Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

Dal gotico al giallo rurale

Percorsi e trasformazioni del cinema
horror italiano (1957-1978)

Relatrice
Prof.ssa Maria Roberta Novielli

Correlatrice
Prof.ssa Laura Cesaro

Laureanda
Valentina Ziveri
Matricola 904106

Anno Accademico
2024 / 2025

INTRODUZIONE 1

CAPITOLO I: Breve storia della nascita tardiva dell'orrore in Italia 6

1.1. Il sistema produttivo del cinema di genere 6

1.2. I rapporti con il mercato estero 10

CAPITOLO II: L'età gotica del cinema italiano 18

2.1. Alle soglie di un nuovo immaginario: l'orrore secondo Riccardo Freda 22

2.2. Il gotico atmosferico di Mario Bava 36

2.3. Altri autori, tra mimesi e sperimentazione 61

CAPITOLO III: Terrore cittadino, ovvero come l'horror gocciola nel giallo 70

3.1. Dario Argento e l'inizio di una nuova stagione 82

3.2. Cosa avete fatto al giallo italiano? Declinazioni e variazioni sul delitto 95

3.3. L'arte di uccidere: iconografie ed estetizzazione 102

CAPITOLO IV: La provincia italiana nel giallo rurale 108

4.1. «Abbiamo costruito le autostrade e non siamo riusciti a vincere l'ignoranza, la superstizione»: il Sud Italia 112

4.2. «No, non cambia mai nulla qui, è un posto adatto ai preti»: il Nord Italia 122

CONCLUSIONI 137

BIBLIOGRAFIA 140

INDICE DEI FILM PER REGISTI 147

INTRODUZIONE

Questo lavoro nasce con l'intento di ripercorrere la nascita e primi decenni di vita del cinema horror italiano, rimasto per molto tempo ai margini delle attenzioni della critica. L'horror, un genere storicamente legato all'insorgenza di paure collettive e ai mutamenti della società, si è dimostrato nel corso del tempo altrettanto capace di leggere e mettere in immagine le preoccupazioni del contesto italiano.

Nel caso italiano ci si trova a confrontarsi con delle problematiche specifiche: l'horror non sorge in maniera autonoma, ma vede la sua nascita come genere di importazione, inizialmente legato alle convenzioni e alle sperimentazioni degli altri paesi, soprattutto anglosassoni. L'horror fatto in Italia rappresenta un'anomalia nel panorama cinematografico nazionale, ma al contempo diventa un interessante caso di studio per poter osservare le dinamiche produttive del cinema di genere e la sua evoluzione verso una ricerca di autonomia.

La struttura del lavoro rispecchia la divisione dell'horror italiano dei primi anni in due filone principali, individuati dalla critica nel gotico, concentrato soprattutto negli anni Sessanta, e il giallo, che raggiunge invece il suo apice negli anni Settanta. Viene proposta una ricostruzione storica della storia del cinema horror attraverso l'analisi filmica di alcuni dei titoli ritenuti come maggiormente rappresentativi del periodo. Con il passaggio dal gotico al giallo, inteso come un'importante zona di transizione, si osserva come l'horror sia stato in grado di tracciare un percorso personale, distaccandosi dall'imitazione dei modelli stranieri e culminando simbolicamente nel fenomeno dei gialli rurali.

Il primo capitolo si sofferma sulle motivazioni storiche e produttive che hanno decretato la nascita del cinema horror in Italia proprio in quel periodo, analizzando brevemente le dinamiche produttive, caratterizzate da forti incentivi statali e un ampio sistema di coproduzioni in dialogo con i mercati esteri. A segnare fortemente questo processo di nascita è il rapporto di derivazione da pellicole prodotte e ambientate in contesti lontani, un rapporto che si rende necessario per sostenere la produzione di un genere inizialmente guardato con diffidenza dall'industria e dal pubblico italiano.

Il secondo capitolo entra nel vivo della materia prendendo in considerazione l'opera dei primi registi che si approcciano all'horror, modificando nelle forme e nelle

atmosfere quello che verrà ricordato come il primo filone del genere: il gotico. In questa fase, caratterizzata da una forte ispirazione ai modelli stranieri, alcune figure importanti come quelle di Riccardo Freda e Mario Bava si mostrano in grado di muoversi all'interno dei codici del gotico con un primo grado di sperimentazione, che osserviamo soprattutto nelle innovazioni visive che diventeranno dei marchi di fabbrica di questo primo periodo.

Se gli anni Sessanta rappresentano il periodo di inaugurazione e di massimo splendore del gotico italiano, sono anche il decennio in cui vengono distribuiti due titoli di Mario Bava che fanno da apripista per una profonda rielaborazione dell'orrore. Il gotico inizia a essere messo da parte mutando nel nuovo filone preferito dai registi e dal pubblico: il giallo. Vengono abbandonati i castelli remoti e i tempi lontani per calarsi invece nella contemporaneità urbana dell'Italia di quegli anni. Questa scelta porta con sé nuove tematiche legate alla modernità, nuovi personaggi e un immaginario maggiormente legato al nostro territorio.

Il quarto capitolo analizza invece un corpus specifico di opere che la critica ha definito in termini diversi, ma che possiamo raggruppare in quello principale di "gialli rurali". Film come *Non si sevizia un paperino* (Lucio Fulci, 1972), *La casa dalle finestre che ridono* (Pupi Avati, 1976), *Solamente nero* (Antonio Bido, 1978) vengono presi come rappresentativi del punto di arrivo del processo di sviluppo del primo periodo dell'horror italiano. L'orrore non è più scaturito da qualcosa di "altro", ma nasce dalla terra italiana, dalle sue tradizioni contadine e dalle sue ferite storiche, dimostrando l'autonomia narrativa e identitaria raggiunta dal cinema di genere negli anni Settanta.

Affrontare oggi lo studio del cinema horror in questo suo primo periodo richiede una necessaria premessa riguardo ad alcune sue criticità. L'horror è stato più volte criticato per la sua misoginia interna: si tratta infatti di un campo che per anni è stato dominato da uomini sia per quanto riguarda l'aspetto produttivo, sia per quanto riguarda quello del pubblico, essendo gli spettatori maschili il chiaro target di riferimento di diversi di questi titoli. In più occasioni ci si è interrogati sui rischi di consumare la violenza rappresentata sullo schermo, arrivando a domandarsi se la visione del cinema horror non sia un'abitudine da condannare[1]. Ulteriori

[1] Penso a operazioni come quella messa in atto da Michael Haneke in *Funny Games* (1997).

complicazioni sorgono quando ci si approccia all'horror da prospettive postcoloniali o di genere. È innegabile che la rappresentazione della violenza in questo contesto assumi una connotazione di genere, venendo quasi sempre sfogata su personaggi femminili, rappresentati in modo altamente sessualizzato. Sarebbe ingenuo non notare come il trauma e il male vengano spesso personificati nelle donne o nella loro violenza, i cui corpi diventano una valvola di sfogo del represso.

Il dibattito, molto fervido soprattutto in ambito anglosassone, sembra dividersi in due fazioni opposte: coloro che demonizzano e condannano l'horror, e coloro che invece riconoscono nel genere un mezzo di rappresentazione in grado di accogliere nuove riflessioni sulla società e sui suoi cambiamenti[2].

Se, per restringere il campo, prendiamo come esempio del nostro discorso il dibattito femminista riguardante la rappresentazione delle donne nel cinema horror e la fruizione femminile di questi titoli, è facile riscontrare le due anime sopracitate.

Tania Modleski nel suo saggio *The Terror of The Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory* sostiene l'impossibilità da parte del pubblico femminile di provare piacere durante la visione di un film horror poiché quest'ultimo è chiaramente indirizzato a un pubblico maschile, mentre Gloria Marie Steinem sottolinea la presenza negativa dell'omicidio femminile mostrato come attrattivo e sensuale solo per gli uomini[3].

Il critico americano Robert Ebert invece giudica i film horror come una rappresentazione negativa e una sorta di risposta reazionaria ai nuovi cambiamenti sociali, tra cui anche i risultati ottenuti dalle donne con le loro battaglie[4]. Della stessa opinione si esprimono i critici Gene Siskel e Roger Ebert in un episodio di *Sneak Previews* (1975-1996), uno show americano che trasmetteva in televisione recensioni e servizi dedicati al cinema[5]. Qui, i due critici dialogano tra di loro a proposito di alcuni film thriller e slasher degli anni Settanta e Ottanta sintetizzandone il contenuto in un'etichetta che lascia trasparire il loro giudizio: "*women in danger films*". Nella loro

[2] Guido Colletti, *La lama nel corpo. Immagini femminili nell'horror italiano*, Milano, Mimesis, 2022, p. 31.
[3] *Ivi*, p. 30.
[4] *Ivi*, p. 31.
[5] "Women in Danger", *Sneak Preview*, episodio n. 304, The Walter J. Brown Media Archives & Peabody Awards Collection at the University of Georgia, American Archive of Public Broadcasting, 23 ottobre 1980. https://americanarchive.org/catalog/cpb-aacip-526-s17sn02b36 (ultima visualizzazione 4 febbraio 2026)

accesa discussione viene criticata la violenza estrema di questi titoli e la loro rappresentazione della donna come vittima indifesa. A preoccuparli non sono solo le immagini mostrate nei film presi in questione, ma soprattutto il loro rapporto con il pubblico[6]. Il film viene strutturato in maniera tale da spingere lo spettatore a identificarsi con il killer, creando un'esperienza che secondo i critici nasconde delle pericolose implicazioni, tra cui un tentativo da parte della società di porre freno ai movimenti femministi e alla liberazione della donna. Da questo deriverebbero alcune delle tecniche maggiormente usate dal cinema horror, come le soggettive, che rispecchierebbero la rabbia provata da alcuni uomini nei confronti delle donne, oppure la forte presenza di nudità, utilizzata come monito utile a dissuadere le donne dal comportarsi come le protagoniste dei film, le quali vengono punite per i propri atteggiamenti con la morte.

Dall'altro lato, autrici come Judith Halberstam si collocano nella posizione opposta del dibattito, invitando la critica e il pubblico a superare i pregiudizi, soprattutto quello misogino, nei confronti dell'horror, restituendo una visione diversa della rappresentazione della donna e del piacere femminile della visione[7]. Anche Isabel Cristina Pinedo sostiene una prospettiva simile, rigettando l'idea che l'horror si rivolga unicamente a un pubblico maschile. L'autrice supporta invece una visione dell'horror come un cinema in grado di distruggere le aspettative tradizionali, contenendo al suo interno aspetti progressisti che non vanno trascurati[8]. Così, una parte della critica femminista mostra la possibilità di non ridurre l'horror a una semplice riproduzione di sistemi e sguardi oppressivi, ma di mettere in atto letture molteplici che non impediscono di analizzarne le potenzialità e il piacere spettatoriale, anche al femminile.

Molte delle obiezioni mosse dai critici che condannano l'horror di quegli anni possono essere mosse e applicate ad alcuni dei film presi in considerazione in questo lavoro. Ritengo importante ascoltare e leggere entrambe le parti, e riconoscendo la criticità del genere horror e del suo rapporto con lo spettatore, allo stesso tempo non fermarsi a una condanna generalizzata. Il potenziale sovversivo, paradossalmente, si

[6] «These films hate women, and unfortunately the audiences that go to them don't seem to like women too much either».
[7] G. Colletti, *op. cit.,* p. 37.
[8] *Ivi*, p. 41.

può leggere proprio in alcuni dei momenti di maggiore eccesso del cinema horror italiano, che in determinati casi possono aiutare una nuova elaborazione critica. Sebbene questa tesi si concentri quasi in maniera esclusiva su un'analisi storica e stilistica del cinema horror italiano, senza approfondire in modo diretto dinamiche legate al genere o alla ricezione di questi titoli, è comunque importante tenere presente queste criticità, che rimango un importante sfondo teorico.

Approcciarsi al cinema horror italiano degli anni Sessanta e Settanta significa quindi riconoscere le problematicità della rappresentazione della violenza che può scivolare nel puro intrattenimento, ma allo stesso tempo saper individuare i tratti innovativi e la capacità dell'horror di farsi territorio di confine, in grado di rinnovare gli stilemi visivi del cinema e allo stesso tempo di dare forma alle paure di una nazione in rapida trasformazione, come accadrà nel caso dei gialli rurali, che rappresentano un simbolico punto di arrivo di questa ricerca e della prima fase evolutiva del genere in Italia.

CAPITOLO I: Breve storia della nascita tardiva dell'orrore in Italia

1.1. Il sistema produttivo del cinema di genere

Con la fine della Seconda guerra mondiale, il pubblico europeo avverte il bisogno non solo di raccontare e documentare gli eventi drammatici appena vissuti, ma anche di evadere dalla realtà, rifugiandosi in storie fantastiche e in immaginari che evocano luoghi e tempi lontani. Non deve sorprendere dunque che proprio nel secondo dopoguerra prendano forma i generi più disparati, come il peplum o il più fortunato spaghetti western. Un titolo emblematico di questo periodo è *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisi, 1958) che riporta fortemente l'attenzione sui film storico-mitologici, consentendo di ampliarne la produzione per alcuni anni, garantendo dei ragguardevoli risultati commerciali[9]. Questo genere, che non nasce da una tradizione autonoma e riconoscibile, ma piuttosto da un adattamento del mondo classico agli stereotipi del cinema popolare[10], non suscita particolare interesse per la critica nazionale, ma viene invece notato da quella straniera, tra cui quella francese, dove i *Cahiers du cinéma* dedicano un numero speciale al cinema storico-mitologico italiano, coniando in questa occasione la denominazione di "peplum"[11]. Si apre alla fine del decennio una sorta di corsa allo sfruttamento intensivo del filone, il cui successo si deve anche alla produzione a basso costo e una facile identificazione con gli eroi protagonisti[12]. Inoltre, per sostenere le nuove richieste del pubblico, e i nuovi livelli di produzione del mercato internazionale, si cerca di adeguarsi agli standard tecnici raggiunti dai concorrenti americani[13]. Il percorso di vita del peplum è solo un esempio di quello che potremmo definire quasi come un possibile standard per la produzione del cinema di genere del secondo dopoguerra.

Gli anni Sessanta, più in generale, rappresentano un momento di straordinaria crescita per la produzione e l'esportazione di film italiani, entrando in quella che Gian

[9] Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, p. 199.
[10] Un genere che non nasce da una tradizione autonoma, quale può essere la letteratura fantastica ottocentesca nel caso dell'horror, ma da un adattamento al mondo classico di stereotipi del cinema popolare. Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Milano, Il Castoro, 1995, pp. 26-27.
[11] Stefano Della Casa, "Peplum" in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2004. https://www.treccani.it/enciclopedia/peplum_(Enciclopedia-del-Cinema)
[12] G. P. Brunetta, *op. cit.*, p. 200.
[13] *Ivi*, p. 206.

Piero Brunetta, nella sua *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, definisce come la "fase di massimo splendore della parabola del cinema italiano"[14]. Sono gli anni di successi internazionali come *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini o *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi, per citare giusto due esempi tra gli svariati titoli italiani che in quegli anni ricevono riconoscimenti al di fuori del territorio nazionale. Ma il tentativo di valorizzazione della produzione italiana non si limita ai film d'autore arrivando a toccare anche i prodotti di genere, come abbiamo citato nel caso dei film western e peplum. Il cinema popolare offre spazio a una serie di artigiani di talento che vengono promossi soprattutto dalla critica straniera, che li innalza allo status di autori.

È all'interno di questo contesto produttivo, nutrito dalla cinematografia di genere, che si assiste alla diffusione e nuova fama dei film horror, la quale prende nuova vita grazie all'influenza delle produzioni anglosassoni che raggiungono i cinema del resto d'Europa, senza mancare di toccare il suolo italiano. Lo scarto maggiore tra i paesi anglosassoni e l'Italia è la mancanza nel nostro paese di una vera cultura del fantastico[15], per lo meno fino al fatidico 1960, anno in cui vengono distribuiti ben cinque film dell'orrore: *La maschera del demonio* di Mario Bava, *Il mulino delle donne di pietra* di Giorgio Ferroni, *L'amante del vampiro* di Renato Polselli, *L'ultima preda del vampiro* di Pietro Regnoli e, a chiudere il cerchio, *Seddok, l'erede di Satana* di Anton Giulio Majano. Come si spiega questa nuova vivacità in un genere che fino ad allora era essenzialmente rimasto ai margini delle logiche produttive e dei gusti del pubblico italiano?

Da un punto di vista produttivo, i film dell'orrore italiani di fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta sembrano essere il prodotto di un nuovo sistema che aveva cominciato a modificare l'industria italiana già sul calare del decennio precedente[16].

Con la fine della guerra l'industria cinematografica soffriva la mancanza di un vero e proprio supporto statale e di protezione per le produzioni locali. Una prima risposta a queste richieste arriva nel 1949, quando Giulio Andreotti, allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo spettacolo, promulga una legge che riprende la legislazione pre-bellica, ricalcando in gran parte la Legge Alfieri del 1938. Vengono

[14] *Ivi*, p. 205.
[15] *Ivi,* p. 245.
[16] Francesco Di Chiara, "Domestic films made for export: modes of production of the 1960s Italian horror film", in Stefano Baschiera, Ross Hunter (a cura di), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 31.

reintrodotte le precedenti misure protezionistiche, come ad esempio le tasse sul doppiaggio dei film stranieri, mentre sono incentivate le produzioni interne grazie al ripristino di prestiti a basso interesse per il finanziamento cinematografico, accompagnati da sgravi fiscali[17]: ogni produzione italiana poteva ricevere un rimborso fiscale governativo del 10% del suo totale lordo e ulteriori rimborsi erano riservati a quei film giudicati di particolare valore artistico, sebbene queste concessioni non sempre rispecchiassero la reale qualità della pellicola. A infierire ulteriormente, il governo blocca l'esportazione dei profitti generati in Italia dai distributori cinematografici di Hollywood, spingendoli così a reinvestire direttamente in produzioni italiane. La conseguenza è un incremento consistente della produzione e una proliferazione di piccole aziende, sorte spesso solo per la creazione di una sola opera, in un'operazione che grazie al nuovo quadro normativo si rivela comunque fruttifera[18]. Ad aiutare il rispetto del budget, e di conseguenza i guadagni, gioca un ruolo importante il riuso di scenografie e location già esistenti. Pensiamo al caso di Mario Bava che riutilizza le scenografie di *La maschera del demonio* (1960) per realizzare, pochi anni dopo, uno degli episodi di *I tre volti della paura* (1963)[19]. Determinante è inoltre il ruolo svolto da un gruppo ristretto di tecnici e professionisti estremamente competenti, capaci di garantire efficienza e rapidità di esecuzione[20].

Le condizioni economiche e organizzative che garantivano fondi stabili e un certo livello di sicurezza nelle operazioni erano tutte presenti. Non dobbiamo quindi pensare, in maniera forse troppo semplicistica, che questi film siano delle vere e proprie scommesse di mercato, come spesso viene raccontato nelle memorie dei registi e degli altri operatori del settore. Freda, ad esempio, ha descritto più volte la produzione de *I vampiri* (Riccardo Freda, 1957) come un vero e proprio salto nel buio, versione che viene poi riportata e avvalorata da critici e storici che si sono occupati della nascita dell'horror in Italia[21]. Tralasciando la tendenza a descrivere il cinema italiano del dopoguerra come un cinema fatto dal basso e con pochi mezzi, è evidente

[17] *Ivi*, p. 32.
[18] *Ibidem*.
[19] Francesco Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, Ferrara, UnifePress, 2009, p. 28.
[20] F. Di Chiara, "Domestic films made for export: modes of production of the 1960s Italian horror film", cit., p. 33.
[21] Michael Guarneri, "The Gothic bet: Riccardo Freda's *I vampiri* (1957) and the birth of Italian horror cinema from an industrial perspective", *Palgrave Communications*, vol. 3, fasc. 1, 2017, p. 4.

che questa realtà coesisteva con una certa sicurezza economica garantita dal mercato. *I vampiri* possedeva infatti tutte le caratteristiche chiave che rendevano possibile arginare il più possibile i rischi, rendendo questa "scommessa" in realtà un'operazione relativamente sicura: un programma di riprese suddiviso in pochi giorni, tempi ristretti, lavoratori esperti (anche nel taglio dei costi), e l'ingaggio di attori e attrici che, quando non erano sconosciuti al pubblico, ricevevano comunque una paga minima[22]. Oltre a questo, non vanno dimenticati gli aiuti statali. Secondo la legge italiana fino al 60% del budget investito poteva essere coperto da fondi statali, garantiti anche dalla bravura dei produttori Donati e Carpentieri nell'assicurarsi la distribuzione nel mercato pubblico tramite la Titanus, una delle case di produzione e distribuzione più importanti del paese. Dalla Titanus i due produttori ricevono un pagamento anticipato, che viene considerato come un "minimo garantito" di guadagno che sarà quasi sicuramente recuperabile grazie agli incassi[23]. Il passo successivo di Donati e Carpentieri è quello di far riconoscere il film come "di nazionalità italiana" in modo da poter ricevere le agevolazioni garantite dalla legge Andreotti, già citate in precedenza. Sono diversi i requisiti da rispettare, come elencati dall'articolo 8 della legge 29 dicembre 1949 n. 958:

> E' considerato nazionale agli effetti della presente legge, il film prodotto in versione originale italiana in più versioni, delle quali una italiana, che sia stato girato, prevalentemente in Italia, da imprese appartenenti a cittadini italiani, e se trattasi di società, quando queste abbiano sede legale in Italia, capitali e amministratori in prevalenza italiani e svolgano in Italia la maggior parte della loro attività; sempreché' concorrano i seguenti requisiti:
>
> a) che il soggetto sia, di autore italiano o sia stato ridotto e adattato per la lavorazione in Italia da autore o autori italiani;
>
> b) che gli elementi tecnico-artistici (regista aiuto regista, scenografo, musicista, direttore di produzione e fonico) e gli attori principali siano in larga, maggioranza, italiani;

[22] *Ibidem.*
[23] *Ivi*, p. 5.

c) che il restante personale tecnico ed esecutivo e dei ruoli artistici minori impiegati nel film, sia, almeno per tre quarti italiano;

d) che le maestranze siano interamente italiane per la parte girata in Italia.

Era dunque necessario inviare, per ogni produzione, una copia della sceneggiatura alle autorità competenti, per consentire le operazioni di censura preventiva, accompagnata da una stima del budget da investire, dai piani finanziari per coprire suddetti costi, dal programma delle riprese, da una lista completa del cast e dei membri del personale (che, come possiamo leggere nell'articolo sopracitato, doveva obbligatoriamente essere composto da maestranze italiane), dal contratto degli studios e delle location italiane prenotate per le riprese, e infine dai contratti relativi a eventuali coproduzioni straniere e accordi di distribuzioni internazionali[24]. Molto spesso i co-produttori stranieri erano nei fatti dei distributori, che finanziavano il film in modo da poter poi avere garantita la possibilità di distribuzione nel proprio paese, lasciando libertà di scelta agli altri soggetti coinvolti[25]. Sono queste le caratteristiche che faranno poi la storia produttiva di quello che è stato ricordato nella storia del cinema come il "gotico italiano": pellicole nate, almeno inizialmente, con mezzi ridotti e destinate a spettatori poco esigenti[26].

1.2. I rapporti con il mercato estero

Un'altra novità, relativamente recente, nel panorama produttivo italiano è l'emergere di una tendenza nelle co-produzioni europee, di cui il cinema popolare beneficia in modo significativo a partire dagli accordi bilaterali tra Italia e Francia, a cui seguiranno accordi anche con altri stati europei. L'obiettivo è quello di unire maestranze diverse per creare film il più possibile competitivi sul mercato internazionale, in grado di attrarre anche il pubblico abituato a consumare prodotti hollywoodiani[27]. Sono film che spesso faticano a trovare spazio nei botteghini italiani,

[24] *Ibidem*.
[25] Roberto Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969*, Jefferson, McFarland & Company, 2015, p. 79.
[26] Roberto Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Torino, Lindau, 2011, p. 35.
[27] F. Di Chiara, "Domestic films made for export: modes of production of the 1960s Italian horror film", cit., p. 34.

ma che invece intrattengono rapporti solidi con il contesto internazionale, di cui sono in qualche modo debitori.

Basti pensare che i primi esempi di film dell'orrore italiani nascono nel tentativo di cavalcare l'onda di successo che stanno avendo in quel periodo i film prodotti dalla compagnia britannica Hammer Film Productions, la quale aveva rilanciato l'horror con un marchio stilistico inconfondibile. Il film che inaugura questa enorme fama è *Dracula* (1958) diretto da Terence Fisher, tratto dal celebre romanzo di Bram Stoker. Sebbene il film sia accolto negativamente dalla critica, ottiene un risultato significativo ai botteghini, dando nuova linfa vitale a un genere finora rimasto ai margini[28]. Non a caso i primi film diretti da registi italiani avranno al loro interno dei veri e propri vampiri o delle tematiche a loro affini, a testimonianza dell'importanza esercitata da questo titolo e dai classici del genere come *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1931). Se osserviamo quello che da molti studiosi viene considerato come il vero apripista del nuovo orrore italiano, il più volte citato *I vampiri*, è possibile notare diverse affinità con pellicole precedenti, tra cui il richiamo alla vampira del film di Dreyer nel personaggio della Duchessa Marguerite Du Grand[29]. Sempre alla Hammer si deve invece il consolidamento di tematiche e ambientazioni gotiche, la componente erotica sottesa e la centralità di alcuni attori, come Christopher Lee e Peter Cushing, destinati a diventare delle icone del genere. Così, i primi film horror prodotti in Italia si macchiano di costanti furti nei confronti dei loro concorrenti stranieri e dei grandi classici letterari e cinematografici del passato.

Il rapporto con gli altri paesi europei e gli Stati Uniti è talmente forte da influenzare direttamente le fasi di produzione e distribuzione delle pellicole. In alcuni casi, per accentuare l'appeal internazionale, si ricorre a pseudonimi in grado di rendere il film il più "anglosassone" possibile, per lo meno a primo impatto. Freda ne parla in un frammento di intervista contenuto nel documentario *Boia, maschere e segreti: l'horror italiano dagli anni Sessanta* (Steve Della Casa, 2019), in cui afferma che il pubblico, quando si trovava sul punto di scegliere un film da vedere in sala, nel leggere il suo nome italiano sul cartellone voltava le spalle e tornava indietro. Constatata questa reazione a priori, per ovviare a questa difficoltà prende piede quella piccola tradizione

[28] Roberto Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, cit., p. 35.
[29] F. Di Chiara, "Domestic films made for export: modes of production of the 1960s Italian horror film", cit., p. 35.

dei cineasti italiani dediti al genere horror di modificare abilmente i propri nomi, così come quelli degli altri collaboratori. Ecco, dunque, che in uno dei suoi successivi film dell'orrore, *L'orribile segreto del dr. Hitchcock* (1962), Riccardo Freda utilizza lo pseudonimo Robert Hampton, lo sceneggiatore Ernesto Gastaldi diventa Julian Berry, il direttore della fotografia Raffaele Masciocchi è Donald Green, e nemmeno gli attori vengono risparmiati, trasformando Silvano Tranquilli, che interpreta il dottor Kurt Lang, in Montgomery Glenn, e Maria Teresa Vianello, interprete di Margaretha, prima moglie del dottor Hitchcock, viene accreditata come Teresa Fitzgerald. Freda chiaramente non sarà il solo a sfruttare questa inventiva. Per citare un altro esempio, *La frusta e il corpo* (Mario Bava, 1963) vede accreditato come regista John M. Old (Mario Bava), Julian Berry tra gli sceneggiatori (sempre Ernesto Gastaldi, che riutilizza lo stesso pseudonimo del film di Freda), David Hamilton come direttore della fotografia (Ubaldo Terzano) e Jim Murphy per la musica (Carlo Rustichelli), e così per tutti gli altri collaboratori.

L'altra consuetudine intrascurabile è quella di realizzare delle versioni alternative delle pellicole, adattandole ai gusti e alle aspettative del pubblico straniero, in modo da renderle più vendibili a seconda del paese in cui venivano esportate. Un tale impegno si spiega facilmente se pensiamo al fatto che a dare sprone al filone siano proprio le vendite all'estero[30]. Sarà soprattutto il pubblico statunitense a essere sommerso da film dell'orrore provenienti dall'Europa, con diversi titoli che venivano mostrati nei drive-in e circolavano a ripetizione in televisione. Citiamo un altro esempio sempre dalla filmografia di Mario Bava: *I tre volti della paura*, una coproduzione italiana con Francia e Stati Uniti, viene distribuito in quest'ultimo paese con il titolo *Black Sabbath*, e la durata totale viene ridotta da novantanove minuti a novantacinque[31]. Probabilmente la scelta di strutturare il film come un'antologia è influenzata dalle richieste del mercato statunitense, una sorta di risposta italiana a *Racconti del terrore* (*Tales of Terror,* 1962) girato da Roger Corman per l'American International Pictures e ispirato agli scritti di Edgar Allan Poe[32]. Dei tre episodi, quello

[30] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 40.
[31] Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava,* Milano, Bietti, 2021, p. 314.
[32] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., pp. 80-81.

che subirà la riscrittura maggiore è *Il telefono*, privato interamente del sottotesto lesbico[33], centrale invece nell'atmosfera della versione italiana.

Riprendendo il caso emblematico del film di Freda, la versione americana de *I vampiri*, distribuita al pubblico nel 1960 con il titolo *The Devil's Commandment*, è una versione rimaneggiata e ridotta rispetto a quella originale. Dopo essere stata privata di circa un terzo del girato originale[34], vengono inserite tre scene di aggressione a sfondo sessuale completamente nuove, in una corsa alla ricerca dello shock e del sensazionale[35] per un pubblico che avrebbe velocemente associato il cinema dell'orrore italiano a una vena maggiormente erotica e violenta. Le aggiunte vengono filmate direttamente sul suolo americano, a New York, da Ronald Honthauer, senza la presenza di Freda. La nuova scena d'apertura girata da Honthauer mostra un'attrice sconosciuta svestirsi lentamente, togliendosi reggiseno e calze, per fare il bagno in una vasca piena di schiuma, prima di essere attaccata da un intruso[36] che, altrettanto lentamente, vediamo salire le scale e avvicinarsi alla vittima che si accorge della sua presenza quando ormai è troppo tardi e non può fare altro se non gridare. Tra le altre aggiunte, quella sicuramente più cruenta è lo stupro ai danni della studentessa Lorrette da parte di uno degli assistenti del dottor Du Grand. Per poter vedere la versione integrale girata da Freda, gli spettatori americani dovranno attendere fino al 2001, quando l'originale comincerà a circolare oltreoceano in DVD, questa volta mantenendo il titolo *I Vampiri*[37]. Generalmente una versione più "castigata"[38] veniva destinata al pubblico italiano, mentre quella estera prevedeva spesso e volentieri maggiori scene di nudo femminile, il tutto per rendere ancora più accattivante il film sui mercati esteri.

Se dunque è in parte merito del mercato straniero il rinnovato interesse per il cinema dell'orrore, non possiamo, in maniera superficiale, considerare la prima produzione italiana come una semplice ripresa di stile e tematiche delle altre cinematografie europee. Al contrario, come sottolinea Francesco Di Chiara, questi film costituiscono

[33] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 42.
[34] *Ibidem*.
[35] Simone Venturini, *Horror italiano,* Roma, Donzelli Editore, 2014, p. 107.
[36] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 29.
[37] *Ibidem.*
[38] Come definita da Steve Della Casa nel documentario *Boia, maschere e segreti: l'horror italiano degli anni Sessanta* (2019).

uno scenario variegato ed esemplificativo delle tendenze eterogenee della produzione italiana dell'epoca[39]. Per vedere in cosa l'Italia costituisca un'innovazione, possiamo osservare la primissima produzione degli anni Sessanta.

Tra i cinque film usciti nel 1960, quelli di maggior rilievo, anche per l'influenza che avranno sulla cinematografia a venire, sono senza dubbio *La maschera del demonio* e *Il mulino delle donne di pietra*. Si tratta di due progetti ambiziosi, a partire dai quali si sviluppa l'idea di produrre un genere destinato all'esportazione, in particolare verso il mercato degli Stati Uniti[40].

Prendiamo come esempio il film esordio di Mario Bava: coprodotto dalla Galatea, casa di produzione di media grandezza, e la Jolly Film, non si tratta di una semplice produzione a basso costo e dai tempi ristretti. Il budget ammonta a circa 145 milioni di lire, una cifra collocabile a metà strada tra il costo di produzione di un film peplum, che di solito conta circa 300 milioni di lire, e i film di genere a basso costo concepiti per mercati di minore importanza, il cui budget ammonta solitamente intorno ai 70 milioni di lire. Una parte di questi fondi, inoltre, non viene investita direttamente dalle due case di produzione, ma viene ricavata da un contratto di pre-vendita di 60 milioni di lire, che la Galatea stipula con il distributore italiano Unidis, e altri 8 milioni di lire arrivano dalla Banca Nazionale del Lavoro, grazie al governo italiano che aveva reso possibile ottenere dei presiti agevolati per i produttori italiani[41]. Vengono inoltre noleggiati studi e attrezzature della Titanus alla Farnesina[42]. Queste condizioni finanziarie rendevano spesso possibile produrre film in una fascia economica intermedia, offrendo ai registi la possibilità di sperimentare senza correre rischi economici eccessivi. Bava era già in confidenza con la Galatea, con la quale collaborava da qualche tempo. Lionello Santi, fondatore della società nel 1952, rimase colpito soprattutto dalla capacità di Bava di salvare pellicole di altri registi, ai quali spesso subentrava a lavori già iniziati. Non è chiaro come venga affidata questa prima regia a Bava (alcuni sostengono che sia stato proprio Santi a dargli questo incarico,

[39] F. Di Chiara, "Domestic films made for export: modes of production of the 1960s Italian horror film", cit., p. 36.
[40] *Ibidem.*
[41] *Ibidem.*
[42] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 27.

altri che sia servita la mediazione di Riccardo Freda)[43], soprattutto con questa percentuale di libertà artistica, ma resta il fatto che fu un esordio memorabile.

Se da un lato in *La maschera del demonio* si possono notare delle affinità con il predecessore italiano *I vampiri* (al quale Mario Bava aveva collaborato come direttore della fotografia) e con i film della Hammer, dall'altro la principale novità risiede in una più spinta rappresentazione del sesso e della violenza[44], inedita nelle sale italiane fino a questo momento. La scena iniziale è una delle più iconiche dell'interno filone del gotico italiano. Nella Moldavia del Seicento la principessa Asa Vajda, insieme al suo amante Javutich, è condannata e giustiziata per stregoneria e sepolta nella tomba di famiglia. Prima di essere uccisa, mediante l'applicazione di una maschera chiodata che le viene conficcata sul volto, Asa maledice la sua stirpe. Una tempesta, però, impedisce che il corpo della donna sia bruciato e il cadavere viene riposto nella cripta Vajda. Due secoli dopo, nel 1830, Kruvajan e Gorobec, due medici russi che attraversano un bosco in carrozza, trovano la tomba dei Vajda e, dentro un sarcofago, il corpo ancora intatto di Asa, con il volto coperto dalla maschera. Aggredito da un pipistrello, Kruvajan rompe il vetro che protegge il corpo della strega. Togliendole la maschera si ferisce e una goccia di sangue cade sul corpo della donna. Sarà questo a far risvegliare la strega, che tenterà di risucchiare la vita della giovane pronipote Katia per tornare bella e potente[45]. Non è però necessario arrivare fino a questo punto del film per assistere alla crudeltà visiva introdotta da Bava: ancora prima di veder comparire i titoli di testa, il regista sanremese mette in scena, con l'esecuzione della strega, quello che Alberto Pezzotta definisce come un «erotismo orrorifico del corpo martoriato»[46]. Il regista esibisce strumenti spaventosi, di cui illustra in maniera quasi morbosa gli effetti, dilatando i tempi del supplizio dell'apposizione della maschera, ripresa in diciannove inquadrature che seguono, letteralmente, l'oggetto di tortura. A rendere la scena ancora più efficace è la scelta di utilizzare una doppia inquadratura, una dal punto di vista della maschera e una dal punto di vista di Asa, interpretata da una giovane Barbara Steele alle prime armi, enfatizzando così il campo e il

[43] R. Curti, *Riccardo Freda. The Life and Work of a Born Filmmaker*, Jefferson, McFarland & Company, 2017., p. 143.
[44] F. Di Chiara, "Domestic films made for export: modes of production of the 1960s Italian horror film", cit., p. 36.
[45] G. Acerbo, R. Pisoni, *op. cit.*, p. 306.
[46] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 188.

controcampo, creando un'attesa che genera inevitabilmente anche un senso di allarme continuo[47]. L'aggiunta della violenza morbosa, lungi dal rappresentare un rischio eccessivo, suscita curiosità anche nel pubblico più conservatore. Questa rappresentazione del macabro costituisce una delle forti novità che connota il cinema horror italiano, rendendolo immediatamente riconoscibile agli spettatori stranieri, e portandoci a parlare di uno scenario variegato e non inscatolabile in maniera netta e chiara nelle logiche anglosassoni.

Se guardiamo alla storia del cinema italiano esistevano già, chiaramente, esempi di pellicole che potremmo definire dell'orrore. Ma è solo con il dopoguerra che la produzione sporadica di titoli viene sostituita da un sistema più organizzato e identificabile, plasmando i film che hanno tra loro diversi punti di contatto, a livello produttivo, nelle maestranze, nei topos, nelle tematiche, e così via. Un cinema strutturato che prendeva come modello i successi stranieri ma riusciva progressivamente a emanciparsene e a ritagliarsi un'identità propria.

L'horror italiano, e il filone gotico, un fenomeno nato quasi di getto, viene in seguito messo da parte con altrettanta velocità. Già nel 1965 si assiste a un calo della produzione, quando la AIP (American International Pictures), che aveva mantenuto per alcuni anni un rapporto continuativo con la Galatea[48], cessa il suo interesse verso l'Italia. Siamo in un periodo di crisi che non interessa solo il cinema dell'orrore, ma si ripercuote in generale sulla produzione cinematografica del periodo. Se nel 1960 gli spettatori si attestano attorno ai 744 milioni, nel 1965 passano a essere 663 milioni, per poi calare nuovamente alla fine del decennio, diventando 525 milioni nel 1970[49]. Ad affossare il gotico, in qualunque caso ingiudicabile come di successo, sono l'estrema frammentazione delle aziende, l'aumento dei costi di produzione e le speculazioni messe in atto più volte dalle società cinematografiche. La Galatea cesserà ufficialmente la sua attività nel 1965, segnando la scomparsa della casa che maggiormente si era impegnata nella produzione del filone[50].

Ma il gotico non sparirà completamente, trasformerà sé stesso e riproporrà le sue tematiche negli anni a venire. Torneranno tematiche sviluppate attorno alla morte, la

[47] *Ibidem*.
[48] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 41.
[49] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 295.
[50] *Ivi*, p. 44.

decadenza, il doppio, l'ossessione, e alcuni nomi che erano stati particolarmente importanti per la stagione passata faranno di nuovo capolino nei crediti di questi film.

Assisteremo a degli approcci e degli esiti che si riveleranno indubbiamente differenti, anche quando si tratterà di veri e propri remake, come nel caso di *Nella stretta morta del ragno* (1970), rifacimento di Antonio Margheriti del suo film *Danza macabra* (1964)[51]. L'ambientazione ottocentesca nei castelli, che costituisce l'ossatura visiva del gotico classico, lascerà gradualmente spazio a contesti moderni e urbani da un lato, o rurali e periferici dall'altro, segnando una transizione verso un orrore più realistico e contaminato da altri generi. I confini diventeranno più sfumati, e per un po' di tempo non sentiremo più parlare strettamente di "gotico" fino a quando il termine non verrà utilizzato per descrivere le opere di Pupi Avati e il suo particolare modo di fare cinema.

[51] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., pp. 17-18.

CAPITOLO II: L'età gotica del cinema italiano

Abbiamo avuto modo nel capitolo precedente di analizzare brevemente la nascita, a livello produttivo e di mercato, di un nuovo filone del cinema popolare italiano, il gotico, e come in pochi anni queste produzioni siano diventate un punto importante di contatto con paesi stranieri e un fertile terreno di prova per la nascita di nuove maestranze che dedicheranno gran parte della loro carriera al genere horror.

È ormai consuetudine utilizzare il termine "gotico" per riferirsi a un gruppo omogeneo di film dell'orrore prodotti in Italia a partire dal 1957 fino alla seconda metà degli anni Sessanta[52], con alcuni studiosi che inseriscono nel gruppo alcuni titoli successivi. Più che di un vero e proprio "genere", i testi teorici preferiscono riferirsi a questa realtà utilizzando il termine di "filone". Per spiegarne il significato facciamo riferimento all'analisi di Donato Totaro pubblicata all'interno della rivista cinematografica online *Offscreen*. Viene qui ripreso il discorso intorno al concetto di "filone" argomentato da Mikel J. Koven in *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film* (2006), uno dei pochi contributi in lingua inglese sul termine. Dopo averne elencati gli svariati significati per la lingua italiana, Koven si concentra su quello di natura geografica inteso come la corrente principale di un fiume. Se seguiamo questo significato, e lo trasliamo in campo cinematografico, la metafora ci rimanda a due diversi concetti: il fiume nel suo complesso, corrispondente al "genere", che contiene al suo interno una serie di correnti, i "filoni". Il termine filone si rivela dunque essere una categoria più flessibile rispetto a genere o sottogenere, poiché tiene conto di cicli produttivi, tendenze e tradizioni. Il modo in cui funzionava la produzione del cinema popolare in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta è esattamente questo: il successo di un film dava spesso vita a un nuovo filone, che veniva prodotto finché la sua popolarità lo consentiva. Riprendendo l'esempio fatto da Totaro, il successo di *L'ultima casa a sinistra (The Last House on the Left*, 1972) di Wes Craven, fece da impulso alla produzione di una serie di titoli che insieme formano un mini-filone definito *hostage films*, un mix di violenza tipica del giallo unita al filone del *Nazi film*

[52] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 3.

e a caratteristiche che potremmo definire vicine al *sexploitation*[53]: è il caso di *L'ultimo treno della notte* (Aldo Lado, 1975) e *La casa sperduta nel parco* (Ruggero Deodato, 1980).

