-eroe principale che nei precedenti film argentiani è sempre stato maschile¹⁶. Ciò nonostante si può scorgere comunque una continuità con gli altri protagonisti, uniti da professioni nel campo dell'arte o dello spettacolo. Sam Dalmas in *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970) era uno scrittore, Marc Daly in *Profondo rosso* era un pianista, Susy Banner in *Suspiria* è una ballerina classica, artisti in grado di decifrare la realtà fenomenica e andare al di là delle apparenze, cogliendone le segrete corrispondenze e analogie. Questa concezione simbolista dell'artista meglio si addice al personaggio di Susy, proprio perché implicato e coinvolto in una storia a base di occulto che, comunque, non perde i suoi connotati gotico-romantici.

A tal proposito Roberto Curti, spiega così l'evoluzione del gotico in *Suspiria*:

Argento taglia nuovi abiti al gotico, portandolo a un'inaspettata rinascita commerciale e artistica: e approda a una dimensione dell'irrazionale dove tutto, dalle scenografie, ai colori, alle musiche, contribuisce alla costruzione di un universo orrorifico intimamente coerente e impermeabile¹⁷

Considerando, inoltre, il numero degli attori scritturati *Suspiria* entra nel novero di quei film "a prevalenza femminile" descritti nel capitolo 1.

Considerando i 26 attori presenti (includendo anche caratteristi e comparse), possiamo contare ben sedici donne contro dieci uomini, ben superiore alla metà.

Questo gineceo immerso in un contesto fiabesco, quanto orrorifico e spaventoso è forse il frutto delle scelte della sceneggiatrice Daria Nicolodi, sempre per altro molto attiva nel valorizzare l'impegno e la presenza delle donne anche nel cinema horror.

A tale proposito, scrive Rossella Catanese:

¹⁶ Anche nel precedente *Profondo rosso*, per lo meno, nonostante la figura adiuvante di Daria Nicolodi che affiancava il protagonista, il punto di vista di Argento era sempre polarizzato intorno a David Hemmings.

¹⁷ Cfr. R. Curti, *Fantasmia d'amore*, p.358

Il contributo di Daria Nicolodi all'interno di questi film (*Suspiria*, *Inferno*, *la Terza madre*, n.d.r) tratteggia un'estetica della differenza, nella definizione di ruoli femminili intesi come espressione di donne libere e padrone di se stesse. È dunque merito suo se anche in Italia il cinema horror è riuscito a configurare una serie di ruoli forti e radicali, al di fuori del patriarcato, in un panorama di alterità cosciente, per certi aspetti in linea con le tesi di 'rivolta femminile' (per citare Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti) degli anni in cui Nicolodi si è formata artisticamente ed è stata più attiva¹⁸.

Le donne in *Suspiria*, quindi, sono ciò, che anche da un punto di vista assiologico e qualitativo, determinano un chiaro orientamento al "femminile" nel dispiegare le differenti caratterizzazioni dei personaggi e i nessi relazionali che li legano.

Queste presenze muliebri sono "sitate" nell' ambiente chiuso di una scuola, secondo quella tradizione "collegiale" del cinema italiano. Per altro il tema del balletto classico, diventato poi, molto gradito e preso a riferimento anche nel cinema internazionale più recente¹⁹ si era già precocemente riscontrato in *Lycanthropus* (Paolo Heusch, Richard Benson, 1961)²⁰.

La comunità dei personaggi delinea una chiara e netta demarcazione tra mondo adulto e mondo giovanile, tra chi detiene il potere all'interno della scuola e i suoi sottoposti. Già da qui si può notare una visione manichea tipicamente fiabesca, nella quale ognuno ha un suo preciso ruolo e funzione gerarchica nel testo filmico (il factotum, il servitore, il pianista che accompagna le ragazze, quella più anziana, quella alle prime armi, la cuoca, il medico), come avviene in una grande famiglia, che potremmo chiamare in questo caso non patriarcale, bensì matriarcale.

In questo "collettivo" molto ben organizzato il *main character* di *Suspiria* è Susy, che ripropone il tema dello straniero in visita, messo di fronte a una situazione imprevista o pericolosa, un' isotopia già risalente a *La ragazza che sapeva troppo* (Mario Bava, 1963).

Da un punto di vista fisico Susy è piccola di statura, con dei grandi occhioni, pelle diafana, un accostamento che la farebbe assomigliare a un personaggio *manga* giapponese (Cfr. Foto 60). Lo

¹⁸ Cfr. R. Catanese, *Una stella rosso sangue*, in "Smarginature.Vaghe stelle", L. Cardone-G.Maina-S.Rimini-C. Tognolotti (a cura di), n° 10, luglio-dicembre 2017

¹⁹ Si veda *Il cigno nero* (Darren Aronofsky, 2010).

²⁰ La presenza femminile era ben messa in evidenza anche dai titoli scelti per il mercato estero, come ad esempio, *Werewolf in a Girl's Dormitory*.

stesso Argento ha dichiarato in un'intervista: “sembrava una bambinetta con quegli occhioni come un manga giapponese, grandi grandi e il volto da bambina”²¹.

In realtà sull'aspetto bambinesco di Susy ci sarebbe un'altra interpretazione più legata al racconto di Wedekind,, che voleva che i personaggi di *Suspiria* fossero delle bambine. Come spiega anche Caterina Liverani “avrebbero dovuto essere delle bambine fra gli undici e i quattordici anni”, ma “le severe leggi tedesche che impedivano ai minori di lavorare in un film, costrinsero Argento ad alzare l'età ai 19-20 anni”²².

Susy potrebbe essere anche una moderna Biancaneve in un covo di vipere, con il suo aspetto immacolato, casto e grazioso, asessuato, un'espressione sparuta e decisamente incredula rispetto a ciò che le capiterà via via nel corso del film. Le sue espressioni tradiscono quasi sempre sbigottimento e spaesamento, rendendo molto bene quel sentimento perturbante di *Unheimlichkeit*.

Susy è il tipico personaggio piatto, privo di sfaccettature o scandagli psicologici, il regista pone su di lei il proprio punto di vista, anche se spesso in modo altalenante si concentra su altri personaggi e situazioni. Susy è un personaggio statico, lineare, potenzialmente conservatore e autonomo; nel suo stordimento esistenziale vi si può notare forse più curiosità che paura, una curiosità, però, quasi sempre vissuta con distacco. Le informazioni che lei dà di se stessa sono pochissime, quasi nulle: sappiamo soltanto che viene da New York, che sua zia aveva frequentato la stessa accademia della nipote. Il suo dialogo con l'altro, molto socraticamente, consiste essenzialmente in domande, fin dall'arrivo in aeroporto, quando timidamente chiede al tassista che l'accompagna: “ma è da molto che piove così?”; successivamente, chiede alle compagne: “chi può prestarmi le scarpette?”, fino alla domanda topica già enunciata: “cosa vuol dire essere strega?”

Eppure dà comunque il suo contributo alle indagini per la morte di Pat, raccontando di aver visto una ragazza correre fuori dalla scuola e, successivamente, informa Madame Blanc di avere il dubbio di avere sentito la stessa ragazza pronunciare una frase che non riesce a decifrare, quella che, tra l'altro, sarà risolutiva per la svolta della vicenda. Possiamo comunque comprendere che è l'udito il senso rivelatore ed è al centro della vicenda anche quando le ragazze si interrogano sulla provenienza dei sospiri nella sequenza notturna della camerata,.. Questa conferma l'importanza delle difficoltà a livello del senso dell'udito, iniziate con l'incomprensione del tassista quando Susy

²¹ Video-intervista ad Argento inserita nei contenuti speciali di *Suspiria*, dvd, CDE-Fox, 25° anniversario, del film.

²² Cfr. C. Liverani, *Tre madri e una famiglia*, in *Cuore di tenebra*, pp.74-75

le dice dove andare, continuate con la frase incomprensibile proferita da Pat e reiterate con la discussione che ha luogo tra le due amiche; il senso dell'udito è comunque molto sviluppato in Susy (e ciò la porterà a risolvere il mistero), che corregge più volte l'amica.

Nonostante tutto, emerge sempre e comunque in lei una timidezza e uno stato di letargia psicologica, cosa che non avviene invece per il personaggio-partner di Susy, adiuvante, Sara. Costei, interpretata magistralmente da Stefania Casini, si presenta come una ragazza molto più alta di statura, magra, slanciata, ma imponente, loquace e curiosa, la sua età anagrafica non è ben precisata, ma sembrerebbe, di fatto, l'unica presenza femminile tra le ballerine meno infantile, potrebbe anche arrivare a 25 anni. (Cfr.Foto 61)

Anche Olga (Barbara Magnolfi), la collega di Susy costretta ad ospitarla quando la sua camera non era ancora pronta al suo arrivo, appare "donna". Ma il suo essere "donna", a differenza di Sara, soffre di quella superficialità di immagine di molto cinema italiano e dello stesso Argento, quando anche per lui essere "donna" significa soltanto essere provocante sessualmente. Olga, tra tutte le ragazze, s'impone per il suo essere "donna fatale", schernente e schiva, arida e altezzosa, affabulatrice come un'attrice di avanspettacolo. In una scena girata negli spogliatoi, non a caso, si atteggiava a diva appoggiando una gamba su uno sgabello con una sigaretta con bocchino, mettendo ben evidenza le cosce avvolte nel tutù, poi ingaggia una stupida scaramuccia con Sara, sostenendo che i nomi che cominciano con la S li portano i serpenti. Susy è presente, ma non interviene e non tradisce il suo perenne ruolo di osservatrice stupita (Cfr.Foto 62). A prendersela, invece, è Sara, sensibile, reattiva. Sara unisce alla sensualità che non le manca, l'intelligenza, la solidarietà, la curiosità della scoperta e per l'essere umano, mentre Olga rappresenta tra le ragazze l'assiologia negativa che la vuole superficiale e arrivista, chiusa in se stessa.

Ma, ciò nonostante, Olga da personaggio marginale non incontra la morte, sebbene abbia tutte le caratteristiche per essere oggetto di "punizione", in quanto *bad girl*.

Olga, infine, parrebbe contraddire la tesi secondo la quale le donne di *Suspiria* siano tutte asessuate, una tesi per altro confermata dallo stesso Argento in persona, che un'intervista afferma che "non conoscono il sesso"²³.

In realtà, infatti, Olga al minuto 22'55 si mette a disquisire con Susy sulla bellezza del ballerino tuttofare interpretato da Miguel Bosé, conteso, a quanto sembra da molte ragazze della scuola. Olga

²³Cfr.F. Maiello, *Dario Argento. Confessioni di un maestro dell'horror*, Alacran, Milano, 2007, p.112.

poi conclude: “La povera Pat gli faceva il filo”, a riprova che, come in un qualsiasi luogo popolato da giovani anche presso la Tanz Akademie l’interesse per l’affettività e il sesso alberga eccome.(Cfr. Foto 63)

Pat, per l’appunto, sarebbe la vera *bad girl*, la prima vittima, espulsa per completamente scorretto dall’accademia, ma, comunque, sensibile e indifesa (si spaventa per una finestra che sbatte) e, proprio come una bambina imprudente, Argento la vuole così curiosa e ingenua da non riuscire a riconoscere oscuri presagi e a non riuscire a mettersi in salvo per tempo.

Pat a differenza di Olga è arrendevole e remissiva, educata e garbata nei modi, e, a dire il vero, vi è tutta la difficoltà nell’immaginarla come possibile ragazza trasgressiva e antisociale. Il suo personaggio, come tutte le “vittime inutili” è piatto e vuoto, serve soltanto a svolgere la funzione di simulacro dell’orrore fisico e materico e dell’atrocità, ingiustamente patita. È anche da notare il modo in cui cammina Pat, come un automa, come fosse “già morta”

Un’altra “vittima”, invece, è proprio Sara, il cui ruolo sembra, a tutti gli effetti, quello di *final girl* per il suo desiderio di modificare la realtà, la sola che veramente intuisce di essere in una situazione di pericolo, anche se non viene creduta.

Il coraggio non le manca, ma, in realtà, bandendo tutte le apparenze, finisce per soccombere alle suggestioni e alle proprie paure e passare non più per un personaggio prevedibile e lineare, ma piuttosto contrastato. La sua morte alquanto spettacolare è sacrificale, Sara perisce da martire, fallendo il mandato che lei stessa si è posta, quella di far luce sul mistero della maledizione della scuola. Poi nel finale il suo corpo ricompare redivivo, sfigurato e mostrificato, con un coltello in mano e un’andatura meccanica, con l’intenzione di uccidere Susy.

Accanto alle giovani ospiti venute a specializzarsi e a studiare (il mondo dei giovani), vi è l’universo di chi rappresenta le istituzioni (i vecchi), cioè, i responsabili della scuola.

Questo universo adulto è ritratto del tutto semplicisticamente come dispotico, poco affidabile, anaffettivo e soprattutto astratto e lontano dalla vita reale delle ragazze.

La vera proprietaria della scuola si dice assente per un viaggio all'estero ed in sua sostituzione ci sono Madame Blanc e Miss Tanner, corrispondenti alle attrici Joan Bennett e Alida Valli, rappresentanti di quelli che Chiara Tognolotti chiama "corpi di memoria"²⁴.

Trattasi di rivisitazioni e riutilizzo di volti del passato che portano comunque una traccia della storia del cinema classico e che non faticano a vivere una seconda vita anche nell'horror contemporaneo. In *Suspria* Argento, ad esempio, impiega Alida Valli ridandole quell'alterità sprezzante che era propria di *Lisa e il diavolo* (Mario Bava, 1973), il suo personaggio è più anziano di quello che potrebbe sembrare, per il suo incedere, per la sua voce gutturale e impostata, per i suoi modi spicciativi, "zitelleschi"²⁵, tronfi e altisonanti. Nell'Alida Valli-Tanner vi sono molti atteggiamenti che rimandano ai lati più mascholini della personalità di una donna (Cfr. Foto 64), innanzitutto la rimozione della dolcezza materna e della grazia, vi sono in lei tutti i caratteri di una donna castrante e frigida, perfino sottilmente sadica nei riguardi delle ragazze.

In ogni caso Tanner finisce per diventare nel corso del film una maschera stereotipata, astratta, assolutamente grottesca e fin caricaturale. Il suo essere arcigno sfocia addirittura quasi in un humour nero e paradossale quando si appresta a cacciare Daniel dalla scuola urlandogli contro: "Anch'io, anch'io respirerò...e vai lontano!"

Anche Madame Blanc è caricaturale e grottesca nel suo ruolo di donna anziana svampita, manierata e borghese, ma segretamente attenta a tutto ciò che accade senza darlo a vedere, quindi ben più temibile e insidiosa di Tanner, a dispetto delle apparenze. Entrambe esercitano il potere all'interno della scuola e sono rispettate, non sapendo, ma forse intuendolo, che sono emissarie delle forze occulte della Regina Nera.

Escludendo per un momento le spiegazioni legate all'occulto e alla stregoneria che motiverebbero la caratterizzazione assai tetra e poco rassicurante di Madame Blanc e Miss Tanner, esse sono comunque due esempi di insegnanti di altri tempi, incapaci di dialogare con i ragazzi, incentrate su una didattica trasmissiva e sul monopolio del sapere, nonché sul valore massimo della disciplina e del sacrificio, ma, forse ancora ben presenti nella realtà effettiva dei contesti scolastici e collegiali

²⁴ Cfr. C. Tognolotti, *Argento rosa. I corpi delle donne*, in *Cuore di tenebra*, p.43

²⁵ L'espressione è di Roberto Curti. Cfr. R. Curti, *Fantasma d'amore*, p.360.

degli anni Settanta. Basti pensare anche a Federico Fellini a come ritrae le insegnanti di Titta in *Amarcord* esasperando molto bene il divario giovinezza/anzianità²⁶.(Cfr. Foto 65)

La dialettica giovane/anziano non è uno delle ultime caratteristiche di *Suspiria*, forse, per rimarcare ancora una volta, la differenza di età tra chi comanda ed è adulto e da chi deve obbedire ed è un bambino, tra chi racconta le favole nere e chi invece le vive con terrore, impotente.

Del resto, la figura dell'insegnante algida e severa è ben presente anche ne *l'educazione fisica delle fanciulle* e si lega anche alle consuetudini e ai codici di comportamento di chi apprende e di chi impartisce lezioni di danza.

Anche gli uomini di *Suspiria*, ben pochi, sono ridotti a meri oggetti in mano al potere, personaggi vicari, svuotati letteralmente di valore, presenze strumentali ed efebiche, spesso suscitatori di sentimenti ilari (come il maggiordomo Pavlo, grottesco, mostruoso, con la sua dentatura) o patetici (la diversità del pianista Daniel, che viene irrispettosamente calpestata per diventare oggetto di una manipolazione parodistica e grottesca fino a quando la morte non risveglia la coscienza dello spettatore e lo mette direttamente a confronto con il tragico).

Il personaggio di Miguel Bosé, già citato, anch'esso ambiguo e sfuggente, è oggetto di attrazione sessuale delle giovani ballerine, qualcuna mette in giro la voce che è gay, ma unicamente per ripicca perché non ha avuto la meglio su di lui.

Di fatto Bosé si rivela un debole, timido e impacciato, un ragazzo che non ha abbastanza soldi per pagare l'accademia ed accetta come pegno di diventare il factotum personale di Miss Tanner.

Gli unici due uomini che rivestono un ruolo autorevole, sono lo psichiatra amico di Susy e il professor Milius, esperto di occultismo. La loro missione è quella di anticipare la risoluzione del mistero e indirizzare Susy, dopo il fallito tentativo di Sara, sulla strada della verità, personaggi influenzatori e destinanti, implicitamente motori di una vicenda che, senza di loro, forse, non sarebbe mai stata portata a conclusione. Lo psichiatra racconta a Susy la storia della Regina Nera, e cita la famosa frase usata dalla McDonagh per il titolo del suo libro su Argento, "il Male non viene da specchi incrinati, ma dai cervelli incrinati"; è tuttavia importante notare come la spiegazione (pseudo)scientifica avvenga in uno spazio aperto e soleggiato, sotto due alti grattacieli²⁷, che, per

²⁶ Si veda ad esempio la macchiettistica caratterizzazione della professoressa di matematica nello stesso film *Amarcord* (1973)

²⁷ Il palazzo è nella realtà il BMW Building, situato ai margini del Parco Olimpico di Monaco di Baviera.

contrasto con gli spazi claustrofobici della Tanzakademie, a cui ci eravamo abituati, ci appaiono perturbanti.

Sintatticamente *Suspiria* ha un andamento lineare ed è costruito secondo una consequenzialità di unità spazio-temporali concentriche, dove conta soprattutto l'impatto visivo:

Scrivono Davide Ottini e Vincenzo Del Corno a proposito:

Suspiria appare come una «concatenazione di tante scene “madri”, in cui ad evocare l'interesse dello spettatore non è tanto il filo logico conduttore che lega una sequenza all'altra, quanto l'impatto visivo, emotivo e simbolico delle singole unità narrative»²⁸.

In questo limbo spazio-temporale che non sembra avere un confine definito, ma sembra piuttosto liquido e fluido come in un sogno allucinato, si muovono i personaggi, come corpi slegati.

Il punto di vista del regista è dato incondizionatamente al mondo delle giovani danzatrici, il mondo istituzionale della proibizione e del dovere (la scuola di danza) funge da stimolo, ma al tempo stesso da ostacolo, l'accademia è vissuta dalle ragazze come luogo di cura e protezione, ma al tempo stesso come luogo di reclusione, da cui fuggire (una ragazza ci ha provato, ma è rimasta uccisa).

Susy, l'eroina, è temporaneamente gettata e inclusa in questa realtà onirica e allucinata, compie un percorso lasciandosi guidare come da un filo di Arianna immaginario, che la porta direttamente a destinazione. Un filo di Arianna che, contemporaneamente si presentifica e si materializza con gli appunti lasciatole da Sara, che indicano il numero dei passi che le insegnanti compiono prima di arrivare a una porta, che però non è l'uscita della scuola e, non ultimo, attraverso il ricordo di una frase ascoltata.

Susy troverà degli ostacoli sul suo cammino, ma non saranno ostacoli umani, personaggi opposti, saranno bensì le forze dell'occulto che tenteranno di distoglierla o di distrarla dal suo compito principale, che da lei stessa viene ignorato o sottovalutato.

L'elemento del sonno inatteso e non voluto, simbolo della morte, è presente in due momenti del film. Sonno come perdita di coscienza preceduta da un malore, anticamera della morte, primo avvertimento del Male, durante lo svenimento nella sala da ballo, accompagnato, poi, dall'uscita del sangue. Il sangue qui potrebbe rimandare simbolicamente al ciclo mestruale o alla perdita della

²⁸ A. Tentori, *Prefazione*, in D. Ottini e V. Del Corno, *Suspiria di Dario Argento. Genesis e morfologia di un capolavoro*, Un mondo a parte, Roma 2011, p.11

verginità. Un fenomeno biologico, che apre a una nuova condizione, come se Susy fosse in qualche modo “iniziata” e “introdotta” ufficialmente in un mondo nuovo e ostile, pronto a osteggiarla e a sfidarla, per il quale occorre divenire adulti e forti d’animo; Non a caso, dopo il malore, il Dottor Verdegast²⁹ prescrive una dieta a base di vino rosso, perché fa “sangue”.

Il sonno compare anche nella forma di dormiveglia e letargia, una narcolessia che la rende incapace di agire e che le impedisce di ascoltare le richieste di aiuto di Sara, che una notte le implora di non lasciarla sola e che le sussurra: “Susy tu sai niente, di streghe?”

Susy poi riferirà allo psichiatra di aver già sentito qualcuno parlarle dell’argomento, ma non ricorda chi, proprio come in un sogno, dopo il quale avviene l’oblio o rappresentazioni falsate del ricordo.

Il sonno mette anche fine all’amicizia e alla collaborazione tra Susy e Sara, poiché la negligenza di Susy, porta la sua compagna a essere uccisa. Questo rapporto a due è forse cercato e voluto più da Sara che da Susy, basato sul bisogno di protezione e di rivalsa sulle altre compagne.

C’è anche da aggiungere che questa relazione è l’unica che si esplica per intero sul dialogo intersoggettivo, di cui il film difetta.

L’attenzione ai rumori, ai sospiri, che stimolano l’udito è, come abbiamo visto, il *topos* centrale, ma, non vi è quasi mai il discorso come *logos* articolato e sonorizzato che regola e costruisce i legami intersoggettivi. Ciascuno vive nell’immediato presente senza passato e senza futuro, le cui azioni sono spesso esibite e non logicamente ed espressamente motivate. La motivazione dell’agire resta, per certi versi, nella mente dello spettatore che esercita la propria immaginazione e, ovviamente, nel regista che, in molti casi, usa la reticenza come strumento retorico per escludere lo spettatore totalmente o parzialmente dal sapere.

Sara ha il ruolo attivo di raccontare e spiegare, mentre Susy di ascoltare e recepire, Sara è esuberante, vuole creare con Susy una complicità avvolgente, le sue parole sono spesso sussurrate, soprattutto nella sequenza della camerata, durante la quale s’interroga sulla provenienza di inquietanti rantoli e sospiri.

²⁹ Verdegast è anche una citazione dal film *The Black Cat*, (Edgar G.Ulmer, 1934) nel quale compare un personaggio con lo stesso nome, interpretato da Bela Lugosi.

Si potrebbe azzardare una chiara sublimazione omosessuale nella ripetuta ricerca di Susy da parte di Sara, guidata da un'insistenza che lascia tutto sommato la ballerina americana indifferente e poco interessata, benché lusingata.

In questa sua opera di avvicinamento e, potremmo dire, di seduzione, Sara arriva quasi a terrorizzare Susy con i suoi racconti (non si sa quanto immaginari) sulla scuola, pur di svegliarla da quel torpore e da quel distacco che la caratterizzano.

In realtà Susy mostra di avere i suoi tempi e, con una certa lentezza, sospinta da incontri e accadimenti, si prende la responsabilità di portare a buon fine la missione che il destino le ha assegnato.

La linea progressiva del tempo narrativo miete vittime ed elimina a poco a poco, ostacoli e personaggi oppositori e adiuvanti, cosicché Susy giunga sola di fronte al “nemico” e si renda pienamente autonoma nell'esercitare la propria azione. Si ha, quindi, l'impressione di uno svuotamento spaziale, di uno sgombero inevitabile di tutti i potenziali distrattori, finisce la paura e comincia la vera avventura, la *pars construens* della vicenda³⁰. Le forze occulte hanno dapprima cercato di impedire a Susy di far luce sul mistero, ma ora, risvegliatala, si prodigano a far sì che la lotta sul campo abbia inizio.

Da questo punto di vista, Susy è propriamente una *final girl* rimasta sola. C'è però da escludere almeno il fatto che Susy non lotta individualmente né è tantomeno perseguitata da persone fisiche: non vi sono una strega, un fantasma dalle sembianze umane o un “uomo nero” che minacciano la sua incolumità durante il film.

Il suo terrore è continuamente richiamato e provocato da avvertimenti, da notizie spiacevoli, da rumori sinistri, da presenze o discorsi inquietanti. Il suo persecutore è astratto, è il male, non è qualcuno che fa del male. Da questo punto di vista, Susy non può essere definita propriamente “vittima”, come invece avveniva negli altri casi di ragazze finali di alcuni film americani già citati.

Tutto ciò però avviene fino alla fine del film, il punto di svolta, nel quale Susy incontra finalmente i responsabili fisici del male, il cadavere di Sara che si rianima, e la visione della strega Helena Markos, riprodotta in modo molto stereotipato, come una vecchia orribile e decomposta. Lo spettatore non ha la certezza che questa strega sia reale, anche perché appare e scompare si sposta

³⁰ Anche in questo caso si potrebbe far valere la teoria del piacere sottrattivo di Lowenstein, citata nel capitolo 5.

velocemente da un angolo all'altro, notiamo la sua presenza invisibile unicamente dalla curvatura del materasso del letto a baldacchino che regge il suo peso; Susy riesce a ucciderla colpendo la sua silhouette, la sua forma resa fissa, riflessa e intellegibile dalla folgore di un fulmine.

Vi è in ogni caso il tema della ragazza armata di un corpo contundente che uccide o elimina un personaggio che rappresenta il male.

Il punto però è che morta Helena Markos, crolla l'intera accademia di danza, Susy se ne allontana sorridendo sotto la pioggia, simbolo di un lavaggio purificatore, acqua che tra l'altro, chiude circolarmente il film, iniziato sotto il segno di un altro temporale, segno comunque di un trionfo del Bene sul Male.

Vi è comunque indissolubilmente un'antropomorfizzazione di un edificio architettonico, emanazione di esseri viventi e non viventi.

Questa concezione panistica e antropomorfa della *haunted house* è meglio spiegata dalle parole dell'architetto Varelli in *Inferno*, film per il quale la simbologia esoterica riveste un carattere prioritario e decisamente più determinante che in *Suspiria*: "Questo palazzo è diventato il mio corpo, i suoi mattoni le mie cellule, i suoi passaggi le mie vene, il suo orrore ormai la mia vita".

Il nemico che lotta con la ragazza finale è, in questo caso, una residenza, non una persona, una residenza che esercita il male, come in *Inferno*, attraverso elementi piuttosto comuni nel repertorio gotico: labirinti, passaggi segreti, corridoi misteriosi, animali innocui che diventano pericolosi, presenze indecifrabili che hanno il dono dell'ubiquità. Siamo infatti ben lontani dai luoghi chiusi dello *slasher* americani, che ospitano tutt'al più presenze concrete, zombi o assassini, ove l'edificio maledetto non è maledetto in quanto tale, ma unicamente e soltanto condizione pretestuosa perché possano verificarsi situazioni nefaste, guidate e architettate *hic et nunc* da presenze corporee ben visibili.

Susy è una *final girl* passiva non cosciente della lotta, ma con una funzione destinale prescritta probabilmente e fatalmente da un'occulta trascendenza.

Anche la questione del *gender* non è per niente toccata nel film ed, anzi, una delle caratteristiche singolari e non stereotipate di questa *final girl* argentina è di conservare dall'inizio alla fine la propria femminilità e innocenza, rivestendo però, contemporaneamente un ruolo risolutore.

6.3 Phenomena

Scheda tecnica

Regia/Director: Dario Argento

Soggetto/Subject: Dario Argento

Sceneggiatura/Screenplay: Dario Argento, Franco Ferrini

Interpreti/Actors: Jennifer Connelly (Jennifer Corvino), Daria Nicolodi (Frau Brickner), Donald Pleasence (Prof. John McGregor), Dalila Di Lazzaro (direttrice del collegio), Davide Marotta (mostro), Patrick Bauchau (ispettore Geiger), Fiore Argento (Vera), Federica Mastroianni (Sophie), Fiorenza Tessari (seconda vittima),

Fotografia/Photography: Romano Albani

Musica/Music: Claudio Simonetti, Goblin, brani di repertorio

Costumi/Costume Design: Marina Malavasi, Patrizia Massaia

Scene/Scene Design: Maurizio Garrone, Nello Giorgetti, Luciano Spadoni Umberto Turco

Montaggio/Editing: Franco Fraticelli

Produzione/Production: Dario Argento per DAC Film

Distribuzione/Distribution: Titanus

Censura: 80393 del 25-01-1985

Altri titoli: Creepers.

Phenomena esce sugli schermi italiani nel febbraio 1985, dopo una lunga pausa da *Tenebre*, il film di Dario Argento precedente, uscito nell' 82. Il manifesto di questo nuovo film (Cfr.Foto 66)³¹, a differenza di *Tenebre* e forse proprio per contrasto, non sembra particolarmente voler annunciare o ammiccare ad atrocità o morbosità.

Vi è la totale presenza della protagonista del film, seduta lateralmente in mezzo alla natura, con una farfalla posata su una mano.

³¹ Cfr. <https://ilgiornodeglizombi.wordpress.com/2013/04/15/1985-phenomena/>.

Questo disegno sembra evocare più il genere *fantasy* americano in voga in quel periodo: film come *La storia infinita* (Wolfgang Petersen, 1984), *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *In compagnia dei lupi* (Neil Jordan, 1984), *Legend* (Ridley Scott, 1985), storie per bambini o adolescenti, fiabe a base di gnomi, fate, creature mostruose, con una forte componente soprannaturale, film dalla narrazione classica, con eroe o eroine protagoniste pronti a sfidare ogni avversità.

Ma non è solo il *fantasy* statunitense a essere di richiamo per *Phenomena*. In realtà questo film ha richiami anche dal lungometraggio di animazione nipponico di Hayao Miyazaki, tratto dall'omonima serie a fumetti, *Nausicaä della Valle del Vento* di Hayao Miyazaki (1984) nel quale la protagonista ha il potere di comunicare con creature animali della natura (in questo caso esseri coi tentacoli, chiamati Vermi Re)

Phenomena è forse il film, insieme a *Suspiria* (1977) narrativamente più classico di Dario Argento ed anche a livello produttivo, si propone come una superproduzione con grandi dispendio di mezzi e di danaro, con il *bluff* tipicamente italiano che mira a conservare il consueto spirito artigianale e manifatturiero, in tempi ancora pre-digitali³²

È, infatti, il primo film “scritto, prodotto e diretto da Dario Argento” che intende sfidare lo *star system* americano in pieno spirito autarchico. Di fatto, anche dal punto di vista degli incassi, *Phenomena* conquista il tredicesimo posto dei film più visti della stagione '84-'85.

Tuttavia, si mostrerà nell'analisi successiva alcune divergenze con il cinema americano, soprattutto per ciò che riguarda il ruolo della *final girl*.

La *star* nascente che impersona la protagonista è Jennifer Connelly, proveniente da Hollywood e già vista nel kolossal di Leone, *C'era una volta in America* (1984), che deve forse proprio a questo film il lancio ufficiale alla sua carriera.

³² Si ricorda l'effetto speciale creato da Luigi Cozzi, che per ottenere l'effetto-nube della miriade di mosche che si appoggiano alla vetrata della scuola ha impiegato chicchi di caffè sprofondati in una tanica d'acqua, successivamente “sovrapposti” all'inquadratura. Si veda L. Cozzi, *Il cinema dei mostri: da Godzilla a Dario Argento*, Fanucci, Roma, 1987.

SINOSI

Jennifer Corvino, figlia di un noto attore americano, giunge dall' America per iscriversi al prestigioso pensionato femminile Richard Wagner di Zurigo.

Giunta a destinazione, fa conoscenza con la direttrice, la sua istitutrice Frau Bruckner (Daria Nicolodi), nonché la sua compagna di stanza Sophie (Federica Mastroianni), che la informa della presenza di un pericoloso maniaco che ha decapitato e nascosto i corpi di numerose studentesse nelle zone limitrofe.

Anche Vera, una turista danese, è una delle vittime a cadere sotto i colpi dell'assassino, che uccide con una lancia d'acciaio retrattile.

Durante la prima notte al pensionato Jennifer ha una crisi di sonnambulismo ed esce senza accorgersi di stanza, raggiungendo una zona pericolante, dove casualmente assiste all'omicidio di un'altra ragazza, fuggita dal collegio. Il "mostro" riesce probabilmente a vederla e a riconoscerla.

Vagando senza una meta per la periferia di Zurigo, Jennifer incontra prima due ragazzi che le danno un passaggio, con il fin troppo chiaro intento di approfittarsi di lei, poi si getta in corsa dalla loro auto e raggiunge grazie a una scimmietta che incontra in un bosco la villa dove abita il professor John McGregor, un entomologo costretto su una carrozzina, assistito da Inga, lo scimpanzé venuto appunto in soccorso alla ragazza.

McGregor simpatizza subito con la giovane americana per l'interesse in comune che i due hanno per gli insetti (Jennifer riesce addirittura a mandarli in calore) e per la somiglianza che Jennifer ha con Greta, la sua assistente, purtroppo scomparsa, non si sa se per opera del maniaco.

McGregor, inoltre, sta collaborando con l'ispettore Geiger (Patrick Bauchau) della polizia cantonale, grazie allo studio delle mosche necrofaghe, riuscendo così a risalire approssimativamente alle date dei decessi.

Jennifer, tornata al collegio, viene redarguita severamente per essere uscita durante la notte senza autorizzazione e sottoposta contro la sua volontà a check-up clinici per accertare la natura del suo sonnambulismo.

Intorno a lei si crea un muro di ostilità e di diffidenza, anche tra le compagne, ipocrite e perfide. Quando anche Sophie viene uccisa, Jennifer fa ritorno da McGregor per comunicargli di aver scoperto di saper comunicare con gli insetti, grazie all'aiuto di una lucciola, che gli ha permesso di rinvenire un guanto coperto di larve, appartenente all'assassino. Analizzando le larve McGregor stabilisce che sono della mosca "Grande sarcofaga", un insetto che si nutre esclusivamente di cadaveri.

Insieme a McGregor Jennifer, decide di vendicare Sophie e accetta di fare da esca per l'assassino guidata dalla "Grande sarcofaga", che dovrebbe fiutare i cadaveri a distanza di chilometri.

Jennifer, grazie alla poderosa mosca, ritorna sul luogo sul delitto di Vera, uno chalet in montagna. Purtroppo però viene cacciata a male parole dall'agente immobiliare incaricato della vendita lì presente per un sopralluogo.

A complicare ancora più le cose, ci si mette l'assassinio di McGregor e il ricovero forzato in ospedale di Jennifer da parte della direttrice del Wagner, dopo lo svenimento della ragazza a seguito del richiamo telepatico di miriadi e miriadi di mosche depositatesi sulle finestre della scuola.

Sospettata di essere pazza e pericolosa, Jennifer viene affidata a Frau Bruckner, dopo che la ragazza ha deciso di sua spontanea volontà di lasciare il collegio e tornare in America, seguendo i consigli dell'avvocato Morris, l'agente di suo padre.

In attesa della partenza, Frau Bruckner ospita temporaneamente Jennifer nella sua grande villa, tetra e isolata sulle sponde del lago. Frau Bruckner si rivela sempre più minacciosa e scostante, mette al corrente Jennifer dell'esistenza del figlio, un bambino piccolo e molto malato, che vive recluso nei sotterranei della villa.

La donna cerca di avvelenare la sua ospite con delle pillole e rivela la sua doppia natura, quella di pazza sadica. Jennifer, sopravvissuta alle pillole velenose, tenta di sfuggirle scappando nei sotterranei, dove viene afferrata di sorpresa dall'ispettore Geiger che cerca aiuto, orrendamente torturato e deturpato da Bruckner. Geiger cerca di uccidere la Bruckner, mentre Jennifer precipita dentro una pozza di resti di cadaveri putrescenti, poi s'imbatte in suo figlio, un essere deforme, col quale ingaggia una lotta all'ultimo sangue, prima di farlo annegare dentro il lago, aiutata da uno sciame di mosche che ha chiamato in suo soccorso.

Frau Bruckner proteggeva la sua creatura mostruosa, responsabile degli omicidi delle ragazze, arrivando a uccidere anche McGregor.

Dopo aver sbaragliato Morris, l'avvocato corso tempestivamente in aiuto di Jennifer, Bruckner tenta di uccidere la ragazza, ma viene salvata da Inga che uccide l'assassina a rasoiate.

ELEMENTI NARRATIVI E TEMATICI

Dal punto di vista degli elementi narrativi e dei personaggi, la prima grande caratteristica che si riscontra in *Phenomena*, come già per altro evidenziata in *Suspiria* è la rimessa al centro della protagonista femminile unica, a cui è dato il compito implicito di muovere il motore della vicenda.

La sua unicità e solitudine sono rafforzate dall'appartenere anche questa volta a un altro paese di origine rispetto al luogo dell'azione, ovvero in questo caso la Svizzera.

Jennifer è una ragazza di 14-15 anni, proveniente dall'ambiente altolucato dello spettacolo, figlia di una grande attore hollywoodiano, si presenta semplice, acqua e sapone, gradevole e distinta, ben educata e curiosa del nuovo, con un carattere calmo e posato. Fin da subito dimostra un grado di maturità superiore alla sua età e dai pochi dialoghi già possiamo notare una buona consapevolezza di sé e una buona propensione ad informare i suoi interlocutori (e di riflesso lo spettatore) sulle sue abitudini, sulle sue virtù e sulle sue debolezze.

Jennifer non tradisce il suo debole per gli insetti dicendo: "Gli insetti non mi fanno mai male, perché io li amo... Amo tutti gli insetti!". Veniamo poi a sapere che è vegetariana e che ha un padre che si è separato presto dalla moglie, abbandonando il tetto coniugale. Più tardi, scopriamo poi alla prova dei fatti che è anche sonnambula, ma anche di questo sembra esserne consapevole, non preoccupandosene più di tanto, giustificando questo "disturbo" come una caratteristica della sua personalità. "Dev'essere stato il viaggio, magari il cambiamento d'aria", mormora a McGregor a 31'55".

Lo spazio-ambiente dove Jennifer viene accolta, il collegio Richard Wagner, è presentato come freddo e ostile, così come sono fredde e algide le due figure femminili che incarnano l'autorità, la direttrice del collegio (Dalila Di Lazzaro), personaggio piatto e appena abbozzato, presente in tutto il film in sole tre scene e la vice-direttrice e istitutrice Frau Bruckner, donna fallica, mascolina e altera, ma, tutto sommato rassicurante e professionale.

La terza figura femminile è Sophie, la compagna di stanza francese di Jennifer, personaggio alla pari, rappresenta la trasgressione e il desiderio di sconfinamento alle regole imposte dalla scuola.

Apparentemente è una figura amica, potrebbe essere adiuvante, in realtà svela il suo lato ipocrita, quando, racconta assai poco galantemente al suo fidanzato che è “costretta a fare la guardia” a Jennifer, perché si è scoperta sonnambula.

Il personaggio di Sophie ha vita breve anche perché imitando la camminata da sonnambula, viene spiata e scambiata dal mostro per Jennifer e viene uccisa, forse ingiustamente o forse implicitamente “punita” dal regista per la sua ipocrisia.

Jennifer, nonostante tutto, vive con disinvoltura e distacco l’atmosfera oppressiva del collegio, sempre e comunque rispettosa delle regole, almeno fin quando non comprende che vengono fraintese le sue esigenze e calpestata la propria volontà.

Dal punto del vista del potere, infatti, Jennifer ha libertà limitata all’interno del pensionato, anche se, a ben vedere, Dario Argento non si preoccupa di descrivere la vita della comunità. *Phenomena*, infatti, a differenza di *Suspiria*, non si può definire un film corale per la presenza di pochissimi personaggi che non intrattengono per altro relazioni tra loro. Mancano, infatti, sottotrame e focus meglio definiti su personaggi secondari, che invece sono più presenti in *Cosa avete fatto a Solange?* (Massimo Dallamano, 1972), altro film al femminile di ambientazione collegiale.