Il cinema popolare dell'Italia del dopoguerra è definito da Totaro come fluido e impermanente, argomentazione sostenuta dalla folta lista dei filoni popolari di quegli anni, che convivevano o si sostituivano tra di loro molto facilmente. Tra questi vediamo elencato anche il filone *gothic horror*, la cui data di inizio coincide con quella di altri studiosi, il 1957, ma la cui conclusione viene spostata da Totaro di qualche anno più avanti, al 1977[54]. Il termine "gotico" viene usato per indicare quei film che condividono una rappresentazione del terrore, un uso del soprannaturale, delle ambientazioni lontane nel tempo e nello spazio e personaggi spesso stereotipati, in ripresa di alcune convenzioni dedotte dalla letteratura gotica[55]. Sono aspetti condivisi anche dalla Hammer, che comincerà ad ambientare i propri film nel presente solo all'inizio degli anni Settanta, con risultati discutibili, tra cui *1972: Dracula colpisce ancora!* (*Dracula A.D. 1972*, Alan Gibson, 1972) e *I satanici riti di Dracula* (*The Satanic Rites of Dracula*, Alan Gibson, 1973)[56]. In Italia vedremo una situazione differente, con il primissimo film gotico ambientato in un contesto contemporaneo, mentre per i film dopo il 1962 l'ambientazione contemporanea diventerà un'eccezione.

Per comprendere al meglio le tematiche, le ambientazioni, i personaggi, le trame che spingono la critica a raggruppare tra loro questi film sotto un'unica denominazione, può rendersi necessario ripartire dalla stessa parola "gotico", e in particolare dal suo rapporto con la letteratura, forse l'arte con cui questo tipo di cinema stringe il legame più stretto. Per fare ciò, facciamo riferimento al saggio di Irina Rață *An Overview of Gothic Fiction*, una sintesi delle convenzioni principali della letteratura gotica. Convenzionalmente l'inizio del gotico in letteratura viene fatto

[53] Secondo la definizione del *Dictionary of Film Studies* di Oxford, con *exploitation film* intendiamo pellicole solitamente prodotte con un basso budget e pensate per essere facilmente commercializzate. Viene sfruttato il desiderio del pubblico di vedere scene esplicite di sesso o violenza, qui volutamente aumentate di quantità ed intensità. Negli anni Sessanta si assiste all'ascesa del *sexploitation*, in cui sfruttamento sessuale e nudità venivano enfatizzati. Interessante notare come nella più ampia definizione di *exploitation films* vengano inseriti anche i titoli horror prodotti dalla AIP e diretti da Roger Corman. Annette Kuhn, Guy Westwell (a cura di), "exploitation film" in *A Dictionary of Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 328-330.

[54] Donato Totaro, "A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone", *Offscreen*, vol. 15, n. 11, novembre 2011. https://offscreen.com/view/genealogy_filone (ultima visualizzazione 23 ottobre 2025)

[55] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 4.

[56] *Ivi*, p. 22

risalire alla pubblicazione del romanzo *Il castello di Otranto* (1764) di Horace Walpole, e viene fatto durare fino agli anni Venti dell'Ottocento, anche se molti studiosi sostengono che non si possa dichiarare una vera e propria fine del gotico e che bisognerebbe piuttosto parlare di una sua evoluzione[57].

Il termine gotico finisce per associarsi a quelle storie al cui interno troviamo elementi di soprannaturale, di mistero, eventi il cui evolversi produce nel fruitore terrore, e le cui ambientazioni sono parte integranti di questa operazione. Protagonista di questi testi è dunque la paura, tutto ciò che è spaventoso, l'orrore e la decadenza che non fanno parte solo del mondo esterno ma anche dell'animo umano[58]. Concetti centrali per il gotico sono il perturbante, definito da Freud come qualcosa di familiare che ritorna in una forma inquietante, mettendo a dura prova le nostre categorie di comprensione[59], e il sublime, trattato invece da Edmund Burke, che intende con questo termine quella sensazione di ammirazione e di stupore che si accompagna a una dimensione di timore e terrore nel trovarsi davanti a qualcosa di smisurato, ignoto, potente[60]. Per scaturire nel lettore queste emozioni, il gotico sfrutta ampiamente le ambientazioni e le atmosfere, creando uno stretto legame con dei luoghi privilegiati, come castelli, cimiteri, cripte, labirinti, luoghi chiusi e decadenti. Centrale nello scaturire un certo tipo di sensazioni è senza dubbio il tempo meteorologico, i cui elementi vengono sfruttati dagli scrittori per riflettere i sentimenti dei personaggi e per avvertire di pericoli imminenti[61]. Il perturbante nasce anche nel momento in cui questi luoghi, che convenzionalmente associamo a epoche passate, si scontrano con protagonisti del nostro presente, con elementi di modernità che riconosciamo come anacronistici e a cui non siamo in grado di dare una spiegazione chiara[62].

Mettendo da parte i soggetti inanimati e andando a osservare i protagonisti che popolano queste storie, Rață individua cinque tipologie di personaggi quasi sempre presenti: l'eroe, l'eroina, un personaggio femminile e uno maschile che fungono da

[57] Irina Rață, "An Overview of Gothic Fiction", *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views*, vol. 17, 2014, p. 105.
[58] *Ivi,* p. 108.
[59] Angelo Moroni, "Il perturbante", giugno 2014. https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/perturbante-il (ultima visualizzazione 10 novembre 2025)
[60] I. Rață, *op. cit.*, p. 108.
[61] *Ivi,* p. 110.
[62] *Ivi,* p. 109.

compagno o da contrasto per il protagonista[63], e infine il cattivo. Solitamente il personaggio femminile principale ricopre il ruolo della damigella in pericolo, una giovane innocente e bisognosa di aiuto, il cui salvataggio si risolve sul finale. Il male è invece incarnato in un personaggio la cui natura raramente è quella di un semplice essere umano, mentre più spesso ci troviamo davanti a varie tipologie di mostri, come la strega o il corpo non-morto, tra cui l'esempio del vampiro, che tornerà prepotentemente nel cinema gotico italiano. È interessante notare come con l'evolversi della narrativa gotica prenda forma un altro tipo di antagonista, quella femminile, connotata come una predatrice seducente, posta in contrasto con il candore e la verginità dell'eroina[64]. Questa innovazione porta con sé un cambiamento anche nel ruolo dell'eroe maschile, che si trasforma da offensore a vittima[65]. Una visione della donna come predatrice, come forza malefica di cui bisogna controllare gli effetti, trova ampio sfruttamento nel contesto socioculturale dell'Italia degli anni Sessanta. Quando le donne iniziano a ottenere una maggiore emancipazione, il cinema mette in scena questi cambiamenti con timore, mostrando una volontà di controllare le pulsioni femminili e le sue mire nei confronti degli uomini. Se a questa altezza il trattamento dei personaggi femminili si può giustificare facendo appello alle fonti e alle convenzioni letterarie del gotico, il crescente sadismo e la misoginia che connoteranno l'horror in seguito possono essere interpretati come sintomo della crescente tensione e timore nei confronti del nuovo potere acquisito dalle donne nella società.

Tornando al gotico, questi personaggi si muovono all'interno di motivi narrativi ricorrenti, per esempio la vendetta, i fenomeni di infestazioni, il rapporto tra la vita e la morte. Soprattutto quest'ultimo è centrale in tutti quei racconti al cui interno troviamo figure rappresentative di questo scavalcamento dei confini della morte, come vampiri o fantasmi. Queste presenze dialogano con il bisogno profondamente umano di negare l'irreversibilità della morte e con il tema della vita eterna condivisa da culture tra loro molto diverse[66]. Sono tante le trasgressioni di cui si occupa il gotico, tra cui la violazione dei confini tra umano e divino, tra uomini e donne, tra diverse classi sociali, tutte categorie le cui distinzioni non vengono rispettate in una costante ricerca di sfida

[63] Quello che nella letteratura inglese viene chiamato *foil.*
[64] I. Rață, *op. cit.* p. 110.
[65] *Ivi*, p. 111.
[66] *Ibidem.*

ai tabù della società. La sfida dell'umanità verso le convezioni passa anche attraverso il topos ricorrente della presenza di una conoscenza oscura e occulta, accessibile a pochi eletti e presentata come proibita all'essere umano. L'esempio più classico è quello di personaggi, spesso scienziati, che in qualche modo entrano in possesso delle nozioni necessarie per far tornare in vita i morti o per ridare bellezza e gioventù alle anziane antagoniste. Sono conoscenze la cui messa in pratica comporta sempre dei rischi, ricordando allo spettatore il prezzo da pagare quando ci si spinge troppo in là con la propria curiosità. È utile evidenziare come questa conoscenza proibita sia considerata in termini di scienza e tecnologia, piuttosto di un potere divino o ultraterreno[67], portando con sé una riflessione sulle potenzialità e sulle derive della razionalità umana. Il gotico, nonostante prediliga ambientazioni e un immaginario legato al passato, accoglie le ansie contemporanee legate al progresso e alla perdita di controllo sull'umano.

Tenendo a mente questi elementi tematici, che costituiscono il terreno fertile in cui attecchisce l'immaginario gotico, passiamo ora a osservare il modo in cui questi vengono integrati dal cinema horror italiano, il quale nutrito dalla tensione tra tradizione e innovazione, riprende motivi già consolidati dalla letteratura ma rielaborandoli alla luce di un contesto culturale e produttivo in rapida trasformazione.

2.1. Alle soglie di un nuovo immaginario: l'orrore secondo Riccardo Freda

Il film capostipite del filone, riconosciuto quasi all'unanime dai critici e la cui data di uscita segna l'inizio della nostra storia, è il già citato *I vampiri* (1957) diretto da Riccardo Freda.

Freda nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1909, da una famiglia di italiani trasferitasi lì per lavoro. Quando è ancora giovane torna in Italia, a Milano, dove vive con la madre e i suoi fratelli, mentre il padre, che ha iniziato una relazione con un'altra donna, si trasferisce negli Stati Uniti. Dopo un tentativo fallito di studiare legge, Freda comincia a dedicarsi al mondo dell'arte, prima seguendo la guida di Attilio Prendoni, scultore che gli insegna le basi dell'arte del disegno e della scultura, poi presso la galleria

[67] *Ivi*, p. 112.

Barbaroux, di proprietà di Vittorio Barbaroux. Nel 1933, all'età di 24 anni si trasferisce a Roma, dove inizia il suo rapporto con il cinema. Freda viene chiamato a lavorare per la Direzione Generale per la Cinematografia dal direttore generale Luigi Freddi, che aveva raggruppato attorno a sé un piccolo gruppo di persone incaricate di redigere lo statuto dell'organizzazione. Quando nel 1937 apre Cinecittà, Freda fa la sua prima esperienza in ambito cinematografico, iniziando come sceneggiatore per una serie di film comici diretti da Gennaro Righelli. Il suo esordio alla regia avviene in tempo di guerra, quando ormai la sua fama di sceneggiatore è nota e rispettata. Così nel 1942 vede la luce *Don Cesare di Bazan* (Riccardo Freda, 1942), opera ispirata a *Don César de Bazan* (1872) di Adolphe d'Ennery e Philippe Dumanoir, un'ispirazione nata dalla passione del regista per la letteratura. Da questo momento in poi la sua carriera proseguirà con titoli aderenti al filone storico-avventuroso, spesso ispirati a classici letterari. La svolta che ci interessa direttamente è la regia de *I vampiri*, titolo che non solo segna un cambiamento di rotta rispetto ai suoi precedenti film avventurosi, ma inaugura di fatto il filone gotico italiano[68].

Il film nasce in collaborazione con i produttori Luigi Carpentieri ed Ermanno Donati, proprietari della casa di produzione Athena Cinematografica[69], e grazie a loro il progetto prende una forma concreta. Se finora abbiamo posto la nostra attenzione sugli aspetti prettamente produttivi ed economici, è adesso interessante osservare il film da un punto di vista di contenuti, tematiche e ambientazioni, per vedere quali caratteristiche diventeranno poi un "classico" ripreso e ripetuto in altri film, e quali altre ci fanno piuttosto giudicare la pellicola come un esperimento in germe più che come un risultato compiuto.

La storia è ambientata nella Parigi contemporanea. La città è scossa da una serie di omicidi di giovani ragazze che vengono ogni volta ritrovate senza sangue in corpo, portando i giornalisti a imputare la colpa a dei "vampiri". Tra i cronisti che indagano sui fatti c'è Pierre Lantin, il cui coinvolgimento nella vicenda si intensifica quando viene rapita Lorrette, una giovane studentessa che era stata testimone di uno dei rapimenti e stava collaborando con lui nella risoluzione del caso.

[68] Roberto Curti, *Riccardo Freda. The Life and Work of a Born Filmmaker*, cit., pp. 13-20.
[69] S. Venturini, *op. cit.*, p. 103.

L'indagine di Pierre è intervallata dai suoi brevi incontri con Gisèle Du Grand, l'affascinante nipote della anziana e ricca duchessa Marguerite Du Grand, i cui interessi amorosi sono rivolti verso il giornalista. Pierre, dal canto suo, non si mostra minimamente interessato alla corte di Gisèle perché non riesce a superare il fatto che la Duchessa Marguerite, anni prima, aveva quasi distrutto il matrimonio dei suoi genitori per un amore ossessivo sviluppato nei confronti del padre di Pierre.

Viene finalmente identificato il colpevole dei rapimenti, un tossicodipendente di nome Joseph Signoret. Le indagini avanzano e Signoret viene arrestato. Una volta portato alla centrale di polizia rivela che il mandante dei delitti è in realtà il dottor Du Grand, prima di accasciarsi a terra e morire misteriosamente. Lo scienziato ha miracolosamente scoperto come utilizzare il sangue di giovani donne per far ringiovanire la Duchessa Marguerite, la quale una volta ottenuto l'effetto del siero, si rivela vestire i panni di Gisèle.

Pierre e la polizia si recano al castello Du Grand, dove interrogano brevemente Gisèle. Ma l'effetto del siero che la rende giovane è solo temporaneo e per una serie di coincidenze la donna invecchia all'improvviso davanti agli sguardi stupiti dei presenti, mostrando la sua vera natura (ed età), ovvero quella della Duchessa Marguerite. Lorrette, la successiva vittima sacrificale che veniva tenuta prigioniera nel castello, viene finalmente liberata e si riunisce a Pierre.

Partiamo parlando in primis dell'ambientazione; se i nostri maggiori ricordi sulle atmosfere del cinema gotico ci fanno tornare in mente immagini e costumi medievali o di età moderna, ecco invece i personaggi del primo film del filone muoversi in una grande Parigi degli anni Cinquanta. Non dobbiamo andare troppo lontano o viaggiare di immaginazione per trovare una spiegazione a questa scelta. È lo stesso Freda ad ammettere che la decisione sia stata dettata principalmente da motivazioni economiche:

> *By placing my film in the 1950s, I avoided costly period recreation, and I made my story more believable. I wanted viewers to leave the theater and think, this might happen today, it might happen here!*[70]

[70] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 22.

Dall'altro lato, va tenuto in considerazione come il gotico cinematografico italiano sia nato in un momento in cui il genere horror era ancora considerato poco rispettabile nel nostro paese[71] e ambientare la vicenda in una capitale europea conosciuta in tutto il mondo riconduceva il racconto in una dimensione internazionale, evitando di contaminare le vicende con l'immaginario nazionale e rendendo il film più facilmente accettabile dal mercato e dal pubblico.

I vampiri viene girato in sole due settimane, all'insegna del riuso di set preesistenti negli studi della Athena e della Titanus. A lavorare al fianco di Freda c'è Mario Bava, qui direttore della fotografia, la cui fama di essere un lavoratore veloce e produttivo è ormai nota, elemento che può fornire un'ulteriore conferma sull'effettiva velocità dei lavori. Bava in realtà non sarà un semplice direttore della fotografia, ma si occuperà anche degli effetti speciali e di revisionare lo script, oltre ed essere incaricato di finire le riprese nel momento in cui Freda lascia il set, forse per una discussione avuta con i produttori, che intendevano trasformare il film in una sorta di *police procedural*[72]. Per quanto riguarda gli aspetti tecnici, i due si affidano al sistema Cinemascope e alle lenti Bausch & Lomb, mentre la fotografia rimane legata al bianco e nero della Gevaert[73]. La scelta del bianco e nero, da non considerarsi come scontata, era in parte dettata dai trucchi pianificati da Bava per gli effetti speciali.

Parte fondamentale della riuscita del film è il direttore della scenografia Beni Montresor, le cui scene restituiscono visivamente il segreto interiore della Duchessa. La natura del personaggio si rispecchia nel set decadente, con le sue candele consumate, i muri rovinati e le ragnatele agli angoli del soffitto. Una decadenza talmente integrata con la casa e con la sua proprietaria, che durante il ballo organizzato dalla Duchessa nella seconda metà della pellicola, nessuno degli invitati sembra essere particolarmente turbato dall'atmosfera lugubre del castello[74].

Proseguendo nell'analisi degli eventi e le decisioni che precedono le riprese del film, alcune scelte in materia di sceneggiatura risultano particolarmente significative

[71] «Non c'era pubblico per quel genere di film. Mi ricordo che a una prima pagammo un paio di signore per farle urlare di paura durante la proiezione. Ma fu un fallimento e ci facemmo delle grandi risate». Riccardo Freda, "Il padre del mostro", intervista di Roberto Pisoni, Michele Ferrarese, 2019, in G. Acerbo, R. Pisoni (a cura di), *op. cit.*, p. 46.
[72] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 23.
[73] S. Venturini, *op. cit.*, p. 104.
[74] Tim Lucas, *All the Colors of the Dark*, Cincinnati, Video Watchdog, 2007, p. 176.

perché testimoniano un'altra delle convenzioni del cinema gotico italiano: la ripresa dei grandi classici, letterari e cinematografici. Una delle influenze più evidenti è quella di Edgar Allan Poe, di cui Freda si è più volte dichiarato un ammiratore e a cui si ispireranno poi diversi suoi colleghi. Qui il riferimento principale è *Il crollo della casa degli Usher* (Edgar Allan Poe, 1839), dove le rovine e il degrado degli ambienti dialogano con la decadenza dell'antagonista vampira[75]. Abbiamo già ricordato la citazione a *Vampyr* di Dreyer nel nome della Duchessa Marguerite, ma le affinità vanno ben oltre. Freda riprende anche il nome di Gisèle, che qui non è più l'eroina in pericolo ma la fonte del male. Ritornano inoltre i temi legati alla sospensione tra la vita e la morte, come le trasfusioni di sangue e le morti di personaggi che non sono veramente tali.

Abbiamo, dunque, gli elementi che diventeranno guida per ciò che verrà dopo: il riferimento costante alla letteratura e a film classici del genere, una cura particolare per l'aspetto visivo del film e una grande attenzione rivolta agli effetti speciali. Al tempo stesso emergono anche delle caratteristiche che ci ricordano la posizione del film di Freda come un caso isolato e non pensato in una visione di insieme maggiore, come l'ambientazione contemporanea, che non riuscirà a diventare una convezione nel gotico dei primi anni.

Ma passando alla storia, quali sono le convenzioni tematiche che dobbiamo al film di Freda? Centrale nella trama è il dialogo dialettico tra bellezza e decadenza, tra vita e morte, che ci riconnette immediatamente con tutta la tradizione della letteratura gotica che si basava su questo contrasto. La bellezza di Gianna Maria Canale, che con Freda era legata anche da una relazione sentimentale[76], viene sapientemente sfruttata per questo scopo. La prima volta che abbiamo modo di vedere il volto della Canale è durante una conversazione tra Pierre Lantin e il fotografo Ronald Fontaine, il quale, mentre mostra al protagonista una foto della donna lo invita a «mettere da parte le tue lugubri fantasie e dare un'occhiata a questa splendida creatura». In questa semplice

[75] «Tra gli americani, il mio modello resta Poe. Amo il personaggio e la sua decadenza. E di lui mi piace il mélange di fantastico e scientifico. In Poe, la casa diventa un personaggio». R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 52.

[76] Freda comincerà una relazione con Gianna Maria Canale quando era ancora sposato, fatto che non passò inosservato, poiché l'adulterio era ancora considerato reato. I due saranno per lungo tempo compagni di lavoro, girando ben 12 film tra il 1948 e il 1956. https://www.icsaicstoria.it/dizionario/canale-gianna-maria (ultima visualizzazione 10 novembre 2025)

frase viene già suggerito un principio di contrasto tra ciò che è lugubre e ciò che invece è rappresentativo di una bellezza inarrivabile, soprattutto se ricordiamo che la conversazione che precede questa scena ruota attorno alla morte di una giovane donna.

Ed è ancora in una conversazione con Pierre che Ronald descriverà Gisèle come «la più bella donna che ci sia oggi a Parigi». Il protagonista sembra essere l'unico immune alla sua bellezza, evitando volutamente la presenza della donna e i suoi inviti, mentre l'attrazione di Ronald è interamente fondata sull'aspetto fisico della donna. Le parole che utilizza per parlare di lei agli altri sono sempre indice di un apprezzamento puramente estetico, un pensiero che, come suggeriscono altri momenti del film, è condiviso da buona parte degli uomini parigini. Questa immensa attrazione spinge Ronald a insinuarsi di nascosto nella camera da letto di Gisèle per confessarle i suoi sentimenti. La donna, presa alla sprovvista dall'improvvisa intrusione, chiede a Ronald quali siano le sue intenzioni: «Guardarla, ammirarla in silenzio, nient'altro […] è così bella, infinitamente bella».

È importante a questo punto notare che la prima apparizione della vera Duchessa Marguerite Du Grand, finora apparsa in pubblico sempre con il volto coperto da un velo, avviene proprio in questo momento di piena esaltazione della bellezza di Gisèle. È questo a scatenare l'orrore, e l'operazione risulta efficace nel momento in cui lo spettatore passa tutto il tempo che precede questa rivelazione ad ammirare il volto di Gianna Maria Canale e ad ascoltare i personaggi celebrarne la sua infinita bellezza. Il contrasto tra le due figure è accentuato dalle parole pronunciate dalla Canale: poco prima dell'ingresso di Ronald, seduta davanti a uno specchio mentre fuma una sigaretta, si accarezza il volto e sussurra tra sé e sé, «sono bella». Il modo in cui il personaggio si rivolge a se stessa cambia drasticamente insieme all'invecchiamento del suo volto. «Non mi guardi così! Non mi guardi, ho detto! Non voglio che mi guardi. So di essere orrenda, di essere vecchia, perché questa è la verità».

Il contrasto tra bellezza e orrore, uno degli elementi cardine della narrativa gotica, qui emerge non solo a livello visivo ma anche simbolico, grazie allo sdoppiamento dell'attrice nei due ruoli di Marguerite e Gisèle, la stessa persona, ricordandoci la stretta coesistenza dei due. La duplicità dell'apparenza seducente della nobildonna e la realtà mostruosa della vecchiaia riflettono i due prototipi femminili individuati da Rață nel suo saggio: la donna innocente e la predatrice. Il corpo della protagonista

diventa il luogo privilegiato in cui si manifesta la dialettica tra attrazione e repulsione, desiderio e orrore, una delle cifre fondamentali del genere. Il tema del doppio è centrale nel gotico, e lo ritroveremo in molti dei titoli che fanno da corpus a questo capitolo. La bellezza diviene un artificio, ottenuto grazie a un altro scavalcamento tipico del gotico, quello che fa entrare gli esseri umani in possesso di conoscenze proibite, in questo caso la capacità di far ringiovanire la Duchessa.

Freda non si limita a riprendere le trame del gotico e traslarle in un prototipo per il cinema, ma introduce alcune interessanti differenze dagli esemplari angloamericani. Qui la figura del vampiro non segue le convenzioni del genere e la scelta di intitolare il film *I vampiri* appare fuorviante. Il suo film non si concentra su una figura maschile ma su una donna affascinante, che non possiede le solite caratteristiche vampiresche come canini affilati o lunghi mantelli. Come sostiene Freda,

> «*Syrynges are more shocking than either vampire's fangs or a bat. […] This kind of vampirism is practiced every day in hospitals. […] Therefore I gave my fantastic film a medical nature. Abandoning the Anglo-Saxon imagery, I threw myself head long into horror […]. Horror and reality nowadays march side by side*»[77].

La vera fonte dell'orrore è rappresentata da un'aristocrazia corrotta e da un uso scorretto della scienza.

Un'altra figura centrale della tradizione del gotico è quella dello scienziato, personaggio che rappresenta una sorta di crocevia tra la modernità e la superstizione, il cui antecedente risale a *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley. Nel gotico spesso la scienza è al limite dal trasformarsi in magia nera, dove la ricerca del sapere oltre i limiti consentiti dall'etica diventa strumento di morte e di orrore. Il prezzo da pagare è qui quello di giovani donne, il cui corpo diventa materia prima da consumare per prolungare la vita e l'illusione di eternità. Lo scienziato del film non agisce per il bene dell'umanità, ma piega il suo sapere a interessi privati, al servizio di una figura aristocratica che incarna l'egoismo di una classe decadente.

[77] R. Curti, *Riccardo Freda. The Life and Work of a Born Filmmaker*, cit., p. 128.

Dal punto di vista commerciale, *I vampiri* non ottiene risultati eccezionali al botteghino italiano. Incassa all'incirca 126 milioni di lire, una cifra che riesce ad assicurare un profitto, ma è lontana dal rappresentare un successo. All'estero la situazione è diversa, e a costo di alcuni importanti cambiamenti anticipati nel capitolo precedente, il film riesce a essere distribuito nei cinema in Francia, Germania e negli Stati Uniti[78], confermando la maggiore spendibilità del filone sul mercato internazionale.

La scienza è al centro del successivo film di Freda, *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (1962). Dopo l'uscita di alcuni titoli horror nel 1960, assistiamo a una fase di stagno, che vede rilasciato un solo film in tutto il 1961, *Lycanthropus* (Paolo Heusch). Il tentativo non del tutto compiuto de *I vampiri* e il successivo riconoscimento all'estero ottenuto da *La maschera del demonio* avevano mostrato la necessità di prendere dei rischi[79] e di valorizzare le ambientazioni più strettamente gotiche. Freda, che impara velocemente la lezione, non fa figurare nei crediti il suo nome reale ma fa affidamento allo pseudonimo Robert Hampton, che riutilizzerà successivamente per altri suoi lavori. L'intero film sarebbe stato girato in sole due settimane negli spazi di Villa Perucchetti in Via Pietro Paolo Rubens 21 a Roma, una suggestiva villa con ampio giardino nel quartiere Parioli, grazie al lavoro in parallelo di diverse troupe incaricate di girare più scene contemporaneamente[80]. La rapida realizzazione del film ha inevitabilmente inciso sul risultato finale, creando delle incongruenze nel copione, nello scorrere del tempo e l'ordine degli eventi, il cui effetto è però quello di aumentare la sensazione di spaesamento, accentuando la dimensione fantastica della storia[81].

La storia è ambientata in Inghilterra a fine Ottocento, dove lo stimato chirurgo Bernard Hichcock vive con la moglie Margaretha. Tra i suoi traguardi più importanti c'è quello di essere riuscito a creare un anestetico in grado di addormentare completamente i suoi pazienti, inducendoli in uno stato di incoscienza simile alla morte, consentendogli di svolgere anche le operazioni chirurgiche più complesse. Ma dietro alla facciata di medico acclamato si nasconde un segreto perverso: Hichcock

[78] R. Curti, *Riccardo Freda. The Life and Work of a Born Filmmaker*, cit., p. 133.
[79] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 69.
[80] *Ibidem.*
[81] *Ivi*, p. 72.

utilizza il suo siero per narcotizzare la moglie, in modo da soddisfare la sua attrazione morbosa per i cadaveri, instaurando con lei un rapporto necrofilo. Una notte, però, il dottore esagera inavvertitamente con le dosi, uccidendo così l'amata consorte. Sconvolto, lascia Londra per farvi ritorno solo dodici anni dopo. È accompagnato dalla nuova moglie Cynthia, una sua ex paziente recentemente guarita.

Fin dal loro arrivo nella vecchia dimora, Cynthia inizia a nutrire sospetti sul marito e sulla vera natura del suo primo matrimonio. Sospetti che vengono nutriti da una casa nella quale non si sente accolta e dalla governante, Martha, che si mostra ostile nei suoi confronti. Ad aggravare il suo stato d'animo, il rapporto con il marito si fa sempre più distante. Hichcock, dal loro ritorno a Londra, comincia a trascurare Cynthia e spende la maggior parte del suo tempo circondato dai cadaveri della camera mortuaria. L'unica persona a preoccuparsi della povera donna è Kurt, assistente del dottore, convinto che le inquietudini della donna abbiano una spiegazione.

Nel frattempo, Hichcock fa una scoperta sconvolgente: Margaretha non è realmente morta ma è stata sepolta viva per errore. Il dottore, affranto dai sensi di colpa per averla condannata e ancora legato a lei nonostante il suo aspetto deteriorato, si convince di dover rimediare alla situazione e ingegna un sistema per utilizzare il sangue di Cynthia al fine di restituirle la giovinezza. Cynthia viene allora catturata e sottoposta all'orribile esperimento, ma poco prima che questo venga portato a termine sopraggiunge Kurt, che uccide il medico e la vecchia moglie e salva Cynthia, fuggendo insieme a lei[82].

I punti di contatto con *I vampiri* sono numerosi: quelli più evidenti sono sicuramente la figura dello scienziato corrotto rappresentata dal dottor Hichcock, la presenza di una donna mostruosa e l'uso della scienza per ringiovanirla e donarle nuovamente la bellezza perduta. Il personaggio di Margaretha è una rielaborazione fisica di quello della Duchessa Marguerite Du Grand, il cui rimando è sottolineato dalla ripetizione del nome. Sebbene qui il tema del doppio sia meno marcato di quello presente nel film precedente, il cambiamento fisico subito da Margaretha nella seconda parte del film crea una dialettica tra le due sembianze simile a quella Marguerite/Gisèle[83].

[82] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., pp. 121-122.
[83] *Ivi,* p. 122.

La "Margherita" di questo film incarna ulteriori elementi macabri e spaventosi, come quello di una sessualità anormale. La mostruosità della donna non è legata solo al suo aspetto fisico modificato a causa del suo invecchiamento, ma si esprime nelle dimensioni della follia e della sessualità, che assumono le forme di un potere manipolatorio in grado di controllare il suo legame con il marito e la governante. Un potere che riesce a mettere in atto nonostante sembri aver perso la capacità di parlare, creando un alone di magia intorno alla sua figura e alla sua sopravvivenza alla morte. La sua è una presenza infestante, della quale non vediamo la figura reale per buona parte del film, ma di cui avvertiamo la presenza e l'importanza, grazie ai numerosi ritratti che la raffigurano appesi in svariati punti della casa[84].

Come nel caso de *I vampiri*, le forze malvagie non scaturiscono da agenti soprannaturali, ma prendono forma attraverso l'uso della scienza, qui un mezzo per dare forma reale a delle perversioni personali. Così come nel precedente film si faceva leva sulla dipendenza dalla droga di Joseph Signoret al fine di sfruttarlo per i rapimenti delle giovani studentesse, anche qui l'ossessione scientifica prende vita da una perversione e da un'ossessione dell'uomo[85].

Come accennato in precedenza, caratteristica comune a questi film è quella di ispirarsi a precedenti del genere o a racconti letterari, i cui debiti sono a volte citati in modo diretto, altre volte lasciati da indovinare al pubblico più attento. Qui siamo davanti a un esempio del secondo caso, i cui riferimenti all'originale non sono però particolarmente nascosti. Il film dialoga con *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), opera alla quale Freda si ispira per ibridare suggestioni gotiche e melodrammatiche con echi espliciti alla pellicola americana. In entrambi i casi la vicenda si sviluppa a partire dall'arrivo di una giovane donna, recentemente sposata, in una nuova dimora dove inizia lentamente a essere tormentata dal ricordo ingombrante della prima moglie defunta. Nei due film i ritratti fungono da doppio negativo, un costante promemoria di ciò che è accaduto e non può essere dimenticato. La casa non è un semplice sfondo, ma un vero e proprio organismo custode della memoria e del trauma, un luogo claustrofobico utile alla costruzione di una dimensione spettrale. La figura del marito accentua la dimensione perturbante con l'importante

[84] *Ivi*, p. 123.
[85] *Ivi,* p. 124.

differenza che vede il marito di Rebecca redimersi sul finale, mentre il dottor Hichcock è in tutto e per tutto un personaggio negativo, e i timori di Cynthia si riveleranno purtroppo fondati. Anche la figura della governante è presente in entrambe le opere, come custode dei segreti familiari e prolungamento della prima moglie.

La differenza sostanziale è che Freda accentua la dimensione orrorifica, spostandosi dalla suspence del thriller di Hitchcock, il cui riferimento è però essenziale per sviluppare il racconto sulla traccia melodrammatica di quelli che vengono definiti da Misha Kavka come "*female Gothic*", formato narrativo che comporta la persecuzione di una donna da parte di un'altra donna, spesso una rivale o un doppelgänger, e presentano una protagonista femminile che è simultaneamente vittima e investigatrice della causa di queste ansie e tormenti, spesso ricondotti a una sessualità trasgressiva[86]. L'eroe maschile, il giovane medico, figura che era già comparsa nel precedente film di Mario Bava *La maschera del demonio*, ha un ruolo marginale, esplicativo della tendenza del cinema dell'orrore italiano a mettere da parte i protagonisti maschili, interessandosi invece maggiormente alle eroine[87]. La protagonista assoluta del film è Cynthia, interpretata da Barbara Steele, che diventerà a pieno titolo una diva del genere in Italia e si troverà più volte a interpretare il ruolo di vittima designata.

Altri elementi del film richiamano invece alcune delle caratteristiche più amate e distintive dei racconti di Edgar Allan Poe, come la presenza del vedovo che ritorna nella dimora di famiglia con una nuova moglie o il motivo delle sepolture premature. A Poe possiamo ricollegare la presenza del gatto nero Jezebel, appartenuto alla defunta Margaretha e presentato come una sorta di suo doppio, apparendo in giro per casa e accompagnando la bara della donna il giorno del funerale[88].

Come anticipato, il tema del doppio qui è portato in scena in maniera meno evidente del caso di Marguerite/Gisèle ma rimane comunque presente. Oltre all'inevitabile parallelismo tra le due mogli, il doppio si ritrova nella figura di Hichcock e nella sua divisione tormentata tra l'immagine pubblica di medico acclamato e le sue pulsioni macabre tenute segretamente nascoste, in una sorta di doppia personalità che ci ricorda quella della coppia Jekyll/Hyde del racconto gotico di Robert Louis Stevenson (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886). Il suo desiderio mette in crisi il suo

[86] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 70.
[87] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 124.
[88] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., pp. 69-70.

posto all'interno della società alto borghese, l'istituzione della famiglia per eccellenza, aprendoci una piccola finestra sulla vita in epoca vittoriana. Glenn Erickson, montatore e critico americano, sottolinea la natura in realtà conservativa del primo matrimonio del dottore, nel quale la moglie Margaretha è disposta a fare qualsiasi cosa pur di accontentarlo, in una visione patriarcale del sesso che vede la donna in una posizione subordinata, il cui unico ruolo è quello di prestarsi al piacere del marito e non al proprio[89]. I ruoli però non sono così semplici e nella seconda parte del film, dopo il ritorno dal mondo dei morti di Margaretha, sembra essere lei ad avere le redini della relazione, spingendo Hichcock al gesto estremo di pianificare il sacrificio della seconda moglie per il benessere della prima. Cynthia, dal canto suo, nonostante si ribelli al marito e indaghi sulle sue perversioni, entra in scena come un semplice trofeo, più che una moglie amata e rispettata, il cui unico ruolo è inizialmente quello di mostrare la sua bella presenza in pubblico e rimanere confinata in casa quando le viene chiesto[90].

Lo stile della regia, come negli altri film sui generis diretti da Freda, è classico, con dei movimenti di camera e un uso del colore che svolgono una funzione prettamente drammatica, in contrapposizione con le tendenze realiste. Il rosso, uno dei colori preponderanti per quasi tutto il film, viene associato con le pulsioni necrofile del dottore, e scompare di colpo quando Hichcock viene distratto dal suo oggetto del desiderio, ad esempio a causa del rumore provocato dall'ingresso nell'obitorio da uno degli inservienti. Quando Cynthia è vittima di un'iniezione da parte del marito, poco prima di svenire, subisce un'orribile visione allucinatoria nella quale il viso del dottore appare macabramente distorto e illuminato da una forte luce di colore rosso. Il verde e il blu sono invece i colori associati alla morte[91] e al terrore: sono i colori che illuminano i corridoi percorsi da Cynthia nella sua discesa versa la cripta familiare, oltre a essere verde il colore dei suoi abiti nel momento del suo arrivo per la prima volta alla Villa, ed è sempre di colore verde la gonna che indossa quando viene rinchiusa ancora viva all'interno di una bara.

L'articolazione dello spazio è anch'essa costruita a partire dalla dimensione psicologica della storia, dando un contributo alla definizione dei personaggi.

[89] *Ivi*, p. 73.
[90] *Ivi*, p. 74.
[91] *Ivi*, p. 72.

L'ambiente in cui si svolge l'azione è in linea con quello degli altri film del filone, con l'edificio principale suddiviso in due sezioni separate, una accessibile a tutti, e una tenuta nascosta alla protagonista, in cui hanno luogo gli eventi maligni. Solitamente è in questi luoghi che si consuma l'atto finale del film, come accade nel laboratorio de *I vampiri*[92].

La vera novità in fatto di regia, che distingue questo film da *I vampiri*, è l'uso preponderante dello zoom. Questa tecnica, diffusasi largamente verso la fine degli anni Cinquanta, trova ampia applicazione nel gotico italiano poiché consente di realizzare primi piani senza dover cambiare posizione degli attori e della troupe, facendo così risparmiare tempo e denaro. Il confronto tra i due film è esemplare nel mostrare l'importanza di questo cambiamento. Ne *I vampiri*, la scena in cui Lorrette, dopo essere stata rapita, si risveglia e si ritrova in una stanza circondata da scheletri, viene resa attraverso un montaggio che alterna il volto spaventato dell'attrice e le immagini dei macabri teschi. Una scena simile è presente in *L'orribile segreto del Dr. Hichcock*, e vede Cynthia trovare un teschio sotto le coperte del suo letto. Questa volta però, il tutto è risolto con solo due inquadrature, uno zoom in avanti sul teschio adagiato sul letto e un successivo zoom indietro che dal volto terrorizzato della Steele ci mostra la sua figura intera prima di perdere coscienza e cadere a terra[93]. Lo zoom, che diventerà un marchio di fabbrica dell'horror italiano, mostra qui alcune delle sue prime applicazioni, utilizzato soprattutto per enfatizzare scene di terrore e porre attenzione sul volto dei personaggi che reagiscono enfaticamente agli eventi.

Nel complesso, possiamo dire che l'elemento perturbante e il vero nucleo del terrore è la necrofilia, una pulsione umana di cui non vengono date spiegazioni irrazionali. Una nota caratteristica dei film di Freda è infatti la volontà di ricondurre l'elemento del terrore in una sfera in tutto e per tutto umana. Non ci troveremo mai davanti a puri elementi irrazionali di fantastico, ma la fonte del male sarà sempre un essere umano, come viene riaffermato dallo stesso Freda in *Lo spettro* (1963). In questo Freda si differenzia nettamente da Bava, che invece si spingerà in territori dominati dal soprannaturale, tralasciando spesso di dare a quest'ultimi delle spiegazioni razionali.

[92] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 131.
[93] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 72.

Nonostante il rifiuto del soprannaturale, il film riesce comunque a suscitare scandalo e attenzione da parte della censura. È infatti la sola presenza della necrofilia, trattata con una cura visiva che ne sottolinea la dimensione rituale, a determinare la severa classificazione del film: vietato ai minori di diciotto anni, è il primo film a ricevere tale giudizio dopo l'entrata in vigore della nuova normativa italiana del 1962, che sostituiva la precedente soglia dei sedici anni con quelle dei quattordici e dei diciotto[94]. La necrofilia di Hichcock, più che un semplice espediente narrativo scandalistico, diventa rappresentazione di una distorsione del desiderio, una pulsione erotica deviata e perturbante centrale nel genere gotico. Come osserva Roberto Curti, «*if the Gothic literature is essentially erotic in itself, Italian Gothic horror films of the 1960s managed to synthesize such a quality to a much greater extent than other products of that era*»[95].

La centralità della figura di Riccardo Freda nella storia del gotico italiano non può dunque essere trascurata. Si tratta di opere che, pur distanti di alcuni anni, svolgono una funzione complementare: da un lato *I vampiri* viene ricordato come il film che ha inaugurato una nuova stagione produttiva del cinema popolare in Italia, sperimentando per la prima volta con un genere che era stato finora sottovalutato. Dall'altro *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* definisce in modo più chiaro e puntuale l'estetica e i temi che caratterizzeranno l'immaginario gotico degli anni a venire. Basti pensare che una delle sequenze del film, quella in cui Cynthia, rientrando a casa dopo una serata passata al teatro dell'opera, attraversa il labirintico parco della villa e, perseguitata dalla voce di Margaretha, inizia a correre scambiando i rami spogli degli alberi in mani minacciose, verrà ripresa integralmente in *La vergine di Norimberga* (Antonio Margheriti, 1963), a dimostrazione dell'importanza di Freda come modello per la seconda fase dell'horror italiano[96].

Centrali sia all'interno di *I vampiri* sia in *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* sono il binomio bellezza e decadenza, la tensione tra eros e thanatos, e i pericoli a cui si va incontro quando scienza e desiderio superano i limiti consentiti. Nel primo film il terrore si sviluppa nel corpo femminile, facendo della metamorfosi a vista di Gianna Maria Canale il simbolo del declino, mentre nel titolo successivo il sentimento di paura

[94] *Ivi,* p. 75.
[95] *Ivi,* p. 76.
[96] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 131.

è radicalizzato e spostato su un piano più morboso e perturbante. I topoi fondamentali del gotico all'italiana, che qui emergono con chiarezza, sono diversi, dagli spazi chiusi e claustrofobici, alle donne che sono spesso sia vittime che carnefici, all'importanza data al passato e al suo ritorno in forma di spettri o presenze che scuotono il presente, fino all'ambiguità del sesso e del suo rapporto con la morte. Il confronto tra i due film del regista illumina la strada per un'analisi del fenomeno del primo horror in Italia: da una parte le necessità produttive che rendevano necessario intessere rapporti con paesi e compagnie straniere, oltre al bisogno di richiamarsi a un contesto esterno per legittimarsi come genere. Dall'altra parte l'inizio di un percorso che avrebbe gradualmente, nel corso degli anni, portato a un'italianizzazione dei temi, delle ambientazioni e dei conflitti.