Vi è quindi in *Phenomena*, un diretto rimando ad ambienti esterni al collegio dove si svolge l’azione, in particolare vi è una netta cesura fra la prima e seconda parte, sia dal punto di vista spaziale, ove, l’azione non si svolge più all’interno del pensionato, ma a casa di McGregor e di Frau Bruckner, che dal punto di vista temporale (la seconda parte è un accumulo di colpi di scena, mentre la prima più deduttiva e più rarefatta). Complessivamente le scene o le sequenze girate interno/esterno del collegio, sono 12 sulla complessiva durata del film di 111’.

John McGregor, è dopo l’ispettore Geiger, alquanto insignificante sul piano narrativo e attanziale, l’unico personaggio maschile degno di rilievo del film, colui che partecipa attivamente alle indagini e colui che individua negli insetti il metodo conoscitivo ed esplorativo volto alla risoluzione del caso.

Purtroppo, però, trattasi di un personaggio debole sul piano narrativo, la sua paraplegia lo tiene a distanza dal mondo, la sua sete di sapere viene in fretta castrata con l’omicidio.

A tratti, durante il film, rivela, però, aspetti inquietanti e misteriosi: una comunicazione ipnotica, pervasiva, una parlata che nasconde messaggi a volte criptici, McGregor è presentato come il tipico personaggio sospettato dalla “doppia natura” In realtà è soltanto un espediente per confondere lo

spettatore, di McGregor emerge forse il sentimento patetico della diversità, soprattutto quando assistiamo al suo assassinio e, soprattutto la sua inutilità a dispetto del bene e del giusto.

Sulla diversità, anzi, si regge e si costruisce tutto *Phenomena*. La patologia, oggetto molto caro al gotico, è il filo conduttore del film ed è qui esponenzialmente trattata e declinata a più livelli e in più forme, soprattutto attraverso i personaggi.

Anche la stessa Jennifer è “diversa” rispetto alle compagne, soffre di sonnambulismo (un’alterazione di coscienza), poi si scopre ad avere poteri telepatici che le permettono di comunicare con gli insetti. Secondo una classificazione dei mostri nell’horror proposta da S.J. Schneider, telepati, telecinesi e sensitivi fanno parte della categoria “psychic monsters”³³ dunque anche Jennifer, a buon diritto potrebbe essere considerata un “mostro”.

Al minuto 51’ ..Jennifer chiede a McGregor: “io sono anormale”? e McGregor per rassicurarla le risponde: “Tu hai guadagnato qualcosa. Tu sei nella posizione di compiere azioni straordinarie con le tue facoltà”.

Vi è infine da considerare la diversità del figlio di Frau Bruckner, un bambino deforme, affetto da una sindrome genetica, denominata di Patau, altrimenti nota come trisomia 13. Una malattia che si traduce anche in perversione, quando, consapevolmente o inconsapevolmente, questo figlio ama vivere a stretto contatto con i cadaveri delle ragazze che egli uccide.

A ciò si deve aggiungere che questa creatura è nata da uno stupro subito proprio da Frau Bruckner, responsabile forse di aver provocato anche in lei la follia.

Dal punto di vista sintattico le relazioni che i personaggi intrattengono tra loro sono di tipo diadico. Anche la vita del collegio, come abbiamo visto, passa attraverso relazioni a due, il collettivo si espleta in forma metonimica, per la quale è ora Frau Bruckner ora è Sophie a incarnare il sistema di valori del microcosmo di riferimento.

Jennifer arriva “vergine” dall’ America, “dal nuovo era giunta nel Vecchio Mondo” (come recita Dario Argento in un commento *over*) e si confronta alternativamente con i personaggi di cui abbiamo fatto cenno (Sophie, McGregor, Frau Bruckner)

³³ Cfr. S.J Schneider, *Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror*”, in A. Silver, J. Ursini (a cura di), *The Horror Film Reader*, Limelight, New York, 2000, p.182

Ciascuno di questi personaggi rappresentano una tappa di un viaggio in cui Jennifer, in fondo, non solo cerca il colpevole, ma cerca se stessa, la sua vera natura.

Venuta dall' America con una differente considerazione di sé, una ricca ragazza, forse un po' viziata, mandata dal padre in una prestigiosa scuola svizzera, nel corso della vicenda, Jennifer deve confrontarsi con una diversità che riguarda *in primis* se stessa, ma soprattutto quella degli altri personaggi che le vivono intorno.

Il suo vero antagonista, oltre all'assassino che attende di ucciderla, è il sistema di valori del collegio, l'istituzione educativa che reprime la libertà di espressione e cerca di ordinare le coscienze, secondo un piano di realtà omologante quanto rassicurante. Il sonnambulismo è soltanto un fenomeno che fa presagire alla schizofrenia e chi dialoga con gli insetti, secondo la direttrice del collegio è "diabolico". Al minuto 56' la donna afferma: "Sappiamo che nella Bibbia il diavolo viene chiamato col nome di Belzebù che significa "Signore delle mosche".

Quindi la ricerca di se stessi, la vera educazione al benessere e alla libertà deve avvenire al di fuori del pensionato.

La prima relazione diadica fondamentale per Jennifer è quella con McGregor. In lui trova la sua prima protezione, l'entomologo è anche il destinante e influenzatore di Jennifer, colui che le insegna, la istruisce, e le dà il mandato di operare in sua vece. L'affidamento alla ragazza della mosca sarcofaga vale come ufficiale passaggio di consegna, da anziano impotente a giovane in grado di intervenire sulla realtà per modificarla. In termini psicanalitici, possiamo certamente associare McGregor a una figura paterna per Jennifer, accudente, protettiva e saggia.

In effetti è proprio l'accudimento che inconsapevolmente va cercando Jennifer dai personaggi che incontra, a cominciare da Sophie, alla quale chiede di sorvegliarla nottetempo perché non ricada in una crisi sonnambulica.

È pur sempre di accudimento il rapporto che lega Jennifer a Frau Bruckner; fallito il rapporto con McGregor ora è alla figura materna che spetta questo compito. Ma Argento preferisce, come in altre occasioni, rappresentare la maternità in modo deviato: Frau Bruckner in coppia col figlio è la seconda relazione diadica che si contrappone al bene (Jennifer-McGregor); la folle donna è un' anti-madre per eccellenza, nutre sentimenti di amore-odio per la sua creatura, al punto da diventare portatrice di morte e non di vita.

Il sentimento materno ambivalente si può riscontrare nello stesso dialogo di Frau Bruckner alla fine del film, quando sta per uccidere Jennifer e cerca di dare al contempo delle spiegazioni.

Prima con tono sprezzante e sfidante, carico di odio, sibila: “Era un mostro!”. Poi i toni si fanno dimessi, tristi, Frau Bruckner sta per scoppiare in lacrime: “Era mio figlio”.

“Dopotutto, era mio figlio”, constatando la sua morte e la sua sconfitta, sembra comunicarci Bruckner, nell’ultimo disperato tentativo di rivalsa, dopo essere stata sfigurata in volto dall’ispettore Geiger.

Anche come supposta “madre” di Jennifer, da donna garbata e rassicurante Bruckner si rivela a poco a poco una vessatrice psicologica, minacciosa e pericolosa, l’esempio più classico di donna castratrice; la trasformazione è graduale e i risultati finali si devono anche all’ *overacting* di Daria Nicolodi che riesce a raggiungere espressioni quasi demoniache, strabuzzando gli occhi.

Uccisa anche la seconda figura genitoriale (realmente e metaforicamente) a Jennifer non resta che il regno animale. Ed è appunto lo scimpanzé Inga a salvare la ragazza da morte sicura e a eliminare anche Frau Bruckner. L’abbraccio finale tra la scimmietta e la ragazzina è indicativo di come, in realtà, sia il mondo animale a ricongiungersi definitivamente con Jennifer, anche per via del suo rapporto simbiotico e telepatico con gli insetti. La natura ferina, più genuina, innocente si contrappone a quella umana, corrotta, malvagia, incapace di proteggere e salvare.

L’approdo finale di Jennifer, dopo il suo lungo percorso iniziatico, quindi, è il ritorno simbolico a uno stato primordiale, lontano dagli adulti e dagli essere umani; Jennifer passa quindi dal vivere la solitudine tra gli uomini allo sperimentare una solitudine al di sopra degli essere umani.

Il suo essere “eroina”, quindi, ha una precisa finalità moralizzante nel film, non “eroina” per eliminare ogni male dall’essere umano, ma, al contrario, per eliminare simbolicamente l’essere umano in sé e per sé fonte di ogni male.

Se come *final girl* “tradizionale” Jennifer risponde, in fondo, all’ *Ending A*, perché salvata da una scimmia (e quindi altro-da-lei), in verità la sua capacità di entrare in contatto con il regno animale è già di per sé vincente a orientare e indirizzare la natura e gli eventi in suo favore. In fondo, Jennifer aveva già ucciso il mostro assassino, grazie alle mosche, aveva già richiamato le stesse in uno stato di trance per essere allontanata dalla scuola. Quindi anche lei, gode di quel riconoscimento vittima-eroina che caratterizza molti film italiani, ma è soprattutto eroina cosmica in grado di interagire con essere non umani e di utilizzarli a fin di bene, a tutela di essere diversi, deboli o indifesi.

Nonostante la confezione estetica del prodotto, i richiami al genere *fantasy* per il tema della ragazzina dai poteri soprannaturali, già visti per esempio in *Carrie lo sguardo di Satana* (Brian De Palma, 1976) o in *Fenomeni paranormali incontrollabili* (Mark L. Lester, 1984) tratto dal romanzo *L'incendiaria* di Stephen King, *Phenomena* è un film europeo, ma prima di tutto italiano, per la sua propensione a dipingere i rapporti umani in modo assolutamente cinico e poco edificante, per il suo ribellismo a ruoli cinematografici ben definiti, per il raccontare più gli stati d'animo che i fatti.

Già Lucio Fulci, nel 1977, mise in scena una donna dai poteri paranormali (Jennifer O' Neil), una *surviving girl ending A*, non creduta dall'autorità e sull'orlo della follia nel tentativo di risolvere l'enigma. Di nuovo Fulci, ispirandosi probabilmente sia a *Carrie* che a *Phenomena* realizza nell'87 *Aenigma*, storia di una collegiale in coma che architetta con la forza della mente le fini più orribili per punire le sue compagne, colpevoli di averla bullizzata.

Phenomena ricorda, inoltre, per alcuni aspetti molto da vicino *Venerdì 13 (Friday the 13th)*, Sean Cunningham, 1980), innanzitutto per certe atmosfere, per il *gore* e lo *splatter*, per l'ambientazione del lago, ma soprattutto per la presenza di una madre assassina legata morbosamente a un figlio malato. La signora Voorhes, infatti, vive uno sdoppiamento di personalità, identificandosi con il figlio Jason, affetto da sindrome di Down, morto durante un annegamento. Il senso di colpa della donna, per non essere riuscito a salvarlo, può essere colmato e placato solo quando obbedisce alla voce del figlio che le ordina di uccidere tutti i membri che arrivano nel campo estivo.

Il movente psicanalitico è meglio delineato in *Venerdì 13* e rinvia a sua volta a *Psycho*, ma certamente l'affinità con *Phenomena* consiste nel trattare un rapporto simbiotico madre-figlio, in cui è sempre la madre a soccombere ai voleri perversi e criminosi (reali o immaginari) del figlio.

Anche la contrapposizione tra la protagonista Alice e la signora Voorhes ha qualcosa di simile a *Phenomena*: una ragazza molto femminile, graziosa contro una donna matura, rude, altera, vestita con abiti maschili: la camicia da boscaiolo a scacchi e il maglione largo di Mrs Voorhes e i tailleur scuri e i vestiti interi che coprono le forme di Frau Bruckner. (Cfr. Foto 67-68)

Alice, però, indossa un abbigliamento che mira ad esaltare la sua femminilità (stivali con tacco, jeans aderenti, camicia di pizzo), mentre Jennifer, secondo un'iconografia più legata a una *final girl* che misconosce o rimuove pulsioni sessuali, rimane graziosa, ma non sembra particolarmente "donna fatale". Indossa, infatti, abiti larghi, tute, e per di più bianchi, simbolo di purezza, come camicie e vestaglie candide. (Cfr. Foto 69-70)

Jennifer, inoltre, non sembra ostentare però una parte maschile in termini di forza fisica, non si prefigge uno scopo, ma è indotta a farlo da un adulto. Agisce, come era già più evidente per Susy in *Suspiria*, senza una chiara consapevolezza di ciò che sta per accadere, mossa da avvenimenti o suggerimenti che la inducono di volta in volta a prendere una decisione. Gli altri, meglio se adulti, sono coloro che destinano e guidano. In questo senso in *Phenomena* non vi è un chiaro e netto contrasto tra mondo degli adulti e mondo dei giovani, come avviene spesso in molti *slasher* americani. Anzi, è proprio il mondo adulto ad affascinare Jennifer e a sfruttarlo per la propria difesa o crescita personale. Jennifer a differenza di Susy, non è un personaggio pienamente autonomo, ma dipendente dagli altri personaggi adulti in modo più cogente.

Nonostante l'apparente *setting* collegiale, *Phenomena* non è quindi un film adolescenziale, non conserva quella leggerezza scanzonata, non racconta la vita dei *teenager*, ma al contrario, in modo molto serio e solenne, descrive gli esiti fallimentari nei rapporti parentali e tra coetanei, un ulteriore fattore che lo allontana dalla categoria *slasher*, pur conservandone molti elementi, tra cui le armi da taglio, la ragazza protagonista, l'assassino mostruoso.

6.4 Rosso sangue

Scheda tecnica

Regia/Director: Peter Newton (Aristide Massaccesi)

Soggetto/Subject: George Eastman (Luigi Montefiori)

Sceneggiatura/Screenplay: George Eastman (Luigi Montefiori)

Interpreti/Actors: George Eastman-Luigi Montefiori (Nikos Tanopoulos), Annie Belle-Annie Brilland (Emily), Edmund Purdom (il prete), Katya Berger (Katia), Kasimir Berger (Willy), Hanja Hochansky (la madre), Ian Dandy ((il padre), Ted Rusoff (il chirurgo), Cindy Leadbetter (non accreditata- Peggy), Michele Soavi (non accreditato-motociclista), Goffredo Unger (non accreditato-macellaio)

Fotografia/Photography: Richard Haller (Aristide Massaccesi)

Musica/Music: Carlo Maria Cordio

Costumi/Costume Design: Helen Crosby

Scene/Scene Design: Helen Crosby

Montaggio/Editing: George Morley (Alberto Moriani)

Produzione/Production: Robert Haller (Aristide Massaccesi, Jack McDonald (Donatella Donati)

Distribuzione/Distribution: Metaxa Corp, Eureka.

Censura: n.77095 del 22/10/1981

Altri titoli: Absurd

Rosso sangue, il cui titolo per l'esportazione estera è *Absurd*, appartiene al filone *exploitation*. Girato con pochi mezzi a disposizione, nel mese di maggio dell' 81, vorrebbe essere la chiusura della trilogia di Massaccesi (alias Joe D'Amato), cominciata con *Buio omega* (1979) e proseguita con *Antropophagus* (1980). Ciò che lega il film agli altri due è un'estetica *splatter* nella quale conta primariamente lo choc visivo e il disgusto provocato nel pubblico. Contrariamente a quanto suggerisce un secondo titolo con il quale è conosciuto all'estero *Antropophagus 2*, *Rosso sangue* non è il seguito o il finale dei precedenti film, che possiamo considerare a se stanti.

Vi è però in *Rosso sangue* lo stesso e unico sceneggiatore di *Antropophagus*, George Eastman (Luigi Montefiori), anche interprete principale in ambo i film.

In origine vi era in realtà un trattamento nel quale il cannibale di *Antropophagus* doveva ritornare a mietere vittime. A Montefiori però non piacque questo progetto e riscrisse di sana pianta la sceneggiatura con lo pseudonimo di John Cart e prese il titolo di *Rosso sangue*. Alla regia, Massaccesi-D'Amato si firmò questa volta Peter Newton. La casa di produzione fu la P.C.M International a cui si aggiunse anche la Metaxa Corp, una compagnia panamense di Edward Sarlui che fece scudo all'operazione.

Per questa ragione *Rosso sangue* non ottenne subito la nazionalità italiana, ma risultò panamense, fin quando lo stesso Massaccesi ricoprò i diritti del film con una nuova casa di distribuzione, la Cinema 80.

Le vicissitudini del film, i suoi tagli-e-cuci, l'uso di pseudonimi, lo avvicinano chiaramente alla tradizione italiana di serie B degli anni Sessanta, che intendeva, come si è visto, forzatamente farsi passare per cinema americano.

Di fatto, *Rosso sangue*, anche perché girato in esterni negli Stati Uniti ed interamente in inglese, insieme a *Contamination* (Luigi Cozzi, 1980) inaugura la stagione anni Ottanta dei scimmiettamenti “all’americana”.

Luigi Montefiori si ispira molto ancora una volta ad *Halloween, la notte delle streghe* (John Carpenter, 1978), ma anche all’horror-fantascientifico che vede nel *mad-doctor* e nella creatura mostruosa l’epicentro del *plot*.

SINOSI

Stati Uniti. In una clinica privata si sperimenta un nuovo ritrovato scientifico brevettato da un sacerdote esperto in bio-chimica. Il preparato è capace di rigenerare le cellule, conferendo una sorta d’immortalità all’individuo cui venisse iniettato. Il primo soggetto a cui viene somministrato il siero è Nikos Tanopolus, uno psicopatico, che tenta di scavalcare il cancello della villa signorile dei Bennett. Nel compiere il salto Nikos rimane trafitto da uno degli spuntoni e rischia la vita.

Viene subito trasportato nella stessa clinica dove si conducono gli esperimenti sul siero e un chirurgo, decide di usare il ferito come cavia, non sapendo di trovarsi di fronte a un pazzo omicida.

Iniettatogli il siero, Nikos si trasforma immediatamente in una belva assetata di sangue.

Dopo aver ucciso un’infermiera con un trapano, l’uomo fugge all’esterno, dove si sbarazza ben presto di un macellaio e di un ragazzo in motocicletta che finisce strangolato. Mentre il sergente Ben Engleman e il dottor Kramer sono sulle sue tracce, Nikos si dirige nuovamente verso la villa della famiglia Bennett. Nell’abitazione si trovano la baby-sitter Peggy e figli di Bennett: un vivace ragazzino, Willy, e Katia, la giovane sorella immobilizzata al letto con trazioni per una malattia osteo-muscolare non precisata.

Mentre i genitori Ian e Carol Bennett sono a fuori a cena da un’altra coppia, Peggy lascia la porta socchiusa e permette all’assassino di entrare. La prima a essere uccisa con una picconata in testa è proprio Peggy. Nikos prosegue il massacro ed è praticamente indistruttibile (l’unico modo di fermarlo è distruggergli il cervello) e deciso a uccidere anche i due ragazzi rimasti. Sopraggiunge l’infermiera di Katia, Emily, venuta ad accudirla, che scopre subito il cadavere dell’infermiera. Intuito il grave pericolo imminente riesce a mettere in salvo Willy incaricandolo di fuggire via e

andare a cercare aiuto. Purtroppo anche Emily finisce trucidata nel peggiore dei modi, dopo un inutile tentativo di uccidere il mostro.

E' invece proprio Katya a riuscire a liberarsi dal letto ad eliminarlo, colpendolo con un'ascia nel cervello, suo punto debole.

ELEMENTI NARRATIVI E TEMATICI

Rosso sangue ha una struttura narrativa elementare con un *double plot*. La prima parte del film si alterna alla caccia al criminale e ai suoi misfatti commessi al di fuori della clinica.

La seconda parte, quella, che, ovviamente, riprende gli elementi dello *slasher* si svolge tutta in un'ambientazione chiusa con tre donne minacciate dalla presenza di Nikos.

Vi è inoltre la figura del bambino che funge da mediazione col mondo esterno, presenza adiuvante che permette il raggiungimento dei soccorsi.

Le due parti del film sono anche speculari e contrapposte. Fino alla metà assistiamo a un predominio di personaggi maschili che ruotano intorno alla figura di Nikos: medici e poliziotti dibattono sulla riuscita del siero e sulla pericolosità dello psicopatico.

Nikos, è l'oggetto del contendere ed il vero pericolo intorno a cui ruota tutta la vicenda. Da questo punto di vista è il vero anti-eroe protagonista: non è mascherato, ha sembianze umane, ma al contempo una forza sovrumana, indossa quasi per antifrasi una camicia, dei jeans e delle scarpe da tennis. Non parla, si sa poco della sua provenienza e della sua storia³⁴, è un individuo bestiale, assetato di sangue. Questo istinto ferino lo accomuna a un essere di fatto non omologabile all'umano, non si conoscono le motivazioni del suo agire.

Come uno *zombi* è spinto da un desiderio irrefrenabile a uccidere qualunque suo simile. Che perseguiti delle donne è un fatto del tutto casuale, manca, quindi, del tutto una storia passata, uno scavo psicologico del personaggio e soprattutto un alibi psicanalitico, mentre invece è presente una spiegazione di natura pseudo-scientifica.

³⁴ Vi è comunque un collegamento con *Antropophagus* poiché anche il personaggio precedente proveniva dalla Grecia.

Niko, quindi, è un mostro-macchina senza sentimenti, creatura di dubbia natura, molto simile a un umanoide reso indistruttibile dal siero.

Anche gli altri personaggi non sono a tutto tondo, ma sono soltanto piatte pedine funzionali alla storia.

Nell'ottica quindi di un film concepito *low-budget* il criterio di imitazione è ciò che delinea stilemi, motivi del film e caratterizzazione degli attori.

Ad esempio, Emily, baby-sitter dai capelli corti è una chiara ispirazione al personaggio di Jamie Lee Curtis in *Halloween. La notte delle streghe* (John Carpenter, 1978) il bambino pestifero Willy, ricorda molto da vicino quello di *Shock* (Mario Bava, 1977); le scene *splatter* si rifanno allo stile di Lucio Fulci in *Paura nella città dei morti viventi* (1980).

Le tre donne coinvolte direttamente nell'affrontare Nikos, corrispondono a tre livelli di capacità di salvezza: la prima Peggy, muore subito, con una picconata in testa, nulla possibilità di salvezza; la seconda, Emily, sembra destinata a un triste destino, quando, invece, risorge per tentare di uccidere Nikos e salvare Katia. Il livello intermedio tra una morte sicura e un tentativo di legittima difesa non garantisce possibilità di successo, perché Nikos sopravvive ed Emily perisce definitivamente.

Katia è, a tutti gli effetti, la *final girl* determinante con la responsabilità maggiore, ma è anche la donna più giovane del trio ed inferma sul letto: è, quindi, la figura femminile più debole delle tre, fisicamente (immobile a causa delle trazioni) e moralmente (la più giovane circa quattordici anni, la più fragile e la più spaventata).

Katia, inoltre, non è la vera protagonista della vicenda, ma, sembrerebbe, anzi, avere il ruolo più marginale di tutti.

La sua azione e il suo aiuto è vicario, agisce in sostituzioni di altri perché è la sola in quel momento che può farlo e si sforza di farlo. Lo sceneggiatore Montefiori parteggia per un lieto fine orientato alla vittoria del bene sul male, per la quale non è possibile concepire la morte di una ragazza disabile.

L'originalità però di *Rosso sangue* sta nell'operare via una trasformazione progressiva del personaggio di Katia, che, avviene in un lasso di tempo brevissimo, fin poco verosimile.

Innanzitutto, la prima cosa di cui tenere conto è la forza fisica che Katia riesce a recuperare, così come la capacità in tempi ristretti di riprendere a camminare e di fuggire all'assassino, dopo mesi

passati supina nel letto, con una muscolatura allenata soltanto dai massaggi passivi della sua infermiera.

Anche dal punto di vista psicologico- intellettuale, Katia agisce di astuzia: non entra nel panico e si ingegna a preparare in modo efficace la distruzione definitiva di Nikos, accecandolo, dapprima con il compasso. Questo strumento ci viene mostrato all'inizio del film ed è uno dei pochi passatempi della ragazzina, sempre intenta a disegnare cerchi su fogli di carta. Il compasso, è alla stregua di un *flash-forward*, ciò che segnerà una svolta nella vicenda, l'unico mezzo di salvezza.

Nikos accecato, perde l'orientamento e Katia può muoversi nella villa con più tranquillità, perché i movimenti dell'individuo sono lenti e disperati.

L'aggiunta di una musica alta sempre da parte di Katia contribuisce a destabilizzare il mostro.

Katia viene salvata la prima volta dal prete artefice dell'invenzione del siero, che, tenta, senza successo di sparare a Nikos.

Quando tutto sembra perduto è proprio la ragazzina, con una forza inspiegabile, a dare il colpo di grazia all'assassino, che ben dieci colpi di ascia diretti sul cranio.

La trasformazione di Katia, che ha una valenza quasi soprannaturale, giunge a compimento; Katia è indubbiamente l'eroina, ma l'ultima scena del film getta, come di consueto, inquietanti dubbi sulla vera natura dei personaggi dell'horror italiano.

I genitori e le forze dell'ordine riuniti al di fuori della villa, richiamati dalle grida di aiuto di Willy, vedono Katia varcare la soglia del portone, in stazione eretta e completamente cosparsa di sangue dalla testa ai piedi.

La madre rimane scioccata e una breve carrellata dell'espressione dei volti di chi è di fronte a Katia sembra suggerire incredulità sulla possibilità che la ragazzina abbia avuto la forza di uccidere il mostro. Tutti si guardano gli uni gli altri increduli, nessuno ha il coraggio di credere a quello che vede.

La camera carrella verso il basso a inquadrare il volto di Willy, cupo e sbigottito.

Katia, in controcampo, rivolgendosi al fratellino, intende rassicurare tutti: "Willy, non devi più avere paura". Il volto di Willy si rasserena. Vi è di nuovo un'inquadratura a mezzo busto di Katia,

che lentamente, con la mano destra solleva la testa decapitata di Nikos, ghignando satanicamente soddisfatta.(Cfr. Foto 71)

Ancora una volta, dunque, la progressione narrativa vuole mostrarci un cambiamento significativo in un personaggio. L'allusione del regista vorrebbe quasi indicarci una forma di mostrificazione soprannaturale in Katia: il sangue sulla veste bianca (simbolo di purezza), l'espressione ghignante, smaliziata, quasi demonica, la sua aggressione a Nikos diventa accanimento e non più legittima difesa, nel momento in cui riesce a decapitarlo; la rassicurazione a Willy, accompagnata da quell'espressione assai poco rassicurante .in realtà sembra occultare un sottotesto: "ora devi avere paura di me".

In modo del tutto suggerito, creando quindi, il consueto finale aperto, Massaccesi permette allo spettatore di avanzare delle ipotesi sulla natura di Katia: ingenua o malvagia?

Il livello di coraggio, la forza combattiva, si convertono, dunque, in un potenziale sopraffattorio, che mira a sradicare connotati, anagrafia, ruoli predestinati.

Katia diviene perciò una creatura ultra-umana, superomistica, inverosimile, non si può più stabilirne l'età, la sua malattia scompare, la sua forza si equipara a quella del mostro per poterlo vincere in uno scontro titanico ad armi pari.

Katia, in altre parole, potrebbe essere definita il clone di un *cyborg* cattivo, sulle cui ceneri si rigenera e rinasce. Non a caso, si può notare una progressione inversamente proporzionale tra lo stato di salute di Nikos e quello di Katia: man mano che il mostro-cyborg cattivo viene annientato, perde la vista e viene ferito, Katia ritrova magicamente le forze e rinsavisce per combatterlo.

L'elezione di Katia a creatura *cyborg* escluderebbe quindi, un incrocio di *gender* nell'identificazione spettatoriale, teorizzata da Carol J. Clover³⁵ in quanto la ragazza non prospetta un simbolico cambiamento di sesso nell'attuare la forza e la crudeltà necessari alla propria difesa; Katia non è un maschio travestito da ragazzina innocente, è altro-da-sé e, come tale, scompone la nozione binaria di *gender*.

Questa lettura del personaggio come *cyborg* deriva da Donna Haraway³⁶ per la quali le strutture identitarie classe, razza, *gender* vengono a tramontare. Katia diviene, quindi, una figura fittizia nella

³⁵ Vedi capitolo 2

³⁶ Nota al capitolo 2

sua costituzione, fluida e non riconducibile a ciò che è biologicamente umano, così come il suo antagonista speculare Nikos.

Ciò, che in ogni caso, può essere un filo rosso che lega Katia a Nikos è l'essere un "mostro" nella forma della duplice funzione di castrato/castrante, "mostro" nell'essere altro e nel suscitare timori e dubbi in chi osserva e nutre aspettative orientate su previsioni cogenti.

Anche Katia, quindi, nasconde il dilemma e il *topos* di incertezza tra realtà e fantasia, nella misura in cui è mostro senza abbandonare i suoi connotati fisici umani e agendo sempre in nome del bene.

CONCLUSIONI

Alla fine di questo lungo studio, si è potuto osservare come la descrizione dei processi in atto e l'analisi di alcune opere cinematografiche abbia costituito una valida lente di osservazione per misurare la portata dell'evoluzione del cinema popolare attraverso il genere fantastico e horror.

Gli ultimi tre capitoli hanno fatto emergere principalmente l'utilizzo rappresentativo della figura femminile, dal punto di vista stilistico-formale e dal punto di vista narrativo, da cui sono venuti fuori i principali stereotipi della *Belle dame sans merci*, *damsel in distress* e *final girl*.

Attraverso, quindi, questi tre stereotipi analizzati anche da un punto di vista letterario, si è quindi cercato di dimostrare e valutare attraverso un campionario cinematografico "di genere" la complessità del ruolo e della figura femminile, rispetto alla riduttiva tesi di partenza che includeva la donna-vittima, come *building block*¹ semantico, sostenuta e avallata da una forte misoginia.

A un sistema solido di collaudate "sentenze teoriche", si è potuto contrapporre, con un metodo di ricerca per lo più empirico-applicativo, visioni alternative, basate su ruoli femminili di potere e di dominanza, finanche castranti e vincenti sul maschio.

Ora l'approdo definitivo della ricerca è riflettere sui risvolti motivazionali che hanno portato a questa conclusione.

Il riconoscimento, quindi, del preminente ruolo iconico della donna si è articolato attraverso un filo conduttore che slitta di continuo da posizioni e sentimenti misogini a ginofobi, ove paura e odio, indotti o subiti, sono comunque e per natura le facce di una stessa medaglia.

L'osservazione del *corpus* dei film ha messo in evidenza questo tracciato discontinuo che ha riservato spesso molte sorprese, discrepanze, rispetto a sbrigative e riduttive opinioni monolitiche, faziose e unilaterali sull'argomento.

Avere deliberatamente scelto un metodo analitico di osservazione fenomenologica, ha permesso di sanare, in parte, il divario esistente tra un ambito teorico-discorsivo e un ambito effettuale.

¹L'espressione *building block* è presente nel testo di Rick Altman *Film/Genere*, tradotto in italiano con "componenti del genere".

Tale divario, guidato per lo più da uno scopo e una funzione etico-ideologica, per il quale si impone un dovere teoretico di verificare le cose “come stanno”² ha funto da ostacolo per un vero e proprio giudizio disinteressato sul cinema fantastico italiano.

Gli aspetti problematici nella formulazione di questo giudizio, toccano essenzialmente due aspetti: Il primo aspetto riguarda il differente peso teorico dato alla donna come elemento semantico tipico del genere, che, da un certo punto in poi, sembra aver trovato più spazio all'interno dei *cultural studies* e del femminismo americano, rispetto al sistema culturale italiano, al contrario più interessato a mettere a fuoco la questione femminile a largo spettro nel mondo del cinema in generale e nel cinema erotico/a luci rosse in particolare.

Il secondo aspetto, concerne un'eccessiva presa di distanza tra consumo di profondità e cinema d'autore, almeno fino agli anni Settanta inoltrati, divario che ha, nella critica, specialmente italiana, conseguentemente sottostimato l'importanza al B-Movie nel nostro territorio, come fenomeno di indagine e di studio³.

Il secondo aspetto è strettamente correlato al primo e, secondo il parere di chi scrive, darebbe, tra le altre ragioni, giustificazione alla debolezza della critica militante italiana nel costruire un robusto quadro teorico di riferimento nel quale poter inserire la questione femminile a proposito del cinema horror. In questa “debolezza” si è sviluppato un grande paradosso, ovvero la caduta nell'“indifferenziante”⁴ erotico, un paradosso che ha creato la massificazione dei luoghi comuni, alimentata e convalidata dalla spinta da parte dei produttori a una corsa al “rialzo”, verso prodotti sempre più estremi dal punto di vista erotico, spesso per il solo gusto di provocare reazioni nell'opinione pubblica e nelle istituzioni, anche a scopo commerciale di richiamo degli spettatori.

Si è potuto notare, quindi, a questo proposito, attraverso la consultazione di alcune riviste di settore che, tra i diversi generi e sottogeneri nascenti, vi sia stata una prevalente attenzione focalizzata sul cinema erotico quasi come “emergenza” nazionale, un bubbone da estirpare o in alternativa un fenomeno di massa da analizzare e osservare, pur sempre con dovuta perplessità e scetticismo⁵.

² Virgolette mie.

³ Sull'argomento si veda nuovamente il saggio di Paolo Noto che si focalizza sul problematico ruolo di Dario Argento nel sistema dei generi e l'ambivalenza della critica nei suoi riguardi, almeno fino agli anni Ottanta Cfr. P. Noto, *Italian Horror Cinema and Italian Film Journals of the 1970s* (op.cit.)

⁴ Virgolette mie.

⁵ Alcuni titoli di articoli risalenti agli anni Settanta e Ottanta danno un'idea della situazione: “Una premessa teorica all'erotismo di massa” (Pietro Bonfiglioli, “Cinema Nuovo”, anno XXII, 23 marzo-aprile, 1974), “Viaggio intorno e attraverso la commedia “erotica” (Giuseppe Turrone, “Filmcritica”, agosto/settembre 1978) “La pornografia come mezzo di controllo sociale” (Franco Basaglia, “Cinema Nuovo”, anno XXX, Aprile, 1981), “Film di copertura per sessualità dimezzate (Luigi De Marchi, Franca Rame, anno XXX, “Cinema Nuovo”, dicembre 1981).

Da tutto ciò emerge anche una spiccata attenzione all'immagine femminile come donna oggetto di desiderio del maschio, unico (o quasi) spettatore di commedie erotiche.

La tendenza generale era riportare e marginalizzare un insieme di generi e sottogeneri nell'alveo della pornografia, intesa come termine ombrello relativo a un bieco sfruttamento commerciale che puntasse unicamente a esacerbare bassi istinti, ritenuti spesso nocivi per lo spettatore: sadismo, voyeurismo, degradazione dei rapporti umani.

La crociata ideologica si scagliava anche contro il film di violenza in generale, come nell'articolo "Apologia della violenza sociale nel genere catastrofico" pubblicato su Cinema Nuovo⁶. In quel periodo storico così contraddittorio degli anni Settanta, vi era una spinta omologante che ripiegava su un livellamento completo e indiscriminato di generi che erano basati su sesso e violenza, senza opportune distinzioni di sorta.

L'erotizzazione, la reificazione, la violenza contro il corpo muliebre come modelli espressivi, venivano, infatti, applicati anche al cinema fantastico, nelle ben poche dichiarazioni documentate dei tempi.

Patrizia Carrano, in un suo studio del 1977, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano* ricostruisce la condizione femminile attraverso il cinema e compie l'equazione abbastanza grossolana, ma, tutto sommato, nemmeno biasimabile, tra rappresentazione dell'omicidio e desiderio sessuale, quando afferma che "se Dario Argento uccide le donne, altri le spogliano"⁷.

La reputazione di Argento "uccisore di donne" fa fatica, infatti, ad estinguersi. Ne dà un valido esempio lo stesso regista nella sua autobiografia, raccontando, con ironia, un episodio personale, da cui traspare un'opinione pubblica cieca, suggestionata e avvinta da false convinzioni. Durante una cena al ristorante, nei primi anni Settanta, l'allora compagna Marilù Tolo, si sente male. Scrive Argento:

Dopo averla affidata alle cure un portantino, il medico venne da me e mi disse con aria truce: "Dario Argento, vero?"
"Sì."

⁶ Cfr. R. Alemanno, "Apologia della violenza sociale nel genere catastrofico", in "Cinema Nuovo", Dedalo, Bari, Maggio-Agosto, 1975, p.189.

⁷ Cfr. P. Carrano, *Malafemmina*, p.78.

“Lei è un mascalzone! - gridò allora l’altro - Che cosa le ha fatto per ridurla a questo punto? (...) Ancora una volta era la mia figura pubblica quella che veniva accusata, del resto ero io il regista che “ammazzava” le donne⁸.

Anni dopo un’altra dichiarazione di Argento rilasciata in un’intervista ad Alan Jones ha contribuito ad alimentare ulteriormente e definitivamente il pregiudizio di misoginia nel cinema horror:

Mi piacciono le donne, soprattutto quelle belle. Se hanno un bel viso o un bel corpo, preferisco certamente veder uccidere delle belle ragazze piuttosto che una ragazza brutta o un uomo⁹.

Si potrebbe, ad onor del vero, dare un retroterra teorico a queste grossolane affermazioni, facilmente sospettabili di superficiale sessismo, grazie all’analisi condotta da Orio Menoni, nel già citato articolo, tratto dalla rivista “Segnocinema”¹⁰. Menoni riconosce al corpo femminile una qualità “cinematografica” tale da risultare di maggiore profondità rispetto a quello del maschio, una qualità fisiologica che racchiude al suo interno “il segreto di una genesi vitale”.

Una bellezza, un’armonia delle forme tale da suscitare per Menoni- un’esperienza filmica di carattere invidioso. Menoni, difetta, però, di aggiungere che l’implicito della sua affermazione considera solo il *male gaze*. Propriamente l’autore parla di “cinema dell’invidia” a identificare un dialogo dialettico tra cinepresa e corpo femminile, fatto di rispetto, studio, ma anche rivalità.

Pertanto, si potrebbe azzardare, che l’horror argentiano e dei suoi imitatori sia una forma di cinema della rivalità portato al livello più estremo, un fondere insieme ammirazione e desiderio di distruzione, due ossimori, del resto, già evidenziati sia nel capitolo 2 che nel capitolo 4.

La sopracitata affermazione di Argento è stata anche riportata in un articolo di Carol J. Clover¹¹ e in un breve saggio di Giovanna Maina, che la definisce “canonizzata”¹². Tuttavia, la Maina stessa intravede la complessità del cinema di Argento, soprattutto per quel che riguarda la questione del *gender*.

Le posizioni di Giovanna Maina si allineano, quindi, a un approccio alternativo e progressista, come quello di Carol J.Clover, ben distante, ad esempio, da Raffaella Giancristofaro, che, in tempi più recenti, ritorna sullo stesso argomento della misoginia:

⁸ Cfr. D. Argento, *Paura*, Einaudi, Torino, 2014, p.158

⁹ Cfr. Alan Jones, *Argento*, in «Cinefantastique», 18, 1983, p. 20.

¹⁰ Si veda Orio Menoni, *Una donna è una donna è una donna*, “Segnocinema”, XVII, 86, 1997.

¹¹ Cfr. Carol J. Clover, *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, in «Representations», 20, 1987, pp. 205-206).

¹² Cfr. G. Maina, *Lucertole con la pelle di donna. Mostruosità e mancanze del femminile nel thriller degli anni Settanta in Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, L. Cardone, C. Tognolotti (a cura di), Edizioni ETS, Pisa, 2016, p. 121.

La pista del thriller è puro pretesto per mostrare corpi nudi, solleticare voyeurismo e sadismo in sala (...) Il corpo muliebre, spesso quello minorenni, viene vissuto come segno di depravazione, di vizio, morbosità; perciò affondare una lama per smembrarlo è la *conditio sine qua non* per la risoluzione momentanea del conflitto¹³.

Anche Barbara Grespi afferma che

con l'horror (...) a soccombere è sempre la donna, e mai a buon mercato. Risacca di terribile misoginia, i generi di paura fanno trionfare un triplo spettacolo voyeuristico: l'esibizione delle forme femminili, il loro massacro (particolarmente accanito sui volti) e l'esposizione dei cadaveri.¹⁴

La figura di Argento, tuttavia, per le tante ragioni che sono state fin qui esposte, costituisce un caso a parte nel panorama dei numerosi B-Movie incentrati su sesso e violenza, proprio perché egli stesso si dà delle licenze di genere che rendono le sue opere assolutamente personali.

I film del regista romano, non a caso, per fare un esempio tra i tanti, sono ben più morigerati dal punto di vista della rappresentazione di atti sessuali violenti o perversi, rispetto al panorama che si prospettava all'epoca; benché vietati (e per la maggioranza dei casi ai minori di 14 anni¹⁵) non hanno, infatti, mai avuto il divieto di circolazione in Italia, cosa invece che era avvenuta per altri film come il famoso caso de *L'ultimo treno della notte* (Aldo Lado, 1975)¹⁶. Paradossalmente molti altri nostri film sono stati banditi a livello nazionale in Paesi tradizionalmente più liberali e permissivi come l'Inghilterra o la Germania¹⁷.