2.2. Il gotico atmosferico di Mario Bava

Dopo l'esperienza pionieristica di Riccardo Freda, che getta le basi del nostro discorso, è con Mario Bava che il genere trova la sua piena maturazione estetica e narrativa. Regista, operatore, direttore della fotografia e artista dell'immagine, Bava rappresenta il codificatore del gotico italiano.

Mario Bava nasce a Sanremo nel 1914, figlio di Eugenio Bava, scultore e inventore che cominciò a lavorare per il cinema come scenografo, influenzando inevitabilmente la formazione del figlio. Eugenio lavora a Torino tra gli anni Dieci e Venti del Novecento, quando il capoluogo piemontese è il nucleo della nuova arte cinematografica. Qui è parte di progetti importanti, tra cui *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), capolavoro del cinema muto al quale collabora come direttore della fotografia e degli effetti speciali.

Da Torino si trasferisce a Roma, dove a partire dal 1930 lavora all'interno dell'Istituto Luce come direttore del reparto trucchi cinematografici. Mario impara dal padre i trucchi del mestiere e lo aiuta nei suoi progetti, fino all'età di vent'anni, quando inizia a guadagnarsi da vivere occupandosi di scrivere le didascalie e i titoli dei film. Dopo non essere stato pagato per i titoli che aveva creato per *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937) decide di lasciare il lavoro all'Istituto Luce e si reinventa operatore di macchina. Già nel 1939 è direttore della fotografia di due cortometraggi

di Roberto Rossellini, *Il tacchino prepotente* e *La vispa Teresa*, a cui seguiranno altre collaborazioni importanti. Le prime regie di Bava compariranno invece dopo la metà degli anni Quaranta, con due documentari dal titolo *L'orecchio* (1946) e *Anfiteatro Flavio* (1947), dei film allineati al tono didattico tipico dei cinegiornali dell'epoca[97].

La collaborazione della quale ci importa maggiormente per il nostro discorso è quella con Riccardo Freda. Nel 1957 Bava è direttore della fotografia di *I vampiri*, del quale cura anche gli effetti speciali, tra cui la sorprendente trasformazione a vista del personaggio di Gianna Maria Canale, una delle scene più inquietanti dell'intero film. Una delle principali sfide della fase di lavorazione era ricreare l'ambientazione parigina per un film girato interamente all'interno di studios romani. Le strade della capitale francese vengono restituite grazie a un artificio creato applicando delle fotografie, debitamente tagliate, a una lastra di vetro che viene posta tra la macchina da presa e l'azione. In questo modo, tutto quello che il pubblico vede nella metà superiore dell'inquadratura, ovvero il paesaggio urbano, è in realtà un'illusione ottica[98]. La genialità di Bava è fondamentale, come sottolinea lo stesso Freda:

> Con Mario ho lavorato spesso e ogni volta ha risolto problemi che sembravano insormontabili. […] Rimasi sbalordito per quello che ottenne nel cortiletto della Scalera: con un paio di cristalli riprodusse scorci di Parigi spettacolari. I francesi non riuscivano a credere che avevamo girato tutto in un teatro a Roma. [99]

Per la sorprendente trasformazione a vista di Gianna Maria Canale, Bava riprende un trucco cinematografico già utilizzato da altri registi prima di lui, ma semplificandolo ulteriormente, ed è qui che risiede la novità. Sul volto dell'attrice vengono disegnate delle rughe di colore rosso, le quali vengono poi rese invisibili sulla pellicola in bianco e nero tramite l'uso di un'illuminazione dello stesso colore. Quando la luce poi passava dal colore rosso al verde, i segni del trucco apparivano improvvisamente sullo schermo, restituendoci così l'illusione. Un secondo intervento

[97] A. Pezzotta, *op. cit.*, pp. 15-16.
[98] T. Lucas, *All the Colors of the Dark,* cit., p. 178.
[99] R. Freda, "Il padre del mostro", cit., pp. 46-47.

riguardava invece la parrucca, i cui filamenti artificiali di colore scuro, diventavano quasi bianchi quando colpiti da una luce diretta[100].

Questi esempi mostrano l'importanza cruciale rivestita da Bava sul set, anche nei casi in cui non figurava accreditato direttamente. Per comprendere meglio come mai Bava si ritrovasse spesso a occuparsi dei compiti più disparati, bisogna considerare a questo punto come il ruolo di direttore della fotografia (termine usato molto poco e al quale si preferiva piuttosto "operatore" o "cineoperatore")[101] venisse inteso all'epoca. Si trattava di un ruolo molto più ampio di quello odierno, una figura incaricata di curare tutto l'aspetto visivo generale del film. Così un cineoperatore si ritrovava a svolgere il ruolo di tecnico, a curare le luci, a inventare trucchi ed effetti speciali[102]. Anche quando ricoprirà la carica di regista, Bava non rimarrà confinato in una singola funzione e si occuperà più volte di mansioni diverse, in un percorso professionale che potremmo definire eclettico[103]. Il tratto forse più importante e continuativo nella carriera del regista è l'attenzione e l'importanza data agli aspetti visivi e agli effetti speciali di un film, piuttosto che ad altre componenti quali narrazione e recitazione, come avremo modo di osservare meglio in seguito.

La successiva collaborazione con Riccardo Freda è *Caltiki, il mostro immortale* (Riccardo Freda, 1959). Il film, che possiamo definire come di genere fantascientifico ma con elementi senza dubbio riconducibili all'horror (considerando anche la spesso labile linea di confine tra i due), narra le vicende di un gruppo di archeologi assalito da una creatura millenaria mentre si trovano in Messico per lavoro, e dei loro sforzi per fermarla dopo che quest'ultima ha preso il controllo di uno di loro. L'effettiva paternità del film è dibattuta, ma sembra abbastanza certo che Bava abbia girato la maggior parte delle scene, come confermato dai diretti interessati e dagli altri collaboratori dell'epoca.

---

[100] T. Lucas, *All the Colors of the Dark,* cit., p. 179.
[101] Emanuele Marchesi, Paolo Noto, "Il cineoperatore totale", in G. Acerbo, R. Pisoni (a cura di), *op. cit.*, p. 38.
[102] *Ivi*, p. 39.
[103] «Un elemento di continuità nel lavoro di Bava è rappresentato sicuramente dall'eclettismo […]. Tale eclettismo trova la sua motivazione primaria nelle restrizioni produttive, endemiche per il cinema italiano, le quali tuttavia non vietano di leggerlo come manifestazione del suo essere un "uomo di cinema totale"». *Ivi,* p. 40.

> In "Caltiki" io ho fatto poco e niente. […] Tutti i trucchi sono suoi, anche perché a me non interessava molto la storia del mostro. Però fu durante quella lavorazione che lo convinsi a fare il regista. […] Era assurdo. Lui girava i film e gli altri si prendevano i meriti. Addirittura, mi raccontava, non veniva nemmeno invitato alle prime perché i registi cialtroni avevano paura che lui facesse la spia.[104] [Intervista a Riccardo Freda, 1999]

> Al novanta per cento ne è stato [Mario Bava] anche il regista. Freda era spesso fuori e non sapeva nulla di quello che lui preparava. Era Bava a dire cosa far fare agli attori ed era lui che girava i collegamenti con il mostro. Siccome il film era il mostro, lui ha girato più del cinquanta per cento delle scene con gli attori, le morti le girava lui, e solo lui sapeva come avrebbe messo insieme la parte del trucco e la parte recitativa.[105] [Intervista a Massimo De Rita, 2004]

Non tutta la critica concorda nell'eleggere *Caltiki* come prima vera regia di Bava. Tim Lucas, critico cinematografico, nel suo libro *Mario Bava: All the Colors of the Dark* (2007), un'enorme panoramica di più di mille pagine sulla vita e la carriera del regista sanremese, sostiene che al momento dell'abbandono del set da parte di Freda rimanessero da girare gran parte delle scene drammatiche e ben due o tre settimane di riprese dedicate interamente agli effetti speciali, il che farebbe di Bava il principale regista del film[106]. Un appellativo che viene invece rifiutato da Luigi Cozzi, per il quale la regia del film è da accreditare sembra ombra di dubbio a Freda. Secondo Cozzi l'intervento di Bava non è abbastanza consistente da poter spingere la critica a definirlo regista a tutti gli effetti[107].

È invece praticamente unanime l'opinione positiva sugli effetti speciali realizzati da Bava, qui in collaborazione con il padre Eugenio. I due riescono a restituire la figura del mostro utilizzando della trippa, la cui morbidezza rendeva più facile suggerire il

[104] R. Freda, "Il padre del mostro", cit., p. 47.
[105] Massimo De Rita, "Dalla trippa alla cripta", intervista di Gabriele Acerbo, 2004, in G. Acerbo, R. Pisoni, (a cura di), *op. cit.*, pp. 50-51.
[106] T. Lucas, *All the Colors of the Dark,* cit., p. 257.
[107] Cfr. Luigi Cozzi, "Riccardo Freda: un ricordo personale", in Antonio F. Familiari, *Riccardo Freda: l'esteta dell'emozione*, Roma, Mondo Ignoto, 2004.

movimento e adattarla ai modellini del set. Sempre Massimo De Rita, nel descrivere la sua esperienza sul set, ricorda il forte odore emanato dalla carne dopo alcune ore, un fattore che rendeva impossibile continuare le riprese e rendeva necessario inviare un macchinista a recuperarne di nuova giornalmente[108].

L'esperienza accumulata come operatore della fotografia e degli effetti speciali, unita alla costante vicinanza con altre mansioni del set e alla capacità di risolvere problemi di ogni tipo, prepara Bava al passaggio dietro la macchina da presa. Come già anticipato, se Freda aveva aperto la strada introducendo il fantastico all'interno di un sistema produttivo che non ne prevedeva ancora la legittimità, Bava riesce a conferire a questo universo un'identità visiva e poetica riconoscibile.

È con *La maschera del demonio* che afferma per la prima volta una visione più personale, dando piena forma a un'estetica che diventerà propria del gotico italiano. È già stata introdotta nel capitolo precedente la scena di apertura del film e la sua importanza nella costruzione di un horror votato alla morbosità e alla centralità delle figure femminili e dell'erotismo. In questo contesto ritorna la figura della vampira, tanto amata dai film di questo periodo. Qui il vampiro non è richiamato in modo diretto ed esplicito, ma ne riconosciamo alcune caratteristiche in quelle della strega Asa. La sua è una figura in grado di contrastare la morte, rinasce grazie al sangue, e di quello si nutre per tornare a essere giovane e bella. Rispecchia inoltre il comportamento della donna vampiro, manipolatorio e seducente, in grado di creare un sentimento sia di repulsione che di attrazione, soprattutto nei confronti dei personaggi maschili.

Bava sposta l'attenzione al mondo dell'occulto, allontanandosi dalle spiegazioni razionali e scientifiche dei racconti di Freda, entrando a tutti gli effetti in una dimensione soprannaturale. Questo passaggio ha delle ricadute dirette sulla resa visiva del film. Da qui possiamo far derivare l'inserimento dell'elemento religioso, invece assente nei titoli diretti da Freda, più concentrato sulla scienza e sulle sue forme di imbarbarimento. È interessante però osservare come a essere rappresentata non sia quasi mai la Chiesa cattolica, grande assenza del primo periodo gotico italiano, alla quale viene invece preferita quella ortodossa, sufficientemente esotica da non scatenare troppe controversie sulla sua rappresentazione sullo schermo[109]. Si tratta

[108] M. De Rita, "Dalla trippa alla cripta", cit., pp. 50-51.
[109] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 155.

quasi sempre di brevi apparizioni di pope ortodossi o di inserimenti di momenti di rito, in qualunque caso lontani da una vera e propria analisi della religiosità o del suo ruolo nella creazione del fantastico. Sono delle aggiunte lasciate senza approfondimento ma che mostrano in germe un avvicinamento alla religione che sarà poi elemento preponderante nel successivo sviluppo dell'horror e del giallo all'italiana.

La storia e le relazioni tra i personaggi si sviluppano a partire da motivi tipicamente gotici, a cominciare dall'ambientazione in un paese straniero e in un'epoca passata. Viene data centralità al tema della vendetta e a quello del doppio, di cui si fa portatrice il personaggio di Asa. La sua vendetta, come accadeva anche ne *I vampiri*, si ripercuote non sui diretti interessati dalla sua ira, ma sui loro discendenti, colpiti dalla maledizione della strega. Il tema del doppio assume invece una sfumatura diversa rispetto alla declinazione vista finora nei film di Freda. In *I vampiri,* Marguerite e Gisèle erano due parti di un tutto, la stessa persona con gli stessi intenti malefici. Qui, Asa e Katia invece, pur condividendo lo stesso volto, rappresentano due lati diversi della medaglia e personificano due tipologie differenti di donna: da un lato la manipolazione e la brama di vendetta della prima, dall'altro l'innocenza e la bontà della seconda[110]. È un dualismo funzionale alla ricerca del perturbante, in grado di provocare nei due dottori, protagonisti maschili della storia, un macabro fascino nei confronti della donna.

La presentazione del personaggio di Katia è pensata per sottolineare immediatamente la somiglianza tra le due donne. La giovane appare ai dottori appena usciti dalla cripta, e i due vengono immediatamente colpiti dalla somiglianza con la strega, rimanendo inizialmente confusi dalla vista della donna. La sua apparizione in mezzo alle rovine rappresenta quello che Roberto Curti definisce un "momento gotico esemplare", in grado di conferire con una sola immagine l'idea di un passato tormentato e un senso di decadenza[111]. La figura di Katia che si staglia tra le macerie, vestita in abiti scuri, con due grossi cani al guinzaglio e il cielo dietro di lei illuminato da fulmini, ci porterebbe erroneamente a pensare di trovarci realmente davanti alla cattiva della storia.

[110] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 76.
[111] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 94.

Questo gioco del doppio trova compimento nello scontro finale tra Andrej Gorobec e Asa. Katia viene portata da Javutich nella cripta dove giace la strega, la quale, grazie al contatto con il corpo della giovane, riesce a rubare la sua giovinezza e ritornare in vita. Il medico sopraggiunge alla cripta ma non è in grado di distinguerle e confonde l'identità delle due. Sta per uccidere Katia, quando nota la croce che porta al collo e si rende conto dell'errore. La manipolazione è qui giocata sulla capacità di prendere le sembianze di qualcun altro, di sembrare umani senza esserlo realmente. È in questo modo che il male si intrufola per la prima volta nella dimora familiare, attraverso la figura di quello che sembra essere il dottor Kruvajan, ma di cui invece ha solamente le fattezze[112]. Il volto identico delle due donne diventa una maschera in grado di celare la presenza del male, creando una sensazione di confusione non solo nella percezione degli altri personaggi della storia ma anche in quella dello spettatore.

La presenza di un doppio è quasi sempre legata a quella di un ritratto. Freda ne aveva già fatto uso: non è direttamente presente all'interno di *I vampiri*, ma l'attenzione posta sulla visione e sulla fotografia della Duchessa ne sono un chiaro rimando. È invece presente ne *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* come promemoria della defunta e della sua presenza all'interno della casa. In *La maschera del demonio* la presenza del dipinto è decisamente più centrale e dinamica. Katia e suo padre interpretano come un presagio il cambio di posizione della strega Asa nel suo ritratto, mentre il dipinto di Javutich è utile al fine del riconoscimento dell'uomo da parte di una bambina del villaggio. Un terzo quadro, questa volta nascosto alla vista, ritrae la strega nuda nei panni di un'Eva tentatrice, aumentando il sottotesto erotico dei suoi poteri e della sua figura. La funzione del ritratto, elemento tanto amato dalla tradizione fantastica e presente nella tradizione romantica, è di congiungere i vivi con il mondo dei morti, diventando un mezzo attraverso il quale il passato terrorizza il presente e lo riconduce a sé[113].

Il ritorno del passato, la presenza dei ritratti, lo sdoppiamento, sono legati alle figure femminili protagoniste dei film piuttosto che a quelle maschili. Fin dalle sue origini il cinema horror italiano mette a punto una modalità bifronte di rappresentazione del corpo femminile[114], come già accennato con la figura di Marguerite/Gisèle nel film di

[112] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 76.
[113] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 64.
[114] G. Colletti, *op. cit.*, p. 86.

Freda. *La maschera del demonio* non è altro che una riaffermazione di questa modalità di messa in immagine, anche se con esiti chiaramente differenti. La Steele diventerà il volto iconico di questo prototipo femminile, e la sua notorietà rimarrà legata indelebilmente al filone. Le sue esperienze con il gotico, inaugurate con questo film, non rappresentano una piccola parentesi della sua carriera, ma sono la parte più consistente e celebrata anche fuori dall'Italia[115].

Molti degli aspetti finora analizzati sono condivisi con altri film del periodo. A favorire questo riuso di motivi narrativi svolge sicuramente un ruolo importante, oltre alle convenzioni, l'approccio di Mario Bava alla regia. Bava era molto meno interessato alla storia e agli attori di quanto non lo fosse alle immagini e alle atmosfere, ed era consapevole che la buona riuscita del film non dipendeva tanto dalla bravura dalle capacità attoriali o dalla credibilità delle battute, ma piuttosto dall'atmosfera delle scene[116]. Le sue vere innovazioni dal punto di vista registico non vanno dunque ricercate in un'analisi del contenuto tematico, ma piuttosto in un particolare uso del linguaggio e dei mezzi a disposizione. Cosa contraddistingue dunque l'approccio di Bava al gotico? Cosa lo ha reso un regista acclamato del genere, i cui lavori sono stati più volte richiamati e apprezzati anche da registi e critici internazionali?

Abbiamo già accennato nel capitolo precedente il ruolo del regista nell'affermazione di una forte componente erotica unita a quella macabra nel cinema horror italiano. Curti indica *La maschera del demonio* come il titolo che ha segnato la nascita di un nuovo fantasma erotico nelle menti degli italiani[117]. L'erotismo è qui veicolato dalla figura di Asa, il cui processo di vampirizzazione nei confronti degli uomini prende le forme di un atto erotico che esplode in un bacio. La componente soprannaturale diventa occasione per testare i limiti di sopportazione del pubblico italiano e per spingere verso una rappresentazione più spinta della sessualità, giocando su nudità suggerite e allusioni visive. Quando deve presentare Asa ancora all'interno della sua bara, Bava utilizza la macchina da presa per concentrarsi sul corpo dell'attrice, sul suo viso, le sue mani, in una ricomposizione a pezzi di un corpo che non esiste più, in quanto morto, ma che continua a esistere come potere destabilizzante sul corpo dei vivi. L'attenzione posta alla resa estetica e alla spettacolarizzazione del

[115] *Ivi*, p. 106.
[116] M. De Rita, "Dalla trippa alla cripta", cit., p. 50.
[117] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 119.

nudo e della violenza anticipa una tradizione che continuerà a caratterizzare l'horror italiano fino all'epoca di Dario Argento e Lucio Fulci[118], diventando una tradizione del nostro territorio.

Un altro momento di impatto all'interno del film, ennesimo esempio di come il gotico italiano sia riuscito a staccarsi da quello della Hammer anche grazie alla sua innovativa violenza, è la morte di Kruvajan, ucciso con un chiodo conficcato nell'occhio, il tutto mostrato in una scena in primo piano, senza stacchi[119]. È interessante notare come Bava, pur inaugurando tale immaginario in questo periodo, tenderà poi a relegare la violenza grafica ai suoi film più aderenti al giallo, lasciando al gotico un'estetica maggiormente allusiva e simbolica.

Uno dei grandi riconoscimenti al cinema di Bava è la sua bravura nella creazione di immagini suggestive, anche quando i mezzi a disposizioni appaiono scarni e le storie poco convincenti. Bava, in una certa misura, rivoluziona l'uso della macchina da presa e delle luci all'interno dei film dell'orrore, e questo suo primo approccio alla regia ne è un esempio. Viene data moltissima importanza alle luci, curate nei dettagli e utilizzate in maniera diversa da quella puramente descrittiva di Freda. *La maschera del demonio* viene realizzato in bianco e nero per volere di Bava che puntava a riutilizzare gli effetti speciali messi a punto per gli invecchiamenti a vista di *I vampiri*. Nonostante ciò, il set viene organizzato come quello di un film a colori. Delle fotografie scattate sul posto al fine di pubblicizzare l'uscita del film mostrano un'illuminazione realizzata con colori audaci, un tratto distintivo dei futuri horror del regista, e qui utilizzati per restituire specifiche tonalità della scala di grigi, altrimenti irrealizzabili[120].

Un altro elemento distintivo dello stile baviano, soprattutto dato il suo uso molto frequente, è lo zoom. Pur non essendo *La maschera del demonio* uno dei film nei quali l'uso dello zoom risulta più invasivo, ne possiamo notare parecchi, tutti utilizzati per esprimere visivamente un sentimento di paura. L'uso dinamico della macchina da presa, sfruttandone tutti i possibili movimenti, caratterizza i momenti visivi più acclamati e discussi della sua carriera. Pensiamo alla già citata scena di apertura con il campo e controcampo dell'esecuzione di Asa, o alla panoramica a trecentosessanta

[118] *Ivi*, p. 188.
[119] *Ivi*, p. 189.
[120] T. Lucas, *All the Colors of the Dark,* cit., p. 296.

gradi che segue la discesa nella cripta di Kruvajan e Gorobec, donando un maggiore realismo alla scena e agli spazi[121]. Un artificio si cela anche dietro le scene ambientate nei boschi della Moldavia, girate in realtà negli spazi chiusi degli studi Scalera attraverso tecniche di *matte painting* mischiate a un accurato uso di specchi e fumo[122].

Bava sfrutta nuovamente delle lastre di vetro, in un'operazione simile a quella messa in atto per *I vampiri*, al fine di creare in studio una visione notturna dell'esterno del castello. Si tratta di una scena di nessuna particolare importanza per la trama, posizionata subito dopo la vampirizzazione di Kruvajan da parte di Asa con lo scopo di cambiare scena e portarci dalla cripta alle stanze del Conte Vladimir, sempre più ammalato. L'inquadratura viene eseguita dal vivo in studio, grazie all'apposizione di più strati di vetro davanti alla cinepresa. Il castello non è altro che un semplice ritaglio di carta nera, fatta eccezione per la torre a sinistra, progressivamente illuminata dalla luna che fa capolino da una nuvola. Dietro a questo strato, un secondo livello di vetro è dipinto con il cielo nuvoloso, conferendo profondità all'immagine. Infine, gli ultimi due strati sono composti da un vetro mobile raffigurante una nuvola, il cui movimento a mano serve ad animare la scena, e da uno con l'immagine della luna, a sua volta illuminata da una piccola luce. L'attenzione di Bava per la tecnica e la sua resa in immagine è tale da spingerlo a utilizzare espedienti innovativi anche quando il soggetto è una semplice e apparentemente superflua inquadratura di un esterno[123].

L'attenzione principale viene dunque rivolta all'aspetto visivo e atmosferico della pellicola, ed è in questi contesti che l'apporto di Bava si mostra realmente significativo. Ricorda Barbara Steele, «*I think that Bava was a director's director, as opposed to an actor's director. He was totally concerned with the look of the film. He didn't work on any concept with the actors, particularly; we just fell into it. He sort of salvaged us, actually*»[124].

Il 1963 è un anno importante per la carriera di Mario Bava e vede l'uscita di tre titoli centrali per il nostro discorso. Parliamo di *La ragazza che sapeva troppo* (Mario Bava, 1963), *I tre volti della paura* (Mario Bava, 1963) e *La frusta e il corpo* (Mario

[121] *Ivi,* p. 302.
[122] *Ivi,* p. 305.
[123] *Ivi*, p. 307.
[124] *Ivi*, p. 301.

Bava, 1963). L'ultimo, ritengo, è quello che meglio esemplifica l'approccio di Bava alla regia e la sua volontà di creare film che siano prima di tutto atmosfere.

La genesi del film inizia ben prima che Bava venga chiamato a occuparsi della regia. A lavorare sul progetto troviamo i produttori Luciano Martino ed Elio Scardamaglia insieme agli sceneggiatori Ugo Guerra ed Ernesto Gastaldi. Gastaldi, il quale più di tutti ha contribuito in modo significativo alla forma finale del film, si era già mosso all'interno del cinema horror, scrivendo la sceneggiatura di *L'amante del vampiro* di Renato Polselli e, soprattutto, di *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* di Freda. Da questo punto in poi, Gastaldi si destreggerà tra i generi più disparati, accumulando esperienza ed evitando di rimanere ancorato a un'unica categoria[125]. È lui il vero autore della sceneggiatura, ma il fatto di essere ancora alle prime armi lo obbliga a dover condividere i crediti con Guerra e Martino, due personalità all'epoca più autorevoli. Tim Lucas definisce Gastaldi come il vero autore del film, conclusione che appare convincente se osserviamo la ricorrenza di tematiche e situazioni già presenti in altri suoi lavori, precedenti e successivi[126]. Tra queste c'è l'elemento centrale del film, il sadomasochismo, un cavallo di battaglia dello sceneggiatore, attorno al quale si sviluppava anche la storia di *L'orribile segreto del Dr. Hichcock*[127].

Il film viene subito pensato per la sola distribuzione in Italia o nel mercato europeo, senza pretese di spingersi alla distribuzione oltreoceano. Ormai si era quasi certi di poter coprire i costi di produzione con il solo botteghino italiano, e si temeva che un film le cui atmosfere e ambientazioni tentavano di copiare in maniera troppo evidente quelle inglesi e americane sarebbe stato giudicato negativamente e percepito come artificioso[128].

La storia è ambientata nel castello del conte Vladimir Menliff, il quale vive insieme alla sua famiglia composta dal figlio Costantino, da poco sposatosi con Nevenka, e la nipote Katia, di cui il figlio è segretamente innamorato e ricambiato. Anni prima una tragedia era stata consumata in quel luogo: Tania, la figlia della governante Georgia, si era suicidata dopo essere stata sedotta e abbandonata da Kurt, l'altro figlio del conte Vladimir, in seguito cacciato dalla dimora. Ma Kurt ritorna inaspettatamente, creando

[125] *Ivi*, p. 517.
[126] *Ivi*, p. 528.
[127] *Ivi*, p. 529.
[128] *Ivi*, p. 518.

scompiglio nella famiglia. Il padre ha deciso di diseredarlo per lasciare tutto a Costantino, il quale gli ha sottratto anche le attenzioni della sua vecchia amante Nevenka.

Kurt si mostra fin da subito ambiguo nel suo approccio a Nevenka e, dopo averla seguita fino alla spiaggia adiacente al castello, i due riprendono il loro macabro rapporto sadomasochista, nel quale Kurt si mostra violento nei confronti della donna, frustandola prima di giacere con lei sulla sabbia. Kurt fa ritorno da solo al castello e mentre il resto della famiglia corre in cerca della giovane, viene attratto da una voce femminile in una stanza buia, dove verrà misteriosamente pugnalato con la stessa lama usata da Tania per suicidarsi in passato.

Dopo la morte di Kurt, i sospetti aleggiano sui membri della famiglia, i quali iniziano lentamente ad accusarsi a vicenda. Nel frattempo, Nevenka è tormentata da inquietanti visioni di Kurt, che sembra perseguitarla anche da morto. La vendetta di Kurt compie il primo passo e il conte Vladimir viene trovato morto nel suo letto, tra lo stupore dei familiari. I Menliff, inizialmente dubbiosi, cominciano però a credere alle parole di Nevenka e si convincono che Kurt non sia realmente morto. Cristiano si reca alla tomba del fratello con lo scopo di scoprire la verità. Ma con suo grande stupore, all'interno della bara trova proprio il corpo in decomposizione di Kurt. Mentre cerca altri indizi, Cristiano viene improvvisamente accoltellato in un colpo di scena da Nevenka, ormai impazzita. In un ultimo delirio, la donna vede ancora una volta il fantasma di Kurt, il quale capiamo essere in realtà solo una creazione della sua mente, al quale dichiara il proprio amore mentre si prepara per colpirlo con la lama. Nevenka, convinta di colpire Kurt, pugnala in realtà se stessa, dando fine alla sua vita e al tormentoso rapporto con il defunto.

Come sottolinea Alberto Pezzotta, *La frusta e il corpo* sembra essere ancor più di *La maschera del demonio* un caso esemplare dell'horror italiano di quegli anni, con la sua ambientazione genericamente ottocentesca, i rapporti morbosi tra i personaggi e la componente soprannaturale che però pare risolversi in una spiegazione razionalistica[129].

La componente di maggiore impatto qui non è la sessualità morbosa, per quanto elemento sicuramente interessante e caratteristico del filone, ma la resa del fantastico.

[129] A. Pezzotta, *op. cit.*, p. 38.

Per come sono organizzate la struttura narrativa e le immagini, potremmo quasi spingerci ad affermare che non ci troviamo davanti a un film dell'orrore in senso stretto[130]. Le apparizioni del fantasma di Kurt non sono pensate per incutere terrore, così come non vengono quasi mai mostrate scene di morti violente, a esclusione di quelle di Kurt e Nevenka. Il fantastico, piuttosto che lo spaventoso, sono restituiti dalle immagini e dal montaggio, carichi di elementi a metà tra il reale e l'incredibile. Dal momento della morte di Kurt, lui e Nevenka non vengono più mostrati nella stessa inquadratura, creando un gioco di campo e controcampo (ricordiamo come veniva abilmente sfruttato già nella scena di apertura di *La maschera del demonio*) fonte stessa del fantastico. È il montaggio a creare l'illusione della compresenza dei due personaggi, illusione che verrà spezzata solo sul finale, nell'unico piano che li mostra uniti, abbracciati. Se prima le uniche immagini che avevamo di Kurt erano delle soggettive di Nevenka, adesso non sono più i suoi occhi a mediare l'immagine, il che sembra convincerci una volta per tutti dell'effettiva esistenza del fantasma di Kurt. Ma ecco arrivare Cristiano e la stessa scena ci viene mostrata dal suo punto di vista: Kurt sparisce e resta solo Nevenka, con le braccia aperte, a parlare da sola mentre è in procinto di pugnalarsi. Quale delle due scene è dunque quella veritiera? Chi vedeva la scena precedente con l'abbraccio dei due amanti? Bava non si preoccupa di dare allo spettatore una risposta, ed è questo a rendere la pellicola un esemplare importante del genere fantastico[131]. La confusione tra ciò che è reale e ciò che invece è finzione si trova alla base del gotico e delle emozioni che lo animano.

È di nuovo la luce, e di conseguenza il colore, uno degli elementi prediletti da Bava per restituire queste sensazioni. Uno dei tratti più lampanti della modernità del gotico baviano risiede nell'uso arbitrario del colore, in opposizione con l'utilizzo funzionale che abbiamo invece precedentemente osservato in Freda[132]. In questo *La frusta e il corpo* offre un caso di studio interessante. Tenendo in considerazione che *La maschera del demonio* è stato girato in bianco e nero, motivo per cui non si è parlato strettamente dell'uso del colore, il trattamento di quest'ultimo in *La frusta e il corpo* appare ancora più radicale. Quando Nevenka sente per la prima volta risuonare per il castello il rumore della frusta di Kurt dopo che lui è già morto, si avventura alla ricerca della

[130] Come sostiene Alberto Pezzotta nel parlare del film. *Ivi,* p. 39.
[131] *Ibidem*.
[132] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 169.

fonte del suono. La scena è illuminata da luci composte dai colori primari, con una forte prevalenza di blu, il quale sembra rispecchiare le emozioni della protagonista e i suoi contrastanti sentimenti di paura e attrazione. Ma gli stessi colori saranno poi riutilizzati in seguito per illuminare scene svincolate dal personaggio di Nevenka o da queste emozioni in particolare, facendoci giungere alla conclusione che il regista non li utilizzi per veicolare degli stati emotivi, ma piuttosto come mero strumento estetico[133]. Il risultato finale è una tavolozza di colori spesso irrazionali che hanno fatto definire la fotografia di Bava al pari di un quadro espressionista[134].

L'altro elemento messo in risalto è quello ambientale. La scelta rimanda chiaramente alla tradizione gotica, che attribuiva molta importanza alla natura e alla sua capacità di veicolare sentimenti e narrazioni. Non a caso uno dei testi fondamentali del gotico letterario, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757) di Edmund Burke, sottolineava lo stretto legame tra il concetto di sublime e i fenomeni naturali che ci suggestionano e mettono in moto la nostra immaginazione, fino a spaventarci[135]. Bava sfrutta sapientemente questa tradizione, come già si poteva osservare all'interno di *La maschera del demonio*.

La frusta e il corpo si apre con un'immagine di Kurt a cavallo che fa ritorno al castello di famiglia; il cielo è quasi buio e il mare appare agitato e rumoroso, quasi uno specchio della confusione e del tormento che Kurt porterà con sé. Un elemento costante nel *soundscape* è il rumore del vento, insistente e continuo nella maggior parte delle scene del film. Il suo inserimento è utile per la creazione di un'atmosfera lugubre ma può anche essere interpretato come un sintomo della presenza del fantasma di Kurt e del suo vagare per i corridoi, oppure, per chi è già a conoscenza del finale, come allusione agli stati d'animo tormentati di Nevenka[136]. Un'altra delle conseguenze della presenza del vento è il movimento dei rami degli alberi, la cui ondulazione e il cui rumore richiama quello della frusta usata da Kurt. Il parallelismo viene esplicitato ancora una volta nella scena in cui Nevenka ode per la prima volta il rumore della frusta e ne segue le tracce, per poi scoprire che si trattava solamente dei rami sbattuti contro una finestra aperta. L'elemento naturale è essenziale nella creazione del

[133] *Ivi*, pp. 169-170.
[134] «Bava goes further, adapting Technicolor to delirious ends by using irrational color accents, in an expressionistic, painterly way». T. Lucas, *All the Colors of the Dark,* cit., p. 530.
[135] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 92.
[136] *Ivi*, p. 94.

fantastico e viene abilmente sfruttato per confondere ulteriormente lo spettatore e instillare in lui il dubbio su cosa sia reale e cosa sia opera del fantasma.

Se in Freda parte focale della realizzazione dei suoi lavori è la narrazione, e attorno a essa si sviluppano tutti gli altri elementi del film, questo non accade in Bava, dove spesso le sequenze espositive sono quelle meno interessanti[137]. Bava è probabilmente consapevole dei clichés presenti all'interno del film e sceglie volutamente di "trascurare" gli attori e l'intreccio. Come afferma Pezzotta, la stima che il regista doveva nutrire per la sceneggiatura si evince da una delle scene in cui Katia e Cristiano discutono sulla presenza del fantasma di Kurt. Bava abbandona i personaggi e sposta la macchina da presa su un vaso di rose lì vicino, facendo un giro completo attorno a questo mentre il dialogo tra i due personaggi prosegue relegato allo sfondo[138].

La frusta e il corpo fa confluire al suo interno alcuni importanti luoghi comuni del cinema gotico, aiutandoci nella sua comprensione, e allo stesso tempo è in grado di rivelare con chiarezza i tratti della poetica baviana. L'ambientazione ottocentesca in un castello, il tema della vendetta e del desiderio, la componente soprannaturale ambigua, vengono prelevati dagli altri film del filone, ma Bava li restituisce con un uso arbitrario del colore, un'evidente predilezione per lo zoom e una personale attenzione agli elementi tecnici del cinema, in cui sono il montaggio, i movimenti di macchina e le atmosfere a portare a compimento la storia. È un orrore intimamente legato al fantastico, a sua volta inteso come un'estetica realizzabile non attraverso i dialoghi o lo svolgimento degli eventi, ma attraverso un uso consapevole degli aspetti materiali del film.

Come anticipato, nello stesso anno Bava firma *I tre volti della paura*, un'antologia composta da tre episodi dell'orrore molto diversi tra di loro. In una sorta di esercizio registico, Bava si cimenta nel dare forma a tre storie differenti, tre modalità di messa in scena dell'horror, mostrando l'eterogeneità del genere e la versatilità del suo approccio.

Il film esce alcuni mesi prima di *La frusta e il corpo*, ma rappresenta in un certo senso un laboratorio stilistico e una sintesi delle direzioni prese dalla regia di Bava e, più in generale, dal cinema dell'orrore italiano. Le tre storie che compongono il film

[137] *Ivi,* p. 172.
[138] A. Pezzotta, *op. cit.,* p. 38.

offrono un panorama variegato delle possibilità espressive dell'horror: si parte con una commistione con il thriller dal sottotesto omoerotico, passando per una storia di folklore dell'Est Europa carica di elementi gotici, per concludersi infine con un horror moderno in grado di sfruttare a pieno il terrore quotidiano.

In quel periodo le antologie cinematografiche erano apprezzate sia in Europa, sia negli Stati Uniti, e in un tentativo di cavalcare questa onda di successo, Bava viene chiamato a dirigerne una. Si decide di attingere ai classici letterari, preferibilmente sconosciuti al pubblico e non troppo famosi, in modo da evitare problemi legati ai diritti d'autore[139]. Alla fase di scrittura del film Bava collabora con lo sceneggiatore Alberto Bevilacqua. Le storie accreditate nella pellicola e da cui gli episodi avrebbero preso ispirazione vedono come autori alcuni nomi importanti della letteratura: Guy de Maupassant per il primo episodio *Il telefono*, Alexej Tolstoj per il secondo episodio da titolo *I wurdalak* e Anton Chekov per l'ultimo, *La goccia d'acqua*. Basta una breve ricerca per rendersi subito conto di come la fama degli scrittori venga sfruttata a puro scopo di commercializzazione del film. Il racconto attribuito a Maupassant nella stampa straniera è in realtà accreditato come opera di F. G. Snyder, ma non è stato possibile trovare alcuna pubblicazione a suo nome che raccontasse una storia simile. Anche la paternità della storia di Chekov risulta discutibile[140]. È un vero e proprio tentativo di commercializzare sulla fama dei nomi dei grandi autori, e non a caso nei titoli di testa vengono accreditati solamente i loro cognomi, in modo da indurre il pubblico a confondere Alexej Tolstoj con il più importante, e conosciuto dagli italiani, Lev Tolstoj. Il film nasce con una chiara vocazione internazionale, come dimostrato anche dalla presenza di Boris Karloff, grande icona del genere horror, il cui nome funge da garanzia per la distribuzione sul suolo statunitense e inglese.

Il film si apre con un prologo nel quale Boris Karloff invita il pubblico alla visione di tre racconti del terrore e del soprannaturale, in una rottura della quarta parete.

Il telefono vede come protagonista Michèle Mercier nei panni di Rosy, una giovane attraente la cui serata prende una piega inaspettata quando inizia a essere tormentata da strane chiamate anonime, in cui viene minacciata da una voce mascolina. Quella stessa sera Rosy legge sul giornale della fuga di prigione di Frank Rainer, un suo

[139] T. Lucas, *All the Colors of the Dark,* cit., p. 482.
[140] A. Pezzotta, *op. cit*, p. 40.

vecchio amante che aveva aiutato a far incarcerare. Temendo che possa venire a cercarla, e convinta che ci sia lui dietro le telefonate, Rosy telefona alla sua vecchia amica Mary e la prega di raggiungerla a casa sua. Quello che Rosy però non sa è che la vera responsabile delle telefonate è Mary, che in un tentativo disperato di riavvicinarsi all'amica per la quale prova una forte attrazione amorosa, ha creato una finta minaccia per farla sentire spaventata e spingerla a cercare conforto in lei. Ma proprio quando il pericolo sembra scampato e la minaccia appare fasulla, Frank fa irruzione all'interno dell'appartamento e uccide dapprima Mary, intenta a scrivere una lettera in cui spiega la verità a Rosy, e poi si precipita su quest'ultima, addormentata a letto. Prima di riuscire a colpirla però lei lo accoltella, rimanendo l'unica in vita[141].

Le vicende del secondo episodio, *I wurdalak*, cominciano quando il giovane protagonista Vladimir, in viaggio a cavallo attraverso le campagne dell'Est Europa, incontra un cadavere senza testa con un pugnale a trafiggergli il cuore. È scesa la notte e Vladimir cerca riparo presso una casa di campagna incontrata lungo il tragitto. Qui una famiglia di contadini (composta dai tre fratelli Pietro, Giorgio e l'attraente Sdenka, la moglie di Giorgio e il loro piccolo figlio) sta attendendo il ritorno del padre di famiglia Gorka, evento per il quale sembrano visibilmente agitati.

Gorka (interpretato da Boris Karloff) si è allontanato per dare la caccia al wurdalak Olibek, una variante di vampiro che si differenzia da quella classica per il suo accanimento verso i membri della propria famiglia. Nel caso in cui fosse tornato dopo la mezzanotte, Gorka aveva avvertito la sua famiglia di non fidarsi di lui e di non lasciarlo entrare in casa, poiché ciò avrebbe significato che era stato trasformato in un wurdalak. Nel momento in cui risuona la mezzanotte, Gorka torna a casa, pallido e ferito, e la famiglia, nonostante si mostri sospettosa, lo lascia entrare dentro casa. Quella stessa notte Gorka rivela la sua vera identità. Uccide il figlio Pietro e rapisce suo nipote Ivan: si è trasformato in un wurdalak. Il resto della famiglia corre alla ricerca del bambino, ma quando lo trova è ormai troppo tardi. La madre rifiuta di sottoporre il figlio alla tradizionale procedura di uccisione di un vampiro, scatenando una reazione a catena che poterà alla morte di Giorgio e della donna. A questo punto Vladimir, il quale ha iniziato a sviluppare dei sentimenti nei confronti di Sdenka, la convince a fuggire ma i due commettono l'errore di fermarsi in un convento

[141] T. Lucas, *All the Colors of the Dark,* cit., p. 485.

abbandonato per la notte. Vladimir e Sdenka si separano brevemente, e la ragazza viene raggiunta e circondata dai vampiri. Quando Vladimir non riesce più a trovare Sdenka, torna a casa, nella speranza di trovarla lì. Nella scena finale Sdenka è in camera, a letto, e dopo aver attirato a sé Vladimir in un bacio, gli morde il collo, trasformando anche l'ultimo superstite in un vampiro.

La goccia d'acqua è forse l'episodio più interessante, per la sua capacità di costruire una storia di terrore basata su elementi quotidiani, sfruttandone una reiterazione al limite del sopportabile. La signora Chester, un'infermiera che vive in un appartamento decadente, viene chiamata a occuparsi del cadavere di un'anziana e ricca signora deceduta in casa durante una seduta spiritica. La Chester arriva a casa dell'anziana signora, un enorme palazzo nobiliare, e viene guidata e aiutata dalla governante nella preparazione del corpo. L'infermiera nota un grosso anello nella mano della defunta e non riesce a resistere alla tentazione di rubarlo.

A partire da questo momento, una volta tornata a casa, la donna è perseguitata dal continuo ronzio di una mosca, degli strani cigolii e il rumore incessante di una goccia d'acqua proveniente da una perdita nel rubinetto. Nonostante i suoi sforzi di uccidere l'insetto e l'aver controllato tutti i rubinetti di casa, i rumori assillanti non sembrano cessare e l'atmosfera si fa sempre più tesa e inquietante. Dopo aver sentito una sorta di lamento provenire dalla sua camera, la donna spalanca la porta e davanti a sé il cadavere della vecchia, che si alza e si avvicina a lei minaccioso. La Chester cerca di fuggire, ma in ogni angolo della casa ecco comparire l'anziana signora. In preda alla disperazione, si lascia cadere a terra e porta le mani al collo, strangolandosi. La mattina dopo la polizia viene chiamata da una vicina di casa, che sentite delle urla si era allarmata ed era entrata nell'appartamento per controllare cosa fosse accaduto. Uno dei poliziotti esamina il corpo e nota che un anello è stato rimosso dalla mano dell'infermiera con la forza. L'ultima sequenza mostra la vicina di casa osservare il volto pietrificato della Chester con crescente inquietudine, mentre inizia anche lei a sentire il rumore dell'acqua e il ronzio della mosca, facendoci intuire che la maledizione ha già trovato la sua prossima vittima.

Nell'epilogo finale la macchina da presa ritrova la compagnia di Boris Karloff, questa volta vestito con il costume di Gorka e intento a cavalcare in un bosco. Dopo aver ascoltato i saluti dell'attore, la macchina da presa indietreggia svelando la

finzione del set: Karloff è a cavalcioni su un cavallo meccanico, i rami degli alberi vengono tenuti in mano e mossi da alcuni membri della troupe e vediamo una seconda cinepresa che riprende la scena mentre compare la scritta «fine».

Il primo episodio, come anticipato nel precedente capitolo, è quello che maggiormente risente delle modifiche da parte dei distributori americani, colpevoli soprattutto di aver eliminato il sottotesto romantico tra le due donne. Nel film non viene mai esplicitata la natura del rapporto tra Rosy e Mary, ma non è difficile leggere tra le righe le attrazioni, soprattutto da parte di Mary. La sessualità tra due donne consisteva in un argomento non ben accettato dal pubblico statunitense, e la AIP si muove immediatamente per eliminare dalla versione americana ogni traccia di questo rapporto. Salvatore Billitteri viene scelto dalla casa di produzione e distribuzione americana come suo rappresentante sul set, dove si occupa di tagliare le scene non accettate, di ridoppiare abilmente i dialoghi per modificarne il significato, e occasionalmente di commissionare al regista delle ulteriori scene da girare per sostituire quelle eliminate[142]. A essere modificati sono principalmente i dialoghi, come si può immaginare, essendo la componente centrale nella creazione del rapporto tra le due donne. Poiché, inoltre, la AIP giudicava questo episodio come troppo diverso dagli altri e poco spaventoso, il personaggio di Frank subisce un cambiamento inaspettato: non è più un vecchio amante scappato di prigione, ma un fantasma vendicativo. Frank, dunque, esiste come unica vera minaccia, per lo meno come fantasma, e nessun altro si nasconde dietro le sue telefonate. Mary non è più una donna innamorata pronta a tutto pur di riavvicinarsi a Rosy, ma diventa una semplice amica senza alcun tipo di secondo fine, realmente interessata al benessere della protagonista. Spariscono alcuni dei riferimenti al loro vecchio rapporto, la lettera scritta da Rosy cambia completamente di contenuto (non più una lettera di ammissione di colpa, ma un'espressione della sua preoccupazione per l'amica e della sua volontà di cercarle un aiuto psichiatrico) e anche il finale viene reinventato. Rosy pugnala Frank, ma l'uomo non muore come accade nella versione europea, anzi, la sua voce risuona attraverso la cornetta del telefono ricordando a Rosy che non potrà mai ucciderlo e che continuerà a perseguitarla tutte le notti chiamandola al telefono[143].

[142] *Ivi*, p. 487.
[143] *Ivi*, pp. 488-490.

Per la trama, il trattamento delle tematiche e i personaggi, potremmo considerare *Il telefono* come il primo giallo a colori del cinema italiano[144]. Nella stessa strutturazione degli spazi e dei movimenti della macchina da presa, Bava si mostra in grado di mettere in atto una modulazione che ritroveremo nei gialli successivi. Non ci viene restituita una visione completa dell'appartamento di Rosy e quando la ragazza si reca in bagno la macchina da presa non la segue, suggerendoci una certa distanza e ristrettezza di visuale che possiamo presupporre essere la stessa del suo stalker. In una delle loro conversazioni al telefono, quando Rosy è appena uscita dal bagno, l'uomo descrive in modo morboso il corpo della donna e quest'ultima, intimorita, cerca di coprirsi come meglio riesce con il suo asciugamano. Mentre ascoltiamo l'uomo complimentare il suo «corpo stupendo», le sue «braccia morbide» e le sue «gambe perfette», la macchina da presa si sposta dal volto di Rosy scendendo lungo tutto il suo corpo, oggettivizzandolo, facendocelo ammirare, così come sta facendo nello stesso momento il suo persecutore, ponendoci, come pubblico, al suo stesso livello di voyeurismo. Lo spettatore, in un certo senso, si ritrova in una posizione di vantaggio rispetto a quella occupata dalla protagonista, consentendogli di scoprire in anticipo la vera identità dello stalker[145]. Questo chiaramente non significa che la minaccia sia stata sventata, e lo spettatore in attesa non verrà privato del tanto agognato colpo di scena. L'idea di porre il pubblico al posto del carnefice, e il conseguente uso della soggettiva (o finta soggettiva) sarà preponderante nel genere giallo, diventandone un vero e proprio ingrediente essenziale[146].

Se *Il telefono* mostra allo spettatore la stretta connessione tra l'horror e il giallo, con *I wurdalak* Bava mette in scena una storia gotica per eccellenza, del tutto in linea con i film diretti in quel periodo da Roger Corman e prodotti dalla Hammer. A differenza degli altri due episodi, con scene relegate a interni e una compagine attoriale ridotta, è l'episodio più dispendioso e quello più duraturo, occupando circa quarantuno minuti dei novantatre di durata totale.

Tornano ancora una volta i vampiri, ma a differenza di quelli visti finora, vera personificazione del male e mossi nei loro intenti da uno spirito vendicativo, questa volta le loro uccisioni non sono sintomo di odio. I wurdalak si accaniscono verso i

[144] *Ivi*, p. 485.
[145] *Ibidem.*
[146] *Ivi,* p. 486.

membri della propria famiglia in quanto mossi dall'amore e dalla necessità di non rimanere da soli dopo la morte. A essere evidenziato è il valore della famiglia e dell'obbedienza al patriarca, principi talmente imperativi da essere validi al di là della vita. È un amore che porterà alla morte di tutti i personaggi della storia, anche della damigella in pericolo, Sdenka, e dell'eroe maschile, Vladimir, un eroe nel senso gotico, impotente e senza un vero e proprio ruolo nello svolgimento degli eventi, a differenza di quanto accade con i personaggi femminili. La scelta di non lasciare in vita nessuno rappresenta una novità per gli horror dell'epoca[147], soprattutto in un film con al centro un nucleo familiare comprendente donne, bambini e un cane da compagnia, la prima vittima della storia. La sequenza in cui il piccolo Ivan, ormai trasformato, bussa alla porta della madre implorando di lasciarlo entrare è uno degli istanti più perturbanti della filmografia baviana, un momento sospeso tra compassione e terrore.

La goccia d'acqua rappresenta l'episodio più libero e sperimentale dei tre, quello che meglio racconta il talento di Bava nell'organizzare la paura tramite soluzioni visive e sonore. Condivide con *Il telefono* l'ambientazione in interni e la presenza di pochissimi attori, ma a differenza del primo inserisce l'elemento fantastico e si spinge più in là nell'incutere paura nello spettatore. La signora Chester non è come le protagoniste delle altre storie, non si identifica né in una vittima indifesa e nemmeno in una seducente manipolatrice (due tipologie femminili entrambe presenti in *Il telefono*), rappresentando dunque una sperimentazione[148]. La Chester viene presentata attraverso la sua casa, un appartamento datato, illuminato da un'inquietante luce verde intermittente, di cui non vediamo la fonte diretta ma immaginiamo provenire da un'insegna fuori casa sua. Nel disordine della sua dimora, l'infermiera passa la sua serata bevendo alcool e cucendo in solitudine prima di sentire lo squillo del suo telefono che la richiama a lavoro (un presagio di brutte notizie, o almeno a questo ci ha abituati Bava con *Il telefono*).

L'ambiente viene ancora una volta sfruttato per introdurre l'altro personaggio essenziale alla storia, l'anziana defunta. Gli spazi non sono più quelli claustrofobici di un piccolo appartamento, ma si ingrandiscono a dismisura, rendendo ancora più palpabile il vuoto che li abita. La sontuosità delle stanze convive con la decadenza

[147] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 82.
[148] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 171.

degli arredi, abitati da ragnatele e da diversi gatti che si muovono agitati per casa. La camera da letto nasconde le presenze più inquietanti: il piccolo tavolo rotondo, sede prediletta alle sedute spiritiche, una quantità innumerevole di bambole sparse qua e là sui mobili e sul pavimento, e infine il corpo della donna, nascosto dalle tende del letto a baldacchino, al quale ci avviciniamo con un lento zoom. Quasi tutte le successive apparizioni della donna saranno caratterizzare da un uso insistente dello zoom, come vediamo nell'inquadratura che la mostra sdraiata sul letto dell'infermiera, o seduta sulla sua sedia a dondolo, ed è sempre uno zoom a immortalare la sua mano comparire minacciosamente dallo stipite di una porta. L'anziana non è altro in realtà che una bambola di cera, un manichino, creato per l'occasione dal padre di Mario, Eugenio. La sua fissità, il riflesso del biancore della sua pelle, rendono la figura spettrale.

Ad aumentare questa sensazione è ancora una volta l'abile uso delle luci e dei colori, irrealistici, sgargianti, inevitabilmente fantastici. Rosso, viola e verde sono i colori predominanti, e in alcuni momenti sembrano essere le uniche luci a illuminare le stanze, ma non ci viene mostrata la loro origine, lasciando il fenomeno inspiegato. Ma ancora prima delle immagini sono i suoni a creare un alone perturbante e fantastico intorno alla storia. Nonostante abbiano una fonte realistica, i suoni che perseguitano la protagonista continuano a crescere in volume e in quantità, fino a diventare delle vere e proprie presenze all'interno della casa, la cui fonte sfocia poi nell'irrazionale più puro.

Nel suo insieme, *I tre volti della paura* si presenta come un'opera di transizione e di consolidamento allo stesso tempo. Da un lato raccoglie l'eredità della prima regia di Bava, *La maschera del demonio*, con la sua ambientazione gotica, i drammi familiari, la presenza di vampiri e di personaggi stereotipati. Dall'altro lato però la sua esplorazione visiva lo allontana dal punto di partenza e lo spinge a reinventare un genere considerato come popolare, di serie b, ma non per questo senza valore. La sua attenzione e sperimentazione lo portano ad anticipare sviluppi futuri, come vediamo negli episodi *Il telefono* e *La goccia d'acqua*, i quali mostrano alcuni stilemi del giallo e del thriller moderni.

Inoltre, l'inserimento del fantastico nell'ultimo episodio è ancora più significativo se pensiamo al suo uso all'interno di *La frusta e il corpo* e il successivo *Operazione paura* (Mario Bava, 1966). Quest'ultimo sembra, almeno per la trama, ricalcare

fedelmente il filone gotico, iniziando con l'arrivo di un dottore, un forestiero di nome Paul Eswai, in un piccolo villaggio vicino ai Carpazi, dove si stanno verificando una serie di inspiegabili omicidi. La chiave del mistero sembra essere villa Graps, una vecchia dimora abitata dall'anziana Baronessa Graps, rimasta in solitudine dopo la morte di sua figlia Melissa quando questa era ancora una bambina. Paul inizia a indagare, con l'aiuto di una giovane e attraente donna di nome Monica, e sembra giungere alla conclusione che dietro tutto si celi il fantasma della piccola Melissa.

Bava lascia cadere la componente morbosa e sessuale che caratterizzava molte delle sue opere precedenti. Lavora piuttosto sulla rappresentazione del perturbante e del fantastico, esplorandoli come non era mai stato fatto prima nel gotico italiano. Il regista si concentra sulla rappresentazione di Melissa, inizialmente negata e ridotta solo ad alcune piccole parti, come i suoi piedi mentre scendono delle scale dopo aver causato la morte di una donna, o la sua mano appoggiata contro un vetro opaco. La visione sottratta allo spettatore crea un effetto straniante, il quale viene ulteriormente aumentato dal fatto che Melissa è in realtà interpretata da un bambino travestito da donna, Valerio Valeri, il figlio del portiere di Bava[149].

Le apparizioni di Melissa sono casuali, e il fantasma sembra potersi materializzare ovunque preferisca, a discapito dei protagonisti. Ma non è solo il personaggio di Melissa a rendere la storia fantastica, lo sono anche le ambientazioni. Il villaggio e le distanze tra i suoi vari luoghi sembrano variare costantemente e vengono lasciati vaghi di proposito, come un labirinto indefinito. Una sensazione del genere traspariva già da *La maschera del demonio*, dove le distanze tra un posto e un altro sembrano accorciarsi e allungarsi a seconda della scena. Lo spazio viene riorganizzato dal fantasma con lo scopo di creare spaesamento e confusione negli abitanti del villaggio e non a caso queste sensazioni raggiungono tutto il loro potenziale proprio all'interno di Villa Graps, dimora di Melissa. Una delle scene più note e acclamate del film vede Paul correre lungo i corridoi della villa tentando di allontanarsi da Melissa e dalla Baronessa Graps, ma la sua fuga viene resa impossibile e il protagonista si trova bloccato in un loop che lo vede ripercorrere la stessa stanza all'infinito. In un crescendo di surreale Paul finisce per rincorrere se stesso fino a toccarsi da solo la spalla e fermare la sua stessa corsa. Ancora sconvolto da quanto è appena successo, si appoggia a una grossa

[149] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 161.

tela raffigurante la villa e quando riapre gli occhi si ritrova inspiegabilmente intrappolato in una grossa ragnatela nel giardino esterno[150]. Il fantastico non è semplice apparizione del soprannaturale, ma un'incrinatura percettiva, come già accadeva all'interno di *La frusta e il corpo*. Non c'è spiegazione razionale per questi eventi e il regista non è interessato a fornircene una, lasciando lo spettatore nel dubbio sulla veridicità di ciò a cui ha appena assistito. Paul è davvero bloccato in un loop? O si tratta solo della sua immaginazione? Il fantastico in Bava viene inteso e rappresentato come alterazione della percezione dei suoi personaggi e del suo spettatore, anticipando estetiche e soluzioni future.

Tra i personaggi principali troviamo la figura di Ruth, una strega che performa rituali sugli abitanti del villaggio con lo scopo di proteggerli dalle malefatte del fantasma. È interessante notare le differenze tra Ruth e le streghe (o vampire) presenti nei film citati finora. La strega veniva associata alla figura di una femme fatale, caratterizzata da desideri di vendetta, di dominio e altamente sessualizzata. Ruth invece è la variante benefica, che interviene per proteggere e limitare il male, anche quando si ritrova a non essere pienamente accettata dalla popolazione. La sua presenza è portatrice di una sapienza ancestrale in grado di contrastare le minacce nel tentativo di ristabilire un equilibrio spezzato. In questo senso Ruth rappresenta uno snodo importante, un passo verso nuove tipologie di gotico e di formalizzazione dell'orrore che si avvicineranno sempre di più al folklore e al contesto socioculturale italiano[151].

È soprattutto grazie a Mario Bava che il terreno dell'horror italiano assume una forma riconoscibile, autonoma e, possiamo affermare, iconica. Se il punto di partenza è un discorso già avviato, il regista sanremese è in grado di riformularlo, non attraverso la scrittura o la costruzione narrativa, ma piuttosto attraverso una ricerca visiva, atmosferica, che ridefinisce il gotico sul piano stilistico e registico. Il suo contributo principale non riguarda tanto cosa deve essere raccontato, e gli esempi analizzati ne sono un chiaro specchio. I personaggi, le ambientazioni, le dinamiche, riprendono almeno inizialmente quelle del precedente gotico letterario e del coevo gotico cinematografico. In un contesto ancora segnato da imitazioni più o meno trasparenti dei modelli della Hammer, Bava comprende come la vera originalità, il vero impulso

[150] *Ivi*, p. 164.
[151] *Ivi*, p. 165.

creativo, risiedano piuttosto nell'immagine. Da qui parte la sua ricerca con i cromatismi, le luci, le relazioni tra gli spazi, i movimenti di camera, gli effetti speciali, i quali riorganizzati in combinazioni diverse consentono di mettere in secondo piano i budget ridotti e l'appartenenza dei suoi film a filoni considerati di serie B. Il cinema di Bava è stato apprezzato e recuperato con il passare degli anni da professionisti del settore del calibro di Guillermo Del Toro, Tim Burton, Sam Raimi, Quentin Tarantino e Dario Argento. Alcune delle sue scene più iconiche hanno fatto la storia del genere e, in alcuni casi, anche interi film. Giorgio Ferroni, ad esempio, realizzerà anni dopo *La notte dei diavoli* (Giorgio Ferroni, 1972), un remake ambientato in ambiente contemporaneo di *I wurdalak*, segno dell'influenza di Bava nella cinematografia successiva.

> I film di Bava sono i film più realistici di tutti i tempi: un mix di erotismo, sesso, orrore e immagini crude che per me è più vero dei film che sono considerati realistici. […] Nessuno meglio di lui racconta una storia attraverso le immagini. Il cinema è sensazione, carica emotiva, non è narrativa, non rientra nella tradizione letteraria. Un'immagine che sa colpirti con forza è già una storia. [Intervista a Tim Burton, 2004][152]

> Mario Bava, un uomo incredibilmente elegante nella creazione di immagini. Ha creato una strana poesia di colore e orrore attraverso la saturazione estrema dei colori che si ritrova in alcuni miei lavori. […] Ha influenzato tutti, da Fellini a Romero. Trovo assolutamente attraente tutto l'horror italiano, quello di Bava e quello dei suoi discendenti. [Interviste a Guillermo del Toro, 2013 e 2019][153]

> [Mario Bava] Fa parte di quel pugno di registi che hanno segnato notevolmente il mio lavoro. Era il mio eroe. […] È grazie a lui che ho cominciato a pensare a una scena attraverso le inquadrature. […] Gli elementi che rendono il cinema di Bava in anticipo sui suoi tempi, e per certi versi ancora

[152] Tim Burton, "Il generatore di sogni", intervista di Roberto Pisoni, in G. Acerbo, R. Pisoni (a cura di), *op. cit.*, pp. 65-66.
[153] Guillermo Del Toro, "Mostri in Technicolor", intervista di Teresa Earle, Mara Barbierato, in G. Acerbo, R. Pisoni (a cura di), *op. cit.,* pp. 63-64.

> moderno, sono parecchi, ma principalmente due. L'uso del colore, che non è necessariamente moderno, ma influenza ancora il cinema contemporaneo. […] Il secondo aspetto è più ovvio: ha anticipato diversi generi prima che si affermassero come tali. [Intervista a Quentin Tarantino, 2004][154]

La sua capacità di reinventare i set grazie a trucchi ottici e di sfruttare i limiti produttivi con soluzioni poetiche sono tra i suoi tratti ricordati con maggiore ammirazione da colleghi e coloro che hanno avuto la possibilità di conoscerlo di persona. È anche grazie alla sua figura se i cineasti successivi riusciranno ad allontanarsi dal gotico classico e riformularlo secondo le loro esigenze e quelle del proprio tempo.

2.3. Altri autori, tra mimesi e sperimentazione

Abbiamo visto come l'acquisizione del gotico da parte del cinema popolare italiano sia stata in grado di creare nel tempo una grammatica visiva che non appartiene più al modello inglese o americano, ma diventa lentamente specifica del territorio. Si è finora parlato della produzione di due dei registi che si sono occupati di questo filone in maniera più sistematica e le cui pellicole hanno ricevuto, e continuano a ricevere, apprezzamenti su più fronti. Ma Freda e Bava, come già accennato, non sono i soli a essersi addentrati nel gotico. Nel giro di pochi anni il filone si articola in decine di titoli prodotti da registi diversi, accumunati dal desiderio di replicare una formula che si era dimostrata efficace sul mercato internazionale. È una proliferazione che non produce necessariamente un'innovazione narrativa, ma è proprio questo a costituire un tratto distintivo della stagione gotica: un cinema che guarda alle forme estere, creando uno stile coerente e riconoscibile, ma comunque in grado di fornire un fertile terreno di prova.

È importante dunque riportare alla memoria alcuni tra gli altri titoli gotici del periodo, diretti da registi considerati "minori" o che non vengono ricordati per questi film in particolare, essendosi occupati durante la loro carriera di altri generi. Sono

[154] Quentin Tarantino, "Action painting", intervista di Alessandra Venezia, Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni, in G. Acerbo, R. Pisoni (a cura di), *op. cit.,* pp. 123-127.

esempi utili a costruire una visione più ampia del fenomeno e mostrare come non si tratti di un caso isolato, per quanto contenuto, del panorama italiano.

L'impronta mimetica del genere accomuna a quasi tutti i nostri film la derivazione da un testo letterario, inventato o meno. *Il mulino delle donne di pietra* (Giorgio Ferroni, 1960) risulta essere tratto dall'inesistente *Racconti fiamminghi* di Peter Van Weigen, *Danza Macabra* (Antonio Margheriti, 1964) dovrebbe essere ispirato a un racconto di Edgar Allan Poe di cui non si hanno riscontri, e *La cripta e l'incubo* (Camillo Mastrocinque, 1964) è realmente basato sul famoso romanzo *Carmilla* (1972) di Sheridan Le Fanu. Si riconferma l'utilizzo di repertori letterari al fine di rafforzare un genere percepito come popolare e di donare un'apparenza di prestigio culturale alla rielaborazione dei modelli esteri.

Se osserviamo le ambientazioni, *Il mulino delle donne di pietra* è forse una di quelle che si distacca maggiormente dalle altre, scegliendo come luogo privilegiato della storia l'area fiamminga. Il richiamo a iconografie artistiche e medievaleggianti è presente sin dalla prima inquadratura del film: un battello attraversa un fiume circondato da nient'altro che nebbia e un vecchio mulino a vento lasciato sullo sfondo, in un'immagine che rimanda immediatamente a quelle degli innumerevoli dipinti dei paesaggi fiamminghi. Viene prestata molta attenzione al colore, usato in maniera essenzialmente decorativa, e alla composizione delle immagini, che Ferroni cerca di disturbare il meno possibile con i movimenti di macchina[155].

L'arte è al centro del primo film a colori dell'horror italiano, che vede come protagonista un giovane studente di storia dell'arte, Hans van Arnim, inviato a raccogliere dei documenti riguardanti lo scultore Gregorius Wahl e il suo enorme carillon composto da sculture a grandezza naturale di importanti figure storiche. Hans conosce Elfie, la figlia dello scultore, dalla quale rimane affascinato, ma una notte, quando i due si trovano assieme, la donna muore improvvisamente. Hans, spaventato dalla reazione che potrebbe avere il padre della giovane, decide di fingere indifferenza e il giorno dopo ritorna al mulino come in una normale giornata di lavoro. Elfie però appare viva e vegeta, insospettendo subito Hans.

Quando iniziano a scomparire alcune ragazze vicine al protagonista, Hans inizia a indagare sulla famiglia Wahl fino a scoprire un orribile segreto: le statue del carillon

[155] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 52.

sono frutto dell'imbalsamazione di veri cadaveri, uccisi con lo scopo di tenere in vita Elfie, affetta da una malattia che sembra essere curabile solo grazie all'uso del loro sangue[156].

Le tematiche sono essenzialmente quelle già trattate per i film analizzati finora: l'uso del sangue come richiamo alla figura dei vampiri, la presenza di una scienza corrotta e votata alla morte, un protagonista maschile diviso tra una seducente femme fatale e un'innocente damigella in pericolo che necessita salvezza. In mezzo a questi richiami e riprese, è interessante invece notare il ruolo della musica all'interno della trama. La canzone suonata dal carillon viene subito associata alla morte e a eventi negativi, diventando un vero e proprio *leitmotif* con lo scopo di preparare lo spettatore ai momenti orrorifici, un elemento che diventerà ricorrente nell'intero genere prodotto in Italia[157].

Tra i tratti distintivi dell'horror italiano codificati in questo primo periodo troviamo anche la dicotomia uomini e manichini, tra l'essere animato e l'oggetto inanimato, i quali si scambiano ruoli in maniera destabilizzante[158]. Ancora prima di essere sfruttati ampiamente da Mario Bava, come abbiamo visto nell'episodio *La goccia d'acqua*, in *Operazione paura* quando l'inquietante Melissa si nasconde mimetizzandosi in mezzo alle sue bambole, e come vedremo in *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964), è Ferroni con il suo film a porre al centro dell'attenzione questo confronto tra vita e morte rendendolo visibile nell'immagine di oggetti inanimati dalle fattezze umane.

Tra i nomi che si sono legati maggiormente al gotico c'è quello di Antonio Margheriti, regista romano che firma nel 1964 due titoli del filone: *Danza macabra* e *I lunghi capelli della morte*. Sono due casi esemplari di una delle preferenze assolute del gotico italiano: i drammi familiari. In entrambi i film troviamo elementi tipici del melodramma, come consorti traditi o storie di amanti puniti e vendicativi. *Danza macabra* (che Margheriti firma con lo pseudonimo Anthony M. Dawson) è incentrato su un giornalista, Alan Foster, che dopo aver incontrato lo scrittore Edgar Allan Poe in una locanda e aver messo in dubbio la veridicità delle sue storie, accetta la sfida di passare una notte in un castello che si dice essere infestato. Una volta arrivato, inizia a incontrare una serie di personaggi, tra cui la bella Elizabeth, di cui si innamora. Ma

[156] *Ivi*, p. 49.
[157] *Ivi*, p. 53.
[158] *Ibidem.*

con il passare della notte, Alan fa un'orribile scoperta: tutti gli abitanti del castello sono in realtà dei fantasmi che reinscenano gli eventi che hanno portato alla loro morte e si nutrono del sangue dei visitatori per poter mantenere una forma terrena. Alla fonte di questa catena di distruzione ci sono una serie di tradimenti familiari che culminano in una violenta scena di uccisioni proprio mentre Elizabeth sta consumando un rapporto adultero con un suo stalliere.

Anche *I lunghi capelli della morte* è in gran parte concentrato sulla relazione clandestina tra il protagonista maschile, Kurt Humboldt, e la sua amante Mary, con la quale progetta di uccidere la moglie Elizabeth. Mary è in realtà un fantasma, tornato dal mondo dei morti per tormentare i membri della famiglia Humboldt, colpevoli di essersi macchiati le mani del suo sangue e di quello dei suoi cari: avevano fatto giustiziare ingiustamente la madre, accusata di un crimine mai commesso, avevano sedotto e poi ucciso Mary, e infine avevano costretto Elizabeth, sua sorella, a sposarsi con Kurt contro la sua volontà. Nonostante lo spettatore capisca fin da subito la natura del personaggio di Mary, la storia viene raccontata dal punto di vista dell'adultero Kurt, quasi come in una «versione horror di *Divorzio all'italiana*»[159].

Ad accumunare i film di Margheriti è la mancanza un eroe maschile. Anche quando è presente, come nel caso di *Danza macabra*, si tratta di un personaggio senza gli attributi di un eroe nel senso tradizionale. Il protagonista Alan Foster subisce un cambiamento radicale dallo scorrere degli eventi, passando dall'essere un uomo all'apparenza sicuro di sé, impavido e propositivo, al diventare un mero spettatore delle vicende, impaurito e senza una vera capacità di agire sulla storia. Alla fine, in un ribaltamento dei ruoli narrativi, avrà bisogno dell'aiuto di Elizabeth per sfuggire agli altri fantasmi, incarnando così le parti che solitamente spetterebbero alla damigella in pericolo[160].

Anche *I lunghi capelli della morte*, in una certa misura, mette in secondo piano i personaggi maschili della storia. Le vicende del film possono essere interpretate come un tentativo di soverchiare le sopraffazioni maschili nei confronti delle donne, qui rappresentate con sfumature diverse[161]. Questa volta non incontriamo anziane vampire

[159] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, cit., p. 138.
[160] *Ivi,* p. 151.
[161] *Ivi*, p. 138.

o giovani manipolatrici con intenti puramente maligni, ma la sete di vendetta delle protagoniste femminili deriva dalla volontà di raggiungere un fine emancipatorio.

Margheriti predilige un approccio votato al fantastico, come risulta chiaramente non solo dall'inserimento di elementi quali i fantasmi, ma anche dalle scelte relative alle ambientazioni e all'articolazione temporale. Cercare di quantificare lo scorrere del tempo in *Danza macabra* si rivela un'operazione tutt'altro che facile e una situazione apparentemente lineare nasconde in realtà una dimensione circolare che ritorna maniacalmente su se stessa. Nel castello, passato e presente convivono l'uno con l'altro, e le vite che lo hanno attraversato si trovano costrette a rivivere gli stessi eventi all'infinito. Il ripetersi degli eventi del passato causa nuovi effetti sulla vita del presente, creando una dimensione di loop tra le due linee temporali che continuano a influenzarsi a vicenda[162].

Altri film della stessa stagione proseguono nella direzione tradizionale, mantenendo l'impianto classico del gotico inglese. Tra questi, *La cripta e l'incubo* costituisce uno degli esempi più significativi, sia per la sua derivazione letteraria, sia per il modo in cui rispecchia le formule del genere senza allontanarsene. Il film è forse uno dei pochi gotici italiani tratti da un vero modello letterario, in questo caso, come anticipato, il celebre romanzo *Carmilla* di Sheridan Le Fanu. Camillo Mastrocinque si trova al suo primo approccio al gotico e, pur filtrando la trama del romanzo, decide di mantenere al centro uno degli elementi più innovativi, ovvero la figura di un vampiro femminile il cui fascino non ha come destinatario privilegiato un uomo, ma un'altra donna. La protagonista è Laura, figlia del Barone Von Karnstein, una giovane donna che si pensa essere la reincarnazione della vampira Sheena, la quale secoli prima era stata condannata a morte e aveva giurato di tornare a compiere la sua vendetta. Il Barone assume un restauratore affidandogli il compito di recuperare un vecchio ritratto di Sheena, in modo da svelarne una volta per tutte le sembianze e paragonarle a quella della figlia. Un giorno una nobildonna e sua figlia hanno un incidente con la loro carrozza vicino alla dimora Karnstein. La figlia, Ljiuba, viene ospitata al castello per riprendersi dall'incidente. Così, Ljiuba e Laura iniziano a passare molto tempo assieme, e la loro relazione, da uno stadio di amicizia, sembra evolvere verso qualcosa di più intimo e ambiguo. Nel frattempo, si verificano una serie di morti inspiegabili

[162] *Ivi*, p. 109.

nelle vicinanze e i sospetti ricadono su Laura. Sarà il vecchio quadro raffigurante Sheena a svelare la verità: la vampira è in realtà Ljiuba, che si era avvicinata a Laura con lo scopo di compiere la sua vendetta.

Torna ancora una volta la presenza dell'arte e di un quadro come elemento centrale per l'indagine e per scoprire segreti rimasti celati nel tempo. L'arte è vero e proprio motore narrativo, un dispositivo visivo che genera tensione, non solo del gotico, ma dell'horror italiano in generale. *La cripta e l'incubo* non attinge solo al gotico straniero, ma nell'immaginario visivo ritroviamo riferimenti al contesto italiano. Un flashback mostra il momento dell'esecuzione della strega Sheena che per molti aspetti ricorda quella dell'esecuzione della strega Asa in *La maschera del demonio*. Un altro collegamento con il contesto italiano si può riscontrare nella figura di Rowena, la domestica personale di Laura, la quale si affida alla superstizione e alla magia per cercare di scoprire la verità e di proteggere Laura. La vediamo compiere diversi rituali nel corso del film, rituali che hanno un'affinità maggiore con il contesto del folklore del Mediterraneo piuttosto che quello d'oltralpe o anglosassone. Ancora una volta è la figura marginale di una strega a essere simbolo della mentalità mediterranea e a spingerci in un territorio nuovo, su cui è importante porre un'attenzione anticipata al fine di comprendere meglio il ruolo di questa figura nello sviluppo dell'horror italiano.

La scelta di porre al centro una sessualità femminile non eteronormativa è significativa, soprattutto se pensiamo a come queste sessualità verranno esplorate successivamente anche dal giallo, che farà una sua caratteristica la rappresentazione di sessualità alternative e talvolta morbose. Antonio Margheriti era stato il primo a inserire un rapporto omoerotico all'interno di un film gotico in *Danza macabra,* dove però occupava un ruolo essenzialmente marginale nell'economia del film. Con i personaggi di Laura e Ljiuba, il regista e gli sceneggiatori, Tonino Valerii ed Ernesto Gastaldi, giocano sugli stereotipi del genere e li usano abilmente al fine di confondere il pubblico. Laura è una giovane dai capelli corvini, gli occhi scuri, presentata come la reincarnazione di una strega, tutti elementi di solito collegati alla figura della donna vampira distruttiva. Ljiuba invece viene introdotta in un momento di debolezza, ferita dopo l'incidente in carrozza, e bisognosa di aiuto. Ha i capelli e la pelle chiara, e sembra in tutto e per tutto essere la vittima ignara della maledizione della famiglia e delle manipolazioni di Laura. Mastrocinque accentua il contrasto tra le due donne,

associando Laura all'oscurità e ponendo Ljiuba sotto la luce, facendo proprie le convenzioni visive del genere[163]. Sarà solo sul finale che lo spettatore avrà modo di scoprire la verità su Lijuba e il gioco di ribaltamenti identitari riuscirà a reggere per l'intera durata del film. Mastrocinque è in grado di sovvertire le attese e così facendo di rielaborare gli stessi codici del cinema gotico.

L'attrazione tra le due donne non viene, chiaramente, esplorata a livello esplicito o psicologico, poiché la censura non lo avrebbe consentito, e la natura lesbica delle due viene giustificata dalla componente soprannaturale del film. Inoltre, dobbiamo contestualizzare la presenza del lesbismo nei film di questo periodo come risposta a un desiderio di visioni proibite e trasgressive, accettate solo in film di genere e indirizzati a un pubblico popolare, e non come una volontà di indagarne il ruolo sociale o culturale[164].

La componente omoerotica torna anche nel successivo horror firmato da Mastrocinque, *Un angelo per Satana* (1966). Qui, protagonista assoluta è Barbara Steele, interprete di Harriet, giovane nobildonna perseguitata dalla presenza malefica di una sua antenata di nome Belinda, alla quale somiglia spaventosamente. Sotto effetto del controllo di Belinda, Harriet si trasforma da donna innocente e gentile a una sensuale predatrice, che cerca di sedurre, tra gli altri, anche la sua giovane domestica. Harriet scatenerà il panico nel villaggio, portando alla morte di alcuni degli abitanti.

Sarà solo grazie all'aiuto di Roberto, uno scultore giunto al castello con il compito di restaurare una vecchia statua raffigurante Belinda, che Harriet scoprirà la verità che si cela dietro i suoi repentini cambi di personalità: non si tratta di nessuna maledizione, ma si trova sotto ipnosi del perfido zio e della governante, sua amante, i quali speravano di liberarsi della ragazza per rimanere i soli padroni dei beni di famiglia.

Quando *Un angelo per Satana* esce nei cinema ci troviamo ormai sul finire del fenomeno del gotico italiano, che raggiunge dalla metà degli anni Sessanta in poi il suo periodo di declino. Nonostante siano ancora presenti tutti gli elementi necessari a farci definire questo film come "gotico", al contempo altri ci segnalano la trasformazione del filone verso qualcosa di altro. Il primo elemento è l'ambientazione, questa volta non in un paese straniero, ma in un piccolo villaggio in una zona rurale

[163] *Ivi*, p. 131.
[164] *Ivi*, p. 146.

non ben precisata dell'Italia, portando con sé temi quali la superstizione e il retaggio di una cultura arcaica. Il secondo elemento è senza dubbio quello sessuale, il quale assume una posizione centrale, lasciando invece il macabro e il fantastico ai margini. Il colpevole non risiede più nelle forze soprannaturali ma, quasi come in un ritorno alle origini di Freda, è ospitato in personaggi terreni, un segnale di come il thriller e il giallo stessero gradualmente prendendo piede[165].

Un angelo per Satana sarà l'ultimo film horror italiano ad avere come protagonista Barbara Steele, la quale ritornerà al genere italiano solo nel 2012 con *The Butterfly Room – La stanza delle farfalle* diretto da Gionata Zarantonello. Con questo film non si chiude simbolicamente solo la parabola di Barbara Steele, ma anche la prima fase gotica del genere, avviato ormai verso un processo di trasformazione interna.

Il gotico italiano degli anni Sessanta rappresenta un fenomeno relativamente circoscritto, ma di importanza per la storia del nostro cinema di genere. Racconta la storia di una tendenza nata su formule narrative derivative, ma in grado di utilizzarle in maniera nuova e costruendo una grammatica visiva autonoma. Riccardo Freda ha mostrato come il gotico nasca innanzitutto come operazione produttiva, un tentativo strategico di inserirsi nel mercato internazionale, che si riflette nella scelta di ambientazioni, storie e attori arrivando fino agli stessi nomi usati dagli operatori nei crediti. Freda introduce un contesto e apre la strada verso una nuova direzione per il cinema popolare.

Tra gli altri iniziatori c'è Mario Bava, che compie il passo successivo trasformando quella che era una semplice direzione in una poetica visiva personale. L'elemento orrorifico non viene più inteso come un semplice contenitore narrativo, ma diventa un ambiente sensoriale, fatto di luci, colori e movimenti di camera ripetuti al punto di diventare un vero e proprio tratto stilistico legato al nome del regista. Il gotico dalla narrazione passa all'immagine, mostrandoci due diversi approcci al filone: quello razionale e descrittivo di Freda, e quello fantastico e sensoriale di Bava.

Accanto alle lezioni di Freda e Bava si muovono numerosi registi che con le loro partecipazioni hanno contribuito a codificare il gotico e, in diverse misure, anche alla sua fine. Il gotico italiano rappresenta un vero e proprio ecosistema che non può semplicemente essere liquidato come puramente derivativo. Con le sue piccole

[165] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969,* cit., p. 157.

innovazioni l'horror dimostra d'essere un campo di prova e la base di partenza di alcuni tra i filoni più noti del cinema di genere italiano e internazionale.

Ma è altrettanto evidente che la loro innovazione si ferma qui. Non saranno loro gli autori che radicheranno le storie in un contesto italiano, non porteranno l'orrore nelle campagne emiliane, nelle periferie urbane, nei miti folklorici della penisola. Questo passaggio avverrà più tardi, quando i registi italiani, forti delle lezioni visive del periodo gotico e dei cambiamenti introdotte dal nuovo filone giallo, introdurranno importanti novità nelle narrazioni e nelle tematiche trattate, ancorando in maniera definitiva il genere horror al contesto storico e sociale italiano. Il giallo è in qualche modo un ponte necessario a questa trasformazione, costituendo il momento decisivo del passaggio dal gotico anni Sessanta all'horror radicato nel territorio degli anni Settanta. Si sperimentano nuove forme di messa in scena, un rapporto diverso con la città e con gli ambienti quotidiani e un modo nuovo di intendere il mistero e la rappresentazione del male.

Il gotico, dunque, non è un semplice episodio isolato, ma è premessa e fondamento da cui nasceranno le forme più mature e radicate del nostro cinema dell'orrore.

CAPITOLO III: Terrore cittadino, ovvero come l'horror gocciola nel giallo

Il filone gotico rappresenta la prima vera apertura della cinematografia italiana all'orrore, finora rimasto inesplorato. Ma, come già anticipato, si tratta di un fenomeno dalla breve durante. La maggior parte degli studiosi e dei critici che si sono occupati del gotico segnano già a partire dalla metà degli anni Sessanta una fase di declino che porterà a una sua veloce sostituzione. È lo stesso funzionamento del concetto di filone a consentire un ricambio produttivo frequente, adattandosi alle richieste di mercato. Dopo il 1965, l'horror sembra sparire per qualche anno dalla produzione italiana per poi ripresentarsi verso la fine degli anni Sessanta, quando assistiamo a un allargamento delle maglie della censura[166]. Il pubblico italiano, e quello straniero, si era ormai abituato al consumo di storie spaventose e alla presenza della violenza sullo schermo. Non si poteva dunque pensare di sostituire altrettanto facilmente le aspettative degli spettatori, la cui soglia di tolleranza si era radicalmente rafforzata.

Ancora una volta, la soluzione a questi problemi trova una formulazione nel cinema di Mario Bava. Si è volutamente evitato di parlare, fino a questo momento, di due dei suoi titoli più importanti, che vedono la luce in degli anni in cui il nome del regista è ancora legato al gotico.

La ragazza che sapeva troppo è il primo tassello di questa riformulazione del cinema horror in Italia, e può essere considerato come il film inaugurale di una nuova fase. La protagonista della storia è Nora Davis, una giovane ragazza americana in viaggio verso Roma, dove ha intenzione di trascorrere le vacanze estive. Nora arriva a casa di un'amica di famiglia, l'anziana Ethel dove fa la conoscenza di un giovane dottore di nome Marcello. Durante la sua prima notte a Roma, Nora sente Ethel gridare il suo nome e quando accorre in suo aiuto la trova già morta. La giovane corre in strada in cerca di aiuto, ma una volta arrivata in una Piazza di Spagna deserta viene attaccata da un ladro che le ruba la borsa e le fa perdere coscienza. Nora sente delle urla e si risveglia appena in tempo per vedere una donna cadere davanti a lei con un coltello conficcato nella schiena. Un uomo si avvicina, rimuove l'arma del delitto e proprio in

[166] S. Venturini, *op. cit.*, p. 61.

quel momento la ragazza sviene una seconda volta. Mentre è ancora incosciente una figura anonima versa dell'alcool nella sua bocca e all'arrivo della polizia Nora viene scambiata per un'alcolizzata e portata in ospedale. Qui si ricongiunge con Marcello, che la aiuterà a ritornare sui suoi passi con lo scopo di scoprire l'identità dell'assassino.