A Carrano non sfugge, infatti, questa contraddizione:

C'è da notare che la violenza sulle donne proposte da questo filone [i thriller di Argento, che l'autrice nomina Filone Mattatoio, n.d.r] viene accettata con una certa acquiescenza. (...) È pur vero che qualche volta Dario Argento rimescola le carte e consegna il coltello omicida in mani femminili: ma è un puro scherzo, un'ammiccante contravvenzione alle regole, la licenza di un regista burlone¹⁸.

¹³Cfr. R. Giancrisofaro, *La donna sotto il coltello*, in F. De Bernardis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol.XII(1970-76), Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia, 2001 p.124.

¹⁴ Cfr. B. Grespi, in *Cine-femmina: quell'oscuro oggetto del desiderio* in *Storia del cinema italiano*, vol. XII(1970-76), p. 122.

¹⁵ Nel corso dei decenni Settanta e Ottanta, *Tenebre* e *Opera* sono stati gli unici film di Dario Argento per i quali è stata limitata la prima visione ai minori di 18 anni, divieto in seguito ridimensionato ai 14. Cfr. www.italiataglia.it.

¹⁶ Il film è stato respinto in primo grado dalla Commissione censura che non ha concesso il nulla osta alla proiezione in pubblico. Come si evince dal verbale le motivazioni risiedono per lo più in questioni di carattere erotico più che nella violenza coreografica fine a se stessa: "Il film, nel suo inscindibile contesto, è gravemente offensivo del buon costume, compendiandosi nella rappresentazione di sequenze contrarie alla decenza e al pudore e di ripetuti, numerosi atti di violenza sessuale compiute in danno delle due ragazze (...) in una trasparenza di folle e bestiale degenerazione sessuale dei due giovani protagonisti e della loro compagna di viaggio. Cfr. R. Curti, A. Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*, Lindau, Torino, 2015, p. 301.

¹⁷ *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960) fu proibito in Inghilterra fino al 1968. Cfr. A. Pezzotta, *M. Bava*, p.40.

¹⁸ Cfr. P. Carrano, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Firenze, 1977, p.78.

È innanzitutto da sottostimare l'espressione "qualche volta" utilizzata dalla Carrano, se si considera che dal 1970 al 1977, escludendo la parentesi del film comico-storico *Le cinque giornate*, nei suoi cinque film girati Argento mette in scena un solo assassino uomo ne *Il gatto a nove code*; quindi, semmai la forza di convincimento di questa affermazione è da considerarsi molto debole; le assassine-donne in questo breve intervallo temporale sono, infatti, maggioritarie e non sono affatto "un puro scherzo", ma un preciso disegno creativo per far riflettere sulla sovversione di ruolo della donna all'interno della compagine familiare, al di là di possibili e voluti *jumpscare*.

Non vi è spazio qui, tuttavia, per considerare le ricadute né le cause sociali dei tempi di un cinema genericamente basato su sesso e violenza che rientrava, in ogni caso, in quelle forme di liberalizzazione del pensiero del post' 68, a cui fece seguito il tentativo (riuscito) di delegittimare la censura, anche perché la "violenza", era qualcosa di trasversale che riguardava molto spesso il cinema d'autore¹⁹.

Per tirare, però, le somme del discorso lo studio di Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media*²⁰, affronta molto bene l'aspetto sovversivo di certi generi cinematografici nel loro impatto sul pubblico, con le debite contraddizioni, in concomitanza alla lenta erosione del comune senso del pudore a partire dagli anni Settanta.

Per ciò che attiene il discorso più specifico relativo a questo studio, vi è tuttavia un interessante accostamento a posteriori tra la pornografia e lo *splatter*:

Lo *splatter* può essere considerato il coronamento dello sguardo pornografico tout-court: permette allo spettatore di portare il suo voyeurismo dentro i corpi, quartati anche per poterli esplorare, dai *coroner* che da personaggi di contorno del poliziesco classico sono diventati non a caso, insieme con i *serial killers*, i protagonisti dell'ultima generazione di polizieschi letterari e televisivi (...)²¹

Lo *splatter*, elemento semantico tanto in voga nell'horror italiano degli anni Settanta e Ottanta, unito all'esibizione dei corpi femminili nudi, poteva quindi legittimare, senza contestualizzare il prodotto, un chiaro intento pornografico.

L'accostamento di sesso e violenza anche nei film *mainstream*, è stato in Italia, più che altrove, ampiamente sfruttato per un'altra serie di ragioni palpabili, una su tutte una mancata regolamentazione della pornografia, che prima del 1977²² non ha consentito di separare i luoghi e

¹⁹ Si pensi al caso di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975).

²⁰ Si veda Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, 2009.

²¹ Cfr. P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2009, pp.209-210.

²² Il 15 novembre del 1977, per iniziativa dell'imprenditore e distributore Luigi De Pedys, si costituisce il primo cinematografo a luci rosse nella città di Milano, il "Majestic Sexy Movie". Prima di allora, secondo l'analisi sociologica

gli spazi di fruizione, differenziando i pubblici, non permettendo loro di fruire *hardcore* o *exploitation movie* tramite canali di diffusione separati.

Contrariamente, in America i luoghi deputati al filone *exploitation*, erano, come si è già visto, i *grindhouse* e i drive-in, mentre in Italia la differenziazione dei pubblici, era presente formalmente, ma nella sostanza vi era stato per lungo tempo e comunque una confusione di “spazi” e di ruoli assegnati a cinematografi e pellicole, che rispecchiavano nuovamente la contaminazione di genere.

Questa confusione tutta italiana, tra consumo di erotismo e violenza era anche alimentata dalla diffusione dei fumetti neri per adulti, che, a partire dagli anni Sessanta in Italia, traevano vicendevolmente ispirazione dai film.

Sull’argomento, diversi studiosi hanno scritto, a cominciare da Di Chiara e successivamente Leon Hunt²³. Ciò che emerge dalla cultura italiana dei fumetti per adulti è un ricorso spesso voluto all’erotismo, ma anche un legame molto stretto con il *medium* cinematografico per il quale molto spesso le figure femminili traevano ispirazione da attrici di cinema di genere realmente esistenti: è il caso, ad esempio, di Jugula, una creatura a metà tra donna lupo e vampira, ispirata all’attrice Lori Del Santo o molto più chiaramente la sexy vampira Sukia, modellata su Ornella Muti.

Da ricordare anche Hessa, una testata e un’eroina, uscita nell’ottobre del 1970 che ha indirettamente inaugurato il tanto discusso filone nazi-erotico²⁴.

Inoltre Giovanna Maina, in un altro suo saggio²⁵, pone in evidenza il fenomeno dei cineromanzi, riproduzione di soggetti o di scene e di film famosi su carta stampata. E naturalmente l’argomento privilegiato era il sesso.

Queste storie a fumetti o fotografiche, quindi, riproducevano o ispiravano l’immaginario dei film in circolazione o ne traevano spunto e lo si capiva anche attraverso i titoli di molti episodi: *Il bacio e la frusta*, *Dolce violenza*, *L’ultima notte d’amore*²⁶.

di Ortoleva, lo spettatore vedeva più facilmente e nostalgicamente nel cinema “scolacciato” e nel nudo in generale un sostituto dei “bordelli” chiusi dopo la legge Merlin, inteso anche come luogo chiuso, discreto, appartato e d’evasione, dove poter, tra l’altro, creare una occasione di socializzazione maschile. Cfr. P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, p. 172.

²³ Si veda S. Di Chiara, *I tre volti della paura* (op.cit.) e L. Hunt *Kings of Terror, Genius Of Crime: Giallo Cinema and Fumetti Neri*, in S. Baschiera, R. Hunter (ed.ny), *Italian Horror Cinema* (op.cit.).

²⁴ Si veda per approfondimenti il recente volume, F. Giovannini, A. Tentori, *Bellissime e perverse. Le sexy eroine del fumetto horror ed erotico italiano*, Cut Up Publishing, La Spezia, 2016.

²⁵ Cfr. G. Maina, *Cine & Sex. Sessualizzazione e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta*, in “Bianco e Nero”, 2012, 573.

²⁶ Sono alcuni titoli tratti dal fumetto sexy-western, *Vartàn*. Cfr. F. Giovanni, A. Tentori, *Bellissime e perverse*, p.40-41

Pratiche sadomasochistiche diventavano, quindi, la soluzione perfetta per coniugare sesso e violenza, all'interno di generi assolutamente ibridi: fantascienza, avventura, western, thriller.

L'aspetto avventuroso e *fantasy* di molte saghe ha permesso ai soggettisti e ai disegnatori di costruire profili di vere e proprie sexy-eroine, donne coraggiose e temerarie, vampire, diavolesse, spadaccine, ladre, guerriere: Isabella, Jacula, Jolanda, Hessa, Cimiteria. L'eroina invincibile, seducente, maledetta e desiderata, l'*action heroine*, in grado di conquistare il lettore, non è, tuttavia, comparsa molto spesso nell'immaginario cinematografico italiano. Se si esclude il caso di *Satanik* (Piero Vivarelli, 1968) l'*action heroine* è, in realtà, più una tipizzazione del fumetto e ciò permette, ulteriormente, di stabilire una differenza profonda che si è manifestata evidente tra cinema e carta stampata. Il cinema italiano, in sintesi, anche grazie al supporto empirico di questa ricerca, si è dimostrato alquanto refrattario nel privilegiare ruoli da eroina assoluta, autodeterminata e invincibile.

L'*action heroine* della narrativa classica, identificata meglio nel cinema come *final girl*, infatti, è lo stereotipo attraverso il quale è stato possibile affermare come la femminilità sia passata attraverso ruoli attivi e intraprendenti, orientate a scardinare il pregiudizio della donna debole e sottomessa, che soccombe di fronte a soprusi maschili. La *final girl* incarna la lotta con il male, però si è visto, infatti, come la *final girl* con ending B, più tipica del B-movie americano, nel cinema italiano, è assai meno frequente rispetto all' ending A.

Alcune ragioni di questo fenomeno sono state spiegate; tuttavia si possono formulare differenti e ulteriori ipotesi interpretative a riguardo, con l'obiettivo di completare un definitivo confronto con il cinema d'oltreoceano e con l'osservare, al tempo stesso, che sesso, violenza, sfruttamento dell'immagine della donna, fanno parte sempre e comunque di un certo cinema di *exploitation* di qualunque provenienza sia.

Ma il punto capitale della questione ruota attorno proprio alla *final girl* ending A, poco proposta nel cinema italiano.

Per spiegarne le potenziali ragioni, in primo luogo dobbiamo considerare un fattore di mercato: Hollywood, dotato di un controllo degli studios molto più forte sulle singole produzioni, si è sempre spinto a produrre sequel a partire dalla fine degli anni Settanta, periodo durante il quale non si era più disposti a rischiare denaro per strade non battute. Il sequel poteva anche fare leva sulla produzione parallela del *merchandising* dopo il successo dei gadgets di *Guerre stellari* (George

Lucas, 1977), garanzia che amplificava gli incassi del botteghino, assicurandone un ritorno economico maggiore, in caso di perdite significative di biglietti invenduti²⁷.

Ciò non significa che venga perseguita una politica di *merchandising* anche per gli *slasher*, categorie di film, del resto, prodotti spesso da piccole case indipendenti, ma si può comunque dire, che la *final girl* rientri comunque nella logica del sequel e che sia un tentativo di costruzione di un eroe in previsione di essere riproposto nei seguiti, che di fatto si sono verificati, con le saghe di *Halloween*, *Venerdì 13* e *Nightmare*.

I personaggi femminili di Laurie (Jamie Lee Curtis) in *Halloween* e di Nancy (Heather Langenkamp) in *Nightmare*, infatti, ritornano nuovamente anche in altri episodi e non solo nel film-pilota che ha dato inizio al sequel²⁸.

In Italia, invece, la figura dell'eroe difetta, i soggetti sono sempre indipendenti e si ha avuto modo di vederlo nei capitoli 5 e 6.

Si ha l'impressione che l'eroina sia sulla scena per caso, per una scelta fortuita degli sceneggiatori o per uno spirito di emulazione oppure, viceversa, sia una questione legata a decisioni precise del regista, non a regole di genere o di mercato. Il mercato asseconda, semmai, il pubblico nel suo desiderio di trasgressione.

Da questo punto di vista, il B-movie italiano è più libero, più personale; anche quando è cinema di imitazione e segue stilemi argentiani o baviani, non esiste un "genere" come già si è discusso all'inizio di questo elaborato.

Il cinema italiano predilige perciò mostrare molto spesso l'emancipazione attraverso il male, e quindi tende a costruire più un'anti-eroina, che esalti per lo più la trasgressione a valori precostituiti. Questo è l'esatto contrario della *final girl* americana, che secondo Graven, avrebbe una funzione "igienizzante" e normativa contro la corruzione della perversione sessuale, rappresentata dal "mostro", incapace di avere relazioni normali con le donne, spesso ossessionato dalla propria madre o sociopatico, disinteressato a rapporti amorosi, sostituiti dal piacere di uccidere²⁹.

²⁷ Cfr. D. Bordwell, K. Thompson, *Storia del cinema. Un'introduzione*, Mc Graw Hill Education Italy, (V edizione), Milano, 2018, p.331 e sgg.

²⁸ Laurie ritorna in *Halloween II-Il signore della morte (Halloween II)*, Rick Rosenthal, 1981) e Nancy in *Nightmare 3-I guerrieri del sogno (A Nightmare On Elm Street: Dream Warriors)*, Chuck Russel, 1987).

²⁹ Cfr. D. Graven, *Representations of Femininity in American Genre Cinema*, p.167.

Molti ritratti femminili italiani, al contrario, che siano i diretti protagonisti o figure vicarie, sono, infatti, in aperta contraddizione con un sistema di valori tradizionalmente cristiani come la famiglia, la fedeltà, l'eterosessualità e l'amore unico e universale.

Gli anni Sessanta e Settanta avrebbero, da un lato liberato la creatività femminile e nuovi modelli anti-borghesi, con il paradosso che proprio quei modelli culturali erano vissuti da una parte della popolazione italiana quasi come un "dovere" identitario per l'accettazione sociale (l'essere "femminista", l'ostentazione sessuale). Un "dovere" che mascherava, tutto sommato, una controversa accettazione dell'opinione pubblica ai fermenti del cambiamento.

Ne consegue anche una certa confusione e distorsione volute o non volute nel leggere e rappresentare l'emancipazione, negoziando sempre per uno *status quo* vagheggiato al quale ritornare, del tutto o in parte, alla fine del film.

La contraddizione tra emancipazione femminile reale da un lato e sua proibizione nella finzione cinematografica dall'altro viene subito notata anche da Patrizia Carrano:

La verità è che per il nostro cinema non è concepibile una donna che possa affermare autonomamente la propria sessualità e soprattutto il proprio diritto a soddisfarla. Automaticamente questa donna diventerà sullo schermo una pupattola che insegue pantaloni maschili con la stessa aria lubrica di un commendatore. Il cinema e-soprattutto quello di serie B- diventa così un lucidissimo specchio di inconscie e collettive paure maschili³⁰.

Carrano, nuovamente, però, identifica subito l'affronto di un cinema fallocrate contro il problema dei diritti sessuali e, di rimando contro il cinema erotico. Se assumiamo come cogente e indissolubile il legame erotismo-orrore, ma soprattutto *gender-horror*, in questo caso possiamo estendere anche al fantastico la sua funzione destrutturante, specchio delle paure maschili, già descritte nel capitolo 2.

La conflittualità dialettica tra i sessi è nient'altro che un'estensione della dicotomia tra male e bene, giusto e ingiusto, desiderio e controllo, trasgressione e omologazione, tradizione e contemporaneità, rispecchiata in stereotipi e situazioni di cui lo stesso cinema si è appropriato e che ci porta a spostare l'attenzione dalla questione del *gender* alla questione del potere.

Dietro una donna uccisa o una *final girl* c'è la rappresentazione di un ambiguo rapporto con il diktat di un *ethos* e di un potere, tra ciò che deve rimanere identico a se stesso e ciò che deve essere superato. Va da sé che il cinema fantastico italiano, riproduce il tema del doppio senza però mai riuscire ad armonizzare e a far combaciare stereotipi reali e fittizi, accentuandone, invece, una costante tensione di opposti: casta/puttana, dolce/crudele, replicando e moltiplicando un universo molteplice e frammentato, dove

³⁰ Cfr. P. Carrano, *Malafemmina*, p.82.

è il privato a contare di più, un privato orfano di ammortizzatori affettivi e sociali, un privato abbandonato a se stesso.

Osservando e contestualizzando molte produzioni sorte negli anni Sessanta e Settanta, vi è quindi un'ambivalenza tra spinte emancipatorie e spinte regressive, conservatrici. Francesco Di Chiara, introduce proprio il termine resistenza conservatrice, a proposito dell'horror, “nei confronti delle evoluzioni sociali e di costume”³¹.

La tensione verso l'ordine potrebbe essere, quindi, simboleggiata dall'omicidio punitivo o dal *revenant* che ritorna dall'aldilà per fare espiare una colpa a un personaggio.

Il “doppio” quindi, non è soltanto struttura psicanalitica o una cifra del soprannaturale, ma potrebbe essere interpretato come una questione sociale di potere: sopraffazione tra sessi o ambivalenza di personalità tra bontà e malvagità.

Nel fantastico vi è una sovversione che tuttavia soggiace al potere e la contraddizione tra emancipazione e repressione avviene attraverso rapporti deviati tra uomo/donna che nel film assumono una variante palesemente sadomasochistica. Già dal titolo *La frusta e il corpo* (Mario Bava, 1963) emerge chiaramente questo elemento, ma, anche in altre pellicole le costanti dominanti sono racchiusi nella triade sopraffazione- rivolta- vendetta. Spesso quando manca la rivolta, vi è l'accettazione passiva, ma, sovente, è sempre un altro personaggio che si assume l'onere della “ribellione” in difesa di terzi.

Il fantastico italiano vuole rappresentare, in fin dei conti, tra le righe e in modo più marcato, l'indecisione o l'incapacità alla difesa, il desiderio e la paura del sovvertimento, contrapposto di pari grado all'acquisizione allo *status quo* conservatore.

Sosteneva, infatti, Dacia Maraini sulla *Stampa* il 10 ottobre 1975, che i film che attuano la manipolazione dei corpi femminili “sono indice di qualcosa di torbido e rivelano un sotterraneo inconscio panico”; un'identificazione tra spettatore e carnefice, dà al maschio l'illusione di riappropriarsi del suo ruolo simbolico ed esercitare un potere, anche soltanto fantasticato e i film di violenza “rivelano chiaramente la paura dell'uomo di fronte alla nascita di una nuova coscienza femminile”. Un puro gioco di evasione, che, quindi, nascondeva del disagio, anche perché secondo Maraini “chi gode a vedere seviziare una ragazza (...) è un inetto, impaurito, debolissimo masochista che ha bisogno di sperimentare il piacere della punizione misto al dolore dell'espiazione”³².

³¹ Cfr. F. Di Chiara, *I tre volti della paura*, p. 14.

³² Cfr. D. Maraini, “Cinema violento contro le donne” in “La stampa”, 10 ottobre 1975.

Accettazione e ribellione, tuttavia, non si sono mai assunti l'onere di intenti didascalici o politici, essendo il fantastico un cinema di genere e, come tale, d'evasione³³.

Questa ipotesi interpretativa, però, sorge, in effetti, dal constatare la ricorsività del legame violenza di genere ed erotismo anche in altri film, differenti dall'horror e dal thriller, spesso e volentieri anche film d'autore.

Anche Salvatore Samperi, già a partire dalla sua opera prima *Grazie zia* (1968) fa emergere la contraddizione tra emancipazione e repressione attraverso rapporti sadomasochistici tra uomo e donna e intravede nei rapporti intrafamiliari la molla di distruzione di molti meccanismi che si reggono su principi morali catto-borghesi; il chiaro riferimento va a *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965), film nel quale la "rivoluzione" è più privata che pubblica e passa dai rapporti interpersonali familiari.

Una vera e propria riflessione sull'alienazione del potere, ancora una volta in chiave sadomasochistica, è stata data da Pierpaolo Pasolini, con il suo ultimo film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), che, Venturini, ben consapevole di quello che dice, lo definisce "film dell'orrore", esempio emblematico e problematico di "horror a posteriori, in cui gli archetipi di una società totalitaria, accostate alle pulsioni profonde di una cultura in decadenza, danno sfogo ai loro desideri sado-masochistici più nascosti"³⁴.

Non vi è qui soltanto la questione del potere *tout court*, ma anche la sua decadenza, la sua degenerazione.