Tornata in Piazza di Spagna incontra una donna che inizialmente scambia per la vittima. La stessa signora si reca anche al funerale di Ethel e qui si presenta a Nora. Si chiama Laura Torrani, vive in un appartamento a Trinità dei Monti ed è sposata con un professore attualmente in Svizzera per lavoro. Nora, in seguito alla morte dell'amica di famiglia, si ritrova senza un posto in cui dormire e accetta così l'invito di Laura di fermarsi a casa sua. L'unica richiesta da parte della signora è di non entrare in una stanza chiusa a chiave dal marito.

Durante il suo soggiorno, Nora si imbatte in dei vecchi ritagli di giornale che fanno riferimento ad alcuni omicidi avvenuti anni prima dove un killer misterioso sceglieva le proprie vittime seguendo l'ordine alfabetico. Tutti gli articoli sono stati scritti dallo stesso giornalista, un uomo di nome Andrea Landini. Nora diventa sempre più paranoica e sente di essere osservata di nascosto. Una sera lei e Marcello trovano Landini ad aspettarli fuori dall'appartamento. Il giornalista confessa di essere stato lui a versare del whisky in bocca a Nora la sera dell'omicidio, in un tentativo di farle riprendere coscienza. Landini, anni prima, aveva contribuito con i suoi articoli all'arresto di un senzatetto accusato di essere l'autore dei delitti dell'alfabeto. A spingerlo a quella conclusione era stato proprio il Professor Torrani, il marito di Laura. Anche Landini si unisce alle investigazioni di Nora, ma un giorno viene trovato morto nel suo appartamento.

Laura e il professor Torrani tornano dalla Svizzera. Nel frattempo, Nora, dopo aver letto un articolo sul nuovo omicidio a Piazza di Spagna, si reca all'obitorio dove identifica la donna come la vittima di quella sera. Tornata all'appartamento viene attaccata dal professore e da Laura: è lei la vera colpevole, il marito è suo complice e si è occupato di liberarsi dei cadaveri. La prima vittima era stata sua sorella e da quel momento in poi la sua follia omicida non si era più fermata. Proprio quando Laura sta per uccidere Nora, il marito le spara, salvando la protagonista[167].

[167] T. Lucas, *All the Colors of the Dark*, cit., pp. 450-452.

Il film è l'ultimo lavoro di Bava a essere girato in bianco e nero. La scelta dipende, molto probabilmente, da diversi modelli imitativi. Alcune delle grandi pellicole d'autore dell'epoca erano girate in bianco e nero, come nel caso di *La dolce vita,* anche quest'ultimo ambientato a Roma, e la scelta del monocromo creava anche un rimando efficace alle storie *noir* degli anni Quaranta. *La ragazza che sapeva troppo*, infatti, contrae debiti importanti con il cinema thriller di Alfred Hitchcock[168], che soli due anni prima aveva diretto *Psyco* (*Psycho,* Alfred Hitchcock, 1960), anche questo in bianco e nero, riscuotendo successo tra il pubblico e la critica. Ma il riferimento più importante al maestro inglese è chiaramente nel titolo del film, che ricalca quello di *L'uomo che sapeva troppo* (*The Man Who Knew Too Much),* diretto da Hitchcock nel 1956.

Con questo film, senza saperlo, Bava inaugura una nuova tradizione per il genere horror in Italia, spostando le storie di terrore in un territorio finora inesplorato.

Ancora una volta è il panorama letterario a fungere da base di partenza per queste nuove sperimentazioni. Alla fine degli anni Venti la casa editrice Mondadori inizia la pubblicazione della collana "Libri Gialli", composta da opere poliziesche e thriller principalmente firmate da autori stranieri. L'associazione del colore giallo a quello del nuovo filone dipende dal colore delle copertine dei libri, stampate tutte uguali nel tentativo di creare un marchio identificativo riconoscibile a prima vista. La collana Mondadori ottiene un successo tale da dare il proprio nome al nuovo genere e spingere anche gli autori italiani a dedicarsi alla scrittura di storie gialle[169].

Bava apre il suo film rendendo subito espliciti i rapporti tra cinema e letteratura. La prima scena mostra la protagonista seduta in aereo intenta a leggere proprio un piccolo libro giallo. Nella versione italiana originale una voce fuori campo introduce la storia fornendoci qualche informazione di partenza:

> Questa è la storia di una vacanza, una vacanza a Roma, la meta sognata da tutti gli americani dai sedici ai settant'anni, e Nora Davis ne aveva venti. Giovane, piena di vita, romantica, sfogava il suo desiderio di evadere dalla realtà con la lettura dei libri gialli.

[168] *Ivi,* p. 453.
[169] Mikel J. Koven, *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham, Scarecrow Press, 2006, p. 2.

La versione pensata per il mercato statunitense invece inizia in maniera diversa. La macchina da presa mostra i passeggeri sull'aereo e mentre avanza sentiamo delle voci fuoricampo esprimere i loro pensieri. Mentre alcuni pensano a contare i propri soldi e altri ai prossimi acquisti da effettuare, quando la macchina da presa si sofferma sulla protagonista la sentiamo invece pensare a un coltello insanguinato e al miglior modo di disfarsene. Per un attimo la giovane sembra star pianificando un omicidio, finché l'inquadratura non rivela il libro che tiene sulle gambe, svelando così che si tratta semplicemente di un romanzo che sta leggendo.

L'attenzione posta al romanzo, e di conseguenza agli antecedenti letterari del film, è uno degli elementi principali che hanno portato parte della critica e degli studiosi a definire questo film come il primo esempio di giallo all'italiana. La trama ricalca quelle stereotipate dei romanzi: un/una giovane turista innocente in un paese straniero finisce per essere testimone di un efferato omicidio, ritrovandosi così a risolvere il mistero vestendo i panni di un/una detective alle prime armi[170].

Le premesse di partenza del giallo spostano le storie del cinema horror da un contesto lontano nel tempo e nello spazio a quello contemporaneo delle nuove città, inglobando nel loro discorso tematiche come la turistificazione e presentando un'altra immagine dell'Italia del boom economico. Il perturbante si sposta dai castelli e gli spazi isolati per collocarsi in luoghi quotidiani e riconoscibili. In questo primo esempio è protagonista la città di Roma, che ritornerà come set di molte altre pellicole successive. Sono gli anni in cui l'Italia è riuscita a presentare un'immagine quasi edulcorata del suo territorio, attirando diversi turisti alla ricerca della "dolce vita" a lungo mostrata nel cinema. Nel giallo le città italiane si trasformano da invidiabile meta di fuga a teatro di efferati delitti, di cui sono vittime altri innocenti, e in cui spesso le autorità italiane si dimostrano incapaci di arrivare a una soluzione. È l'esempio del primo incontro di Nora con un italiano, che si trasforma in un piccolo incubo quando quest'ultimo viene arrestato per traffico di droga appena scesi dall'aereo. Non è scelto a caso nemmeno il luogo in cui si svolge il primo omicidio, Piazza di Spagna, uno dei monumenti più conosciuti a livello internazionale e simbolo della capitale italiana. Nessuno però sembra credere alla protagonista, nemmeno Marcello, che presenta

[170] *Ivi,* pp. 3-4.

Roma come un sogno a occhi aperti e difende la sua città descrivendola come un posto dove è impossibile che le donne vengano accoltellate.

Altra nota interessante, a segnare maggiormente il distacco con il gotico precedente, sono i nuovi personaggi che popolano la storia. In una certa misura rimane la figura della donna affascinante e manipolatrice, qui interpretata da Valentina Cortese nei panni di Laura, e contrapposta invece a una figura femminile innocente, Letícia Román nei panni della protagonista Nora, ma cambiano le dinamiche. Viene eliminato l'elemento soprannaturale che spesso contraddistingueva l'antagonista femminile, che qui agisce in un terreno puramente mondano, con un movente prima di tutto economico, che sfocia poi nella pura pazzia. Il mistero non viene più spiegato attraverso maledizioni o ritorni dal passato, ma viene piuttosto ricondotto a una dimensione patologica, dove la violenza è il risultato di ossessioni e traumi individuali. Viene ribaltata la tradizionale rappresentazione della donna mostruosa, che non agisce per vendicarsi o per invidia nei confronti della protagonista, come abbiamo avuto modo di vedere diverse volte nel gotico, e Nora non rappresenta in modo diretto un obiettivo della sua furia, ma diventa piuttosto un danno collaterale[171].

A questo si aggiunge un significante allargamento nella compagine dei personaggi. La narrazione si struttura attorno a una serie più ampia di presenze, che svolgono ruoli diversi e spesso temporanei, come fornire informazioni o generare falsi indizi, richiamando una tradizione del classico *mystery* alla Agatha Christie o alla Alfred Hitchcock. Troviamo anche una componente di figure adibite alla funzione di stemperamento delle atmosfere, un elemento comico affidato a personaggi secondari spesso caratterizzati in maniera caricaturale.

Riassumendo, Bava introduce nel panorama orrorifico italiano alcuni elementi essenziali: un turista che si ritrova a coprire i panni del detective per caso, l'ampliamento dei personaggi della storia e la rappresentazione degli spazi urbani come un labirinto di crimini e misteri. Il regista mette momentaneamente da parte alcuni degli elementi che avevano caratterizzato il gotico, quali la violenza e l'elemento sessuale. Nonostante il film si possa considerare come un giallo rosa, la

[171] Colette Balmain, "Mario Bava's "The Evil Eye": Realism and the Italian Horror Film", *Post Script*, vol. 21, fasc. 3, 2002, p. 7.

relazione tra Nora e Marcello rimane a un livello superficiale e non vengono mostrate in alcun modo scene considerabili erotiche[172].

Così le suggestioni dell'horror subiscono una prima rielaborazione, nel tentativo di andare incontro ai nuovi bisogni del pubblico e grazie alla capacità intrinseca dei filoni di rinnovarsi e sostituirsi con estrema facilità. Tuttavia, per la creazione effettiva di un nuovo sottogenere in grado di colmare le esigenze a cui prima rispondeva il gotico, dobbiamo attendere un altro film.

Nel 1964 Bava firma la regia di *Sei donne per l'assassino.* Il regista riprende la tradizione inaugurata con *La ragazza che sapeva troppo*, introducendo però alcune novità importanti.

Le vicende si svolgono all'interno di un atelier di moda. Isabella, una delle modelle, viene misteriosamente uccisa una sera da una figura a volto coperto che indossa un lungo impermeabile, un cappello e dei guanti neri. Il corpo della giovane viene ritrovato dalla proprietaria Cristiana e viene subito allertata la polizia. A occuparsi delle indagini è l'ispettore Silvestri che inizia a interrogare tutti i frequentatori dell'atelier.

La sera successiva, durante una sfilata, viene ritrovato il diario della ragazza dalla sua collega Nicole, destando la curiosità e il nervosismo di tutti i presenti. Durante la serata Nicole riceve una telefonata da Franco, un uomo con cui ha una relazione, che la invita a recarsi a casa sua il prima possibile. Una volta arrivata, però, Nicole viene a sua volta aggredita dallo stesso individuo mascherato, che la uccide con un guanto chiodato e perquisisce la sua borsetta in cerca del diario, senza riuscire a trovarlo. Quest'ultimo, infatti, è stato preso da Peggy, un'altra modella, che divideva l'appartamento con Isabella. Anche Peggy viene raggiunta dall'assassino, che recupera il diario e rapisce la ragazza, per poi ucciderla in uno scantinato premendole il viso contro una stufa rovente.

L'ispettore si convince che il colpevole dei delitti debba essere uno degli uomini dell'atelier che sta sfogando la sua follia sessuale nei confronti delle giovani modelle. Decide quindi di trattenerli tutti in centrale per una notte, al fine di scoprire se la sua teoria sia fondata. Proprio quella notte però un'altra ragazza di nome Greta viene

[172] Roberto Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* Jefferson, McFarland & Company, 2022, p. 74.

uccisa e l'ispettore Silvestri è costretto a rilasciare tutti, trovandosi davanti a un vicolo cieco.

È a questo punto del film che viene svelata la vera identità dell'assassino: Cristiana ha una relazione segreta con Massimo, il direttore dell'amministrazione della ditta, e i due si sono macchiati le mani del sangue del marito di Cristiana, ucciso in passato per impadronirsi della casa di moda. Erano stati scoperti da Isabella, che li ricattava, e per questo avevano deciso di ucciderla. Una volta scoperta l'esistenza del diario, Massimo aveva ucciso anche le altre ragazze, mentre Cristiana si era occupata di uccidere Greta per far scagionare Massimo.

Il loro piano è quasi giunto a compimento e l'unica ragazza rimasta in vita è Tao-Li. Massimo insiste perché sia Cristiana a ucciderla, inscenandone il suicidio e disseminando il suo appartamento di indizi che facciano pensare che sia lei la colpevole. Tutto sembra procedere secondo i piani, ma quando Cristiana sta per calarsi dalla grondaia e fuggire dall'appartamento, Massimo la manomette, facendola precipitare al suolo. Tornato all'interno dell'atelier, qui viene raggiunto da Cristiana che, in fin di vita, ha giusto il tempo di spararglì e ucciderlo. In un ultimo tentativo disperato, la donna cerca di raggiungere il telefono per chiamare l'ispettore, ma muore poco prima di riuscire a confessare[173].

Se *La ragazza che sapeva troppo* ha il merito di aver introdotto alcuni dei topoi narrativi e di aver dato nome al nuovo filone grazie al chiaro riferimento alla sua derivazione letteraria, *Sei donne per l'assassino* è senza ombra di dubbio il titolo che anticipa le sue convenzioni visive ed è in grado di unire le tematiche del romanzo giallo alla passione italiana per l'erotismo e la violenza, riportandoci nel territorio dell'horror.

A colpire lo spettatore, soprattutto dell'epoca, è la violenza grafica con la quale vengono eseguiti gli omicidi. Le vittime, tutte donne a esclusione di Massimo, muoiono in modo particolarmente scenico e ogni sequenza di omicidio è profondamente diversa dalle altre. Per capire meglio la portata di questa novità basta fare un breve confronto con il film precedente, dove tutte le vittime hanno in comune la stessa fine, ovvero la morte per accoltellamento, mentre per la sua nuova regia Bava

[173] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., pp. 198-199.

mette in scena un universo diversificato di possibili modi per uccidere[174], quasi come in uno studio sistematico della morte. Isabella muore strangolata e il suo cadavere viene sistemato in un armadio dell'atelier per essere visto da tutti. Nicole, forse la ragazza che subisce la morte più particolare di tutte, viene uccisa con un guanto chiodato rubato da una vecchia armatura storica. Peggy viene prima aggredita nel suo appartamento, per poi essere rapita, legata in quello che sembra essere uno scantinato e poi uccisa premendole il viso contro una stufa rovente. Greta viene soffocata con un cuscino e infine Tao-Li viene annegata nella sua vasca da bagno. Per accentuare la componente macabra di alcuni omicidi vengono anche realizzate delle riprese, che però non verranno inserite nel prodotto finale. È il caso della morte di Nicole, che Bava voleva inizialmente girare dilatando il tempo della lotta prima dell'uccisione effettiva, oppure Peggy, per la quale erano previste delle inquadrature successive alla sua morte che mostravano il volto dilaniato della ragazza una volta allontanata dalla stufa[175].

Si tratta di personaggi la cui caratterizzazione rimane a un livello puramente superficiale, in quanto il loro scopo non è altro se non quello di fungere da vittime dell'assassino[176]. L'intero film sembra essere costruito in funzione delle scene degli omicidi, su cui viene posta una grande attenzione, organizzandole con originalità e mettendo in secondo piano l'inchiesta poliziesca che dovrebbe essere propria del giallo[177]. Come afferma Simone Venturini, «con il giallo l'omicidio diventa una questione di stile»[178], e non è difficile pensare che proprio Mario Bava, di cui è stata più volte sottolineata la preferenza per l'aspetto visivo del film su quello narrativo, sia tra gli iniziatori di questo nuovo filone. Non è una violenza solo funzionale alla trama, ma piuttosto diventa il momento di attrazione per il pubblico, che impara ad aspettare con anticipazione le scene di omicidi, che sa per certo arriveranno.

Sei donne per l'assassino ha il merito di aver introdotto il prototipo di violenza tipico del giallo e l'iconografia dell'omicida: incappucciato, con indosso il classico impermeabile e guanti scuri, un cappello a mascherare il più possibile ogni tratto fisico. L'assassino diventa una figura iconica con degli elementi visivi ricorrenti, scelta che verrà ripresa in modo sistematico dai registi che si sono dedicati al filone in Italia.

---

[174] M. J. Koven, *op. cit.*, p. 4.
[175] T. Lucas, *All the Colors of the Dark¸* cit., p. 565.
[176] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 199.
[177] A. Pezzotta, *op. cit.*, p. 46.
[178] S. Venturini, *op. cit.*¸p. 68.

Oltre al consolidamento di iconografie e scelte narrative, Bava aveva già dimostrato in altri suoi titoli una volontà di sperimentare con le luci e i colori: lo avevamo visto soprattutto nell'episodio *La goccia d'acqua*, dove delle luci irrealistiche e senza spiegazione diegetica illuminavano le due dimore protagoniste della storia, e in *La frusta e il corpo*, dove le luci colorate non rispondevano a logiche narrative o sentimentali. Già a partire dalla prima scena, Bava sceglie di mettere in primo piano il rosso acceso del cappotto di Isabella, che oltre ad attirare l'attenzione dello spettatore lo spinge a riconoscerci il colore del sangue, anche se questo non viene in realtà mostrato[179]. Il colore rosso è inoltre quello dei manichini nella innovativa sequenza di apertura del film: durante lo scorrere dei titoli di testa, vediamo gli attori immobili in mezzo ai manichini dell'atelier che creano un parallelismo tra il corpo umano e l'oggetto inanimato. In questo modo Bava riprende il suo discorso sul dualismo e la confusione tra soggetto e oggetto che aveva già inaugurato con *Operazione paura* e *La goccia d'acqua*, portandola però a un livello più esplicito. I personaggi si confondono, perdono la propria individualità e vengono considerati come dei semplici corpi in attesa che si compia la loro fine.

Ad aiutare nella sperimentazione dei colori c'è la presenza di Ubaldo Terzano come direttore della fotografia, che aveva già lavorato accanto a Bava proprio in *La ragazza che sapeva troppo*, *I tre volti della paura* e *La frusta e il corpo*. Non è importante che le scene siano girate in interni o all'esterno, con le loro scelte in materia di luci, Terzano e Bava sembrano ragionare sul colorare la scena piuttosto che sull'illuminarla. Colori forti e senza motivazione naturalistica, realizzati grazie all'uso di gelatine, si ritrovano nell'atelier così come negli appartamenti delle modelle, creando degli effetti slegati da motivi di suspence o dalla funzione di indicare il soprannaturale[180], come invece poteva essere il caso per il fantastico suggerito in *La frusta e il corpo*. L'ambientazione prevalentemente notturna o in interni scuri contribuisce a esaltare le tinte, restituendo l'impressione che i colori siano maggiormente saturati. Ci troviamo davanti a una resa estetica completamente diversa da quella in bianco e nero e marcatamente retrò[181] dei primi film del periodo gotico, rappresentando un chiaro segnale che qualcosa sta cambiando.

[179] T. Lucas, *All the Colors of the Dark,* cit., p. 563.
[180] A. Pezzotta, *op. cit.*, p. 47.
[181] G. Colletti, *op. cit.*, p. 127.

È importante infine spendere qualche parola per le ambientazioni del film. È consuetudine nei gialli relegare l'azione ad alcuni ambienti specifici attorno ai quali si catalizza, per i più svariati motivi, l'attenzione dei personaggi. In alcuni casi si può trattare di un quartiere in particolare, oppure, restringendosi sempre di più, di un edificio isolato[182]. Qui tutto lo svolgimento degli eventi ruota attorno all'atelier di moda, un ambiente rappresentativo per la catena industriale italiana e più in generale per il mondo contemporaneo e la cultura pop. Questo scenario tornerà in diversi titoli aderenti al filone, creando una stretta connessione tra il rinnovamento dei costumi che l'Italia stava subendo in quegli anni e un discorso più generale intorno al possibile legame tra tradizione e modernità. Il rapporto tra corpo umano e manichino assume dunque un significato ulteriore se rapportato al mondo della moda, un ambito in cui si è spesso parlato dell'oggettificazione del corpo femminile[183]. La centralità della carne è evidente durante le colluttazioni con l'assassino, che portano spesso a una parziale nudità delle vittime, che sia a causa di un vestito strappato o perché l'omicidio avviene all'interno di un bagno. In questo, *Sei donne per l'assassino* potrebbe essere considerato come un primo punto di arrivo della dimensione erotica indagata dall'horror italiano considerato fino a questo momento[184], ponendosi al contempo come trampolino di lancio per la sua storia successiva.

È con queste due pellicole di Mario Bava che viene simbolicamente segnata la nascita del giallo cinematografico in Italia[185], che da questo momento in poi assumerà dei caratteri riconoscibili e delle formule altamente ripetibili. Alla nascita del giallo corrisponde il declino del gotico, che per un certo periodo di tempo verrà messo da parte lasciando spazio a una nuova codificazione del genere horror. Non si tratta chiaramente di una frattura netta e alcuni elementi del gotico vengono rielaborati e trasportati in un contesto contemporaneo.

---

[182] M. J. Koven, *op. cit.*, p. 52.
[183] T. Lucas, *All the Colors of the Dark*, cit. p. 566.
[184] F. Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, cit., p. 210.
[185] Per motivi di chiarezza in questo universo variegato, è utile distinguere brevemente tra i vari utilizzi del termine "giallo" in ambito cinematografico e di critica. Con "giallo" viene solitamente intesa la produzione di genere in senso lato, mentre "Italian giallo" e "giallo all'italiana" (in ambito anglosassone) vengono utilizzati dalla critica straniera per riferirsi alla produzione italiana degli anni Sessanta e Settanta, qui presa in esame. Per semplificare la lettura, si utilizzerà in maniera indiscriminata il termine "giallo" per riferirsi al filone in un arco cronologico che copre dagli anni Sessanta fino ai primi anni Ottanta. Luca Mazzei, Paola Valentini (a cura di), "Giallo italiano. Il giallo e il cinema in Italia (1910-1972)", *Bianco & Nero,* n. 587, 2017, pp. 13-14.

Sono diversi i cambiamenti che intercorrono verso la metà degli anni Sessanta, preparando il terreno per i nuovi nomi che si affermeranno nel decennio successivo. Potrebbe dunque venire spontaneo chiedersi se sia ancora possibile inquadrare il giallo come un filone del genere horror. Una parte consistente della critica italiana e straniera ha risposto affermativamente a questa domanda, mettendo in rilievo come il giallo, pur ridefinendo i codici, continui a occupare una stessa funzione emotiva e percettiva. Possiamo ad esempio far ricadere il giallo in quel sottogenere dell'horror che la filosofa statunitense Cynthia A. Freeland definisce come *realist horror*. In contrasto con l'horror classico, il *realist horror* si basa principalmente su due concetti, ovvero la fascinazione del pubblico nel trovarsi davanti a una versione realistica del mostro classico, e la scelta di dare maggiore importanza alla rappresentazione della violenza che all'intreccio[186]. La violenza messa in scena è ispirata a quella dei serial killer che occupano i notiziari e che il pubblico identifica come dei "mostri" contemporanei. Secondo Freeland, la stampa e il *realist horror* condividono un interesse per gli atti raccapriccianti e lo spettacolo, più che per le motivazioni e la giustizia. Queste premesse scatenano nello spettatore una doppia reazione, di familiarità e di immediato disgusto, che possono apparire a primo impatto contrastanti[187]. I dibattiti teorici su questo sottogenere spesso concernono questioni come il genere, dato che grand parte del *realist horror* si concentra sulla violenza maschile nei confronti delle donne, andando poi a toccare altri temi legati alla classe sociale o all'alienazione urbana[188]. In questa breve descrizione dei tratti fondamentali del *realist horror* non è difficile riconoscere quelli del giallo, posizionando così il filone all'interno del macrogenere dell'horror.

Anche Gian Piero Brunetta colloca il giallo in una posizione simile. Nel parlare della nascita e dell'evoluzione dell'horror in Italia, divide il genere in due filoni principali, quello gotico, dove vengono predilette atmosfere classiche in paesaggi isolati, e quello che noi definiamo giallo, preferito da chi invece sceglie di spostare l'attenzione verso le realtà italiane maggiormente legate alle psicopatologie del presente[189].

---

[186] Cynthia A. Freeland, "Realist Horror", in Cynthia A. Freeland, Thomas E. Wartenberg (a cura di), *Philosophy and Film*¸ New York, Routledge, 2016, p. 133.
[187] *Ivi,* p. 134.
[188] *Ivi,* p. 135.
[189] G. P. Brunetta, *op. cit.*¸ p. 246.

Mikel J. Koven introduce il quarto capitolo del suo libro *La Dolce Morte* chiedendosi se il giallo sia da considerare affine ai cosiddetti *murder mysteries films* o se mantenga un'affinità con gli *horror films*. Secondo Koven, ciò che distingue i gialli dai film polizieschi o investigativi è ancora una volta una rappresentazione grafica degli omicidi e della violenza. Questa rappresentazione grafica rispetta lo stile visivo da film horror, trasponendolo però in una società contemporanea, quasi a implicare che la realtà che viviamo ogni giorno sia essa stessa un film horror[190]. Le aspettative dello spettatore si costruiscono attorno alle scene degli omicidi e uno dei piaceri della fruizione consiste nel vedere all'opera l'immaginazione dei registi, impegnati nel mettere in scena strumenti sempre diversi per la follia omicida dei loro personaggi[191].

Louis Bayman inserisce il giallo all'interno di una più ampia trasformazione subita dalla produzione horror negli anni Sessanta, dove in alcuni film prodotti in quel periodo iniziamo a vedere l'inserimento di paure contemporanee personificate nelle figure di psicopatici e maniaci sessuali. Le storie vengono ambientate in un mondo travolto dal consumismo, dai rapidi cambiamenti in ambito sociali e dei costumi (da qui parte, ad esempio, il già citato interesse per il mondo della moda), e dal cosmopolitismo[192]. Sono opinioni condivise anche da Simone Venturini, il quale attribuisce al giallo il merito di aver spostato la mostruosità nei soggetti umani, legittimando nel cinema di genere un'origine endogena dell'orrore. La spiegazione è data, ancora una volta, dalla tendenza a indagare la contemporaneità e il territorio nazionale, che secondo l'autore spingerà il cinema post-Sessantotto alla riscoperta delle diverse realtà italiche dell'orrore, distaccandosi dalle ambientazioni arcaiche e nordiche del gotico. Si riscopre così una vocazione realistica, alla ricerca di ambienti e contesti specifici della cultura italiana, indagata tanto nei centri urbani quanto, in seguito, nei paesaggi rurali e periferici[193].

Interpretiamo il giallo, dunque, non come una sostituzione dell'horror, ma come una sua mutazione storica, che si adatta al nuovo contesto sociale e culturale italiano. Vengono ereditati dal gotico l'interesse per il corpo e per la spettacolarizzazione della violenza, oltre ad alcune delle novità introdotte in campo visivo da registi come Mario

[190] M. J. Koven, *op. cit.*, p. 61.
[191] *Ivi,* p. 62.
[192] Louis Bayman, "Why Bad Things Happen to Bad People: Investigating Evil in the Italian Giallo", *Open Screens*, vol. 5, n. 1, 2022, pp. 2-3.
[193] S. Venturini, *op. cit.*, pp. 69-70.

Bava. Il mostro non scompare, ma cambia volto, assumendo quello della contemporaneità, dando vita a uno dei filoni più apprezzati del cinema di genere italiano.

3.1. Dario Argento e l'inizio di una nuova stagione

Così come l'anno zero del decennio appena trattato era stato fondamentale per l'horror italiano, allo stesso modo il 1970 rappresenta un altro fondamentale punto di snodo. Abbiamo visto brevemente come *La ragazza che sapeva troppo* e *Sei donne per l'assassino* rappresentino dei primi esempi dell'evoluzione del giallo in Italia. Ma a far giungere il genere a uno stadio di consolidazione e di fama internazionale non sarà Mario Bava.

Il 1970 è l'anno in cui Dario Argento, che finora aveva lavorato nel mondo del cinema come critico e collaboratore nella stesura delle sceneggiature di alcuni film, esordisce per la prima volta dietro la macchina da presa con *L'uccello dalle piume di cristallo*. La trama del film è largamente ispirata a quella del romanzo giallo *La statua che urla* (*The Screaming Mimi*, Frederic Brown, 1949).

La storia è ambientata in una Roma scossa da una serie di omicidi nei confronti di giovani ragazze. Una notte, un americano di nome Sam Dalmas si ritrova ad assistere al tentativo di omicidio di una donna all'interno di una galleria d'arte. Nel tentativo di entrare per aiutarla, si ritrova bloccato tra due porte di vetro e non gli rimane che assistere impotente davanti alla scena. Sam riesce a vedere un uomo con un impermeabile, un cappello e dei guanti scuri aggredire la donna prima di fuggire da una porta nascosta in fondo alla galleria. La donna, Monica Ranieri, sopravvive miracolosamente e poco dopo giunge sulla scena del crimine il marito, proprietario della galleria.

Sam viene interrogato ed è convinto di aver visto un dettaglio importante che però non riesce a ricordare. Dopo essere stato trattenuto nel paese dalle forze dell'ordine, viene aggredito per strada mentre sta ritornando verso casa.

Il protagonista inizia quindi a indagare personalmente sugli omicidi, andando a parlare con chi conosceva le vittime e frequentando i loro posti abituali. Si reca nel negozio di antiquariato dove lavorava la prima vittima e ottiene una fotografia

dell'ultimo quadro che questa ha venduto poco prima di morire. La tela raffigura una donna mentre viene aggredita da un uomo con cappello e impermeabile, un presagio quasi letterale di quanto poi sarebbe accaduto. Continuando le sue ricerche, Sam rintraccia lo strano artista autore dell'opera, il quale gli confessa che la scena è ispirata a un fatto di cronaca avvenuto anni prima.

Nel frattempo, Sam continua a ricevere delle minacce misteriose, così come la sua fidanzata Julia. Sarà proprio il sottofondo di una di queste telefonate a fornire a Sam e alla polizia un indizio cruciale. Un suono particolare li riconduce allo zoo, che si trova proprio davanti all'appartamento di Monica Ranieri e del marito. Quando gli inquirenti vanno a parlare con il marito inizia una colluttazione a causa della quale l'uomo precipita dalla finestra. Poco prima di morire, confessa di essere l'autore dei delitti.

Ma Sam non è convinto della confessione e, senza darsi per vinto, giunge finalmente alla verità: Monica Ranieri è la vera assassina, mentre il marito non è altro che un semplice complice. La donna era stata attaccata quando era giovane e l'evento l'aveva traumatizzata. Quando anni dopo si era recata al negozio di antiquariato, la vista del quadro raffigurante l'evento l'aveva fatta impazzire, facendo iniziare la sua follia omicida[194]. Monica sta per uccidere Sam, ma la polizia interviene tempestivamente salvandolo.

Se confrontato con i successivi film del regista, *L'uccello dalle piume di cristallo* appare quello più lineare e aderente al giallo del primo periodo. Ritroviamo tutte le maggiori caratteristiche introdotte dai due film di Bava: c'è un omicida seriale, caratterizzato dagli stessi capi di vestiario di quello di *Sei donne per l'assassino* e c'è un protagonista straniero che finisce inavvertitamente per assistere a un (tentato) omicidio, per poi scegliere autonomamente di indagare sul mistero. Tra i debiti a Bava possiamo annoverare anche uno dei punti fondamentali della trama, il colpo di scena finale[195], che vede nei panni dell'assassino in realtà una donna, il cui marito svolge solo il ruolo di complice. Argento sceglierà più volte di mettere al centro delle sue

[194] Maitland McDonagh, *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 36-38.
[195] *Ivi*, p. 41.

storie una donna killer, riportandoci in una certa misura alle origini del gotico, che identificava la fonte del male nei suoi personaggi femminili[196].

Rimane chiaramente centrale la predilezione per ambienti che rimandano al contesto contemporaneo, qui rappresentato simbolicamente dalla galleria d'arte, così come la violenza, anche qui espressa nei confronti di giovani donne. Argento aggiunge una componente fortemente perversa e feticista agli omicidi, e come spettatori lo capiamo dalla prima scena del film, che mostra le mani guantate dell'assassino mostrarci una curata collezione di coltelli e rasoi, quasi come si trattasse degli strumenti di un artista[197].

Il regista rende noto fin da subito un forte interesse per il mondo delle arti e le sue connessioni con la psiche umana. Abbiamo avuto modo di citare nello scorso capitolo alcuni esempi interessanti nei quali dei titoli del periodo gotico hanno scelto di inserire dei quadri come rappresentazione di una presenza morbosa del passato o per creare un'immagine perturbante. Nel giallo il potere dell'arte viene nettamente amplificato, e *L'uccello dalle piume di cristallo* lo mostra in maniera evidente. Non sarà l'unico caso e i film di Argento si presentano come un dialogo tra le diverse arti, dove i riferimenti all'ambito pittorico, architettonico e letterario sono frequenti e le musiche vengono curate al dettaglio.

Centrale, non solo in questo primo film, è il concetto di visione e della sua possibilità/impossibilità, a cui Argento fa corrispondere delle scelte registiche ben precise. Il film si apre con uno zoom che mostra delle mani guantate scrivere una lettera. Mentre scorrono i titoli di testa seguiamo il cammino di una giovane donna e la sua immagine in movimento è intervallata da dei fermoimmagine accompagnati dal suono di un otturatore fotografico. Capiamo così di star guardando la donna dagli occhi dell'assassino, di rivestire i suoi panni, una sensazione resa possibile grazie alla scelta di girare la scena in soggettiva[198]. Paradossalmente, proprio questa immedesimazione visiva ci rende impossibile la vista della cosa più importante, l'identità del killer.

---

[196] Andrea Bini, "Horror Cinema. The Emancipation of Women and Urban Anxiety", in Flavia Brizio-Skov (a cura di), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, Londra, I.B. Tauris, 2011, p. 65.
[197] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., p. 161.
[198] Brian Brems, "The Killer's Eye: Giallo and the Zoom Lens", in Matthew Edwards, Fernando Gabriel Pagnoni Berns (a cura di), *Bloodstained Narratives. The Giallo Film in Italy and Abroad*, Jackson, University Press of Mississippi, 2023, p. 18.

Parlando del primo episodio di *I tre volti della paura*, ovvero *Il telefono*, era stato accennato il modo in cui l'horror spesso utilizzi la macchina da presa per far combaciare il punto di vista dello spettatore e dell'assassino, rendendo il pubblico al pari di un voyeur. Anche il protagonista si ritrova nella stessa posizione di spettatore inerme, bloccato tra le due vetrate, e sarà questo suo ruolo di spettatore a tormentarlo per il resto del film. Argento intervalla alle immagini del presente quelle della notte dell'omicidio nella galleria, che ritornano alla mente di Sam in maniera improvvisa, confondendosi tra di loro mentre l'uomo cerca invano di ricordare il dettaglio che continua a sfuggirli alla vista. In questo il film si distacca dai classici gialli, nei quali la risoluzione del mistero dipende dalla scoperta di indizi basata sul ragionamento e la deduzione. Sam invece possiede già la risposta nascosta dentro di sé e tutto il processo investigativo serve piuttosto come catarsi in grado di far riemergere quel dettaglio dal suo subconscio[199].

A conferma del primato di Argento nei confronti della componente visiva, l'aspetto centrale delle sue narrazioni è proprio la dimensione estetica. Sono soprattutto gli elementi visivi a creare lo stile identificabile del regista, che riconosciamo a prima vista nei vicoli delle città rappresentate come culla del male, nell'uso libero della macchina da presa e del montaggio, che non vogliono rispondere alla verosimiglianza delle storie[200]. L'esperienza che si tenta di creare per lo spettatore è un'esperienza che sia prima di tutto immersiva e sensoriale, ancor prima che intellettuale.

Il film inaugura quella che verrà in seguito ricordata come la *trilogia degli animali*, una serie di pellicole tutte contenenti nei titoli dei riferimenti agli animali. Il percorso prosegue l'anno successivo con il secondo lungometraggio del regista, *Il gatto a nove code* (1971). Il successo del primo film gli consente di trovare facilmente i mezzi per realizzarne altri due, e un aiuto fondamentale arriva anche dal padre, Salvatore Argento, produttore cinematografico che si fa carico di tutti i primi film di Dario.

Il protagonista è Franco Arno, un signore cieco che per lavoro si occupa di creare le pagine per l'enigmistica. Una sera, mentre sta tornando a casa con la nipote, origlia una conversazione tra due uomini in una macchina che parlano di informazioni segrete che vorrebbero rivelare. Quella stessa notte qualcuno fa irruzione all'interno

[199] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., p. 164.
[200] Anna Bisogno, "Dario Argento e l'enfasi della visualità", *Scenari*, vol. 1, n. 8, 2021, p. 235.

dell'Istituto Terzi, dove si stanno effettuando studi di genetica. Nel giro di poche ore il Dottor Calabresi, uno degli uomini che si trovava in auto la sera prima, viene spinto sotto un treno.

Franco comincia a lavorare con Carlo Giordani, un giornalista che sta scrivendo un articolo su quanto accaduto nell'Istituto, al fine di scoprire la verità sull'accaduto. Iniziano a interrogare una serie di individui vicini all'Istituto e a indagare sulle attività svolte all'interno di quest'ultimo, tra cui lo sviluppo di un farmaco legato a malattie genetiche e uno studio sulla configurazione cromosomica XYY, che sembra predisporre gli individui a comportamenti criminali. Continuando le loro indagini arrivano finalmente a scoprire la vera identità del killer, ovvero il Dottor Casoni, medico prodigio ma altrettanto instabile, che dopo aver scoperto di avere lui stesso il pattern genetico XYY si è introdotto nell'Istituto per cancellare i suoi registri e ha poi iniziato a uccidere coloro che avevano scoperto qualcosa, al fine di mantenere il suo segreto. Questa è la trama principale, attorno alla quale si sviluppano una lunga serie di sottotrame che riguardano di volta in volta i vari personaggi[201].

Già con questo film successivo è possibile notare il tentativo di Argento di imprimere una mano personale alle sue storie, che però non corrisponde sullo schermo a uno stile unificato. Alle diverse scene del film corrispondono altrettante scelte registiche, creando un forte distacco, per esempio, tra le scene di investigazione, molto lineari e con pochi movimenti di camera, e le scene degli omicidi, dove invece i movimenti sono più frenetici, la macchina da presa è spesso tenuta a mano e mostra le immagini in soggettiva del killer. In questo modo ci viene mostrata, ad esempio, l'irruzione nell'Istituto, che seguiamo nella posizione dell'antagonista, senza però vederne, ancora una volta, il volto e l'oggetto del suo furto. Tale enfasi sulla spettacolarizzazione del crimine, mostrato con un'abbondanza di dettagli, sposta l'attenzione sul come questo viene compiuto, mentre il perché del crimine e chi lo commette sono volutamente occultati fino alle ultimissime scene del film[202]. Il tema della visione rimane centrale anche in questo secondo titolo, dove, non a caso, uno dei due protagonisti è cieco e deve fare affidamento agli occhi altrui per potersi orientare nella storia, mentre la minaccia rappresentata dal Dottor Casoni, quando la sua identità

[201] M. McDonagh, *op. cit.*, pp. 58-60.
[202] *Ivi*, p. 66.

è ancora celata, è sintetizzata in un'inquadratura che mostra solo il dettaglio ravvicinato della sua iride[203].

Per il resto, il secondo film di Argento viene ricordato come una versione meno compatta e convincente del suo esordio, che pur restando ancorata alle convenzioni del giallo, non sembra volerne approfondire i meccanismi narrativi. Il regista preferisce invece esplorare con più interesse le scene di omicidio, che in questa pellicola appaiono più numerose e intense. Pensiamo ad esempio alla scena della morte del Dottor Calabresi, spinto sotto un treno, dove la macchina da presa ci mostra prima la scena dal punto di vista dell'assassino, per poi mostrare il sanguinoso momento dell'impatto del volto dell'uomo con il mezzo[204]. Un montaggio rapido alterna la scena ai volti dei passanti, contorti dalle urla, per poi mostrare il corpo del medico rotolare inarrestabile tra i binari e il treno.

A concludere la trilogia è *4 mosche di velluto grigio* (1971). Questa volta Argento riesce ad avvalersi della distribuzione internazionale da parte della Paramount Pictures, una tra le più forti major americane[205], a conferma dell'apprezzamento da parte del pubblico delle sue opere.

Il protagonista è Roberto Tobias, batterista di una band, che viene pedinato da qualche tempo da un individuo in impermeabile. Una sera, mentre sta tornando a casa dopo delle prove, vede il suo stalker e decide di seguirlo fino all'interno di un teatro. Qui i due si scontrano e, inavvertitamente, lo sconosciuto inciampa finendo per pugnalarsi con il suo stesso coltello. Roberto è sconvolto e nella confusione nota in lontananza un uomo mascherato con una fotocamera che scatta delle fotografie alla scena.

Da questo momento in poi inizia per il protagonista una vera e propria persecuzione da parte dell'uomo mascherato, che nasconde fotografie di quella notte tra i suoi averi e fa irruzione a casa sua. Sia la sua domestica che il suo gatto vengono trovati morti. Mentre l'incubo di Roberto sembra non avere fine, si scopre che l'uomo che lo pedinava è ancora vivo. La sua morte, quella sera in teatro, è stata inscenata in collaborazione con il persecutore mascherato. Tuttavia, quando il complice tenta di ricattare quest'ultimo chiedendogli altro denaro, l'assassino lo uccide brutalmente.

---

[203] *Ivi*, p. 68.
[204] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., p. 169.
[205] *Ivi,* p. 72.

L'angoscia del protagonista continua a crescere e, preoccupato di cosa potrebbe succedere, invita la moglie ad allontanarsi da casa, rimanendo da solo con la cugina di lei, Dalia. Roberto assume un investigatore privato che però muore prima di riuscire a rivelargli le sue scoperte. È infine la volta di Dalia, aggredita e uccisa a casa di Roberto, dopo aver iniziato a nutrire dei sospetti sull'identità del persecutore.

Finalmente gli investigatori arrivano a un primo importante indizio: analizzando la retina di Dalia, con una moderna tecnologia, riescono a rilevare l'ultima immagine vista dalla donna prima di morire. Una volta sviluppata, l'unica cosa visibile sembrano essere quattro insetti sgranati, posti uno vicino all'altro. Le speranze di aver scoperto qualcosa di utile sembrano svanire, e Roberto torna a casa sua, dove incontra la moglie Nina, tornata inaspettatamente. Mentre cerca di convincerla ad andarsene, nota il suo ciondolo rappresentante una mosca, la stessa immagine vista da Dalia prima di morire.

Roberto capisce finalmente la verità. Nina era stata abusata dal padre quando era ancora piccola, poiché l'uomo desiderava a tutti i costi un figlio maschio e non accettava l'identità della figlia, contro cui sfogava la sua interminabile rabbia. Nina, cresciuta in un contesto di odio e violenza, era impazzita e per un breve periodo era stata rinchiusa in un manicomio. Così, una volta uscita, aveva cercato qualcuno che somigliasse a suo padre, ovvero il povero Roberto, con le intenzioni di vendicarsi su di lui. Sul finale, Nina sta per ucciderlo, ma Roberto riesce a disarmarla e la donna scappa in auto, finendo però inavvertitamente contro un grosso camion e morendo.

Oltre ai temi già affrontati, come la predilezione per un killer al femminile, la presenza di un investigatore per caso come protagonista, l'attenzione posta al senso della visione e un uso diversificato della macchina da presa, quest'ultimo film ci è utile per osservare un altro elemento fondamentale, non solo per Argento ma anche per il giallo in generale, ovvero il ritorno del represso e un approccio perverso alla sessualità. Non è difficile vedere nel film un riferimento all'incesto, avendo Nina iniziato una relazione amorosa e sessuale con un uomo scelto per il solo motivo di assomigliare a suo padre. E l'origine della sua follia ha come nucleo fondante proprio l'identità sessuale della giovane, che non viene riconosciuta dalla persona che le ha dato la vita. I capelli corti della donna, la maschera dal volto maschile e infantile che indossa a teatro, sembrano essere dei riferimenti alla sua natura androgina e alla sua incapacità di accettarsi. La sua forza distruttrice appare ancora più sconvolgente se paragonata

all'atteggiamento di Roberto, che appare un protagonista particolarmente passivo durante lo scorrere degli eventi. Dei riferimenti a relazioni ambigue tra parenti erano presenti già in *Il gatto a nove code*¸ dove la figlia adottiva del proprietario dell'Istituto Terzi pareva intrattenere con quest'ultimo una relazione sessuale[206]. *4 mosche di velluto grigio* abbonda di riferimenti al genere e alla sessualità, ad esempio nelle scene che vedono protagonista il detective omosessuale Gianni Arrosio, preparando il terreno per film come *Profondo rosso* (1975)[207], grande successo del regista.

Quest'ultimo film segna il compimento della carriera di Argento e oltre ad accogliere al suo interno le somme di quanto realizzato finora, mostra in seno delle interessanti novità per le produzioni a venire.

Marc Daly vive a Roma, dove lavora come pianista. Una sera, mentre sta rientrando a casa, sente delle urla provenire dall'appartamento sotto il suo e alzando lo sguardo vede la sua vicina Helga Ulmann, una nota psichica, mentre viene assassinata. Marc prova a raggiungerla ma quando entra in casa sua la donna è già morta. La polizia, e una giovane giornalista di nome Gianna Brezzi, accorrono sul posto.

Marc è convinto di aver notato quella notte uno strano dettaglio in un dipinto, che viene poi misteriosamente rimosso. Si confida con il suo amico pianista Carlo e ha così modo di conoscere la madre di lui, una donna autoritaria che si comporta in modo oppressivo con il figlio.

Marc riesce a parlare con dei colleghi di Helga che gli confidano che in una delle sue ultime conferenze la donna aveva dimostrato l'uso della telepatia e aveva affermato di aver percepito la presenza di un omicida tra il pubblico.

L'unico altro indizio a disposizione di Marc è una ninna nanna per bambini che l'assassino avevano fatto suonare la notte dell'uccisione di Helga. Marc si consulta dunque con uno psichiatra, che riesce a collegare il brano alla "leggenda della villa del bambino urlante", una storia riportata nel fittizio libro *Fantasmi di oggi e leggende nere dell'età moderna.* Queste informazioni portano il protagonista in una casa abbandonata che si dice essere infestata e dove, sotto uno strato di carta da parati, trova un disegno infantile rappresentante un violento omicidio.

[206] *Ivi*¸ p. 79.
[207] *Ivi*¸ p. 80.

Le sue indagini continuano e recatosi in una scuola elementare Marc trova una seconda versione del disegno, che scopre essere stata disegnata proprio da Carlo. Carlo viene ucciso, ma Marc è convinto della sua innocenza, essendo stato insieme a lui la notte dell'uccisione di Helga. La verità viene presto a galla, così come l'identità dell'assassina, la madre di Carlo, che aveva ucciso il marito quando quest'ultimo aveva provato a farla ammettere in un istituto psichiatrico. Carlo, che aveva assistito alla scena quando era solo un bambino, era rimasto traumatizzato e aveva così creato il disegno sulla parete.

Marc realizza dunque che quello che aveva visto la notte dell'uccisione di Helga non era un dipinto, ma il volto dell'assassina riflesso in uno specchio e confuso tra i quadri del corridoio della casa. La donna riesce a ferire Marc, ma durante la lotta la sua collana si impiglia nella grata del vecchio ascensore condominiale: l'ascensore inizia a scendere, decapitandola e salvando il protagonista.

Possiamo riconoscere facilmente le linee di continuità con la *trilogia degli animali*: il film si apre con un crimine, a cui il protagonista assiste impotente. Il protagonista vede un indizio cruciale, ma non riesce a identificarlo con certezza, cosa che lo spinge a indagare sul caso. Nelle indagini è accompagnato da un aiutante, qui la giornalista Gianna. Viene fornita una prima soluzione, abbastanza plausibile da sembrare la verità, ma si scoprirà poi in seguito che il vero killer è in realtà una donna[208]. Infine, riconosciamo alcune delle soluzioni stilistiche predilette da Argento, come angoli di inquadratura inusuali, l'uso dello zoom e della soggettiva, e una grande inventiva nelle scene delle uccisioni. Di queste ultime viene aumentato l'aspetto perturbante grazie all'aggiunta di elementi infantili, come le bambole, che da elemento rassicurante finiscono per essere associate a un pericolo imminente.

A differenza dei film precedenti, *Profondo rosso* mostra un tentativo di incrementare nel giallo l'elemento soprannaturale. I gialli di Dario Argento, fino a questo momento, si sono concentrati su storie puramente terrene, che mantengono ancora uno stretto legame con il thriller e i gialli letterari. Ma da questo momento in poi le cose cambieranno, segnando simbolicamente l'inizio di una seconda era della sua produzione, sempre più vicina all'horror puro e ad atmosfere soprannaturali, che

[208] *Ivi*, p. 94.

troverà la sua massima espressione in *Suspiria* (1977)[209]. Questa scelta non è un'esclusiva del cinema di Argento, ma rappresenta piuttosto una risposta alla crescente attenzione ricevuta dal paranormale nell'Italia degli anni Settanta. Telepatia, psicoscopia e magia nera iniziano a contaminare il giallo e a diventare piano piano parti centrali della narrazione.

Profondo rosso ne è un caso esemplare. Il film si apre con un congresso di parapsicologia che non deve sembrarci fuori contesto per il periodo, se pensiamo che pochi anni prima, nel 1971 a Modena, si era tenuto un congresso intitolato *Parapsicologia e psichiatria.* Inoltre, proprio in quegli anni, vengono pubblicati diversi libri e riviste sull'argomento, divenendo materia nota al pubblico anche grazie a figure come quelle di Leo Talamonti e Massimo Inardi[210]. In questo contesto culturale trova spiegazione anche la finta pubblicazione *Fantasmi di oggi e leggende nere dell'età moderna* di Amanda Righetti. Il libro evoca in modo esplicito le pubblicazioni di quegli anni dedicate ai misteri d'Italia, nel titolo e nella grafica, testimoniando l'apertura del cinema horror a riscoprire l'occulto e i suoi rapporti con il territorio[211]. Il giallo, che aveva fatto dell'Italia la sede privilegiata dell'orrore finora relegato a tempi e luoghi lontani, adesso si spingeva a fare dell'Italia la sede di presenze occulte. Sono scelte da interpretare come coerenti con la volontà del giallo di rappresentare e interpretare fenomeni contemporanei, oltre a mostrarne la vocazione sovversiva e sperimentale[212].

Come anticipato, il film contiene al suo interno una serie di riferimenti alla sessualità e ai ruoli di genere come mai prima d'ora nella cinematografia di Argento. Tra i primi c'è l'ispettore di polizia che interroga Marc a muovergli una critica velata alla sua professione di pianista, sostenendo che non sia un vero lavoro da uomini. Poi il rapporto del protagonista con Gianna, e le loro conversazioni, si sviluppano quasi tutte attorno a questioni di genere, che la giornalista cerca costantemente di ribaltare. Con delle continue allusioni, Gianna mostra il suo interesse nei confronti di Marc, ma allo stesso tempo lo tormenta con i suoi discorsi attorno alla posizione delle donne nella società, in un tentativo di dimostrare la sua indipendenza e la sua parità con gli

[209] Fabio Camilletti, "Il giallo all'italiana e la parapsicologia", in Mazzei Luca, Valentini Paola (a cura di), *Giallo italiano. Il giallo e il cinema in Italia (1910-1972),* Bianco & Nero*,* n. 587, 2017, p. 66.
[210] *Ivi,* p. 67.
[211] *Ivi*, p. 70.
[212] *Ivi*, pp. 73-74.

uomini. Così la donna lo sfida a braccio di ferro, sfida vinta da Gianna, la stessa che invita Marc a casa sua, un invito che ci aspetteremmo canonicamente di vedere mosso da parte dell'uomo. Anche le scene in auto tra i due diventano occasione di parlare dei loro ruoli nella società: è Gianna a guidare, mentre Marc rimane relegato al difettoso sedile del passeggero, che lo fa sprofondare nell'abitacolo, aumentando a dismisura l'altezza della donna.

La relazione tra i due appare strutturata attorno a una serie di piccole umiliazioni nei confronti di Marc, che finiscono per minare la sua mascolinità e mettere in discussione il ruolo sociale del maschio[213]. La rappresentazione di dinamiche sessuali differenti è inoltre rappresentata nel personaggio di Carlo, omosessuale di cui abbiamo occasione di conoscere il compagno. L'unica rappresentazione di una famiglia tradizionale, quella dell'assassina, mostrata in uno dei momenti di ritrovo e unione familiare per eccellenza, il Natale, finisce per essere brutalmente distrutta, prima da delle pulsioni represse e in seguito da un trauma mai elaborato. Dietro l'apparente normalità domestica si cela l'atto fondativo del delitto, che ribalta l'idea stessa della famiglia normativa come luogo di stabilità e protezione.

Argento, che da sempre aveva dato grande importanza all'accompagnamento sonoro delle sue storie, qui porta la musica, composta dall'iconica colonna sonora dei Goblin, a un passo successivo, utilizzandola come mezzo di costruzione del film, in grado di scandirne i tempi e gli accadimenti. Ad articolare gli avvenimenti è un *leitmotiv* ricorrente, la ninna nanna per bambini legata alla notte del primo omicidio e che da quel momento in poi accompagnerà tutti quelli a venire, funzionando come strumento primario nella creazione della tensione[214].

Tra le altre scelte registiche, è significativo notare una volontà di utilizzare l'illuminazione e le luci in maniera antinaturalistica, così come sperimentato da Bava. Lo vediamo quando viene dato fuoco alla villa del bambino urlante: Marc si risveglia fuori dall'edificio, tra le braccia di Gianna. I due vengono ripresi frontalmente e sono entrambi illuminati dal colore rosso delle fiamme, ma nell'inquadratura successiva,

[213] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., p. 183.
[214] Luigi Cozzi, *Dario Argento*, Roma, Fanucci, 1991, p. 73.

che mostra un primo piano di profilo della donna, il suo volto è illuminato da una luce di colore blu che non trova nessun tipo di spiegazione logica[215].

Un simile uso della luce, ma qui condotto a esiti radicali, si può riscontrare in *Suspiria*, ispirato al romanzo *Suspiria De Profundis* (1845) di Thomas de Quincey, che apre ufficialmente un nuovo periodo della produzione di Argento, con una nuova trilogia conosciuta come la *trilogia delle tre madri*, i cui altri capitoli saranno intitolati *Inferno* (1980) e *La terza madre* (2007).

La storia segue il personaggio di Susy Benner, una studentessa di danza che decide di iscriversi a una prestigiosa accademia di danza a Friburgo, dove dovrà scontrarsi con le forze sovrannaturali che popolano l'edificio. Argento mette in scena uno spettacolare gioco di colori, dalle tinte sature e messe in contrasto tra di loro. Il colore rosso, di cui il regista aveva già sfruttato il potenziale nel film precedente, qui torna a rappresentare momenti di pericolo o di paura, colorando i costumi dei personaggi, le decorazioni architettoniche e le luci[216]. Non si tratta solo di una lavorazione sul set, ma in fase di sviluppo dei negativi e stampa dei positivi i colori subiscono ulteriori modifiche al fine di crearne un maggiore spargimento[217]. Nel momento in cui le sue storie si allontanano dal reale per avvicinarsi a un mondo più vicino all'horror puro, le scelte estetiche di Argento si fanno carico di rispecchiare questo cambiamento, restituendo visivamente la presenza del soprannaturale. Così i film vengono liberati dalle convenzioni razionali del giallo, aprendosi al fantastico[218]. Questa libertà consente al regista di sperimentare in ogni ambito della produzione, tra cui la creazione dei temi musicali, qui firmati dal regista in prima persona insieme ai Goblin[219].

Il film divenne il più grande successo commerciale di Dario Argento all'estero ricevendo invece forti giudizi negativi dalla critica italiana che lo giudicava un film "bizzarro"[220]. A contribuire alla stroncatura è il forte distacco con le basi narrative del giallo, che qui perdono completamente significato. La coerenza narrativa e dei dialoghi

---

[215] Vincente Javier Pérez Valero, "Giallo. An Aesthetic Innovation in Cinema", in Mario-Paul Martínez Fabre, Fran Mateu (a cura di), *In a Stranger Field. Studies of Art, Audiovisuals and New Technologies in Fantasy, SciFi and Horror Genres*, Association of Development and Dissemination of the Fantastic Gender "Black Unicorn", 2019, p. 326.
[216] *Ivi*¸ p. 327.
[217] S. Venturini, *op. cit.* p. 139.
[218] *Ivi*, p. 133.
[219] L. Cozzi, *op. cit.*, p. 82.
[220] S. Venturini*, op. cit.*¸ p. 135.

è messa in secondo piano, trasformando il film in un'esperienza prima di tutto sensoriale, e in questo Argento riprende quel processo iniziato da Bava[221]. È lo stesso regista a sottolineare la vena sperimentale del suo film, che definisce come "opera rock", intesa come,

> *Una nuova forma di cinema, non ancora molto ammessa e che si potrebbe chiamare rock cinema. [...] Cinema febbrile e popolare, mette in gioco il perverso e l'irrazionale, l'irrealismo e l'emozione diretta. Ma, naturalmente, tutto questo è prima di tutto e soprattutto un gioco.*[222]

Siamo davanti a una sorta di ritorno alle origini dell'horror, che vede la quasi completa sospensione della struttura del giallo, tornando a una dimensione onirica e sensoriale. Argento sviluppa il rapporto tra il male e il femminile a tal punto da staccarsi dal giallo per tornare alle atmosfere fantastiche che erano state tipiche del periodo gotico. Il pericolo in *Suspiria* non risiede in una singola figura, ma in un'intera congrega di streghe che aspira a controllare il mondo intero[223]. Allo stesso tempo il ritorno al mondo delle streghe e alla presenza di un male arcaico va letto nella già citata tendenza di quegli anni a una rilettura dei fenomeni parapsicologici e folkloristici.

Nel corso degli anni il film riceverà diversi apprezzamenti, soprattutto dal mondo statunitense, finendo per occupare una posizione di rilievo nella storia del cinema dell'orrore italiano, al punto da essere oggetto di un remake con lo stesso titolo, *Suspiria*, da parte di Luca Guadagnino nel 2018.

Sebbene la vasta produzione successiva di Argento offra diversi spunti di riflessione, come ad esempio le sue derive più splatter negli anni Ottanta o il ritorno al giallo in un film come *Tenebre* (1982), in questo contesto preme sottolineare la coesistenza di due diverse sensibilità nella sua poetica e un approccio sensoriale al genere horror, già travisabili in queste prime regie.

Le due anime di Argento permettono di comprendere anche quelle del cinema horror italiano: da una parte il giallo, che può essere spinto verso una forma di horror

[221] *Ivi*¸ p. 136.
[222] *Ivi*, p. 137.
[223] A. Bini, *op. cit*., p. 70.

realistico e radicale, dall'altra una vocazione più prettamente orrorifica che corrisponde spesso a una concezione maggiormente visiva del mezzo filmico, che riporta la nostra mente al cinema degli inizi e ai maestri del decennio precedente. I generi e le convenzioni collassano l'uno nell'altro, mostrando la possibilità di raccontare la modernità senza dover rinunciare alla dimensione fantastica e perturbante.

3.2. Cosa avete fatto al giallo italiano? Declinazioni e variazioni sul delitto

I film di Dario Argento dettano le influenze di questi primi anni e la maggior parte dei gialli prodotti tra il 1970 e il 1975 vengono spesso ricordati come "gialli argentiani". A far nascere questa dicitura sono svariati elementi condivisi come la rappresentazione dell'assassino con i guanti neri, una forte enfasi posta sulla violenza nei confronti delle donne, e soprattutto la presenza nei titoli di riferimenti al mondo animale, con lo scopo di cavalcare l'onda del successo della trilogia di Argento[224]. Tra questi troviamo, per citare qualche esempio, *L'uomo più velenoso del cobra* (Bitto Albertini, 1971), *La coda dello scorpione* (Sergio Martino, 1971), *L'iguana dalla lingua di fuoco* (Riccardo Freda con lo pseudonimo Willy Pareto, 1971), *Una farfalla con le ali insanguinate* (Duccio Tessari, 1971) e *Una lucertola con la pelle di donna* (Lucio Fulci, 1971).

Questa proliferazione di titoli risponde a precise dinamiche di mercato legate, tra le altre cose, alla distribuzione nelle sale italiane e alla loro diffusione sul territorio. La fortuna del giallo in questi anni è stata esaminata in considerazione della sua modalità di fruizione. Nella sua analisi sul giallo, Mikel J. Koven dedica parte del suo testo proprio alla fruizione del filone. L'autore riprende la suddivisione delle sale cinematografiche del periodo in tre tipi distinti: quelle cosiddette di "prima visione", concentrate nelle maggiori città italiane, con prezzi dei biglietti relativamente alti e le proiezioni in anteprime delle nuove pellicole. A queste seguono le sale di "seconda visione" e quelle di "terza visione", localizzate nei centri abitati rurali o industriali, con prezzi molto bassi e dove i film vengono rilasciati solo dopo essere prima passati nelle altre sale. Secondo Koven, è a quest'ultimo tipo di sale che vengono riservati i

[224] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., pp. 187-188.

film gialli, concepiti come un filone commerciale e dalla fruizione immediata. Questi film spesso non vengono nemmeno proiettati nelle sale di prima visione, dove il pubblico li giudicherebbe negativamente. Il fruitore tipo delle sale di terza visione, al contrario, rappresenta l'obiettivo ideale: presentato come uno spettatore disattento, che spesso non si preoccupa di informarsi su cosa venga proiettato, necessita di costanti stimoli che riportino la sua attenzione sullo schermo. Proprio da questo dipende il concentrato di violenza e nudità tipico di questi film. Le scene di omicidi servono per catturare il pubblico disattento e vengono concentrate solitamente all'inizio e alla fine del film[225]. In quest'ottica, anche le scelte stilistiche, dall'uso di colori saturi ai movimenti di camera, rispondono alla stessa necessità.

La teoria di Koven, per quanto interessante, è stata rivista nel corso del tempo da soggetti diversi. Per esempio, nel suo articolo *Niente affatto una nicchia: la distribuzione e la commercializzazione del genere giallo*, Andreas Ehrenreich smantella la teoria di Koven prendendo come esempio la produzione e distribuzione di *La dama rossa uccide sette volte* (Emilio P. Miraglia, 1972). Ehrenreich sostiene l'appartenenza al genere dei circuiti mainstream, cosa che consente ai gialli di essere proiettati in tutti i tipi di sale e di godere, in alcuni casi, di notevoli campagne pubblicitarie[226]. Viene criticata la descrizione degli spettatori delle sale di terza visione, la cui connotazione di classe, per quanto non esplicitata, appare evidente[227], concependo il cinema di genere come strettamente relegato a una fascia precisa della società, presentata come meno attenta e più ingenua. Per Ehrenreich si finisce così per aumentare vertiginosamente la marginalità del giallo e per minarne la comprensione[228]. Lo studio dei materiali di archivio consente invece di provare con certezza l'appartenenza al giallo a tutti i tipi di sale e di pubblico, come dimostrato dalla sua analisi della costosa campagna pubblicitaria preparata per l'uscita del film di Miraglia, pensata per raggiungere un pubblico di massa[229].

Al di là delle divergenze interpretative, anche quando non è inserita per attirare l'attenzione di un pubblico basso e distratto, resta come fatto incontestabile la

[225] M. J. Koven, *op. cit.*, pp. 26-28.
[226] Andreas Ehrenreich, "Niente affatto una nicchia: la distribuzione e la commercializzazione del genere giallo", *Bianco & Nero,* n. 587, 2017, p. 113.
[227] *Ivi*, p. 114.
[228] *Ivi*, p. 116.
[229] *Ivi*, p. 124.

centralità della violenza nel giallo italiano, e la sua frequente associazione al sesso. Il filone costruisce gran parte del suo impatto visivo sulla messa in scena di corpi nudi e violati, su pulsioni e desideri trasgressivi. La ricerca del realismo inseguita dal giallo, a eccezione di alcune caratteristiche al limite del plausibile spesso associate alla figura del killer, ci fa pensare alle storie raccontate come a delle ammonizioni sui rischi di stili di vita troppo moderni, soprattutto quando questi ultimi sono portati avanti dalle donne. Le vittime predilette, spesso modelle, ballerine, prostitute, studentesse sessualmente attive, mogli infedeli, se da una parte soddisfano le aspettative del pubblico legato alla cultura patriarcale del tempo, allo stesso tempo sembrano intessere un dialogo con le spettatrici femminili, le quali devono essere messe in guardia dai pericoli della contemporaneità[230].

Alcuni esempi di titoli che condensano al loro interno tutte queste suggestioni sono i primi film di Lucio Fulci come *Una sull'altra* (1969) e *Una lucertola con la pelle di donna*. In entrambi i film la violenza è strettamente legata alla sessualità dei suoi personaggi, spesso causa primaria del loro male. Nel primo assistiamo alla trasformazione di Susan, la moglie malata e repressa del protagonista George, in Monica, una provocante stripper sessualmente libera[231]. La trama del secondo film si intreccia con la sperimentazione sessuale e l'uso delle droghe in una Londra che appare dominata da hippies e perversioni. Al centro della storia c'è Carol, una donna presentata come fragile ma che nasconde in realtà una follia omicida iniziata nel tentativo di tenere nascosta la sua relazione extraconiugale con una donna. Il film abbonda di riferimenti alla sessualità, che viene sapientemente sfruttata anche allo scopo di soddisfare le aspettative dello spettatore del giallo, che bramava la presenza di una componente erotica. Così la scena del sogno erotico finito in tragedia tra Carol e la sua vicina Julia, in cui le due donne coprono sia il ruolo della giovane sottomessa

[230] «Dopo aver presentato una società "invasa" da donne moderne che umiliano il patriarcato e portano con sé disordine e immoralità, il giallo all'italiana promuove un ripristino dello *status quo ante* mediante uno sterminio selettivo degli esemplari più problematici della specie femminile. Si tratta ovviamente di uno sterminio fittizio, di fantasia. Ma, per quanto drammatizzato e altamente spettacolare, esso rappresenta anche l'unica soluzione che viene avanzata per alleviare le tensioni e risolvere i conflitti tra i due sessi, oltre che per sanzionare comportamenti reputati troppo trasgressivi». Giovanni Memola, "Visto, si stupri. Sesso e terrore nelle immagini di violenza sulle donne nel cinema italiano degli anni Settanta, tra finzione e realtà", *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*¸ annata VI, n. 11, 2022, pp. 96-97 e 111.

[231] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., p. 152.

che quello della donna autoritaria[232], rispecchia la tendenza del cinema di quegli anni di inserire una forte componente erotica all'interno dei generi più disparati. Basta osservare i titoli dei film del periodo per rendersi conto di questa tendenza: sempre più spesso vengono volutamente scelti titoli con un chiaro doppio senso, come *Orgasmo* (Umberto Lenzi, 1968), *Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1970), *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (Sergio Martino, 1972), *Nuda per Satana* (Luigi Batzella, 1974) o *Le mani di una donna sola* (Nello Rossati, 1979). In una scena di *Una sull'altra,* Fulci mostra alcuni personaggi intenti a lavorare a un servizio fotografico con una modella nuda e la conversazione tra di loro conferma al pubblico la volontà del giallo di unire sesso e violenza: «Il nudo non basta, capisci, ci vuole anche l'orrido, se no non si vende», dice una donna, alla quale il fotografo risponde, «Mettile sopra un insetto schifoso, vanno molto». La sessualizzazione del genere influenza lentamente ogni aspetto del film, come le campagne pubblicitarie e le cartellonistiche, che sempre più spesso mostrano corpi femminili nudi in posizioni fraintendibili. Dunque, l'inserimento di coppie dello stesso sesso all'interno del giallo serve, nella maggior parte dei casi, come espediente comico o depistaggio per le indagini, e l'omosessualità viene presentata come qualcosa di scandaloso o da tenere nascosto, piuttosto di cercare un'integrazione nella società[233].

Mentre la maggior parte dei gialli predilige come ambientazione le città italiane, i due film di Fulci sono esempio di quel gruppo di titoli che sceglie invece dei luoghi europei e, poche volte, anche extraeuropei. L'Europa viene esplorata in lungo e in largo, ma tra le città più popolari troviamo Londra, che in questo caso fa da sfondo a *Una lucertola con la pelle di donna*.

Intanto alcuni registi iniziano a staccarsi dalla lezione di Argento, ad esempio recuperando suggestioni del passato. *La dama rossa uccide sette volte* intreccia elementi del giallo con quelli del gotico, in una commistione di influenze già sperimentate da Miraglia in *La notte che Evelyn uscì dalla tomba* (1971). La storia si sviluppa attorno alla leggenda della dama rossa, che si dice ricompaia ogni cento anni per ricommettere lo stesso crimine: uccidere sette persone. Il trauma originario ritorna sotto forma di leggenda, creando una voluta ambiguità tra il soprannaturale e la

[232] Stephen Thrower, *Beyond Terror. The Films of Lucio Fulci*, Godalming, FAB Press, 2002, p. 80.
[233] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., p. 246.

spiegazione razionale degli eventi, un dibattito che aveva contraddistinto il periodo gotico. Il regista mette in scena un dialogo tra le atmosfere gotiche rappresentate dal castello, luogo prediletto del periodo gotico, e l'immaginario pop legato al mondo della protagonista Ketty, una fotografa di moda[234].

Cosa avete fatto a Solange? (Massimo Dallamano, 1972) si posiziona invece nel versante opposto, rimanendo fortemente ancorato alla contemporaneità e ai suoi conflitti sociali, presentandosi come un film carico di elementi tematici e di un sapiente uso del mezzo filmico. Dallamano racconta la storia di un insegnante accusato di essere il colpevole dell'uccisione di alcune studentesse del suo college attraverso un sapiente uso delle innovazioni introdotte dai maestri dell'orrore. Qui una scuola femminile diventa un microcosmo di violenza, dove l'apparente ordine e l'innocenza delle giovani nasconde una rete di desideri proibiti e di relazioni ambigue. Una posizione centrale è occupata dai corpi delle ragazze, continuamente mostrati nella loro nudità, indagati nei dettagli, e baricentro delle motivazioni dell'assassino. Il film affronta il tema dell'aborto in un periodo in cui la questione era ancora scottante per il Paese, che ne introdurrà il diritto solo nel 1978[235]. Il regista sfrutta insistentemente il grandangolo per rappresentare degli interni dall'aria inquietante ei cambi di fuoco uniti a movimenti di macchina alla mano per restituire dinamismo nelle scene di alta tensione. Ritroviamo una visibilità parziale o impossibilitata sugli avvenimenti che viene restituita visivamente da più sequenze nelle quali i personaggi osservano altri personaggi tramite fessure nelle porte o buchi nelle pareti. Infine, un'interessante soggettiva in piano sequenza dell'assassino, realizzata dal direttore della fotografia Aristide Massaccesi, che lo segue nei suoi movimenti dal momento in cui si introduce in casa della vittima fino alla sua uccisione in una vasca da bagno e alla successiva fuga giù per una rampa di scale[236].

Tra i registi che si dedicano al giallo c'è Aldo Lado, che dopo aver lavorato come aiuto regista, esordisce con *La corta notte delle bambole di vetro* (1971) a cui segue l'anno successivo *Chi l'ha vista morire?* (1972). Nei suoi gialli, Lado interpreta il male associandolo a una forte componente religiosa, come nel caso del suo esordio, dove le sparizioni di alcuni individui sono legati alla presenza di una setta esoterica segreta,

[234] *Ivi*, pp. 219-220.
[235] *Ivi*¸ p. 244.
[236] *Ivi*, p. 116.

formata da membri delle élite impegnati a mettere in atto dei riti satanici[237]. Il complotto dietro cui si celano gli omicidi non rimanda a una follia individuale, ma a una violenza strutturata e collettiva, mossa da basi ideologiche condivise.

L'elemento religioso torna nel suo secondo film, ambientato tra le calli di Venezia, che questa volta non vede come vittime delle giovani donne, com'è stato consuetudine tra i film citati fino a questo momento, ma mette al centro l'omicidio di bambine. A una premessa già altamente disturbante, Lado aggiunge un finale altrettanto morboso quando si scopre che dietro il colpevole si nasconde niente meno che un finto prete. Così, i rappresentanti della comunità religiosa, solitamente associati a immagini pure e incapaci di commettere crimini, vengono qui rappresentati in una versione terrena e fallibile, come degli individui ambigui nei costumi e nella moralità, un altro tema ripreso più volte dal giallo italiano[238].

Non si può poi non citare Sergio Martino, regista prolifico e dedito al cinema di genere, che nel 1971 lavora al suo primo giallo intitolato *Lo strano vizio della Signora Wardh*. Il titolo del film rende subito evidente la natura erotica del contenuto, mentre molti elementi possono essere ricollegati alle influenze di altri registi come Bava (nella presenza di due assassini che si scambiano di ruolo) o Argento (nella presenza di un manico con guanti di pelle nera che effettua minacciose chiamate anonime nei confronti delle vittime)[239]. La storia si ispira al fatto di cronaca reale rimasto noto come il "Caso Fenaroli", nel quale un imprenditore aveva commissionato a un sicario l'omicidio della moglie al fine di incassarne l'assicurazione sulla vita. Lo sceneggiatore Ernesto Gastaldi sviluppa la trama partendo da questi dati per poi inserire ulteriori personaggi come lo stalker Jean, le cui dinamiche del rapporto sadomasochista tra lui e Julie possono essere interpretate come una rilettura di quelle tra Nevenka e Kurt nel suo copione per la *La frusta e il corpo* di Mario Bava[240].

L'ossessivo Jean farà recapitare alla protagonista diversi mazzi di rose accompagnati da bigliettini, e proprio in uno di questi si nasconde la frase che darà il titolo a un successivo film di Martino: *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave.* Anche questa volta la sceneggiatura di Gastaldi mette in scena una coppia

[237] *Ivi*, p. 288.
[238] *Ivi*, p. 262.
[239] *Ivi*¸ p. 200.
[240] *Ibidem.*

in cui marito e moglie complottano l'uno contro l'altro, mantenendo fede alle sue convenzioni in materia di sceneggiatura. Questa volta però non ci troviamo più in una grande città, ma in una villa isolata delle campagne venete, che conferiscono alla storia un'aria decadente e lugubre[241].

Un approccio originale al giallo è senza dubbio quello di Giulio Questi, che fonde nei suoi film le influenze più disparate. *La morte ha fatto l'uovo* (Giulio Questi, 1967) racconta una storia di tradimenti e intrighi coniugali, che nascondono al loro interno tematiche legate al consumismo e una critica antiborghese, il tutto trattato attraverso gli stilemi e l'estetica della cultura pop[242]. Non si presenta come un film lineare, e con i suoi richiami a registi come Buñuel, in una storia sul commercio di polli trasformata in un giallo, si compone volutamente come un'opera a tratti kitsch[243]. È un attacco diretto alla società italiana e all'uomo che la rappresenta, qui mostrato come un personaggio debole e ridicolo, che finirà per causare la sua stessa morte. Le ansie relative alla modernizzazione e alla crescente automazione, e conseguente disumanizzazione del mondo del lavoro, trova spazio in un rapido susseguirsi di immagini frammentate e altamente simboliche. Viene inoltre rappresentato in modo esplicito lo stretto legame erotico che intercorre tra le morti femminili del giallo e il suo spettatore nella figura del protagonista Marco, interpretato da Jean-Louis Trintignant, il quale trae piacere sessuale nel mettere in scena dei finti omicidi a danno di prostitute[244]. Ma purtroppo per lui, la fine che lo attende non sarà più dignitosa di quella dei suoi polli.

Il giallo dei primi anni Settanta, pur nascendo sotto l'influenza del modello di Dario Argento, è in grado di sviluppare ulteriormente stili e tematiche in un universo condiviso ma variegato. Emergono dei tentativi talvolta opposti, come quello di rielaborare le forme gotiche o, dall'altro lato, di spingere il giallo verso una visione ipercontemporanea quasi surreale. Le varie spinte emerse dai diversi film, come quella data dal mercato distributivo, quella di piacere spettatoriale del pubblico e quella estetica e autoriale rincorsa dagli autori, convergono in un ampio laboratorio di sperimentazione, di cui si è fornito solo un piccolo scorcio. Il giallo, un filone

[241] *Ivi*, p. 204.
[242] *Ivi*, p. 121.
[243] *Ibidem.*
[244] *Ivi*, p. 122.

sicuramente commerciale ma non per questo non apprezzabile da un pubblico eterogeneo, restituisce una sua visione sfrenata dell'Italia di quegli anni grazie alla sua forza innovativa.

3.3. L'arte di uccidere: iconografie ed estetizzazione

Il legame tra l'arte e l'horror risale a tempi antichi e, con l'avvento del cinema, questi legami non si sono interrotti. Il mezzo filmico si mostra in grado di consolidare questioni centrali legate al corpo, alla rappresentazione del dolore e della morte, temi che attraversano tutta la storia dell'arte. Sono numerosi i registi che hanno espresso con passione i loro riferimenti a opere precise nei loro film, così come la critica si è spesa nel cercare le proprie personali connessioni tra alcuni film horror e il mondo delle arti visive. Questa eredità si era già intravista nel periodo del gotico, dove era comune inserire ritratti e statue all'interno delle narrazioni. Questi assumevano una valenza magica o servivano come rappresentazione fisica di un turbamento mentale o di causa oscura.

Il giallo non è esente da questo processo. Uno degli elementi più importanti del giallo italiano sono proprio i suoi riferimenti al mondo dell'arte, con cui intesse un dialogo prolifico e costante. Come sostiene Leon Hunt, il mondo del giallo appare intensamente moderno e postmoderno, portando dunque con sé delle modalità di riflessione artistica non trascurabili[245]. Possiamo leggere il filone al pari di un universo dominato dall'eccesso, come sostiene ad esempio Maitland McDonagh nel parlare della filmografia di Dario Argento:

> *The seductiveness of these films lies ultimately in the realm of their excess: the spatial and temporal warping, the curious disjunction between soundtrack and image (principally a matter of music so far out of line with the imagery as to be bizarre […]), the violently saturated colour palette, the obsessive examination of surfaces (particularly apparent post-Four Flies), the full*

[245] Alexandra Heller-Nicholas, *The Giallo Canvas. Art, Excess and Horror Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 2021, p. 15.

panoply of non-narrative detail that generates the overwhelming sense of weirdness evoked by Argento's work[246].

L'eccesso può essere riscontrato nelle scelte narrative o nella caratterizzazione dei personaggi, ma è sicuramente in ambito visivo che trova la sua applicazione maggiore. Sono i colori, la messa in scena, i movimenti di macchina a catturare l'attenzione dello spettatore e immergerlo in prima persona all'interno della storia.

Questa ricerca dell'eccesso può essere interpretata come uno dei motori che spingono i registi a inserire nei loro film riferimenti alle altre arti, creando un'interessante commistione di elementi. Gli spettatori sono dunque chiamati a diventare a loro volta una sorta di detective amatoriale, con il compito di cogliere dettagli apparentemente marginali che nascondono in realtà indizi o significati profondi.

Tra gli autori che maggiormente si dedicano all'inserimento di riferimenti artistici, ritroviamo senza dubbio Dario Argento, i cui film ridondano della presenza di quadri o richiami a opere famose. Pensiamo alla centralità che occupa l'arte nel suo primo film, dove non solo l'omicidio che da inizio alla storia avviene all'interno di una galleria d'arte, ma ad aiutare nella risoluzione del caso è proprio un quadro, ispirato allo stile e alle opere di Pieter Bruegel il Vecchio[247], su cui Argento pone molta attenzione.

Profondo rosso è un'altra pellicola in cui il ruolo dell'arte occupa un posto essenziale. Ancora una volta è un disegno ad avvicinare i protagonisti alla soluzione finale, mostrando come il giallo non si limiti a usare l'arte come ispirazione estetica, ma ne faccia un vero e proprio motore della storia. Il film contiene al suo interno alcune sequenze composte da inquadrature ravvicinate di oggetti, che vengono filmati come delle vere e proprie opere d'arte, girandoci attorno, soffermandosi sui loro dettagli, caricandoli di significato.

Non mancano chiaramente anche dei riferimenti espliciti a dipinti della realtà, come ad esempio, qui nello specifico, all'iperrealismo americano e al suo esponente Edward Hopper, di cui riconosciamo il richiamo a *I nottambuli* (*Nighthawks*, 1942) sullo

[246] M. McDonagh, *op. cit.*, pp. 21-22.
[247] V. J. P. Valero, *op. cit.*, p. 325.

sfondo di una delle prime scene del film, quando Marc assiste in lontananza all'omicidio di Helga[248]. Argento afferma inoltre di essersi ispirato alle tele di De Chirico per ricreare delle atmosfere metafisiche che restituissero immagini fredde ed evocative di altre epoche[249].

Ma la passione per l'arte di Argento non si limita alle arti figurative, anzi, mostra ad esempio strette connessioni con l'architettura. La scenografia e le architetture di *Suspiria* vengono curate nei minimi dettagli e presentano una chiara matrice nel gotico e nell'art nouveau[250]. Riconosciamo sulla parete dell'ufficio della vicedirettrice Madame Blanc una decorazione ispirata all'opera *Relatività* (1953) di Maurits Cornelis Escher. L'opera, considerata una rielaborazione dei regimi prospettici tradizionali, viene intesa come una transizione verso qualcosa di complesso e differente, così come la porta che si nasconde in questa parete porterà la protagonista alla scoperta di un nuovo mondo segreto regolato dalle forze occulte[251]. *Suspiria*, con le sue inquadrature e la sua palette di colori, è l'esempio del cinema trattato e colorato come una vera e propria opera d'arte.

Anche Lucio Fulci inserisce nei suoi film dipinti famosi. Il regista, che aveva lavorato come critico d'arte per *Il Messaggero* e *Gazzetta delle Arti*[252], sfrutta la sua formazione per creare un dialogo consapevole con la storia dell'arte. In *Sette note in nero* (1977), ambientato in Toscana, Fulci riprende alcuni degli elementi centrali di *Profondo rosso*, come la presenza della parapsicologia, qui incorporata nella figura della protagonista Virginia, con doti di chiaroveggenza. Dopo aver avuto una visione sulla morte di una donna, Virginia inizia a indagare basandosi sui pochi indizi provenienti dalla sua visione. Tra questi c'è un quadro, che dopo una visita alla pinacoteca locale, la protagonista identifica con *Lettera d'amore* (1669-1679) di Jan Vermeer. Da questo momento, Fulci mescola la storia di finzione con i fatti reali, inserendo nel film la vicenda del furto del quadro, realmente accaduta nel 1971. Gli

[248] «Principalmente mi sono ispirato a Edward Hopper e alle sue atmosfere gelide. Poi mi sono ispirato anche ad altri che adesso mi sono passati di mente ma che all'epoca, invece, avevo studiato con molto interesse. In particolare, mi piaceva l'idea di rappresentare i miei personaggi, a volte molto pieni di vita e d'interessi, giocosi e scherzosi, posti in situazioni congelate e iperrealiste, fredde, gelide, e congelate come in un quadro». Giulio Giusti, "Turbamenti figurativi: conversazione con Dario Argento", *Filmcritica*, n. 609, 2010, p. 4.
[249] *Ivi*, p. 6.
[250] S. Venturini, *op. cit.*, p. 141.
[251] *Ivi*, p. 142.
[252] A. Heller-Nicholas, *op. cit.*¸ p. 62.

studiosi di Vermeer si sono a lungo concentrati sulla sua capacità di costruire un quadro dentro un quadro, mostrando grande attenzione ai dettagli, una caratteristica che Fulci decide di riprendere. Le visioni della protagonista sono delle storie dentro la storia, e non mancano inquadrature di quadri, specchi e architetture che rimandano a questa incorniciatura delle immagini[253]. In questo modo il regista non inserisce la citazione come un elemento decorativo fine a se stesso, ma al contrario, la usa per riflettere e spiegare alcune sue scelte registiche.