Sull'argomento del potere è tornato recentemente Gianni Canova, con il saggio *L'immaginario del potere nel cinema italiano. Da Rossellini a The young Pope*³⁵, un'analisi dello stato del potere in Italia attraverso alcuni protagonisti della storia del cinema italiano: dai registi Rosi, Petri, Sorrentino, Moretti, fino alle caricature di Fantozzi, Cetto Laqualunque.

Questa chiave di lettura è una delle tante possibili proposte da chi scrive con la quale si può cercare di dare una spiegazione del carattere "fluttuante" degli stereotipi femminili nell'horror, nonché della scarsa propensione a tratteggiare "eroi positivi".

³³ Anche Noto lo definisce *escapist genre*. Cfr. P. Noto, *Italian Horror Cinema and Italian Film Journals of The 1970s* (op.cit), p.215.

³⁴ Cfr. Venturini, *L'horror italiano*, p.66.

³⁵ Si veda G. Canova, *L'immaginario del potere nel cinema italiano. Da Rossellini a The young Pope*, Milano, Bietti, 2017.

Tale chiave di lettura restituisce un senso altro al cinema di genere e al fantastico, individuandone, quindi, la sua funzione sociale e contemporaneamente la spiegazione a quel fenomeno di indifferenziazione di genere, percorso dal filo rosso dell'erotismo e dell' "osceno".

Il cinema popolare, nella fattispecie, il cinema horror, ha avuto la funzione di termometro del clima culturale e ideologico del ventennio Sessanta-Ottanta.

Ma al contempo, l'analisi della figura femminile storicizzata attraverso il fantastico, ha anche rivelato come, dal punto di vista tematico-narrativo, pochi siano stati i motivi di vero cambiamento nel cinema italiano di tale genere ai giorni nostri; questo è senz'altro un problema teorico e storico non indifferente che porta a domandarsi se un modello interpretativo socio-culturale sia ancora valido per suddetti film oggi, confinati e congelati in un'eternità storica, specchio di un'epoca tramontata.

Il fantastico, tuttavia, esso ha potuto ridare una forma ad aspetti che già esistevano e che tuttora continuano ad esistere, quasi impliciti nella letteratura gotico-fantastica, segnati dal passaggio da gotico "puro" del pre-romanticismo, al gotico "psicanalitico" del Novecento.

Forse una vera e propria evoluzione (più che rivoluzione) si è potuta notare nell'ambito della socializzazione e di pratiche della visione dopo gli anni Novanta del Novecento, con l'avvento dei *new media* e dell'*home video*, un fenomeno che ha investito globalmente la società occidentale.

La fine del consumo di profondità, ha provocato una ricollocazione immaginaria di mitologie nostalgiche grazie ai supporti Vhs/Dvd/Blu-ray o all'interno di spazi virtuali di conversazione come i *social network*, rinforzandone quindi l'aspetto collettivo della condivisione e del fanatismo. In un momento in cui scompare parzialmente o del tutto il cinema horror italiano dalle sale, le *fanzine*, i *social network*, i *newsgruoup* hanno avuto a livello popolare una funzione celebrativa e commemorativa che si rinnova di giorno in giorno e di anno in anno.

La riscoperta e la rivalutazione del cinema di genere coincide paradossalmente con la sua scomparsa *theatrical* per acquistare interesse attraverso il mercato e la fruizione *home video*.

Questo fenomeno di nuovo avvicinamento nostalgico ha coinciso anche con una revisione di posizione, da parte anche delle stesse attrici che hanno preso parte al mondo del cinema horror, come la stessa Barbara Steele, ricorda a posteriore: "Adesso prevale lo splatter claustrofobico e ovunque deve schizzare sangue. Preferisco l'eleganza introspettiva di una volta". È stato un periodo meraviglioso e non mi rendevo conto, allora, di aver legato il mio nome al cinema horror: facevo solo i film che mi offrivano. Non mi perdonerò mai d'aver lasciato l'Italia!³⁶". "Il Giornale" titola:

³⁶C.Romani, "Barbara Steele: quanta nostalgia per i miei horror," in "Il Giornale", 15/07/2015.

“Barbara Steele: quanta nostalgia per i miei horror”. Viene definita “regina dell’urlo” o “Diva dell’Oscurità”, mentre per “La Repubblica” dichiara: “Sono stata molto fortunata, ho lavorato con grandi maestri, lo erano Bava e Corman, molto simili, entrambi eleganti, gentili con gli attori, che però non erano il centro della loro attenzione, erano più interessati all’atmosfera del film in cui esprimevano la loro straordinaria visionarietà”³⁷.

È singolare confrontare, invece, come si esprimeva la Steele a inizio carriera sui suoi film: dopo aver compreso forse il prestigio maggiore che si poteva ottenere dalla partecipazione al cinema d’autore, subito dopo *Otto e ½* alla domanda “farebbe ancora dei film sui vampiri”, la risposta giunse chiara e univoca: “Oh, no. Quei film li facevo soltanto per mangiare”³⁸.

Lo sdoganamento del cinema di genere ha visto in Italia ammorbidirsi molte posizioni a riguardo, orientate a non concepire più soltanto un fantastico “focalizzato” su questioni di supremazie di genere o sullo scandalo del proibito, ma al contrario a valutarne con sufficiente distacco, anche altri aspetti.

Purtroppo, però, la linea di ricerca condotta finora ha privilegiato temi quali il *setting* cinematografico, la musica, la ricezione bibliografica, singoli profili d’autore, tutti legati al “genere” e alla “generificazione”, quasi dimenticandosi letture socio-culturali legata al fenomeno della sessualità e del *gender*.

Le diverse teorie *queer* tratte da differenti *cultural studies* non sono state ancora applicate da autori italiani al cinema horror di genere e ciò porta alla luce la questione ancora aperta di quanto e come sia importante questo tipo di lettura applicata al cinema italiano, se soprattutto possa prestarsi ancora a una funzione di liberazione dei tabù, quali essi siano.

Questo brevissimo *excursus* illustra dunque una pluralità di vedute e di opinioni, così i cambiamenti di costume e di ricezione del pubblico avvenuti nell’arco di un ventennio.

Questo studio ha avuto, quindi, l’intento di relazionare cambiamenti ancora in atto che hanno spostato progressivamente il ruolo femminile verso nuovi orizzonti di possibilità, rilevandone tutte le contraddizioni, a cominciare da una delle più grandi: ovvero il cinema popolare non sempre è stato in grado di rendersi il portavoce autentico di ciò che effettivamente avveniva nella realtà, ma, al contrario, non ha saputo andare oltre una certa soglia di provocazione.

³⁷ Cfr. M.Pia Fusco, “Barbara Steele, la regina dell’horror: da Satana a Gosling passando per Fellini”, in “La Repubblica”, 29/07/2015.

³⁸ Cfr. “Corriere della Sera”, 4-5 dicembre 1963.

Che anche il fantastico italiano sia stato a tutti gli effetti un po' conservatore nei suoi messaggi è pur sempre un dato di fatto. La sua scossa, tuttavia, è consistita nel far vacillare e far riemergere alcuni tabù ottenebrati e assopiti in un clima censorio e autoimmune, quali la diversità, la marginalità, la rappresentazione della morte, il nudo, la donna emancipata, nell'eterno gioco tra progressione e resistenza.

Da tutto ciò, quindi, è emerso come il fattore temporale e il fattore geografico abbiano non poco influenzato anche i principali nodi teorici qui sciolti e discussi.

Oggi giorno, dopo avere constatato una ormai comprovata rivalutazione di un genere-che-fu (è il caso di dirlo), rimane, tuttavia, un problema ancora aperto: la questione del "proibito" e di come il cinema italiano possa infrangere, a livello popolare, nuovi tabù con lo stesso spirito scandalistico e irriverente di un tempo, per una nuova riflessione sulla morte, sulla violenza femminile, sulla differenza tra i sessi, in un momento in cui anche giornali, *social media*, si stanno occupando alacremente di questi problemi con maggior determinazione, coinvolgimento e criticità.

Come sta capitando in molti altri ambiti del visivo, anche la rappresentazione cinematografica ha delegato ai *new media* il compito di rifondare una socializzazione mediale che evidenzii nuovi limiti e sfide da superare, attraverso le cosiddette "emozioni forti", un tempo deputate al mondo dell'horror e della fantascienza. I social network a tema, i videogiochi, in particolare, possono essere presi ad esame per riconfigurare i rapporti umani e di *gender* attraverso il ruolo dell'interattività e dell'immersività e da qui stabilire un confronto, ma anche un ruolo cooperativo con la finzione cinematografica.

Il cinema fantastico italiano sebbene, per ciò che riguarda la questione del *gender*, non sia stato sorretto da un'impalcatura teorica solida e forte, testimonia, tuttavia, una buona base di partenza per indagini future, analogie e differenze con i paradigmi teorici americani del passato, al quale questo studio ha voluto dare un contributo.

APPENDICE FOTOGRAFICA

Foto 1 - Joey Heatherton in *Barbablu* (1972)



Foto 2 - Carla Gravina in *L'anticristo* (1972)



Foto 3 - Marina Malfatti in *Un fiocco nero per Deborah* (1974)



Foto 4 - Jeanne Mas ne *Il cavaliere, la morte, il diavolo* (1983)



Foto 5 - Jasmine Main in *Paganini Horror* (1988)



Foto 6 - *Il gruppo rock femminile di Paganini Horror* (1988) 3



Foto 7 - *Paganini Horror*, 1988.



Foto 8 - *I tre volti della paura* (1963), locandina

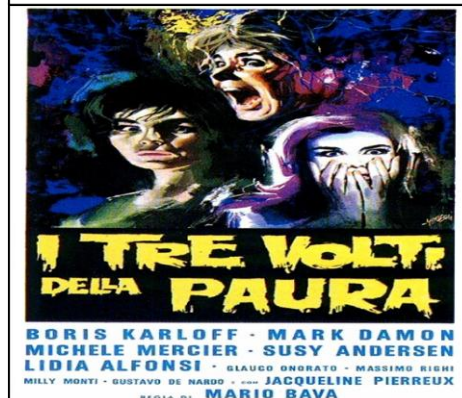


Foto 9 - Stella Carnacina in *L'ossessa* (1974)



Foto 10 - Mark Damon in *Byleth il demone dell'incesto* (1971)



Foto 11 - *Sette scialli in seta gialla* (1972)



Foto 12 - Suzy Kendall ne *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970)



Foto 13 - Eva Renzi ne *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970)



Foto 14 - Irene Miracle in *Inferno* (1980)



Foto 15 - Irene Miracle in *Inferno* (1980)



Foto 16 - *Opera* (1987)

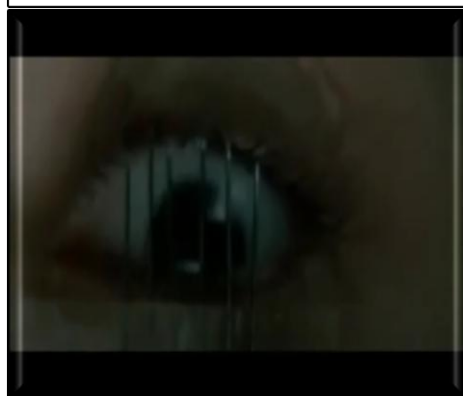


Foto 17 -Brigitta Boccoli in *Manhattan Baby* (1980)



Foto 18 - Brigitta Boccoli in *Manhattan Baby* (1982)

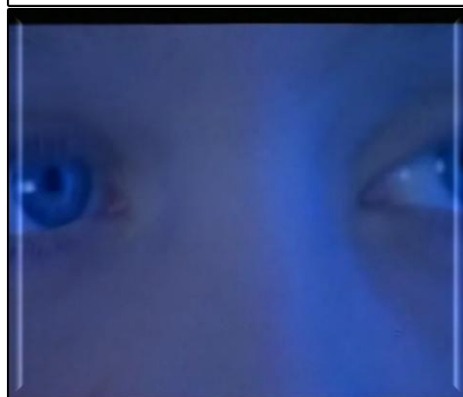


Foto 19 - Brigitta Boccoli in *Manhattan Baby* (1982)



Foto 20 - Scilla Gabel ne *Il mulino delle donne di pietra* (1960)



Foto 21 - *Lo strano vizio della signora Wardh* (1970)



Foto 22 - *La ragazza che sapeva troppo* (1963)



Foto 23 - Jane Birkin ne *La morte negli occhi del gatto* (1969)



Foto 24 - *La morte negli occhi del gatto* (1969)



Foto 25 - Macha Méril in *Profondo rosso* (1975)



Foto 26 - Eva Axén in *Suspiria* (1977)



Foto 27 - Anja Pieroni in *Inferno* (1980)



Foto 28 - Anja Pieroni in *Inferno* (1980)



Foto 29 - Anja Pieroni in *Inferno* (1980)



Foto 30 - Particolare di Rosita Toros ne *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970)



Foto 31 - L'urlo di Daria Nicolodi in *Tenebre* (1982)



Foto 32 - Le scarpe fetish di *Tenebre* (1982)



Foto 33 - B. Bouchet ne *La tarantola dal ventre nero* (1971)



Foto 34 -- B. Bouchet ne *La tarantola dal ventre nero* (1971)

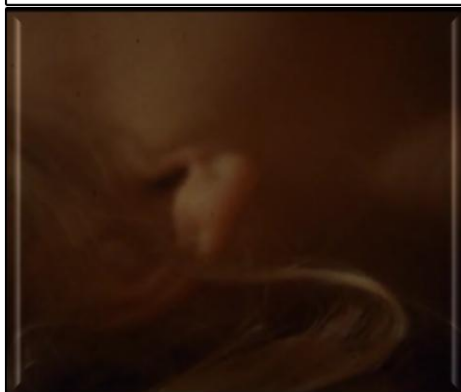


Foto 35 -G.M. Canale ne *I Vampiri* (1957)



Foto 36 - B. Steele ne *La Maschera del demonio* (1960)



Foto 37 - A. Vitale ne *La chiesa* (1989)



Foto 38 - A. Vitale ne *La chiesa* (1989)



Foto 39 - A. Vitale ne *La chiesa* (1989)



Foto 40 - Vitale- A. Vitale ne *La chiesa* (1989)



Foto 41 - *Demoni* (1985)



Foto 42 - B. Steele ne *La maschera del demanio* (1960)



Foto 43 - B.Steele ne *La maschera del demonio* (1960)



Foto 44 - B. Steele in *Amanti d'oltretomba* (1965)



Foto 45 - ..E tu vivrai nel terrore..L' alldilà (1981)



Foto 46 -K. Valenti ne *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970)



Foto 47 - 7 Hyden Park. La casa maledetta (1985)



Foto 48 - Accecamento da *La Vergine di Norimberga* (1963)



Foto 49 - Accecamento da *Zombi 2* (1979)



Foto 50 - Eva Axén in *Suspiria* (1977)



Foto 51 - Daniela Doria ne *Lo squartatore di New York* (1982)



Foto 52 - Daria Nicolodi in *Phenomena* (1985)

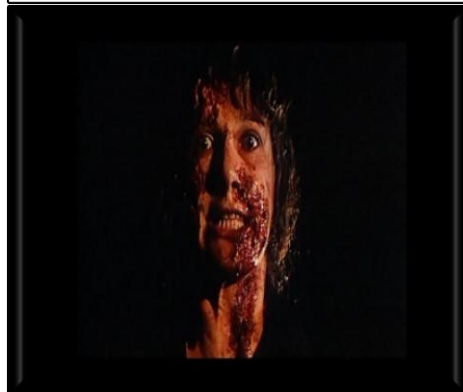


Foto 53 - Fiorenza Tessari in *Phenomena* (1985)

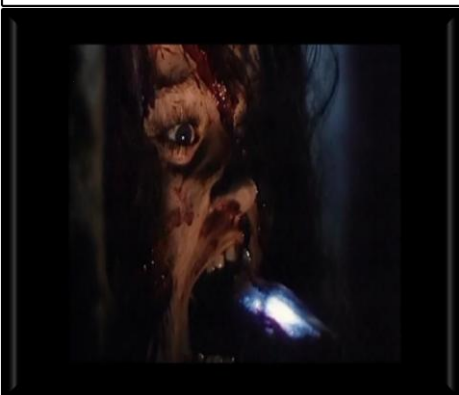


Foto 54 - *L'etrusco uccide ancora* (1972)



Foto 55 - Paura nella città dei morti viventi (1980)



Foto 56 - Gli occhi di Sdenka (Suzy Andersen) da / tre volti volti della paura (1963)



Foto 57 - A. Strindberg in *Una lucertola con la pelle di donna* (1971)



Foto 58 - A. Strindberg in *Una lucertola con la pelle di donna* (1971)



Foto 59 - A. Strindberg-F. Bolkan in *Una lucertola con la pelle di donna* (1971)



Foto 60 - Susy (Jessica Harper) in *Suspiria* (1977)



Foto 61 - Stefania Casini in *Suspiria* (1977)

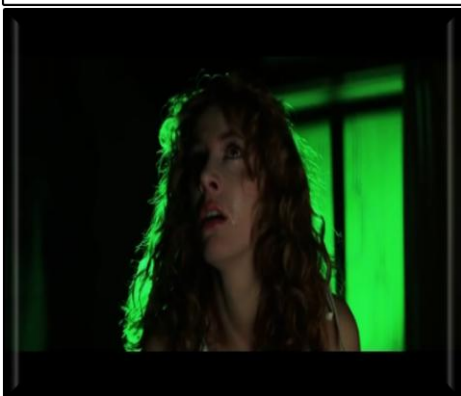


Foto 62 - Sara, Susy e Olga in *Suspiria* (1977)



Foto 63 - Olga (Barbara Magnolfi in *Suspiria*)



Foto 64 - Alida Valli in *Suspiria* (1977)

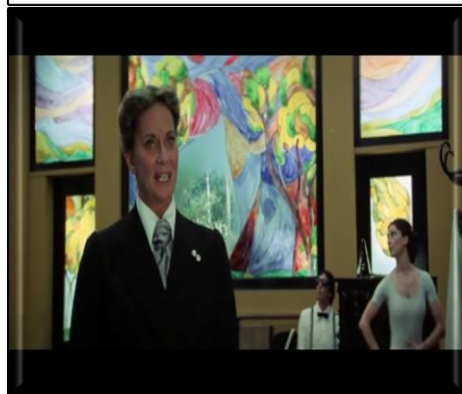


Foto 65 - Dina Adorni, la professoressa di matematica in *Amarcord* (1973).



Foto 66 - *Phenomena* locandina



Foto 67 - La signora Voorhes in *Venerdì 13* (1980)



Foto 68 - Frau Bruckner in *Phenomena* (1985)



Foto 69 - Venerdì 13 (1980)



Foto 70 - Jennifer Connelly in *Phenomena*



Foto 71 - Rosso sangue



BIBLIOGRAFIA

SAGGI IN VOLUME

A. Abruzzese, *La grande scimmia. Mostri, vampiri, autonomi, mutanti: l'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema dell'informazione*, Napoleone, Roma 1979.

G. Acerbo, R. Pisoni, (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava, Un mondo a parte*, Roma, 2007.

M. Ambrosini, L. Cardoni, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2013 (terza ristampa).

P. Albiero, G. Cacciatore, *Il terrorista dei generi. Tutto il cinema di Lucio Fulci*, Roma, Un mondo a parte, 2004.

R. Altman, *Film/Genre*, BFI, London 1999; trad. it. *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano 2004.

D. Argento, *Paura*, Einaudi, Torino, 2014.

B. Balázs, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008.

M. Baroni, *Platea in piedi, 3.1969-1978. Manifesti e dati statistici del cinema italiano*, Bolelli, Bologna, 1995.

S. Baschiera, R. Hunter (ed.by), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, 2016.

J. Baudrillard, *Il sogno della merce*, Lupetti & Co., Milano 1987.

E. Becattini, *Cuore di tenebra: il cinema di Dario Argento*, ETS, 2015.

W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

R. J. Berenstein, *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, Columbia University Press, New York, 1996.

P. Bertetto, (a cura di), *Metodologie di analisi dei film*, Laterza, Bari, 2006.

E. Biasin, G. Bursi e L. Quaresima (a cura di), *Lo stile cinematografico. Atti del XIII convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 27-30 marzo 2006*, Forum. Udine, 2007.

N. Boileau, *L' Art Poétique*, Signorelli, Milano, 1933.

D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, Mc Graw Hill, New York, 1994.

D. Bordwell, K. Thompson, *Film History: An Introduction*, Mc Graw Hill Inc., 1994; trad. it. *Storia del cinema e dei film. Dal dopoguerra ad oggi*, vol. II, Il Castoro, Milano 1998,

D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London, 2006.