Rimanendo concentrati su Fulci, noteremo altre citazioni di opere d'arte famose in *Una lucertola con la pelle di donna*¸ dove l'appartamento della protagonista Carol è costellato di quadri appesi alle pareti. Tra questi sono presenti una variazione di uno sfondo dipinto da Salvador Dalí per un balletto nel 1939, e delle versioni di due opere di Francis Bacon, *Pope II* (1951) e *Man in Blue V* (1954). Anche l'appartamento di Julia, la donna assassinata, viene allestito con stampe dell'artista Aubrey Beardsley, una scelta carica di significato se pensiamo che in quegli stessi anni il lavoro di Beardsley era stato recuperato dalla controcultura giovanile legata a quel tipo preciso di hippies rappresentati nel film. Allo stesso tempo le opere di Bacon a casa di Carol, con le loro figure isolate e tormentate, diventano delle metafore della condizione esistenziale della donna, costretta a vivere una vita nascosta per difendere la sua posizione nella società borghese[254]. Il dipinto del Papa viene poi ripreso quasi perfettamente in una delle visioni tormentate di Carol, che cercando di ricordare cosa sia accaduto la notte dell'omicidio immagina di vedere dei suoi conoscenti morti, seduti su una sedia in una stanza completamente scura e con il volto colorato di un inquietante blu, così come nell'opera di Bacon.

A essere presenti nei gialli sono anche ritratti creati appositamente per i film, come nel caso dei due titoli firmati da Emilio P. Miraglia, *La notte che Evelyn uscì dalla tomba* e *La dama rossa uccide sette volte.* In quest'ultimo il dipinto delle due sorelle, la dama rossa e la dama nera, serve a introdurre per la prima volta la leggenda della dama rossa e funge da monito della presenza del male che agisce nell'ombra. Le due bambine mostrate all'inizio del film, la protagonista Kitty e sua sorella Evelyn,

[253] *Ivi,* p. 66-67.
[254] *Ivi,* p. 79.

rispecchiano le due sorelle del quadro nei tratti estetici, con la bionda Kitty nel ruolo della dama nera e la bruna Evelyn in quello della dama rossa[255].

Se Argento sembra preferire i riferimenti all'arte contemporanea, altri registi scelgono invece opere del periodo rinascimentale per le loro immagini mitologiche e religiose che erano solite includere degli elementi spaventosi. In *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973) di Sergio Martino, l'arte non ha un ruolo centrale per lo svolgimento della storia, ma, ciò nonostante, il film comincia con un'analisi del *San Sebastiano* (1495) di Pietro Perugino, concentrata sulla resa del dolore e la rappresentazione della violenza, introducendo indirettamente il successivo avvento della violenza anche nel mondo reale. L'arte diventa un paragone con la realtà: la morte nella pittura rinascimentale è armonia e controllo formale, mentre nella realtà del mondo contemporaneo si trasforma in delitti disturbanti. La figura di San Sebastiano tornerà in *La casa dalle finestre che ridono* (Pupi Avati, 1976), questa volta con un ruolo determinante per la trama e senza la purezza e la solennità solitamente riservata alla raffigurazione di un santo[256]. Nel tentativo di sondare il passato, il protagonista del film metterà in atto un'analisi metodica dell'opera e del processo creativo del defunto artista, che lo porterà a rivelare importanti segreti su entrambi.

Passato e presente dialogano nelle dimore di alcuni dei protagonisti, dando una controparte visiva a uno dei temi preferiti dal giallo, quello del conflitto tra tradizione e modernità. È il caso del sopracitato film diretto da Emilio P. Miraglia, *La notte che Evelyn uscì dalla tomba*¸ dove il castello in cui sono ambientate le vicende principali, un luogo decadente, con storici affreschi a ricoprirne le pareti e vecchie armature ad adornarne i corridoi, accoglie al suo interno decorazioni e mobili dal design pop. Questa dicotomia trova un'altra formulazione visiva in *Non si sevizia un paperino* (Lucio Fulci, 1972), dove le architetture delle case del paese di Accendura riflettono le diverse attitudini dei personaggi della storia.

Il rapporto antico e continuo tra arte e horror finisce per svolgere le funzioni più disparate: usato come motore narrativo, come dispositivo simbolico o come commento metatestuale sulle immagini e lo sguardo, è in grado di manifestare le trasformazioni in atto. È un dialogo complesso e prolifico, capace di rivelare una consapevolezza che

[255] *Ivi,* p. 116.
[256] *Ivi,* p. 120.

va al di là della semplice citazione, diventando una caratteristica riconosciuta e studiata del giallo, racchiudendo al suo interno la sua vocazione profondamente visiva.

Così, a partire dalle prime esperienze di Mario Bava con *La ragazza che sapeva troppo* e *Sei donne per l'assassino*¸ il filone prende una forma propria distaccandosi dai modelli del thriller classico, sviluppando un linguaggio visivo autonomo e una centralità dell'immagine e della visione che diventeranno dei tratti distintivi. Lo spettacolo di violenza messo in scena da Dario Argento con la *trilogia degli animali* apre invece la strada al periodo produttivo più florido, dal quale prenderanno spunto diversi registi contribuendo a espandere globalmente questa cinematografia dell'eccesso. L'horror si riconferma ancora una volta uno spazio di sperimentazione in grado di lasciare un'impronta duratura nell'immaginario cinematografico internazionale.

CAPITOLO IV: La provincia italiana nel giallo rurale

Nel corso degli anni Settanta l'horror italiano attraversa una fase di trasformazione. Abbiamo avuto modo di osservare la sua nascita tardiva, all'inseguimento di tendenze straniere, a cui segue una lenta presa di consapevolezza e di fiducia. Se possiamo giudicare quasi impensabile la possibilità di ambientare un film prodotto nei primi anni Sessanta nel territorio italiano, sia per le convenzioni produttive che per i gusti del pubblico, diventa invece difficile slegare l'horror del decennio successivo dalle atmosfere e l'immaginario delle città italiane. Il rapporto con il contesto storico, sociale e culturale si inserisce all'interno delle storie, plasmando la loro struttura e donando loro un ulteriore significato.

Il giallo dimostra anche ai più scettici, dopo i risultati ottenuti da Bava e dalle trilogie di Argento, la possibilità di fare dell'horror un genere di successo. Il gotico porta il fantastico e l'orrore nel cinema italiano, il giallo lo riformula e lo adatta a un immaginario condiviso. E in questa riformulazione nasce un gruppo di titoli che, in misure diverse, si mostrano in grado di unire le due tendenze in un percorso di riappropriazione del territorio nazionale. Ad accomunarli è la volontà di spostare ulteriormente la geografia dell'orrore fatto in Italia: non più gli isolati ed estranei castelli del gotico, ma nemmeno le angoscianti e buie capitali dei primi gialli. Questa volta a fare da sfondo alle narrazioni è la provincia, con i suoi angoli marginali rimasti a lungo nascosti e negletti. Questo spostamento riflette un mutamento profondo nel modo in cui l'horror italiano concepisce il male e la sua origine, e allo stesso tempo sembra portare a pieno compimento alcuni dei discorsi e delle novità introdotte dal giallo. Paesi isolati, periferie trascurate e comunità chiuse diventano i nuovi spazi di rappresentazione del trauma e delle dinamiche dell'Italia di quegli anni.

Non si tratta di un vero e proprio filone, ma di un insieme di titoli con alcune caratteristiche comuni che hanno portato la critica a parlarne come un corpus coeso. Il fatto di costituire un gruppo relativamente ristretto di film ha causato l'insorgenza di etichette ogni volta diverse, a seconda dell'aspetto che si decideva di evidenziare.

Marco Malvestio sottolinea l'importanza del folklore nei processi di costruzione di un'identità nazionale in Italia, così come la sua enorme varietà regionale, con le sue ampie aree contadine e periferiche, che sono entrate inevitabilmente all'interno della

narrativa e delle arti, facendo comparire al loro interno elementi folklorici. Proprio per questo Malvestio distingue all'interno dell'horror il cosiddetto "*folk horror"*, caratterizzato da una maggiore attenzione data a sistemi di credenze legati a forme di superstizione o religiosità distorte, al territorio e al suo rapporto con la modernità, che spesso finisce per scontrarsi con le tradizioni (un aspetto che aveva caratterizzato anche alcuni dei discorsi sui quali si erano sviluppate le trame del gotico). Il termine viene esplicitamente ripreso dal regista britannico Piers Haggard, che lo aveva coniato per descrivere una serie di film prodotti in Gran Bretagna tra gli anni Sessanta e Settanta, per poi estendersi a indicare una più ampia varietà di opere[257]. Gli anni Sessanta sono gli stessi in cui, come anticipato nel capitolo precedente, assistiamo a una crescita di interesse in Italia nei confronti della sua cultura popolare, folklorica, regionale, delle credenze arcaiche e delle scoperte della parapsicologia, come osservato da Fabio Camilletti nei suoi testi dedicati all'argomento. Il fatto che la riscoperta dell'Italia "lunare" avvenga proprio in questi anni non è casuale, ma va letta come conseguenza del boom economico, che con il suo slancio verso la modernità porta dei mondi in apparente incomunicabilità a incontrarsi con tutte le loro contraddizioni. Così la civiltà contadina e arcaica sul punto di essere spazzata via viene invece nuovamente esplorata, ponendo enfasi soprattutto sulla provincia e i misteri locali[258].

Anche Malvestio si ricollega a questa visione, sottolineando come la maggior parte dei film *folk horror* in Italia vengano prodotti proprio dopo quelle decadi di grande sviluppo economico e tecnologico, che hanno contribuito ad aumentare il turismo e a creare nuovi modi di esplorazione del territorio[259]. Tra questi l'autore inserisce *Non si sevizia un paperino* di Lucio Fulci, *L'etrusco uccide ancora* (1972) di Armando Crispino, *Suspiria* di Dario Argento, *Solamente nero* (1978) di Antonio Bido e una larga parte della filmografia di Pupi Avati, tra cui *La casa dalle finestre che ridono*[260]. Oltre agli aspetti già citati, uno dei tratti peculiari del *folk horror* italiano è la

[257] Marco Malvestio, "Ecogothic and Folk Horror", in Marco Malvestio, Stefano Serafini (a cura di) *Italian Gothic: An Edinburgh Companion*¸ Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023, p. 225.
[258] Cfr. Fabio Camilletti, *Italia lunare: gli anni Sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang, 2018 e Fabio Camilletti, Fabrizio Foni (a cura di), *Almanacco dell'orrore popolare: folk horror e immaginario italiano*¸ Città di Castello, Odoya, 2021.
[259] M. Malvestio, "Ecogothic and Folk Horror", cit., p. 231.
[260] *Ivi*, p. 232.

focalizzazione sul cattolicesimo, che non viene analizzato solo in quanto istituzione spirituale, ma in quanto istituzione profondamente legata a tutto ciò che è terreno. Spesso non si tratta di rappresentazioni positive, ma piuttosto di critiche nei confronti del suo ruolo nella repressione della sessualità, della libertà e della modernità. Non dobbiamo dunque sorprenderci nel trovarci davanti a un'ampia sfilza di preti nel ruolo di antagonisti, spesso mossi nelle loro azioni crudeli proprio dalla loro fede distorta. Mentre l'Italia è colpita dai tragici eventi degli anni di piombo, l'horror italiano sposta la figura del cattivo dal serial killer, mosso da un passato traumatico, verso una dimensione più collettiva e legata alle responsabilità delle istituzioni tradizionali[261].

Alcuni critici scelgono di evidenziare piuttosto l'aspetto "rurale" delle pellicole, come nel caso di Simone Venturini che legge in questi film una nuova versione del gotico, spostato in contesti ambientali e culturali specifici. Parla a tal proposito di "gotico rurale", sbocciato negli anni Settanta e segnato dall'influenza della tradizione locale e della rappresentazione del paesaggio rurale come elemento perturbante[262].

Per Austin Fisher, Xavier Mendik e Mikel J. Koven, invece, l'elemento rurale non viene legato alle istanze del filone gotico, ma piuttosto al giallo, anche per ragioni cronologiche. Sarebbe infatti il giallo, con la sua attenzione posta al turismo e alla modernità, il filone che meglio si presta alla rappresentazione di queste comunità isolate. In questo modo, il giallo riesce a mettere in scena non solo lo straniamento del turista straniero arrivato in Italia, ma anche quello di italiani che si ritrovano a essere trattati come estranei da una comunità nella quale irrompono provocando effetti distruttivi[263]. Le comunità che popolano questi film sono sempre accomunate dalla presenza di superstizioni e una marcata chiusura nei confronti della modernità, alla quale si pongono quasi come un'antitesi. Assistiamo dunque a rappresentazioni di streghe, pseudomaghi, leggende, forme di pseudoscienza, rituali e credenze irrazionali. Tuttavia, la vera fonte del male, per quanto possa apparire radicata in queste conoscenze arcaiche, risiede spesso nelle scelte della comunità o nelle istituzioni ufficiali, come sottolineato in precedenza. Così le "streghe" come Maciara di *Non si sevizia un paperino* e Purificazione di *Il demonio* (Brunello Rondi, 1963) non sono più le figure macabre e malvagie del gotico (pensiamo ad esempio alla strega Asa di *La*

[261] *Ivi*, p. 234.
[262] S. Venturini, *op. cit.*, pp. 70-71.
[263] M. J. Koven, *op. cit.*, p. 57.

maschera del demonio, fonte del male), ma diventano piuttosto delle figure emarginate dalla società in cui vivono, incomprese al punto di diventare loro stesse bersaglio della cattiveria dei loro compaesani.

Austin Fisher raggruppa a sua volta una serie di titoli che fa ricadere sotto la definizione "*rural giallo*", riprendendo in parte l'etichetta "*Mezzogiorno giallo*" utilizzata precedentemente da Xavier Mendik. Quest'ultimo analizza il ruolo del passato e del trauma che riaffiora nel presente non tanto nella prospettiva psicanalitica evidenziata nell'approccio di diversi registi (come Argento), ma rapportandoli alle zone rurali italiane. Chiama questo corpus di opere "*Mezzogiorno giallo*", attribuendo una connotazione geografica ben specifica. Secondo l'autore, le scelte di ambientare queste storie nel sud del paese dipenderebbero dalla volontà di rappresentare pratiche perverse e pagane, che proprio in questi luoghi risiederebbero in maniera privilegiata. Così, oltre alla messinscena di malattie e traumi individuali, tipica di quei gialli ambientati nelle grandi città, la provincia consente di mostrare delle zone di eccesso ulteriori, che si riconnettono a una lettura dello spazio rurale in una prospettiva specificamente italiana[264]. Il meridione diventa sinonimo di rurale e insieme anche di un aumento di sessualità polimorfe, collegata a una percezione che accomuna il sud a una zona di dominio femminile, in cui la femminilità è sempre accompagnata dall'irrazionalità. Per questi motivi i gialli ambientati in queste zone hanno spesso al loro interno donne sessualmente promiscue o legate a credenze mistiche che finiscono inevitabilmente per essere marginalizzate dalla comunità o sospettate di crimini che non hanno commesso[265].

Tornando a Fisher, l'autore riprende il saggio di Mendik, ma utilizzando il termine alternativo di "*rural giallo*" nel tentativo di evitare di legare gli ambienti rurali in generale al solo contesto delle regioni meridionali, considerando che le ambientazioni dei film spaziano in zone molto diverse dell'Italia (pensiamo alla provincia di Ferrara di *La casa dalle finestre che ridono* o alle isole della laguna di Venezia in *Solamente*

[264] Xavier Mendik, "The Return of the Rural Repressed. Italian Horror and the Mezzogiorno Giallo", in Harry M. Benshoff (a cura di), *A Companion to the Horror Film*, Malden, Wiley Blackwell, 2014, pp. 390-391.
[265] *Ivi*, p. 398.

nero)[266]. Il giallo rurale non rappresenta solo culture e visioni del mondo legate al meridione, ma diventa una modalità di registrazione delle preoccupazioni e della confusione derivate dagli anni del boom economico e dai nuovi cambiamenti[267]. Non solo, il giallo rurale include al suo interno anche preoccupazioni legate al passato della nazione, un passato che si cela dietro l'intensificazione degli atti di violenza. La memoria divisa del paese[268] spinge anche il cinema a chiedersi come questo passato vada interpretato e vissuto nel presente, proprio mentre si comincia a riflettere sui grandi cambiamenti avvenuti negli ultimi decenni[269]. Fisher sostiene dunque che l'Italia degli anni Settanta rappresenti, più di altri, un tempo e un luogo in grado di caricare il passato di una memoria politica particolarmente potente[270], capace di contaminare anche il cinema di genere. In questo modo il giallo rurale non si limita a sfruttare elementi folkloristici a semplici scopi orrorifici, ma li utilizza come strumenti per indagare tensioni e traumi, spostando l'azione dalla modernità urbana delle metropoli alle province più isolate. Infine, a sostegno dell'originalità di questi titoli, Fisher nota come i film da lui presi in considerazione per la sua argomentazione siano stati tutti prodotti esclusivamente da compagnie italiane, a differenza di alcuni dei casi più noti del gotico e del giallo, che nascevano come co-produzioni con paesi stranieri[271].

4.1. «Abbiamo costruito le autostrade e non siamo riusciti a vincere l'ignoranza, la superstizione»: il Sud Italia

Abbiamo visto come tutti i titoli presi in considerazione dalla critica nell'analisi dei cosiddetti gialli rurali o *folk horror* si concentrano negli anni Settanta, ma un interessante antecedente si può ricercare nel decennio precedente. Mentre il gotico forniva interessanti spunti di riflessione sul fantastico in ambientazioni straniere, Brunello Rondi, regista e sceneggiatore noto soprattutto per la sua lunga

[266] Austin Fisher, "Political Memory in the Italian Hinterland: Locating the 'Rural Giallo'", in Stefano Baschiera, Ross Hunter (a cura di), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 172.
[267] *Ivi*, p. 163.
[268] Qui Fisher riprende il pensiero di John Foot in *Fratture d'Italia* (2009).
[269] A. Fisher, *op. cit.* p. 164.
[270] «I am arguing that certain periods charge the past with particularly potent political memory, and that Italy's 1970s constitute one such period». *Ivi*, p. 171.
[271] *Ivi*, p. 172.

collaborazione con Federico Fellini, dirige un film che, pur contraendo dei debiti con il gotico, vira evidentemente in un'altra direzione. È il 1963, anno fondamentale, come già anticipato, per la distribuzione di tre film di Mario Bava che in una certa misura rappresentano le strade principali percorse dall'horror in Italia: il fantastico gotico di *La frusta e il corpo,* gli antecedenti del giallo in *La ragazza che sapeva troppo* e la commistione di questi in *I tre volti della paura*. In questo clima di sperimentazione si colloca *Il demonio* di Brunello Rondi, film presentato nello stesso anno alla 24ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nella sezione Opera Prima.

Il film è ambientato nella Lucania contemporanea e racconta la storia di Purificazione, giovane ragazza innamorata di un uomo, Antonio, con cui ha avuto una relazione e che, però, è in procinto di sposarsi con un'altra donna. Purif, il suo soprannome usato da tutti gli abitanti del paese, arriva al punto di mettere in atto un sortilegio nel tentativo di legare l'uomo a sé facendogli bere il suo sangue. La donna, tuttavia, diventa sempre più irrequieta e tenta, senza riuscirci, di interrompere il matrimonio di Antonio, portando i suoi compaesani a credere che Purif sia una vera e propria strega.

Da questo momento in poi si sussegue una serie di strani eventi e la donna finisce più volte per essere vittima della violenza degli uomini del villaggio, che abusano di lei e la aggrediscono, ritenendola responsabile della negatività che si abbatte su di loro. Purif viene portata dalla sua famiglia davanti al cospetto di Zi' Giuseppe, una sorta di mago che dovrebbe eliminare il demonio che dimora in lei ma che invece si approfitta della giovane, e in seguito anche dal parroco della Chiesa, che la sottopone a un rito di esorcismo. Ma l'ira della gente sembra non avere fine e Purif è costretta a nascondersi sotto la propria casa per evitare la folla inferocita giunta alla sua ricerca con forconi e bastoni. Quando viene trovata, Purif viene obbligata a lasciare il paese e trova brevemente rifugio in un convento di suore, che però la vedono come una minaccia alla loro fede.

Nel frattempo, Antonio è convinto che la maledizione di Purif stia facendo il suo corso e inizia a trovare sul suo corpo strani segni di cui non sa darsi spiegazione. Una sera Purif torna al villaggio e incontra Antonio, ma questa volta l'uomo non si mostra ostile nei suoi confronti, anzi la segue, la bacia, e giace con lei. La mattina dopo i due

stanno dormendo in un campo isolato quando Antonio si alza, sveglia brevemente Purif e poi la accoltella ripetutamente, ponendo fine alle vicende.

Il film viene descritto nel catalogo della Biennale di quell'anno come «un'immagine delle forze irrazionali più oscure che si annidano nella coscienza collettiva, e che in determinate condizioni storiche e in una particolare società affiorano, addensandosi in episodi di cieco fanatismo a sfondo religioso e erotico»[272].

Rondi non concepisce la storia come un film horror e si esprime contro la ricerca di un'implicazione metafisica agli eventi narrati. Afferma invece di voler analizzare la magia come un fatto concreto legato a un'epoca e a dei costumi precisi, ovvero quelli della Lucania della metà del secolo[273]. Questo proposito è reso noto fin dai primi istanti del film, che si apre con due frasi chiarificatrici dell'intento del regista: la prima è un ringraziamento al Professore Ernesto De Martino per i suoi studi etnologici sull'Italia[274], spunto iniziale del film. La seconda annuncia al pubblico la matrice reale della storia, che si dice ispirata a un fatto di cronaca realmente accaduto, così come reali sono i riti mostrati nel corso della pellicola[275]. La nascita del film si contestualizza in quel periodo di grandi studi etnografici ed etnologici portati avanti da figure come quella di De Martino, che tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta pubblica importanti testi dedicati allo studio della sopravvivenza di credenze superstiziose e riti magici nel Sud Italia come *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo* (1948), *Sud e magia* (1959) e *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (1961). Lo studioso identifica le ragioni immediate della persistenza di questi riti nella povertà della regione e nella sua profonda diseguaglianza con il Nord del Paese, che provoca nei suoi abitanti incertezza per il futuro e per tutti gli aspetti non controllabili della vita quotidiana, spingendoli a cercare conforto nelle pratiche magiche[276].

---

[272] *24. Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, catalogo della mostra (24 agosto 1963 – 07 settembre 1963), a cura di Camillo Bassotto, Venezia, La Biennale, 1963, p. 74.
[273] Roberto Curti, *Mavericks of Italian Cinema. Eight Unorthodox Filmmakers, 1940s-2000s*, Jefferson, McFarland & Company, 2018, p. 116.
[274] «Le società produttrici ringraziano il Prof. Ernesto De Martino dell'Università di Cagliari per aver messo a disposizione il frutto delle Sue ricerche etnologiche nel Meridione d'Italia».
[275] «Il film si ispira a un fatto di cronaca, tragicamente recente. Tutto il complesso dei riti, delle formule magiche, e anche delle crisi demoniache è scientificamente esatto e corrisponde alla realtà italiana, equivalente a quella di altre parti del mondo».
[276] M. Malvestio, "Ecogothic and Folk Horror", cit., pp. 229-230.

Sono anni in cui l'attenzione rivolta alla tradizione popolare e al suo studio è altissima, finendo inevitabilmente per influenzare anche il cinema. Possiamo notare ad esempio come la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia dedichi in quel periodo una sezione specifica ai film documentari con argomenti etnografici o di folklore[277]. Lo stesso De Martino scrive nel 1952 un breve articolo dal titolo *Realismo e folklore nel cinema italiano* sul periodico *Filmcritica*, dove indaga il rapporto tra i due. L'etnografo, dopo aver dichiarato di considerare il realismo una delle tendenze più interessanti dell'epoca grazie al suo trattamento degli oppressi e dei raggruppamenti urbani, muove invece una critica alla sua apparente incapacità di rappresentare con altrettanta profondità il mondo contadino e quello meridionale[278]. Questa superficialità viene riscontrata in una mancata accortezza nel penetrare il mondo culturale popolare e la sua ideologia arcaica. Così, afferma De Martino in una serie di esempi,

> La ideologia contadina dell'amore resterà solo esteriormente avvicinata se non si penetra lo stile delle danze di corteggiamento e le vicende psicologiche che esprimono, se non si ascoltano i canti popolari erotici, o gli incantesimi, se non si assiste alle cerimonie che accompagnano il fidanzamento e le nozze, se si ignora la interessantissima ideologia della «prima notte». […] Anche se è vero che questi temi culturali rappresentano l'aspetto più arcaico della vita culturale del mondo contadino meridionale, anche se è vero che questi temi non esauriscono affatto la vita contadina, è anche vero, come posso affermare per esperienza diretta, che essi esistono e sono ancora vivi e operosi, soprattutto fra le donne, e che pertanto ogni racconto di ambiente contadino che voglia meritare il nome realistico non può non tenerne conto[279].

In questa prospettiva, l'etnologo invita il nuovo cinema italiano a superare questo suo limite e a dare immagine al mondo contadino meridionale, che sta diventando sempre più un problema sentito[280].

---

[277] In maniera quasi continuativa dal 1955 al 1967, a eccezione del 1958. https://asac.labiennale.org/attivita/cinema?tab=anno (ultima visualizzazione 10 gennaio 2026).
[278] Ernesto De Martino, "Realismo e folklore nel cinema italiano", *Filmcritica*, n. 19, 1952, p. 183.
[279] *Ivi*, pp. 184-185.
[280] *Ivi*, p 185.

Il demonio si colloca in questo clima culturale vivo e, in una certa misura, sembra accogliere la richiesta di De Martino tentando di dare un'attenzione privilegiata agli aspetti etnografici della storia raccontata. Il regista si concentra in particolare sui riti e le tradizioni legate alla cultura del paese, che occupano gran parte del film e vengono mostrati in maniera dettagliata. Basti pensare alle scene del matrimonio di Antonio, dove trovano ampia rappresentazione le usanze legate all'evento, come la benedizione del letto nuziale da parte delle famiglie, che lo cospargono di uva essiccata e sale, ponendo poi una falce sotto il letto, con lo scopo di cacciare il malocchio. La cura prestata alla loro messinscena è notevole se paragonata agli scritti di De Martino. Ne è un esempio la scena in cui i contadini eseguono un rito magico per allontanare una tempesta in arrivo, ripresa in maniera quasi identica a quella descritta dall'etnografo in *Sud e magia*[281].

A occupare uno ruolo privilegiato è la ricostruzione di uno spazio culturale innestato nelle specificità del territorio lucano. La geografia dell'ambiente, con le sue alture, i terreni spogli, l'assenza di alberi, la sensazione di isolamento, diventano i veri protagonisti di alcune inquadrature nelle quali gli attori passano in secondo piano. Queste sensazioni sono ampliate dalla scelta di realizzare diverse riprese dall'alto verso il basso o viceversa, creando un dialogo costante tra i personaggi e i luoghi che abitano.

La Lucania prende forma come un luogo profondamente segnato dalle credenze che lo attraversano, siano esse di derivazione popolare e superstiziose o dettate dalla fede cattolica. Si crea una commistione tra le due cose, in grado di mostrare i cambiamenti subiti dalla religione nel corso dei secoli, che si è adattata ai costumi locali[282]. Nel film la fede e la superstizione diventano interscambiabili e non c'è differenza, ad esempio, nella rappresentazione (e nell'efficacia) dei rituali pagani messi in atto da Zi' Giuseppe o nell'esorcismo eseguito da un sacerdote all'interno dei luoghi ufficiali della Chiesa[283].

Lo sfogo prediletto per le pulsioni umane, i riti pagani, la furia degli abitanti nata dalla loro incomprensione, è il corpo di Purificazione. Il film inizia e finisce con un accanimento sul suo corpo, e la maggior parte delle vessazioni nei suoi confronti

[281] M. Malvestio, "Ecogothic and Folk Horror", cit., p. 230.
[282] R. Curti, *Mavericks of Italian Cinema*. *Eight Unorthodox Filmmakers,* cit., p. 117.
[283] *Ivi*, p. 118.

prendono forma fisica piuttosto che verbale. Purif si fa sanguinare, si taglia i capelli, viene picchiata dall'uomo che ama, dal padre, dagli abitanti del villaggio, viene stuprata, legata, trascinata contro la sua volontà, quasi linciata e infine uccisa dallo stesso uomo che ha prima avuto rapporti con lei. Il corpo della donna è oggetto di mire violente e sessuali, così come la stessa possessione demoniaca assume un carattere fortemente sessualizzato per tutta la durata del film. Viene tracciato simbolicamente un legame tra la repressione sessuale, portata avanti anche e soprattutto dalla Chiesa, e le paure irrazionali, che hanno radici cattoliche e superstiziose[284]. *Il demonio* estremizza un trattamento del corpo che era stato inaugurato con il gotico e che trova nel giallo la sua massima spettacolarizzazione.

Il film non riscuote successo al momento della sua uscita e sono diverse le stroncature da parte della critica italiana. Viene stroncato per la sua violenza e accusato di essere un titolo anticattolico che restituiva un'immagine negativa della Chiesa. Solo alcune voci si distaccano, come quella di Edoardo Bruno che sulle pagine di *Filmcritica* giudica positivamente il film, paragonandolo alle operazioni del surrealismo cinematografico[285], un accostamento messo in luce legando la componente fantastica al folklore. La critica straniera si mostra invece più comprensiva nei confronti di Rondi, come leggiamo nella recensione di Vernon Young sul *The Hudson Review*¸ che nel parlare della sua esperienza alla mostra di Venezia afferma di aver trovato *Il demonio* l'unico film italiano realmente affascinante, grazie al suo trattamento dell'horror, il suo stile fotografico e l'eccellente uso della musica[286].

Ciò nonostante, il film rimane un caso interessante all'interno della cinematografia di genere italiana, arrivando a ispirare anche altri titoli importanti. Una delle scene più famose del film è quella dell'esorcismo che vede l'attrice che interpreta Purificazione, Daliah Lavi, parlare in una lingua incomprensibile e camminare al contrario a quattro zampe. Rondi anticipa di ben dieci anni alcune delle caratteristiche più iconiche del più famoso *L'esorcista* (*The Exorcist*, 1973) di William Friedkin, diventandone una sorta di precursore dimenticato. Altri riferimenti al film di Rondi possono essere riscontrati in *Non si sevizia un paperino*, che sceglie a sua volta di ambientare la storia

[284] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 159.
[285] *Ibidem*.
[286] Vernon Young, "One Man's Film Festival", *The Hudson Review*¸ vol. 16, n. 4, inverno 1963-1964, pp. 579-580.

in Lucania, inserendo nuovamente la figura di una maciara, questa volta interpretata da Florinda Bolkan, e la figura del mago curatore, Zi' Giuseppe, traslata in quella di Zi' Francesco[287].

Il film di Fulci, realizzato quasi un decennio dopo quello di Rondi, costituisce un caso rappresentativo delle caratteristiche comuni al giallo rurale. La storia ruota attorno a una serie di omicidi di bambini nella piccola cittadina immaginaria di Accendura, in Lucania. Per le vicende, il regista e lo sceneggiatore Roberto Gianviti prendono ispirazione da una serie di omicidi realmente avvenuti a Bitonto tra il 1971 e il 1972.

La comunità di Accendura è scossa e cresce la volontà di trovare il colpevole al più presto. Tra coloro che si interessano al caso c'è Martelli, giornalista del Nord Italia del tutto estraneo alla comunità e i cui suggerimenti non vengono minimamente presi in considerazione dai poliziotti. I principali sospettati sono tutti soggetti considerati come degli emarginati dagli abitanti del villaggio: la prima è la Maciara, una donna del luogo che afferma di essere una strega e che vediamo praticare dei rituali magici fin dalla prima scena del film. Poi c'è Giuseppe, considerato il sempliciotto del villaggio e vittima delle derisioni dei bambini. A concludere la lista troviamo un'altra donna, Patrizia, giovane ragazza attraente giunta in paese da Milano dopo essere fuggita da uno scandalo di droga e fortemente critica perché giudicata troppo dissoluta.

Giuseppe è il primo a essere interrogato ma viene scagionato quasi subito, facendo ricadere invece i sospetti sulla Maciara. La donna viene arrestata e durante un interrogatorio si dichiara colpevole, affermando di aver causato la morte dei bambini grazie alle sue pratiche voodoo imparate da Zi' Francesco, vecchio mago che vive isolato dalla comunità.

La polizia, che dubita delle parole della Maciara e la giudica piuttosto come una semplice folle, si convince della sua innocenza quando un altro poliziotto conferma di aver visto la donna lontana diversi chilometri da una delle scene del crimine al momento del delitto. Così, Maciara viene liberata. Ciò nonostante, alcuni uomini di Accendura, accecati dalla superstizione e dalla rabbia e convinti che la Maciara sia la vera responsabile, la inseguono fino a un cimitero dove la uccidono brutalmente.

[287] *Ibidem.*

Martelli, intanto, continua a indagare sul caso insieme all'aiuto di Patrizia, arrivando a scoprire che dietro l'identità dell'assassino si cela quella del giovane prete, Don Alberto. L'uomo, ossessionato dall'idea che i ragazzi possano essere corrotti dal sesso e dalla modernità, li ha uccisi per purificarli. Don Alberto sta per uccidere la sua stessa sorella quando Patrizia e Martelli giungono sul luogo e riescono a salvarla dopo che, in seguito a una colluttazione, il prete precipita da un dirupo[288].

In un periodo nel quale si cerca di inseguire il successo dei titoli realizzati da Dario Argento, Fulci si muove in una direzione diversa sia rispetto a quella di Argento che a quella dei suoi primi gialli. Decide di ambientare la storia in una località rurale, trasforma l'identità delle vittime da giovani ragazze a bambini e inserisce elementi legati alla Chiesa e al rapporto delle comunità con le credenze religiose[289]. Manca un'estetizzazione della morte, che qui viene rappresentata con crudezza e drammaticità, ad esempio, nella scena di uccisione della Maciara, mentre quelle dei bambini rimangono quasi invisibili, se non per delle brevi immagini[290].

Uno dei discorsi centrali del film è quello intorno alla possibile, e qui difficile, coesistenza tra tradizione e modernità, rappresentata tanto nei personaggi quanto nel territorio e nelle sue architetture.

Se osserviamo per esempio le abitazioni, sarà impossibile non notare l'enorme differenza tra le case degli abitanti di Accendura, delle case tradizionali, contenute, costruite pensando prima di tutto all'utilità e alla quotidianità piuttosto che all'estetica, e quella di Patrizia, una villa ipermoderna, sia negli esterni che negli arredi, costruita da suo padre con l'unico scopo di «buttarla in faccia alla gente»[291].

Allo stesso modo le due donne protagoniste della storia sono, in un certo senso, ai due poli opposti del dialogo. La Maciara è una figura fortemente radicata nelle tradizioni popolari del Sud italiano e a un lascito culturale specifico. "Maciara", infatti, è un termine nato proprio in quelle zone per riferirsi a figure femminili legate alla magia e considerate come streghe[292]. La donna si nasconde nei boschi, la vediamo indossare vestiti usurati e approcciarsi al mondo facendo riferimento a rituali arcaici.

[288] S. Thrower, *op. cit.*, p. 86.
[289] *Ivi*¸ p. 87.
[290] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., p. 250.
[291] Come sostengono due carabinieri del film in una conversazione su Patrizia.
[292] Ne parla, tra gli altri, Ernesto De Martino in *Sud e magia* (1959).

Ancora una volta torna la figura della strega come rappresentativa del folklore nazionale e della mentalità mediterranea.

Patrizia rappresenta invece l'immagine tipo della donna moderna che si rispecchia nei suoi abiti, nella sua auto e nella sua casa. Viene presentata come una ragazza estroversa, a tratti cinica, e altamente sensuale. Non mostra avere particolari remore nel sedurre anche i ragazzini più giovani, o nel mostrarsi nuda davanti a loro.

Ma nonostante siano separate da due approcci completamente diversi al mondo che le circonda, entrambe condividono l'ostilità della comunità, che le tratta come estranee e le rifiuta. Patrizia, molto probabilmente, riesce a evitare il più aspro accanimento riservato alla Maciara per il solo fatto di essere una donna attraente, ma non riesce comunque a sfuggire dai sospetti della polizia. È contro le due donne che si scaglia il conflitto tra antico e moderno che però pare non avere soluzione.

Questa tensione è palpabile anche nel paesaggio. La scena di apertura del film mostra dall'alto un enorme autostrada sopraelevata attraversare la natura apparentemente incontaminata della Lucania, per poi restringere il campo e spostarsi su una collina, dove vediamo le mani della Maciara scavare un buco nel terreno per dissotterrare delle piccole ossa che immaginiamo esse appartenute a un bambino. Sono due immagini che collidono, in grado di mostrare velocemente un riassunto visivo delle due realtà.

I riferimenti alla modernità poi sono molteplici anche nei dialoghi, che passano dall'elogiarla al metterci in guardia sui suoi rischi. È il caso di una delle conversazioni tra Don Alberto e Martelli, nella quale il prete descrive il presente come un "tempo triste" contraddistinto da un'assuefazione da parte degli individui nei confronti dei media come la televisione e da un'eccessiva tolleranza nei loro confronti. Già in queste piccole conversazioni è possibile leggere il movente dei suoi delitti, che possiamo ridurre, ancora una volta, in una volontà di contrastare la crescita e il cambiamento, che l'uomo identifica soprattutto nei «peccati della carne» che insorgono con l'adolescenza. Ma nonostante lo spettatore venga messo più volte in guardia sui rischi e i pericoli della modernizzazione, la colpa del male alla fine risiede invece in uno dei simboli della tradizione e del passato storico del paese, la Chiesa. I crimini di Don Alberto possono essere interpretati come l'esito dei desideri repressi che l'istituzione religiosa impone sui sacerdoti e dell'insorgenza di pulsioni nei confronti dei ragazzini

che li circondano[293], mostrando la vena critica nei confronti del male perverso rappresentato in alcune situazioni dalla religione.

La scena che meglio di tutte riesce a racchiudere al suo interno le varie tensioni del film è quella della morte della Maciara. La donna cammina verso un cimitero lontano dalla cittadina quando iniziamo a sentire in lontananza della musica provenire dalla radio di una macchina ferma lungo il ciglio della strada. Tre uomini, di cui uno con in mano una grossa catena e uno armato di bastone, camminano verso di lei, circondandola. Dopo averle ferito la mano, chiudendole le dita tra il portone del cimitero, i tre iniziano a colpirla ripetutamente mentre la donna, impotente e agonizzante, si accascia a terra. Dopo i primi due colpi, ecco che la musica vivace e ritmica che faceva da sottofondo alla scena cambia improvvisamente e lo speaker radio annuncia l'artista della prossima canzone, Ornella Vanoni con il brano *Quei giorni insieme a te*[294]. La musica leggera del brano aumenta la drammaticità della morte, stridendo con l'orrore visivo delle immagini che lo spettatore si trova davanti, trasformando la strega inquietante e sospetta che ci viene mostrata a inizio film in una vittima e martire della società. Maciara cerca di alzarsi, ma non riesce a fuggire ai colpi di catena, che le lasciano il corpo e il volto martoriato.

Solo dopo essersi assicurati di averla ridotta in fin di vita, i tre uomini abbandonano la donna agonizzante, che in un ultimo tentativo disperato riesce a trascinarsi fino al ciglio dell'autostrada, dove si lascia morire sotto gli occhi indifferenti delle famiglie dirette in auto verso le località del sud, dove trascorreranno le vacanze estive. Il corpo viene trovato dalla polizia ed è emblematica una delle frasi pronunciate in quell'occasione dal commissario, che esplicita, nonostante sia ormai chiaro, il messaggio dietro a quello a cui si è appena assistito: «Ecco qua, abbiamo costruito le autostrade e non siamo riusciti a vincere l'ignoranza, la superstizione»[295].

La Maciara è il personaggio più tragico della storia, non solo una vittima dei sospetti della sua comunità, ma anche di quelli dello spettatore. Il suo personaggio ci viene presentato fin da subito mentre sotterra le ossa di un bambino e da quel momento in poi la vediamo solo compiere strani e incomprensibili rituali con delle piccole bambole

[293] S. Thrower, *op. cit.*, p. 97.
[294] Composta appositamente da Riz Ortolani, che realizza l'intera colonna sonora. Emiliano Morreale, "Il 'Cristo' mancato. Note sull'immagine cinematografica della Lucania", *Meridiana,* n. 53, 2005, p. 224.
[295] A. Fisher, *op. cit.*, p. 169.

scure che associamo alle figure dei bambini. Fino al momento del suo arresto, la Maciara non possiede una voce e non ci viene data spiegazione delle sue azioni, spingendoci quindi inevitabilmente a credere che potrebbe essere effettivamente lei l'assassina. Così Fulci finisce per sottintendere che noi, il pubblico moderno, cadiamo nella stessa trappola degli abitanti di Accendura, giudicando troppo in fretta e vedendo come sospetto ciò che non ci spieghiamo[296], o che forse non abbiamo nemmeno provato a comprendere.

4.2. «No, non cambia mai nulla qui, è un posto adatto ai preti»: il Nord Italia

I film horror che in questo periodo prediligono un'ambientazione rurale non si limitano solo alle ambientazioni del Sud Italia, come sottolineato da Fisher, ma si estendono anche ad altre aree della penisola. Un esempio particolarmente significativo in questo senso è *La casa dalle finestre che ridono* di Pupi Avati.

Le vicende sono ambientate nella campagna della provincia di Ferrara, alcuni anni dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Stefano, un giovane artista, viene chiamato dalle autorità di un piccolo paese a svolgere un lavoro di restauro di un antico affresco presente nella chiesa, con la speranza di riqualificare la zona e portare una nuova ondata di turismo. L'opera, raffigurante il martirio di San Sebastiano da parte di due individui, era stata dipinta dal pittore Buono Legnani che successivamente, dopo essere impazzito, si era tolto la vita.