A. Bravo, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna, 2003.

J. Brown, *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture* University Press of Mississippi, 2011.

G. Brunetta, (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.

G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Bari, 2004.

G. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol.II*, Laterza, Bari, 2004.

- M. W. Bruno, *Sguardi inquieti*, Barbieri, Manduria 2003.
- A. Bruschini, R. Morrocchi, S. Piselli, *Bizarre cinema! Wildest, sexiest, weirdest, sleaziestfilms: Horror all'italiana 1957-1979*, Glittering, Firenze, 1996.
- A. Bruschini, A. Tentori, *Operazione paura: i registi del gotico italiano*, Punto zero, Bologna, 1997.
- A. Bruschini, A. Tentori, *Lucio Fulci. Il poeta della crudeltà*, Mondo Ignoto, Roma, 2004.
- Buccheri, Vincenzo, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, ISU Università Cattolica, Milano 2000.
- J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano, 1996
- J. Butler, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Milano, 2004
- R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Abscondita, Milano, 2004.
- I. Calvino, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Einaudi, Torino, 1966.
- R. Campari, *Un Olimpo di luce. La bellezza del corpo nel cinema*, Marsilio, Venezia, 2011.
- G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000.
- M. Carbone, *Schermi-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.
- G. Carluccio, *Cinema e racconto. Lo spazio e il tempo*, Loescher, Torino, 1988.
- G. Carluccio, G. Manzoli, R. Menarini, *L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Lindau, Torino, 2003.

- P. Carrano, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Firenze, 1977
- N. Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York and London 1990.
- M. Casalini, (a cura di) *Donne e cinema. Immagine del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma, 2016.
- F. Casetti, F. Di Chio, *L'analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.
- F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 2001.
- F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.
- P.G. Castex, *Le conte fantastique en France*, José Corti, Paris, 1951.
- D. Catelli, *Ciak si trema. Guida al cinema horror*, Theoria S.r.l., Roma-Napoli, 1996.
- P. Cefalato, *Mass moda: linguaggio e immaginario del corpo rivestito*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996.
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Paravia, Torino 1999.
- Clover, J. Carol, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton, 1992.
- L. Codelli, "Browning & Chaney Circus", in F. D'Angelo, P. Vecchi (a cura di), *B-Movie: cinema americano di serie B e dintorni*, la casa Usher, Firenze 1989.

- F. Colombo, *Atlante della comunicazione. Cinema, Design, Editoria, Internet, Moda, Musica, Pubblicità, Radio, Teatro, Telefonia, Televisione*, Hoepli, Milano, 2005.
- F. Colombo, *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso*, Laterza, Bari, 2013.
- M. Colombo, A. Tentori, *Lo schermo insanguinato*, Solfanelli, Chieti, 1990.
- A. Conti, F. Pezzini, *Le vampire: crimini e misfatti delle succhiasangue da Carmilla a Van Helsing*, Castelvechi, Roma, 2005.
- G. Contro, *Il mercato del terrore: mostri e maestri dell'horror*, Feltrinelli, Milano 1998.
- G. Corsini, "Dagli anni '60 agli anni '70", in, *Hollywood 1969–1979. Cinema, cultura, società*, (a cura dell'Ufficio documentazione), Marsilio Editore, Venezia 1979.
- A. Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma, 2002.
- F. Costa, *Umori maligni. Il cinema di Dario Argento*, Acme, Milano, 1990.
- D. Costantini, F. Dal Bosco, *Nuovo cinema inferno: l'opera di Dario Argento*, Pratiche Editrice, Parma, 1997.
- L. Cozzi, *Il cinema dei mostri: da Godzilla a Dario Argento*, Fanucci, Roma, 1987.
- L. Cozzi, A. Tentori, *Horror made in Italy. Il cinema gotico e fantastico*, vol. I-II-III, Mondo Ignoto, Roma, 2001-2003.
- J. L. Crane, *Terror and Every day: Singular Moments in the History of the Horror Film*, Sage, Thousand Oaks 1994.
- B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London-New York, 1993.

- B. Creed, *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny* Melbourne University Press, Melbourne, 2005.
- R. Curti, La Selva, Tommaso, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*[2003], Lindau, Torino 2007. (Nuova edizione riv. e ampliata).
- R. Curti, *Fantasmismi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura, Tv*, Lindau, Torino, 2011.
- R. Curti, A. Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*, Lindau, Torino, 2015.
- F. De Bernardis, (a cura di), *Storia del Cinema italiano. Vol. XII. 1970-1976*, Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001.
- T. De Lauretis, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press 1984.
- T. De Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- V. De Simone, *Final girl. L'eroina dell'horror e dello slasher*, Aracne Editrice, Roma, 2013.
- G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.
- G. De Vincenti, L. Micciché, (a cura di), *Storia del Cinema italiano. Vol. X. 1960-1964*, Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001.
- T. De Quincey, *Suspiria de Profundis and Other Writings*, Digireads, Stilwell, Kansas, 2011
- R. Daniel, D. Wood, *Suspiria. Dario Argento's darkest dream*, Springhead Book, Rochester (UK), 1999.
- C. Degli Esposti, (ed. by), *Postmodernism in the Cinema*, Berghahn Books, New York, Oxford 1998.

- R. Della Torre, (a cura di), *Uomini, donne e immaginari. Radiografie del cinema italiano*, Educatt, Milano, 2018.
- F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957/1965)*, Ferrara, Unifepress, 2009.
- S. Di Marino, *Italian Giallo*, Cordero Editore, Genova, 2015
- V. Dika, *Games of Terror: Halloween, Friday the 13 and the Films of the Stalker Cycle*, Fairleigh Dickinson University Press, 1984.
- V. Dika, *American Horrors: Essays On the Modern American Horror Films*, University of Illinois, Chicago, 1987.
- M. A. Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1991.
- M. Douglas, *I simboli naturali*, Einaudi, Torino, 1978.
- R. Dyer, *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Kaplan, Torino, 1993; ed.or. *The Matter of Images*, Routledge, London, 1993.
- T. Elsaesser, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Bfi, London, 1990.
- F. Faldini, G. Fofi, *Il cinema italiano di oggi, 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984.
- P. Fazzini, *Gli artigiani dell'orrore. Mezzo secolo di brividi dagli anni '50 ad oggi*, Un Mondo a Parte, Roma, 2004.
- V. Feldman, *Estetica francese contemporanea* (a cura e trad. di D. Formaggio), Minuziano, Milano, 1945.

- D. Forgacs, and R. Lumley, (ed.by), *Italian cultural studies : an introduction*, Oxford University Press, Oxford, Uk, 1999.
- F. Fornari, *Carmen adorata, psicanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi, Milano, 1985.
- C. A. Freeland, *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Westview Press, Boulder (Colo.) 2000.
- S. Freud, *Scritti sulla sessualità femminile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.
- S. Freud, "The 'Uncanny'." *Complete Psychological Works*. V. 17. Vintage-Hogarth Press, London, 2001.
- M. Fusillo, *L'altro e se stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.
- Ganz, Stéphanie, A. Brabon, Benjamin, *Postfeminism*, Edinburgh University Press, 2009.
- F. Giovannini, *Il libro dei vampiri*, Dedalo, Bari, 1985.
- F. Giovannini, *Dario Argento. Il brivido, il sangue, il thrilling*, Dedalo, Bari, 1986.
- F. Giovannini, A. Tentori, *Vamp, femmine crudeli, donne fatali e dark ladies nel cinema*, Stampa alternativa, Viterbo, 2000.
- F. Giovannini, Tentori, Antonio, *Eros e cinema fantastico*, Datanews, Roma, 2004.
- D. Greven, *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*, Palgrave Macmillan, 2011.
- A. Guerri, *Il film noir. Storie americane*, Gremese Editore, Roma, 1977.
- S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Bari, 2009.

- J. Halberstam, *Skin shows: gothic Horror and technology of mosters*, Duke University Press, Durham, 1995.
- S. Hantke, (ed. by), *Horror Film. Creating and Marketing Fear*, University Press of Mississippi, Jackson 2004.
- D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford 1990; trad. it. *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*, Il Saggiatore, Milano 1997.
- M. Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Penguin, London, 1974.
- L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- S. Iachetti, *La paura cammina con i tacchi alti*, Il Foglio, Piombino, 2017.
- R. Jackson , *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, London and New York 1981; trad. it. *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, (a cura di Rosario Berardi), T. Pironti, Napoli 1986.
- F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.
- Foster, Hal (ed.by)., *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Part Townsend, Washington, 1983.
- C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007.
- S. Jones, *Clive Barker's A-Z of Horror*, Harper Collins, New-York, 1997.
- L. Jullier *Il cinema postmoderno*, Edizioni Kaplan, Torino, 2006.

Kaminsky, Stuart M., *American Film Genres*, 1985; trad. it. *Generi cinematografici americani*, Pratiche Editrice, Parma 1994.

Kaplan A., *Woman in film noir* in Guerri A., *Il film noir. Storie americane*, Gremese Editore, Roma, 1977.

Keßler, Christian., *Das wilde Auge. Ein Streifzug durch den italienischen Horrorfilm*. Meitingen: Corian-Verlag, 1997.

D. Klewer, *Inferno, die Welt des Dario Argento*, Medien P&W GmbH , 1999.

M. Koven, *La Dolce Morte: Vernacular Cinema And the Italian Giallo Film*. Scarecrow Press, 2006.

J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali edizioni, Milano, 1981.

R. L. Murray, J. K. Heumann, *Monstrous Nature: Environment and Horror on the Big Screen*, University of Nebraska Press, 2016.

F. La Polla, (a cura di), *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino 1997.

F. Lafond, (a cura di), *Couchemars Italiens. Volume 1: le cinéma fantastique*, L'Harmattan, Paris, 2011.

F. Lenzi, *Da Suspiria alla Terza Madre*, Profondo Rosso, Roma, 2007.

J. L. Leutrat, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, ed. italiana Le Mani-Microart's edizioni, Genova, 2008..

G. Lippi, Codelli (a cura di), L., *XIV Festival internazionale del film di fantascienza : Trieste, luglio 1976: Fant'Italia, 1957-1966 : emergenza, apoteosi e riflusso del fantastico nel cinema italiano*, Azienda autonoma di soggiorno e turismo : La cappella underground, Trieste, 1976.

- W. Lippmann, *L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma, 1996.
- T. Lucas, *Mario Bava-All the Colors of the Dark*, Video Watchdog, Cincinnati, 2007.
- G. Lupi, *Storia del cinema horror italiano*, vol. 3, Il Foglio Letterario, Piombino, 2012.
- G. Lupi, *Storia del cinema horror italiano*, vol.4, Il Foglio Letterario, Piombino, 2013.
- J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris 1979; trad. it., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.
- A. McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture*, Routledge, London, New York 1994.
- F. Maiello, *L'occhio che uccide. Intervista a Dario Argento*, Napoli, 1996.
- G. Manzoli, G. Pescatore, (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005.
- G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neo-televisione (1958-1976)*, Carocci, Bologna, 2012.
- M. Mask, *Divas on Screen: Black Women in American Film*, University of Illinois Press, 2009.
- Met. Philippe., *Knowing Too Much about Hitchcock: The Genesis of the Italian Giallo in Alfred Hitchcock*, University of Texas Press, 2006.
- T. Modleski, *The Terror of The pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee, 1984.
- T. Mora, *Elegia per una donna vampiro. Il cinema fantastico in Italia 1957-1966*, in *Storia del cinema dell'orrore*, vol. 2, Fanucci, Roma, 2002.
- E. Morin, *I divi*, Garzanti, Milano, 1977.

- E. Morin, *Cinema o dell'immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982.
- P. Nicholls, *Fantastic cinema*, Ebury Press, Londra, 1984.
- L. J. Nicholson, (ed. by), *Feminism/Postmodernism*. Routledge, New York 1990.
- I. Olney, *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Indiana University Press , 2013.
- P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- A. Pezzotta, *Mario Bava*, Il Castoro Cinema, Milano 1997.
- I. C. Pinedo, *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Suny, New York, 1997.
- A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano, 2016.
- F. Pitassio, *L'orribile segreto dell'horror italiano*, in G. Manzoli, G. Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005.
- S. Prince, *The Horror Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2004.
- R. Pugliese, *Dario Argento*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 2011.
- D. Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic fictions from 1765 to the present day*. Longman, London-New York, 1980.
- D. Punter, G. Byron, *The Gothic*. Padstow: Blackwell Publishing, 2004
- J. Reich, C. O' Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli Editore, Roma,2015.

- A. Ricci, "L'Imbroglione" del Noir nel cinema Italiano fra moderno e postmoderno, Indiana University, 2002.
- F. Rossi, Cappellini, Stefano, Il film horror, Vallardi, Milano 1999.
- R. Runcini (a cura di), *Metamorfosi del fantastico. Luoghi e figure nella letteratura, nel cinema, nei mass-media*, Lithos Editrice, 1999.
- Salizzato Claver., (a cura di) *Prima della rivoluzione*, Marsilio, Venezia, 1989.
- Sartori, Carlo, *La fabbrica delle stelle.*, Mondadori, Milano, 1983.
- S. J. Schneider, "Manifestations of the Literary Double in Modern Horror Cinema" *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare*. Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2004.
- G. Schweinitz, *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and Theory*, Columbia, University Press, New York, 2011.
- R. K. Simon, *Trash Culture: Popular Culture and the Great Tradition*, University of California Press, Berkeley 1999.
- J. Silver, Alain, Ursini, (ed. by), *The Horror Film Reader*, Limelight Editions, New York 2000.
- D. Soare, *Il cinema thrilling. Da Psycho a Tenebre*, Fanucci, Roma, 1982.
- V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia. 1945-1965*. Bompiani, 1974.
- G. Steinem, *Outrageous Acts and Everyday Rebellions*, ed. Plume, New York, 1983.
- S. Shaviro, *The Cinematic Body*, Volume 2, NED, University of Minnesota Press, 1993.

- B. Taccini, *Stracult Horror. Guida al meglio (e al peggio) del cinema horror italiano anni '80*, Roma, Quintilia, 2012.
- A. Tentori, *Dario Argento: sensualità dell'omicidio*, Falsopiano, Alessandria 1997.
- A. Tentori, *Suspiria. Il capolavoro horror di Dario Argento*, Profondo Rosso, Roma, 2002.
- A. Tentori, L. Cozzi, *Guida al cinema horror made in Italy*, Profondo Rosso Edizioni, Roma, 2004.
- R. Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Einaudi, Torino, 2007.
- Venturini, Simone, *Horror italiano*, Donzelli Editore, Roma, 2014.
- L. Williams, *Re-Vision: Essays in Film Criticism*, MD. American Film Institute, 1983.
- R. Wood, *From Vietnam to Reagan...and Beyond*, Columbia, New York, 2003.
- Todorov, Tzvetan., *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1985.
- Tolstoj, A. Konstantinovič , *La famiglia del Vurdalak: frammento inedito delle "Memorie di un ignoto"*, a cura di A. Zanatello, Theoria, Roma, 1985.
- G. Turrone, *Viaggio nel corpo. La commedia erotica nel cinema italiano*, Moizzi, Milano, 1979
- G. Waller *American Horrors: Essays On The Modern American Horror Film*, University of Illinois, Chicago, 1987
- A. Warburg, *Frammenti sull'espressione (1888-1903)*, a cura di S. Mueller, Edizione della Normale, Pisa 2011.
- R. Warshaw, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, Enlarged Ed., Harvard University Press, Cambridge Mass 2001.

L. Williams, *When the Woman Looks*, in *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Grant B.K, (a cura di), Austin, University of Texas Press, 1984.

P.G. Wodehouse, *Damsel in distress*, Arrow Book, London, 2008.

Xavier, A. Reyes, *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*, University of Wales Press, 2014.

V. Zagarrìo, *Storia del Cinema italiano*. Vol. XIII, 1977-1985, Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001.

V. Zagarrìo, *Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, Marsilio, Venezia, 2008.

PERIODICI

R. Alemanno, *Apologia della violenza sociale nel genere catastrofico*, in "Cinema Nuovo", XXIV, Maggio-Agosto, 1975.

F. Basaglia, *La pornografia come mezzo di controllo sociale*, F. Basaglia, in "Cinema Nuovo", XXX, Aprile, 1981.

L. Bava, G. Fallucchi (a cura di), *Omaggio a Mario Bava*, "La lettura", n. 47, Nuova Serie, ottobre 1980.

A. Bellavita, *Il fantastico come genere della differenza*, in "Territori di confine". Contributi per una cartografia dei generi cinematografici, R. Eugeni, L. Farinotti, in "Comunicazioni sociali", XXIV, 2002, 2

M. W. Bruno, *La bellezza frattale. Dallo stile autoriale all'estetica del caos*, "Segnocinema", n. 106, novembre-dicembre 2000.

- R. Catanese *Una stella rosso sangue*, in “Smarginature. Vaghe stelle”, L. Cardone - G. Maina-S. Rimini - C. Tognolotti (a cura di), n° 10, luglio-dicembre 2017.
- R. Censi *La mutilazione e l'incognita* , “Cineforum, n. 391, gennaio/febbraio 2000.
- F. Chiacchiari, *Un puzzle dell'immaginario orrorifico*, “Cineforum”, n. 344, giugno 1995.
- J. C. Clover *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, “Representations” No. 20, Special Issue: *Misogyny, Misandry, and Misanthropy* (Autumn, 1987),
- E. Comuzio, *Suspiria e Carrie*, “Cineforum”, 1977, 17, 164.
- Crutchfield, Susan, *Touching Scenes and Finishing Touches: Blindness in the Slasher Film* , in Sharrett, Christopher (ed. by), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999.
- M. Dall'Asta ,*Corpo di cyborg* , “Cinema & Cinema”, n. 58, 1990.
- M. Dall'Asta, *Incubus*, “Cinema & Cinema”, n. 61, 1991.
- L. De Marchi, F. Rame *Film di copertura per sessualità dimezzate* , “Cinema Nuovo”, XXX, dicembre 1981.
- N. De Piccoli, C. Rollero ,*Modelli mediatici e oggettivazione maschile e femminile*, “La Camera Blu. Rivista di studi di genere”, n.8, 2012.
- R. Dyer, *Genre/Pastiche* , in R. Eugeni, L. Farinotti, (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, “Comunicazioni Sociali”, n.2, Maggio-Agosto 2002.
- R. Ebert, “*Why Movies Audience Aren't safe Any More*”, “American film”, marzo 1981.
- M. G. Fanchi ,*Trans-(medial) gender. Il dibattito femminile e sul maschile nei Media Studies*, “Imago”, 6/2, 2012;

R. Fassone (a cura di), *La stagione delle streghe. Guida al gotico italiano*, Nocturno dossier”, n.80, marzo 2009.

G. Fink, *Suspiria*, “Bianco e Nero”, 1977, 38.

M. Garofalo, (a cura di) ,*Sangue, amore e fantasy. Il fantascientifico e il soprannaturale nel cinema italiano dalle origini ad oggi* , “Segnocinema”, n.85, 1997.

M. Ghilardi, *Derrida e la questione dello sguardo* , in “Aesthetica Preprint”, Centro Internazionale Studi Estetica n.91, aprile 2011

M. Gomasasca, D. Pulici,(a cura di), *Genalogia del delitto. Guida al cinema di Mario e Lamberto Bava” di)*, in “Nocturno Dossier”, n.24, 2004.

M. Gomasasca, Manlio, Pulici Davide, *Nocturno Dossier numero 78. Joe D'Amato. Guida al cinema estremo e dell'orrore*, Milano, Nocturno Cinema, gennaio 2009.

M. Gomasasca, D. Pulici (a cura di), *Scream Queens, sorelle di venere e del terrore, parte 1*, “Nocturno dossier”, n.109, settembre 2011.

M. Gomasasca, D. Pulici (a cura di) *Scream Queens, sorelle di venere e del terrore, parte 2”*, “Nocturno dossier”, n.110, ottobre 2011.

S. Gundle, “*L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell' Italia degli anni '60*”, “Quaderni storici”, n.62 1986.

F. Jameson, *Il postmoderno*, “Segnocinema”, n. 12, marzo 1984.

B. Johnson *The Postmodern in Feminism*, Harvard Law Review, Vol. 105, No. 5 Mar., 1992.

A. Jones , *Argento*, “Cinefantastique”, 18, 1983.

J. Hooper, “*Slasher Movies Owe Success to Abortion*”, in “Minneapolis star tribune”, 1 febbraio 1990

- F. La Polla, *L'uomo in provetta ceato dalla tv*, "Cineforum", n. 377, settembre 1998.
- M. Lino, *Sguardi e corpi nelle pornografie del desiderio*, "Between", vol. III, n°5, 2013
- E. Lederman, *The Best Places to Meet Good men*, "Cosmopolitan", giugno 1992.
- M. Locatelli, *Lo zoom interminabile. Il giallo all'italiana nell'epoca delle emozioni*, "Bianco & Nero", 587, , gennaio-aprile 2017.
- L. McCallum, *Italian Horror Films of the 1960s: A Critical Catalog of 62 Chillers*, "Journal of the Fantastic in the Arts", Vol. 11, n. 4 (44) (2001).
- M. McDonagh *The Dark Dreams of Dario Argento "Broken Mirrors/Broken Minds"* NED, University of Minnesota Press, 2010, Film Quarterly, Vol. 41, n. 2, Winter, 1987-1988.
- G. Maina, *Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta*", "Bianco e Nero", 2012, 573.
- G. Maina, *Lucertole con la pelle di donna. Mostruosità e mancanze del femminile nel thriller degli anni Settanta*", "Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media", L. Cardone, C. Tognolotti, (a cura di), Edizioni ETS, Pisa, 2016
- A. Morsiani, (a cura di) *Rosso italiano (1977/1987)*, "Sequenze", n° 7, marzo 1988, Casa Editrice Mazziana, Verona, 1988.
- L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, "Nuova DWF", numero 8, luglio-settembre 1978.
- G. Pironi, *Cinema italiano '77: una stagnazione non solo economica*. "Cineforum", 1977. 17, 170.
- L. Quaresima, *Generi/Stili in Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, R. Eugeni, L. Farinotti, in "Comunicazioni sociali", XXIV, 2002, 2

C. O' Rawe, *I padri e i maestri. Genre, Auteurs, and Absences in Italian Film Studies*, "Italian Studies", 2008, 2, 63.

D. Toschi ,*"Vittima o carnefice? La rappresentazione della donna nel gotico italiano"*, in L. Cardone, L. Cardone., M. Fanchi (a cura di), "Comunicazioni Sociali", n. 2,maggio-agosto, 2007.

G. Turrone ,*Viaggio intorno e attraverso la commedia "erotica"*, in £Filmcritica", agosto-settembre, 1978.

The career of Barbara Steele in " World of Horror", n. 9, 1972.

QUOTIDIANI,RIVISTE

Castellaneta, "Quando la donna sapeva di zucchero" in "La Stampa", 25/10/1976.

Fusco M.Pia, "Barbara Steele, la regina dell'horror: da Satana a Gosling passando per Fellini" , in "La Repubblica", 29/07/2015.

Maraini M., "Cinema violento contro le donna" in "La Stampa", 10 ottobre 1975.

Romani C., , "Barbara Steele: quanta nostalgia per i miei horror," in "Il Giornale", 15/07/2015.

Spinaci, Alessandro, "Attenti a quei mostri: Demoni 2", in "Tv Sorrisi e Canzoni", anno XXXIV, n.32, 1986.

SITOGRAFIA

<http://archiviocinemaitaliano.it>

<http://cinemaitaloanodatabase.blogspot.it>

<http://femmagazine.it/fem/ispirazioni/the-swinging-city-la-londra-degli-anni-60/fotohttps://ilgiornodeglizombi.wordpress.com/2013/04/15/1985-phenomena>

<https://thepinupadventures.wordpress.com/2016/05/12/cosa-significa-pin-up>

<http://itagliataglia.it>

Panarese P., “*Le signore della pubblicità. Trend vecchi e nuovi nell'iconografia pubblicitaria dei generi*”, <https://sapienza.pure.elsevier.com/it/publications/le-signore-della-pubblicit%C3%A0-trend-vecchi-e-nuovi-nelliconografia--2>

Volpato, Chiara, “*Sessualizzazione e media in Questioni sul corpo in psicologia sociale*” (a cura di E. Camussi, N. Monacelli), Atti del convegno GDG, Milano, 7-8 maggio, 2010, http://www.miralconsulenza.it/blog/sites/default/files/Atti_GDG_MI_2010.pdf

RISORSE MULTIMEDIALI

Suspiria, dvd, CDE-Fox, 25° anniversario, del film .

Non si sevizia un paperino, Dvd, Mustang Entertainment.

FILM TRATTATI NEL TESTO

Andrei, Marcello.

---. *Un fiocco nero per Deborah*, 1974.

Antamoro, Giulio.

---. *Pinocchio*, 1911.

Antonioni, Michelangelo.

---. *L'avventura*, 1960.

---. *L'eclisse*, 1962.

---. *Blow-up*, 1966.

---. *Zabriskie Point*, 1970.

Argento, Dario.

---. *L'uccello dalla piume di cristallo*, 1970.

---. *Il gatto a nove code*, 1971.

---. *Quattro mosche di velluto grigio*, 1971.

---. *Profondo rosso*, 1975.

---. *Suspiria*, 1977.

---. *Inferno*, 1980.

---. *Tenebre*, 1982.

---. *Phenomena*, 1985.

---. *Opera*, 1987.

---. *La terza madre*, 2007.

Aronofsky, David.

---. *Il cigno nero (Black Swan)*, 2010.

Assionitis, Ovidio.

---. *Chi sei?*, 1974.

Avati, Pupi.

---. *Thomas(gli indemoniati)*, 1970.

---. *La casa delle finestre che ridono*, 1976.

Baker, RoyWard.

---. *Vampiri amanti(The Vampire Lovers)*, 1970.

Barilli, Francesco.

---. *Il profumo della signora in nero*, 1974.

---. *Pensione paura*, 1977.

Bava, Lamberto.

---. *Macabro*, 1980.

---. *La casa con la scala nel buio*, 1983.

---. *Demoni*, 1985.

---. *Morirai a mezzanotte*, 1985 (aka John Old jr.)

---. *Demoni 2. L'incubo ritorna*, 1986.

---. *Le foto di Gioia*, 1987.

Bava, Mario.

---. *La maschera del demonio*, 1960.

---. *Ercole al centro della terra*, 1961.

---. *La ragazza che sapeva troppo*, 1962.

---. *La frusta e il corpo*, 1963.

---. *I tre volti della paura*, 1963.

---. *Sei donne per l'assassino*, 1964.

---. *Operazione paura*, 1966.

---. *Cinque bambole per la luna d'agosto*, 1970.

---. *Il rosso segno della follia*, 1970.

---. *Reazione a catena*, 1971.

---. *Shock*, 1977.

Bazzoni, Luigi.

---. *Le orme*, 1974.

Bennati, Giuseppe.

---. *L'assassino ha riservato nove poltrone*, 1974.

Bergman, Ingmar.

---. *La fontana della vergine (Jungfrukällan)*, 1960.

Bertolini, Francesco-De Liguoro, Guseppe-Padovan, Adolfo

---. *L'Inferno*, 1911.

Bido, Antonio.

---. *Il gatto dagli occhi di giada*, 1977.

Blasetti, Alessandro.

---. *La corona di ferro*, 1941.

Bragaglia, Anton Giulio.

---. *Perfido incanto*, 1917.

Brignone, Guido.

---. *Corte d'assise*, 1930.

Caiano, Mario.

---. *Amanti d'oltretomba*, 1965.

Caminito, Augusto.

---. *Nosferatu a Venezia*, 1988.

Capone, Francesco.

---. *Streghe*, 1989.

Capuano, Luigi.

---. *Il terrore della maschera rossa*, 1960.

Carnimeo, Giuliano.

---. *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, 1973.

Carpi, Pier.

---. *Un'ombra nell'ombra*, 1979.

Carpenter, John.

---. *Halloween, la notte delle streghe (Halloween)*, 1978.

---. *La cosa (The Thing)*, 1982.

Caserini, Mario.

---. *L'ombra*, 1915.

Cavallone, Alberto.

---. *L'uomo, la donna, la bestia-Spell, dolce mattatoio*, 1977.

Cavara, Paolo.

---. *La tarantola dal ventre nero*, 1971.

Cino, Beppe.

---. *Il cavaliere, la morte, il diavolo*, 1983.

Civirani, Osvaldo.

---. *Il diavolo a sette facce*, 1971.

Corman, Roger.

---. *Il pozzo e il pendolo (The Pit and the Pendulum)*, 1961.

---. *La tomba di Ligeia (The Tomb of Ligeia)*, 1965.

Cottafavi, Vittorio.

---. *Le legioni di Cleopatra*, 1959.

---. *La vendetta di Ercole*, 1960.

Cozzi, Luigi.

---. *Contamination*, 1980.

---. *Paganini Horror*, 1988.

Craven, Wes.

---. *L'ultima casa a sinistra (The Last House on The Left)*, 1973.

---. *Nightmare dal profondo della notte (Nightmare on Elm Street)*, 1984.

Crispino, Armando.

---. *L'etrusco uccide ancora*, 1972.

---. *Macchie solari*, 1975.

Cronenberg, David.

---. *Il demone sotto la pelle (Shivers)*, 1975.

---. *Inseparabili (Dead Ringers)*, 1988.

Cunningham, Sean.

---. *Venerdì 13 (Friday the 13th)*, 1980.

D'Amato, Joe.

---. *Buio omega*, 1979.

---. *Antropophagus*, 1980.

Dante, Joe

---. *Gremlins*, 1984.

De Palma, Brian.

---. *Le due sorelle (Sisters)*, 1973.

---. *Carrie lo sguardo di Satana (Carrie)*, 1976.

De Sica, Vittorio.

---. *Altri tempi-Zibaldone n.1*, 1952.

---. *La ciociara*, 1960.

De Martino, Alberto.

---. *L'assassino..è al telefono*, 1972.

---. *L'anticristo*, 1974.

---. *7 Hyden Park la casa maledetta*, 1985 (aka Martin Herbert).

Dallamano, Massimo.

---. *Cosa avete fatto a Solange?*, 1972.

Deodato, Ruggero

---. *Ultimo mondo cannibale*, 1977.

---. *La casa sperduta nel parco*, 1980.

---. *Camping del terrore*, 1987.

Dmytrik Edward, Sacripanti, Luciano.

---. *Barbablu*, 1972.

Dmytrik Edward.

---. *L'ombra del passato (Murder, my sweet)*, 1944.

Dryer, Theodor Carl.

---. *Vampyr-Il vampiro*, 1932.

Farina, Corrado.

---. *Hanno cambiato faccia*, 1971.

---. *BabaYaga*, 1973.

Ferrara, Abel.

---. *Angelo della vendetta (Ms 45)*, 1980.

Ercoli, Luciano.

---. *Le foto proibite di una signora perbene*, 1970.

---. *La morte cammina coi tacchi alti*, 1971.

Fellini, Federico.

---. *Otto e mezzo*, 1963.

---. *Amarcord*, 1973.

Ferrini, Franco.

---. *Caramelle da uno sconosciuto*, 1987.

Ferroni, Giorgio.

---. *Il mulino delle donne di pietra*, 1960.

---. *La notte dei diavoli*, 1972.

Fisher, Terence.

---. *Dracula il vampiro (Dracula)*, 1958.

Foley, James.

---. *Who's that girl?*, 1987.

Franco, Jesus Manera.

---. *Vampyroslesbos*, 1972.

Freda, Riccardo.

---. *I vampiri*, 1957.

---. *L'orribile segreto del dr. Hitchcock*, 1962.

---. *Murder obsession*, 1980.

Fulci, Lucio.

---. *Una sull'altra*, 1969.

---. *Una lucertola con la pelle di donna*, 1971.

---. *Non si sevizia un paperino*, 1972.

---. *Sette note in nero*, 1977.

- . *Il cavalier costante Nicosia demoniaco, ovvero Dracula in Brianza*, 1975.
- . *Zombi 2*, 1979.
- . *Paura nella città dei morti viventi*, 1980.
- . *E tu vivrai nel terrore! L'Aldilà*, 1981.
- . *Manhattan baby*, 1982.
- . *Lo squartatore di New York*, 1982.
- . *Aenigma*, 1987.
- . *Zombi 3*, 1988.
- . *Un gatto nel cervello*, 1990.

Gaburro, Bruno.

- . *La morte è di moda*, 1989.

Gallone, Carmine.

- . *La falena*, 1916.

Gastaldi, Ernesto-Salerno, Vittorio.

- . *Notturmo con grida*, 1982.

Gariazzo, Mario.

- . *L'ossessa*, 1974.

Germi, Pietro.

- . *Un maledetto imbroglio*, 1959.

Giagni, Gianfranco.

- . *Il nido del ragno*, 1988.

Goslin, Ryan.

- . *Lost river*, 2014.

Grau, Jorge.

- . *Le vergini cavalcano la morte*, 1973.

Heusch, Paolo.

- . *Lycanthropus*, 1961.

Hitchcock, Alfred.

---. *Psycho*, 1960.

Hooper, Tobe.

---. *Non aprite quella porta (The Texan Chain Saw Massacre)*, 1974.

---. *Poltergeist, demoniache presenze (Poltergeist)*, 1982.

Hough, John.

---. *Le figlie di Dracula (Twins Of Evil)*, 1971.

Jordan, Neil

---. *In compagnia dei lupi (The Company of Wolves)*, 1984.

Lado, Aldo

---. *L'ultimo treno della notte*, 1975.

Laurenti, Fabrizio.

---. *La casa 4-Whitchery*, 1988 (aka Martin Newlin).

Lenzi, Umberto

---. *Così dolce...così perversa*, 1969.

---. *Paranoia*, 1970.

---. *Un posto ideale per uccidere*, 1971.

---. *Il coltello di ghiaccio*, 1972.

---. *Gatti rossi in un labirinto di vetro*, 1974.

---. *La casa 3 (Ghosthouse)*, 1988 (aka Humphrey Humbert)

Leone, Sergio

---. *Giù la testa*, 1971.

Lester, Mark. L.

---. *Fenomeni paranormali incontrollabili (Firestarter)*, 1985

Maggi, Luigi.

---. *La dannazione di Caino*, 1911.

Majano, Anton Giulio.

---. *Seddok, l'erede di Satana*, 1960.

Margheriti, Antonio.

---. *La vergine di Norimberga*, 1963.

---. *Lo spettro*, 1963.

---. *Danza macabra*, 1964.

---. *I lunghi capelli della morte*, 1964.

---. *Nude si muore*, 1967.

---. *La morte negli occhi del gatto*, 1969 (aka Anthony Dawson)

Martino, Sergio.

---. *Lo strano vizio della signora Wardh*, 1970.

---. *Tutti i colori del buio*, 1972.

---. *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, 1972.

---. *I corpi presentano tracce di violenza carnale*, 1973.

---. *Assassinio al cimitero etrusco*, 1982.

Martucci, Gianni.

---. *Thrauma*, 1979.

Mastrocinque, Camillo.

---. *La cripta e l'incubo*, 1965.

---. *Un angelo per Satana*, 1966.

Mauri, Roberto.

---. *Madelaine anatomia di un incubo*, 1974.

Kubrick, Stanley.

---. *Arancia meccanica*(*A Clockwork Orange*), 1971

Leroy, Melvyn

---. *Quo vadis?* ,1951

Mihalka, George.

---. *Il giorno di San Valentino (My Bloody Valentine)*, 1981.

Milliken, Claude (aka Claudio Lattanzi).

---. *Killing birds-Raptort*, 1988.

Morrissey, Paul e Antonio Margheriti.

---. *Flesh for Frankenstein (Il mostro è in tavola, Barone Frankenstein)*, 1973.

Morrissey, Paul.

---. *Blood for Dracula (Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete)*, 1974.

Moroni, Mario.

---. *Ciak si muore*, 1974.

Negrin, Alberto.

---. *Enigma rosso*, 1978.

Newton, Peter.

---. *Rosso sangue*, 1981 (aka Aristide Massaccesi).

Oxilia, Nino.

---. *Rapsodia satanica*, 1920.

Palermi, Amleto.

---. *Il treno delle 21.15*, 1933.

Parenti, Neri.

---. *Fracchia contro Dracula*, 1985.

Pasolini, Pier Paolo.

---. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

Pastrone, Giovanni.

---. *Il fuoco*, 1915.

---. *Tigre reale*, 1916.

Petersen, Wolfgang.

---. *La storia infinita*, 1984

Petri, Elio.

---. *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970.

Poggioli, Ferdinando Maria.

---. *Gelosia*, 1942.

Polselli, Renato.

---. *L'amante del vampiro*, 1960.

---. *La verità secondo Satana*, 1971.

Powell, Frank-Porter, Emerson Browne.

---. *A Fool There Was*, 1915.

Pradeaux, Maurizio.

---. *Passi di morte perduti nel buio*, 1977.

Pupillo Massimo.

---. *5 tombe per un medium*, 1965.

---. *La vendetta di Lady Morgan*, 1965.

Questi, Giulio.

---. *La morte ha fatto l'uovo*, 1968.

---. *Arcana*, 1972.

Raffanini, Piccio.

---. *Pathos-segreta inquietudine*, 1988.

Raimi, Sam.

---. *La casa (Evil Dead)*, 1982.

Rava, Maurizio.

---. *Il mistero della villa sulla palude*, 1913.

Regnoli, Pietro.

---. *L'ultima preda del vampiro*, 1960.

Rilla, Wolf.

---. *Uno straniero a Cambridge (Bachelor of Hearts)*, 1958.

Romero, George.

---. *Zombi (Dawn of the Dead)*, 1978.

Rondi, Brunello.

---. *Il demonio*, 1963.

Rose, William.

---. *La casa della paura*, 1973.

Rossellini, Roberto.

---. *Roma città aperta*, 1945.

Mayer. Russ.

---. *Pussycat! Kill!Kill!*, 1965

Sangster, Jimmy.

---. *Mircalla, l'amanteimmortale (Lust For A Vampire)*, 1971.

Savona, Leopoldo.

---. *Byleth, il demone dell'incesto*, 1971.

Scavolini, Romano.

---. *Un bianco vestito per Marialé*, 1972.

Schivazzappa, Piero

---. *Feminaridens*, 1969.

Scott, Ridley

---. *Legend*, 1985.

Scott, Tony

---. *Miriam si sveglia a mezzanotte (The Hunger)*, 1983.

Seidelman, Susan.

---. *Cercasi Susan disperatamente (Desperately Seeking Susan)*, 1985.

Sewell, Vernon

---. *Black Horror-Le messe nere (Curse Of The Crimson Altar)*, 1968.

Soavi, Michele.

---. *Deliria*, 1987.

---. *La chiesa*, 1989.

Soldati, Mario.

---. *Malombra*, 1942.

Spottiswoode, Roger.

---. *Terrortrain*, 1980.

Testa, Eugenio.

---. *Il mostro di Frankenstein*, 1920.

Ulmer, Edgar G.

---. *The Black Cat*, (Edgar G. Ulmer, 1934)

Vadim, Roger

---. *Il sangue e la rosa (Et mourir de plaisir)*, 1960.

Visalli, Oreste.

---. *Il cavaliere del silenzio*, 1916.

Visconti, Luchino.

---. *Ossessione*, 1943.

Walsh, Raoul.

---. *La vampira (The Vampire)*, 1915.

Welles, Mel.

---. *Lady Frankenstein*, 1971.

Welles, Orson.

---. *La signora di Shangai (The Lady from Shangai)*, 1948.

Wilder, Billy.

---. *La fiamma nel peccato, (Double Indemnity)*, 1944.

Zarchi, Meir.

---. *Non violentate Jennifer (Spit on your grave)*, 1978

Zarontello, Gionata.

---. *The Butterfly room-La stanza delle farfalle*, 2012.

RINGRAZIAMENTI

Dedico questo lavoro a tutte le donne della mia vita e alla mia famiglia.

Un sentito ringraziamento a tutto il Dipartimento Comunicazione e Spettacolo dell' Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano per l'accoglienza, in particolare alla mia Tutor prof.ssa Maria Grazia Fanchi.

Grazie al prof. Roberto Della Torre, prof.ssa Rossella Catanese per l'aiuto e per la collaborazione reciproca.

Grazie al prof. Massimo Locatelli, per gli estemporanei confronti e suggerimenti.

Mille grazie ad Albachiara Martini per il suo aiuto tempestivo in fase finale.

Un ringraziamento ai registi Sergio Martino, Beppe Cino per la loro disponibilità e cortesia, a Daniela Cormio (Doria), Mirella D' Angelo, per la loro vicinanza e simpatia, felicemente sopravvissute ai "massacri" di Lucio Fulci e Dario Argento, per raccontarmi le loro esperienze.

A Roberto Curti, Stefano Iachetti, Roberto Poppi, grandi esperti di cinema italiano.

Grazie al Museo del Manifesto Cinematografico di Milano per avermi consentito l'accesso ad alcuni materiali.

Grazie a tutte le altre persone che mi sono state in qualche modo vicino durante la realizzazione di questo progetto (e sono tante).