Sin dal suo arrivo in paese, il restauratore si trova di fronte un paesaggio che sembra rimasto fermo nel tempo, i cui abitanti appaiono strani e poco approcciabili. È un paese che sembra essere stato abbandonato a se stesso, in cui a fare da padrone indiscusso delle giornate è il silenzio[297]. L'unica persona che non gli appare eccessivamente ostile è Francesca, una giovane maestra con la quale inizia una relazione. Dopo aver visionato l'affresco e aver conosciuto alcuni membri della piccola comunità, l'uomo inizia ad assistere ad alcuni strani eventi e riceve degli avvertimenti che lo intimano a non toccare l'opera di Legnani. Antonio, un vecchio amico, rivela al protagonista di aver scoperto qualcosa di inquietante riguardo al paese, ma viene improvvisamente

[296] M. J. Koven, *op. cit.*, p. 112.
[297] «Non appena ha finito il suo bel lavoro, quel dipinto diventerà una delle quattro specialità della zona, oltre le donne, l'acqua, e il silenzio», afferma Solmi, l'uomo che accoglie il protagonista appena sbarcato dal traghetto.

trovato morto prima di riuscire a raccontare la verità. La sua morte viene velocemente archiviata come suicidio, ma Stefano è sicuro di aver visto qualcuno con Antonio la notte della sua morte.

Deciso a scoprire cosa sta succedendo, inizia a cercare altre informazioni sulla storia dell'affresco e del suo autore, arrivando a trovare un vecchio registratore nella soffitta di una fatiscente villa isolata dove sta temporaneamente alloggiando, e nella quale abitano un'anziana signora con lo strano chierichetto Lidio. Nel nastro è incisa la voce delirante di Legnani. Continuando le sue indagini personali, scopre che il pittore era noto per ritrarre le persone in punto di morte e che intratteneva uno strano rapporto incestuoso con le sue due sorelle, le quali lo avevano fatto impazzire.

Uno degli uomini del paese, il tassista Coppola rivela finalmente a Stefano tutta la verità: lo accompagna alla vecchia residenza del pittore, ovvero la casa dalle finestre che ridono che dà il titolo al film, e gli racconta di come le sorelle di Legnani procurassero al pittore persone ancora vive che torturavano e uccidevano di fronte a lui in modo da dare al fratello un'immagine reale da cui trarre ispirazione per le sue opere. I corpi poi, venivano nascosti nel terreno intorno alla casa. Le due figure che torturano il San Sebastiano dell'affresco, dunque, non sono altro che le due sorelle.

L'uomo è terrorizzato e torna a casa per raccontare tutto a Francesca e scappare con lei, ma una volta arrivato la trova morta. Quando si reca dai carabinieri per denunciare tutto, non viene creduto e le prove della storia (Coppola, il corpo di Francesca, le ossa interrate) sono misteriosamente scomparse. Decide di tornare alla villa dove programma di riposare per una notte prima di andarsene, ma qui si ritrova nuovamente davanti a una macabra scena: le due sorelle di Legnani (una delle due è l'anziana padrona di casa) stanno torturando Lidio e rivelano al protagonista di aver conservato per tutti questi anni il corpo di Legnani in un grosso contenitore riempito di formalina.

Stefano viene ferito dalla seconda sorella, di cui non riesce a vedere il volto, ma riesce comunque a fuggire. Ancora sanguinante, si nasconde tra la vegetazione e riesce miracolosamente a raggiungere il paese, dove però, nonostante le sue richieste, nessuno accorre in suo soccorso. Disperato, si reca in chiesa dove spera di ricevere l'aiuto di Don Orsi, che si era precedentemente mostrato gentile nei suoi confronti. Il prete lo fa accomodare in Chiesa, Stefano sta delirando e non si rende conto del

pericolo: la seconda sorella è proprio Don Orsi, che si toglie gli abiti religiosi e si prepara a uccidere il protagonista.

Se il Sud Italia poteva apparire come la scelta più ovvia per ambientare storie di magia e rituali, la decisione di Avati assume invece un maggiore grado di novità. Il regista, originario lui stesso dell'Emilia-Romagna, decide di sfruttare il contrasto tra la materia macabra della storia narrata e i luoghi scelti per la sua ambientazione. Da un lato troviamo gli interni lugubri e claustrofobici, dove avvengono i delitti, dall'altro invece gli esterni sempre illuminati dal sole della campagna emiliana[298]. La zona prescelta per le riprese è l'area attorno al comune di Comacchio, vicino al Delta del Po. Le zone umide, le pratiche della pesca, la vita contadina, prendono posto nelle immagini del film, raccontando la storia di un territorio che ha dovuto affrontare nel corso degli anni gli effetti dei cambiamenti. Come evidenziato da Roberto Curti, gli elementi caratteristici del gotico vengono riadattati da una prospettiva rurale, trasformando lo spazio del castello in quello della villa o della fattoria di campagna, mantenendo la centralità dell'arte e della figura dell'artista[299].

Nasce in questo modo il "gotico padano", che potremmo definire come un sottogenere ideato dal regista fondendo insieme i soleggiati e accoglienti spazi dell'Emilia-Romagna all'angoscia e il terrore tipici del genere[300]. L'etichetta viene accettata dallo stesso Avati, che afferma,

> Trovo questa definizione estremamente pertinente. Il film è certamente gotico, o quanto meno risponde alla mia idea di racconto gotico. […] Oltre a essere un film gotico, è anche padano perché per la prima volta si è raccontata la parte in ombra di un luogo che tradizionalmente è teatro di storie festose e serene[301].

Queste tensioni sono presenti anche in altri film del regista, come *Balsamus, l'uomo di Satana* (1968) e il successivo *Zeder* (1983), dove il terrore si sposta sulla riviera romagnola. L'orrore non esiste solo in luoghi oscuri e lontani, ma si insinua nella vita

[298] Ruggero Adamovit, Claudio Bartolini, *Il gotico padano: dialogo con Pupi Avati*, Recco, Le Mani, 2010, p. 25.
[299] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 278.
[300] *Ivi*, p. 137.
[301] *Ivi*, p. 138.

quotidiana della gente comune. Non è più il buio a essere un elemento perturbante, ma Avati cerca di spaventare con l'uso della luce, andando contro alle convenzioni del genere. Il sole, onnipresente nella maggior parte delle scene, finisce per essere una presenza altrettanto negativa, in grado di rendere i luoghi desertici, bruciati, prosciugati, fino a farli morire[302].

Che le valli del Delta del Po rappresentino una zona vicina alla morte, non solo fisica ma anche metaforica, viene esplicitato durante diverse conversazioni tra i personaggi. Lo sostiene Solmi, che commissiona il restauro dell'affresco con la speranza di riportare il turismo, e di conseguenza la vita, in quelle zone ormai disabitate. Traspare dalle parole di uno dei carabinieri, che giustifica al protagonista il suicidio dell'amico Antonio dando la colpa al luogo, che afferma essere un posto non adatto ai giovani, senza lavoro, senza divertimento, dal quale le persone fanno bene ad andarsene. Il fatto che a fare da sfondo alla conversazione siano solo l'acqua, un terreno deserto e un casolare abbandonato non può che confermare le sue parole.

Tra le cause che hanno fortemente peggiorato la qualità di vita della comunità c'è la guerra, finita pochi anni prima, a cui vengono fatti ulteriori riferimenti durante il film. Antonio si occupa di fare analisi batteriologiche delle acque della zona per conto di Solmi, ma afferma che purtroppo la speranza di una ripopolazione della fauna è impossibile, poiché in quel fiume ci sono «più residuati bellici [..] che nei magazzini della Krupp». Anche la domestica dell'albergo ricorda ironicamente il periodo della guerra come l'ultimo nel quale si sono visti passare dei turisti da quelle parti: i tedeschi. Il passato recente dell'Italia informa la storia del film, creando degli strati ulteriori di significato che vanno oltre al mistero nascosto dietro l'affresco. Vengono messe in scena la fine della civiltà contadina e l'illusione di poter raggiungere una nuova prosperità nell'immediato secondo dopoguerra, che trova personificazione nel personaggio di Solmi[303]. Il fascismo e il conflitto mondiale lasciano dietro di loro solo macerie e delle comunità che vivono in un rapporto travagliato con il proprio passato, che si trovano a ignorare o, in questo caso, a nascondere. A tenere unita la popolazione del film non è lo spirito civico o l'altruismo, ma piuttosto un antecedente traumatico che li congiunge nella paura condivisa. Il giallo rurale rivela che il vero mostro non va

[302] *Ivi*, pp. 145-146.
[303] Roberto Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979,* Jefferson, McFarland & Company, 2017, p. 161.

ricercato in un'entità soprannaturale, ma nel peso di un passato che si fatica a dimenticare e che cerca di reclamare un suo posto nel presente.

Con la difficoltà nel ricostruire il passato si scontra proprio il protagonista, il quale vede più volte scomparire inspiegabilmente alcune delle prove di quanto accaduto, come il nastro con la voce di Legnani che viene cancellato, il dipinto appena sistemato che viene nuovamente vandalizzato, oppure la più palese sparizione del cadavere di Francesca. Anche in *Zeder* possiamo osservare richiami simili, rappresentati simbolicamente dalla colonia fascista all'interno della quale vengono condotti esperimenti segreti nel tentativo di riportare in vita i morti[304].

Oltre al paesaggio, Avati costruisce un immaginario grottesco ponendo grossa attenzione alla scelta dei personaggi e alle loro relazioni. Non è raro trovare nei suoi film rappresentazioni di alterità fisiche, mentali, o sessuali, che qui sono a esempio rappresentate nel personaggio di Solmi dalla statura ridotta, o dal chierichetto trattato come lo sciocco del paese e che abusa di Francesca, o ancora il tassista con problemi di alcool e nella gestione della rabbia. Attraverso queste rappresentazioni grottesche, il regista descrive una quotidianità malsana dove i suoi abitanti sembrano essere le manifestazioni di un microcosmo malato[305]. La comunità e il territorio stesso diventano complici dell'orrore, proteggendo i segreti che nascondono e respingendo le presenze esterne che rischiano di turbare una quiete già instabile.

Legnani e le sue sorelle rappresentano invece la corruzione della sfera sessuale e familiare, con il loro rapporto codipendente e incestuoso. Se il legame tra sessualità e religione era già stato annunciato in *Il demonio* e aveva preso una forma concreta nel personaggio di Don Alberto in *Non si sevizia un paperino*, qui la questione diventa ancora più complicata nel personaggio della sorella Legnani travestita da prete. Ancora una volta l'istituzione religiosa si mostra inaffidabile così come i suoi rappresentanti. Uno degli elementi più inquietanti legato alla sessualità risiede proprio nel momento in cui il prete, nella scena finale del film, rivela di essere una donna, scoprendo il seno davanti a uno Stefano ferito e confuso. Torna il tema della repressione sessuale esercitata dalla chiesa, che, come accadeva nel film di Fulci, spinge alla follia e alla devianza dello stesso sacerdote. Il tutto si inserisce nel clima politico e culturale

[304] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 283.
[305] R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979,* cit. p. 161.

dell'Italia di quel periodo, dove discorsi intorno alla sessualità, al controllo dei corpi, e al ruolo della Chiesa in questi ultimi erano tra gli argomenti principali del dibattito pubblico[306].

Ambientata al Nord Italia è anche la vicenda raccontata in *Solamente nero* di Antonio Bido. Il protagonista si chiama nuovamente Stefano, un professore che in seguito a un esaurimento nervoso decide di fare rientro al suo paese natale, una piccola isola nella laguna di Venezia. Una volta arrivato, si reca a fare visita al fratello, Don Paolo. I due pranzano fuori, e il prete lo informa sugli ultimi avvenimenti del luogo, tra cui alcune sedute spiritiche organizzate da una medium e a cui partecipano in maniera costante il medico Aloisi, l'ostetrica Nardi e il Conte Mariani. Don Paolo non si trattiene dal fornire anche un suo giudizio morale: il medico viene criticato per il suo stile di vita dedito al gioco d'azzardo, il suo ateismo, e per il sospetto di essersi macchiato le mani del sangue della moglie. L'ostetrica invece, che tiene segregato in casa il figlio pazzo, è accusata di praticare aborti illegali sui minorenni. Il Conte Mariani, infine, viene descritto come l'ultimo discendente di una famiglia corrotta e senza alcuna morale.

Durante la notte, Don Paolo viene svegliato da delle grida e si affaccia alla finestra dalla quale intravede una figura coperta da un impermeabile nero strangolare una donna. Il giorno dopo viene ritrovato il cadavere della medium e Don Paolo inizia a ricevere delle minacce che lo invitano a mantenere la bocca chiusa.

Stefano inizia a indagare, ma nel frattempo anche il medico e il conte vengono assassinati. Quando il protagonista scopre che l'autore dei messaggi intimidatori a Don Paolo non è altro che la Nardi, si reca a casa della donna, ma la trova già morta. Il mistero si risolve proprio grazie al protagonista, che riesce improvvisamente a ricordare un evento traumatico del suo passato che aveva rimosso. Da bambino, infatti, aveva assistito all'omicidio di una ragazza, ma rimasto traumatizzato dall'evento, aveva dimenticato l'identità dell'assassino: suo fratello, Don Paolo. La medium era stata uccisa dalla Nardi, che la ricattava per via dei suoi aborti. Ma quando l'ostetrica aveva scorto Don Paolo alla finestra, si era convinta che l'uomo l'avesse riconosciuta e aveva cominciato a inviargli lettere minatorie. Il prete, non potendo essere sicuro

[306] Marco Malvestio, "Catholicism, Unification and Liminal Landscape in Italian Folk Horror Cinema", in Dawn Keetley, Ruth Heholt (a cura di), *Folk Horror: New Global Pathways,* Cardiff, University of Wales Press, 2023, p. 223.

dell'identità del suo persecutore, aveva deciso di eliminare tutti i sospetti. Dopo aver confermato la versione di Stefano, Don Paolo si toglie la vita lanciandosi dal campanile della chiesa.

L'aderenza al giallo, e soprattutto la derivazione da quello argentiano, è qui facilmente riscontrabile, nonostante ci troviamo ormai in una fase avanzata del filone.

L'estetica della pellicola recupera l'iconografia classica del killer, vestito con impermeabile e guanti neri, oltre alla presenza di un'opera d'arte in grado di aiutare nella risoluzione del mistero.

Torna centrale il tema della visione come origine del mistero e del trauma. Come accadeva in *L'uccello dalle piume di cristallo* e *Profondo rosso*, sia l'assassinio della medium che quello compiuto da Don Paolo ai danni di una giovane ragazza sono accomunati da esperienze visive ambigue, dove la memoria dell'evento appare lacunosa così come lo sono i frammenti di verità. Il protagonista, ancora una volta, possiede già la risoluzione del delitto dentro di sé, ma non riesce a raggiungerla a causa di una rimozione del suo subconscio.

In un certo senso *Solamente nero* mantiene molte delle caratteristiche del giallo classico, e la fonte del male sembra essere ancora legata a questioni prevalentemente individuali e psicologiche, piuttosto di essere iscritta nel tessuto stesso della comunità e nelle sue tradizioni e rituali, come abbiamo avuto modo di vedere nei film presi in considerazione in questo capitolo. Il paese non sembra essere un microcosmo impenetrabile e ostile come accadeva in quelli di Avati e Fulci, rimanendo comunque uno sfondo inquietante.

Ciò nonostante, ci sono alcuni aspetti del film che hanno portato la critica a inserirlo nel corpus del giallo rurale. In primo luogo, c'è la scelta dell'ambientazione periferica. Per quanto l'isola in cui si svolgono le vicende si trovi vicino a uno dei massimi simboli dell'Italia del turismo come Venezia, il regista decide di spostare l'azione dal centro cittadino per dedicare la sua attenzione a una zona periferica, dove ritroviamo delle dinamiche da piccola comunità. Un piccolo universo nel quale tutti sembrano conoscersi a vicenda, sentiamo parlare dei personaggi in dialetto, e ci si compiace di

come in paese resti tutto uguale e non accada mai nulla (o almeno fino alle serie di delitti misteriosi che dà avvio alla storia)[307].

Nonostante non ci troviamo più in quelle zone di campagna inesplorata che hanno fatto da sfondo ai titoli citati finora, la laguna veneta viene tratta con la stessa marginalità. Le immagini che ci troviamo davanti non sono quelle di una Venezia turistica, con i suoi palazzi aristocratici e i suoi simboli più noti. Bido è in grado di restituire un'immagine decadente, quasi gotica, che riesce a ottenere scegliendo di effettuare la maggior parte delle riprese a Murano, lontano dai luoghi maggiormente conosciuti della città[308].

Emiliano Guaraldo descrive alcuni horror ambientati a Venezia, tra cui anche *Solamente nero*, come un "idro-horror", un tipo di cinema in grado di sfruttare l'aspetto unico della città per evocare atmosfere di mistero e decadenza, giocando sulle forme e le materialità di Venezia. L'elemento acquatico, la nebbia, i canali e le calli nascoste anche quando non sono centro della narrazione rimangono una fonte di perturbante, a cui spesso si legano anche gli episodi di morte[309]. È il caso della morte del medico Aloisi il quale, dopo essere stato spinto in acqua dall'assassino, tenta di salvarsi aggrappandosi a una barca di passaggio, ma viene inseguito dal killer a bordo di una seconda imbarcazione, con la quale lo investe. La città non viene più rappresentata come un'importante area di turismo e commercio, ma piuttosto come un universo in declino che condivide dinamiche simili a quelle della provincia[310].

Il personaggio della medium, per quanto marginale, diventa a questo punto un'ulteriore punto di contatto con gli altri film del gruppo. La sua presenza è il simbolo di quella parte di provincia nella quale l'occulto e la superstizione svolgono ancora un forte ruolo attrattivo nei confronti dei suoi abitanti[311]. Non dimentichiamo inoltre il rispecchiamento nelle reali tendenze dell'Italia di quegli anni, che, come è stato

[307] «No, non cambia mai nulla qui, è un posto adatto ai preti. Matrimoni, battesimi, funerali, non c'è nient'altro», scherza Don Paolo con Stefano durante il loro pranzo, in una delle prima scene del film.
[308] Matthew Edwards, "*Watch me when I Kill* and *The Bloodstained Shadow*. An interview with Director Antonio Bido", in Matthew Edwards, Fernando Gabriel Pagnoni Berns (a cura di), *op. cit.,* pp. 133-134.
[309] Emiliano Guaraldo, "Mostri della laguna. Il cinema idro-horror di Venezia", in Giulia Fabbri (a cura di), *Narrazioni dall'antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale*, Firenze, Editpress, 2024, p. 136.
[310] *Ivi*, p. 139.
[311] R. Curti, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* cit., p. 258.

anticipato più volte, riscoprono un rinnovato interesse per i fenomeni parapsicologici e i misteri legati al proprio territorio.

A concludere i punti di contatto con il giallo rurale ritroviamo ancora una volta la figura ambigua di un prete, che si rivelerà sul finale essere l'artefice dei delitti. Il suo primo crimine, perpetuato nei confronti di una giovane ragazza, assume nuovamente dei connotati sessuali, così come alla sfera sessuale sono in qualche modo legati i suoi giudizi nei confronti degli altri personaggi della storia. Don Paolo si scaglia contro la compagna del medico, che definisce una "donnaccia" e una "poco di buono", mentre dell'ostetrica non accetta le pratiche di aborti sui minorenni (ricordiamo che l'anno di uscita del film, il 1978, è lo stesso della Legge 194 che legalizza l'aborto in Italia). La figura di Don Paolo, e di rimando anche l'istituzione che rappresenta, mostra in questi giudizi tutta la sua ipocrisia. Nonostante si macchi di uno dei peccati mortali per la fede cattolica, sembra seguire diligentemente i dettami e la morale religiosa quando si trova a doverli applicare su terze persone. Sebbene commetta consapevolmente tutti gli omicidi, nel momento della sua confessione si mostra pentito al punto di decidere di togliersi la vita. Come afferma lo stesso Bido, «he kills following his own morals, […] being torn between temptation and salvation»[312].

Esistono chiaramente altri esempi di titoli che spostano la loro attenzione dalle grandi città alla campagna, anche senza farne una questione centrale per l'economia del film, utilizzandola talvolta come espediente narrativo in grado di creare tipologie diverse di orrore. È il caso, per esempio, di *I corpi presentano tracce di violenza carnale* di Sergio Martino. Il film si divide in due ambientazioni principali: la prima è la città di Perugia, già di per sé una scelta abbastanza di nicchia per il panorama dell'horror italiano, mentre la seconda è una villa isolata nella campagna circostante. Al centro della storia si trova un gruppo di studentesse straniere dell'Università di Perugia le quali, in seguito all'omicidio di alcuni loro colleghi, decidono di spostarsi in campagna nella speranza di trovare un po' di pace e tranquillità.

Il turismo, tema centrale nel giallo, viene usato nei primi film del filone per rappresentare la realtà italiana dagli occhi degli stranieri, che si trovano a doversi scontrare con un contesto ben diverso dall'Italia da cartolina. Se la Perugia della prima parte del film poteva essere osservata dal punto di vista delle studentesse straniere, nel

[312] M. Edwards, *op. cit.*, p. 135.

momento in cui le ragazze si spostano in campagna, lo sguardo viene ribaltato, e finiscono loro stesse per essere sotto osservazione. L'incontro con gli uomini che abitano la campagna le pone sotto l'occhio inquisitore di uno stereotipato maschio italiano, che le oggettifica, mostrando una sorta di preconcetto nei confronti di un'identità femminile cosmopolita e sessualmente emancipata. Martino mostra l'incontro tra il globale, rappresentato dalle giovani turiste sessualmente libere, e il locale, personificato dai paesani[313]. Non ci troviamo più di fronte al conflitto tra l'individuo e la metropoli alienante, ma davanti a quello tra il corpo moderno e una provincia che sembra essere rimasta ferma nel tempo.

Resta invece un caso isolato quello di *Arcana* (1972) di Giulio Questi. Il film rimane un titolo quasi sconosciuto del panorama orrorifico italiano a causa della sua difficile storia commerciale. Il distributore dichiara bancarotta quando il film è ancora in fase di stampa, portando alla distribuzione di sole cinque copie, e in molte delle maggiori città italiane il film non viene nemmeno proiettato[314]. *Arcana* verrà recuperato nel 2008 in occasione della retrospettiva *Questi fantasmi: cinema italiano ritrovato (1946-1975)* della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove verrà mostrato nella sua versione integrale.

Durante le fasi di ideazione di *Non si sevizia un paperino*, Lucio Fulci pensa inizialmente di ambientare il film a Torino, tra i lavoratori meridionali impiegati presso la Fiat, mettendo in mostra le resistenze e i contrasti tra i contadini e la metropoli in cui si trovano a vivere, decidendo alla fine di scartare l'idea, avendo probabilmente ritrovato nel Sud Italia tutte le tensioni che cercava[315]. Sarà Questi invece a compiere nello stesso anno questo passo, decidendo di raccontare la storia di una madre e del figlio, due immigrati del sud alla periferia di Milano. La magia del Meridione viene spostata dalla Lucania per trovare posto nelle periferie, riflettendo il fenomeno dell'immigrazione verso il Nord del Paese che culmina proprio in quegli anni.

Il film, che per la prima parte si svolge in modo abbastanza lineare, si concentra sulla signora Tarantino, una vedova che si guadagna da vivere inscenando dei fittizi

[313] Stefano Baschiera, Francesco Di Chiara, "A Postcard from the Grindhouse: Exotic Landscape and Italian Holidays in Lucio Fulci's *Zombie* and Sergio Martino's *Torso*", in Robert G. Weiner, John Cline (a cura di), *Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, Lanham, The Scarecrow Press, 2010, p. 117.
[314] R. Curti, *Mavericks of Italian Cinema*. *Eight Unorthodox Filmmakers,* cit., p. 103.
[315] E. Morreale, *op. cit*., p. 223.

rituali magici nella propria casa ai danni di persone superstizione che accorrono in cerca di soluzioni per i propri problemi. La donna ha un rapporto morboso e incestuoso con il figlio (che rimane innominato), il quale manifesta alcuni segni di possedere dei poteri e, convinto che anche la magia della madre sia reale, le chiede di insegnargli a padroneggiarla.

Il ragazzo arriva al punto di preparare un sortilegio da utilizzare su una ragazza da cui è attratto, Marisa. Dopo aver compiuto la sua stregoneria su di lei, ne abusa sessualmente. Marisa si rivolge alla Tarantino per chiederle aiuto nel praticare un aborto clandestino, ma la ragazza muore durante le operazioni. Nel frattempo, il figlio della donna è sempre più irrequieto e si reca in città, dove stanno avendo luogo degli scontri tra la polizia e degli operai della metropolitana. La Tarantino va alla ricerca del figlio, ma durante i tumulti viene uccisa da un colpo di pistola[316].

Il film si apre con alcune brevi frasi che invitano gli spettatori e considerare il film non come una storia, ma come un gioco di carte, di cui non è credibile l'inizio così come non lo è il finale. Dopo questa diapositiva la pellicola ci immerge in una cruda atmosfera urbana, mostrandoci un operaio uscire da un tombino per ricongiungersi ad altri suoi colleghi, con i quali si nasconde in una tenda per osservare di nascosto i passanti (e fischiare alle belle ragazze). La macchina da presa ci porta poi fuori dalla casa dei protagonisti, degli enormi e anonimi palazzoni di periferia, dove i clienti della Tarantino si fanno strada nei labirintici corridoi affollati da bambini intenti a giocare. Già le prime sequenze di apertura sembrano condensare al loro interno l'attenzione posta dal regista al fattore sociale e lavorativo della storia, dove il labirinto di cemento della casa della Tarantino e la marginalità degli operai definiscono un primo ambito di esclusione.

Un grande tema del film può essere sintetizzato nel problema dell'integrazione degli immigrati all'interno della penisola. Il collegamento con il Sud e con il fenomeno dell'immigrazione viene richiamato nelle immagini che mostrano il quartiere dei protagonisti, circondato da detriti e terra arida, attraversato da donne vestite con abiti che ricordano quelli tradizionali di alcune regioni del Meridione, così come di rimando è la voce femminile in sottofondo intenta a cantare una canzone senza testo ma il cui ritmo ricorda quello della musica popolare delle stesse zone.

[316] R. Curti, *Mavericks of Italian Cinema*. *Eight Unorthodox Filmmakers,* cit., p. 101.

In una conversazione con il figlio, la Tarantino ricorda le donne della sua famiglia, che considera delle vere maghe, a differenza sua, e lo stile di vita che, secondo lei, rendeva possibile il funzionamento dei loro poteri: «il caldo, il sole che c'era in campagna […], le erbe, le piante, certi animali […]. Forse era la roba genuina che si mangiava, formaggio, il pane, il latte, l'olio buono». Le radici superstiziose e magiche della cultura non vengono eliminate, ma continuano a sopravvivere ai margini della società urbana moderna, mostrando ancora una volta delle credenze e delle forze represse pronte a scatenarsi nello stesso mondo che ha cercato di eliminarle al grido della razionalità[317]. Si percepisce nella protagonista interpretata da Lucia Bosè la nostalgia per una terra ormai lontana, in cui convivevano famiglia e povertà, insieme alle speranze di una nuova vita e una nuova ricchezza nate con l'immigrazione a nord. La signora Tarantino è la figura di una maciara inurbata trasportata al Nord Italia, dove la superstizione, che non è dunque relegata alle zone del Sud, viene reinventata per essere sfruttata ai fini commerciali richiesti dalla città di Milano[318]. In *Arcana* torna la tensione tra modernità e tradizione che caratterizza il cuore del corpus di opere prese in considerazione fino a questo momento.

Ma il massimo rappresentate della difficoltà di integrazione si trova in un'altra figura, quella del figlio della Tarantino, guardato con sospetto dai clienti che frequentano la sua casa, dai milanesi quando si reca in città per recuperare alcuni degli ingredienti per le sue magie e infine anche dalla madre. Lo stesso ragazzo, d'altro canto, sembra non essere in grado di accettare la sua vita, il lavoro ingannevole della madre, che critica aspramente, e la morte del padre. Sarà lui a decretare un ritorno di energie irrazionali nella città, la cui emersione sembra essere anticipata nel film dalle numerose crepe presenti nelle strade di Milano.

A Questi non interessa fare un film sul soprannaturale, ma piuttosto mettere insieme un cinema di impegno politico e sociale. Dopo l'esperienza di *La morte ha fatto l'uovo,* il regista riflette sulla perdita delle radici culturali[319] e le difficili condizioni lavorative in una grande metropoli del Nord. Pensiamo alla scena in cui il figlio della Tarantino si reca agli uffici a ritirare la pensione del padre, morto anni prima mentre lavorava in una galleria: la macchina da presa si sofferma su vari individui che attendono in fila,

[317] *Ivi*, p. 102.
[318] R. Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv,* cit., p. 159.
[319] R. Curti, *Mavericks of Italian Cinema*. *Eight Unorthodox Filmmakers,* cit., p. 102.

facendoci sentire le loro conversazioni, che si concentrano sulla difficoltà di trovare carne buona oggigiorno, sulla lentezza degli impiegati, fino a quando un uomo che si finge un falso invalido non viene portato via dalle autorità, il tutto mentre un altro individuo commenta in sottofondo «abbasso il governo e viva l'anarchia». Si percepisce dalle parole pronunciate tutto lo scontento e il disagio della loro vita, che li porta a condividere l'esperienza di dover ritirare sussidi e pensioni statali (reali o fittizie che siano) per poter sopravvivere in un'esistenza precaria. Oltre ad alcune brevi scene come questa, nella quale Questi dona un piccolo sguardo sulla quotidianità condivisa dalle classi più povere e dagli immigrati nella città di Milano, il film è intervallato da altri momenti, altrettanto significativi, nei quali si trova al centro la classe operaia impegnata nei cantieri della metropolitana. Le loro difficili condizioni di lavoro si rispecchiano in quelle del marito della Tarantino, che con la sua storia inserisce nella narrazione anche un piccolo spunto per parlare delle morti sul lavoro. Infine, la ribellione del figlio nei confronti della signora Tarantino può essere letta come una metafora politica della rivolta degli oppressi, che si compie nel finale con la rivolta dei lavoratori e la morte della figura materna[320].

Lo stile di Questi e la sua tensione verso il surreale diventano evidenti nella seconda parte del film, dove lo sviluppo degli eventi segue una logica sempre meno razionale. Verso la fine della storia vediamo una scena nella casa della Tarantino dove alcune persone non identificate, tra cui lei, stanno ballando una lenta danza rituale in un'atmosfera funebre restituita dai vestiti completamente neri indossati da tutti. Mentre viene suonata una canzone al violino, la Tarantino inizia a sputare dei veri e propri rospi dalla bocca. A queste immagini si alternano quelle di un gruppo di uomini in campagna, impegnati a sollevare un asino sopra il tetto di un casolare. Nel frattempo, il figlio della Tarantino passa il suo tempo ad appendere in giro per la città degli strani oggetti senza apparente correlazione, come una scarpa, un'armonica, barattoli di metallo e addirittura interi animali morti. Il fattore surreale è ampliato dalla presenza nel film dell'elemento magico, che mai come prima d'ora appare scaturire da elementi quotidiani[321]. I rituali magici del ragazzo prendono avvio da un recupero di materiali di scarto, trovati girovagando per la città, donando una seconda vita a ciò che

[320] *Ivi*, p. 103.
[321] *Ibidem.*

dalla società industriale in costante movimento viene invece considerato povero e vecchio.

Alla luce di quanto detto finora, la comparsa del giallo rurale può essere letta come un momento significativo del cinema horror italiano che riesce finalmente a parlare con una voce autonoma. Il territorio, rappresentato simbolicamente dalla sua provincia, non è un semplice sfondo ma diventa una presenza attiva, carica di memoria e dei segni del suo passato.

Il clima culturale e sociale dell'Italia degli anni Sessanta, con le sue tensioni politiche, la rielaborazione del trauma della guerra, il tentativo di ricontrattare il ruolo della Chiesa all'interno della sfera pubblica e privata, la riscoperta dei misteri e delle credenze legate al passato, confluisce nel tema fondamentale della frattura tra modernità e tradizione. Non c'è solo una volontà di mostrare immagini sempre più violente o di provocare uno sconvolgimento fine a se stesso, ma ritroviamo l'intento di usare l'horror come strumento critico capace di interrogare il presente. Non siamo più davanti a un semplice cinema dell'eccesso, ma a un cinema in grado di trasformare il paesaggio e la storia in luoghi privilegiati del terrore.

L'horror italiano non ha più bisogno di ricorrere a riferimenti lontani per legittimarsi, ma è grazie al proprio territorio e le proprie inquietudini che riesce a costruire alcune delle sue storie più inquietanti. In ultima analisi, il giallo rurale agisce come una rappresentazione del ritorno di ciò che è stato rimosso in una nazione che muove freneticamente alla rincorsa di un futuro che la allontani dal trauma dei decenni precedenti.

Il giallo rurale non è un terzo filone isolato della storia dell'horror italiano, ma rappresenta piuttosto una sintesi in cui le atmosfere del gotico e le tematiche del giallo confluiscono, trovando una collocazione definitiva nella provincia italiana. La storia dell'horror di cui si è tracciato il percorso trova qui una forma di condensazione utile per comprendere meglio l'evoluzione delle sue due principali direttrici. Il giallo rurale chiude il cerchio, facendo un giro completo e tornando a recuperare alcune delle convenzioni principali del gotico: il dualismo e il tema del doppio, che qui si codificano nel contrasto tra tradizione e modernità e nella doppia anima delle istituzioni. La presenza dell'arte e del suo potere perturbante. Un passato tormentoso, che muta dall'essere frutto di fantasmi personali e familiari, all'essere innescato dai

retaggi culturali e dal passato recente del territorio. Assistiamo ad una sorta di ritorno in incognito del gotico, che dopo essere stato in parte soppiantato dal giallo, confluisce in quest'ultimo, dimostrando l'avvenuta fusione tra i due.

Interpretiamo così il giallo rurale come un simbolico punto di arrivo del primo percorso del genere in Italia, che ovviamente non si esaurisce a questa altezza, ma è qui che compie alcuni dei suoi processi più interessanti e ricordati.

CONCLUSIONI

Il percorso di analisi portato avanti in questo lavoro ha permesso di tracciare la storia della nascita e della prima affermazione del cinema horror in Italia. L'analisi del genere ha consentito di rivelare un'evoluzione che partendo dall'imitazione stilistica è giunta a una piena maturità nell'arco di due decenni.

Il periodo gotico, caratterizzato da registi come Riccardo Freda e Mario Bava è stato interpretato come una fase di transizione fondamentale, soprattutto per quanto riguarda la creazione di solide basi visive. I movimenti di camera e la ricerca cromatica vanno verso una concezione dell'horror prima di tutto visiva e solo in secondo luogo narrativa. Forse anche per questo le innovazioni nei contenuti e nelle trame tardano ad arrivare, caratterizzando il passaggio cruciale dal gotico al giallo. Quest'ultimo ha rappresentato invece un esempio chiarificatore del processo di innovazione dell'horror, rendendosi promotore di uno spostamento dell'azione verso i centri urbani italiani, e in seguito verso quelli rurali.

Il giallo rurale viene considerato come il punto di arrivo di questa ricerca, riuscendo a unire al suo interno un contesto e degli argomenti fortemente collegati al territorio italiano e le scelte visive che avevano caratterizzato l'horror fin dalla sua nascita, diventandone un tratto distintivo e fortemente apprezzato anche all'estero. Così, il giallo rurale degli anni Settanta ci dimostra che l'orrore non ha più bisogno di assumere le sembianze dì qualcos'altro, ma è in grado di acquisire un proprio status autonomo e indagare la società a cui è indirizzato.

Il cinema horror italiano, per quanto considerato spesso marginale dalla critica nostrana, ha finito per diventare un punto di riferimento per la cinematografia internazionale, oltre ad aver subito diverse operazioni di recupero negli ultimi anni. Pensiamo ad esempio alle già citate dichiarazioni di registi del calibro di Quentin Tarantino, Tim Burton o Guillermo Del Toro, che hanno espresso apertamente i loro debiti nei confronti dell'horror italiano e della sua audacia visiva.

A essere riscoperti non sono solo i grandi film diretti da maestri come Mario Bava, ma anche titoli che possiamo considerare "minori", come nel caso di *La dama rossa uccide sette volte*. La colonna sonora del film di Miraglia è stata citata negli ultimi anni in un due progetti statunitensi molto diversi, ma ugualmente interessanti. Compare

infatti all'interno di *Red Light Disco: Dancefloor Seductions from Italian Sexploitation Cinema* (2025), un album curato dal regista Eli Roth che racchiude al suo interno alcuni dei suoi brani preferiti tratti da film *sexploitation* del periodo, di cui Roth si proclama appassionato. L'anno precedente due brani del film di Miraglia sono anche inseriti nella colonna sonora di *It's What's Inside* (Greg Jardin, 2024), film horror statunitense per il quale il regista afferma di essersi ispirato, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto visivo e coloristico, al giallo italiano e al lavoro effettuato da Dario Argento in *Suspiria*[322].

A confermare questo processo di legittimazione sono intervenuti i festival cinematografici, che hanno dedicato, soprattutto a partire dal nuovo secolo, diversi spazi al cinema gotico e giallo. Nel 2004, in occasione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, viene curata una retrospettiva dal titolo *Italian Kings of the B's* a cura di Marco Giusti e Luca Rea con lo scopo di recuperare alcuni dei titoli del cinema di genere italiano, soprattutto degli anni Sessanta e Settanta, rimasti fino a quel momento marginali. Tra questi film troviamo, tra gli altri, *Danza macabra* di Antonio Margheriti, *Lo strano vizio della Signora Wardth* di Sergio Martino, *Orgasmo* di Umberto Lenzi *e Non si sevizia un paperino* di Lucio Fulci. Come già citato nello scorso capitolo, è sempre una retrospettiva della Biennale dal titolo retrospettiva *Questi fantasmi: cinema italiano ritrovato (1946-1975)* a dare nuovamente spazio all'horror italiano, portando in programma *Arcana* di Questi.

Sempre la Mostra del Cinema, in tempi più recenti, ha continuato questo processo di riabilitazione inserendo alcuni titoli nella sezione *Venezia Classici*. L'esempio più recente è il caso di *Lo spettro* di Riccardo Freda, inserito nel programma del 2025. Queste operazioni dimostrano l'insorgenza di un rinnovato interesse per l'horror italiano, che non viene più visto come un mero prodotto commerciale relegato al solo consumo da parte del pubblico appassionato di cinema di genere.

Infine, a ulteriore sostegno di quanto affermato finora a proposito di una nuova fase di riscoperta dell'horror in Italia, si può prendere in considerazione la recente nascita di numerosi festival dedicati al genere. È il caso di TOHorror Fantastic Film Fest, uno

[322] Dan Mecca, "'It's What's Inside' Director Greg Jardin on Manifesting Anxiety, Giallo Lighting, and the Road to Success", *The Film Stage*, 03 ottobre 2024. https://thefilmstage.com/its-whats-inside-director-greg-jardin-on-manifesting-anxiety-giallo-lighting-and-the-road-to-success/ (ultima visualizzazione 02 febbraio 2026)

dei principali festival italiani in ambito di cinema fantastico nato nel 1999 e con sede a Torino[323], del Ravenna Nightmare Film Fest, nato nel 2003 e inizialmente dedicato esclusivamente all'horror[324], il Drag Me To Fest, un festival cinematografico dedicato all'horror indipendente creato a Milano nel 2021 o anche i Giardini Della Paura, festival della città di Parma che ogni anno, oltre a presentare delle interessanti anteprime, inserisce nella propria rassegna alcuni titoli considerati dei cult del genere[325]. Prendendo l'ultimo esempio citato, i Giardini Della Paura diventa un sintomo della volontà di recupero della storia dell'horror italiano, creando un ponte tra la produzione degli anni Sessanta e Settanta e le nuove generazioni, in una sorta di archivio interattivo.

L'orrore è diventato materia di studio e di approfondimenti, non solo di studiosi e lavoratori del settore, ma anche per il pubblico che sempre più spesso si muove alla scoperta di un lato trascurato della cinematografia italiana. Si tratta di film che continuano a essere proiettati e a scaturire dibattito. L'horror è sicuramente un genere che, più di altri, ha attirato l'attenzione di una nicchia specifica di spettatori che ha saputo mantenere vivo l'entusiasmo per il cinema horror creando questi spazi dedicati al ritrovo, nati anche sotto la spinta di condivisione e il senso di solidarietà che prende forma dalla visione di film estremi. Sono manifestazioni e forme di *spectatorship* che forniscono ulteriori spunti di indagine, mostrando la vitalità dell'horror per la storia e la critica del cinema.

In conclusione, l'horror italiano non può essere considerato come un mero capitolo isolato del nostro cinema ma, al contrario, rappresenta un esempio di vitalità e innovazione, oltre a fornire una finestra aperta sull'Italia di quegli anni. Il gotico e il giallo rappresentano il momento della formazione e di una delle più grandi trasformazioni del cinema horror italiano, ed è significativo che proprio questi titoli siano quelli maggiormente recuperati dal pubblico e dalla critica odierna. Si è compiuta così la parabola del genere, la cui riscoperta apre le strade a nuovi studi e nuovi percorsi che meritano di essere approfonditi con attenzione.

[323] https://www.tohorrorfilmfest.it/chi-siamo/ (ultima visualizzazione 02 febbraio 2026)
[324] https://www.ravennanightmare.it/2025/ita/about.asp?ID=3326 (ultima visualizzazione 02 febbraio 2026)
[325] https://www.dragmetofest.it/mission-chi-siamo-staff/ (ultima visualizzazione 02 febbraio 2026)

BIBLIOGRAFIA

Acerbo, Gabriele, Pisoni, Roberto (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava,* Milano, Bietti, 2021.

Adamotiv, Ruggero, Bartolini, Claudio, *Il gotico padano: dialogo con Pupi Avati*, Recco, Le Mani, 2010.

Balmain, Colette, "Mario Bava's "The Evil Eye": Realism and the Italian Horror Film", *Post Script*¸ vol. 21, fasc. 3, 2002.

Baschiera, Stefano, Di Chiara, Francesco, "A Postcard from the Grindhouse: Exotic Landscape and Italian Holidays in Lucio Fulci's *Zombie* and Sergio Martino's *Torso*", in Robert G. Weiner, John Cline (a cura di), *Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, Lanham, The Scarecrow Press, 2010.

Bassotto, Camillo (a cura di), *24. Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia,* catalogo della mostra (24 agosto 1963 – 07 settembre 1963), Venezia, La Biennale, 1963.

Bayman, Louis, "Why Bad Things Happen to Bad People: Investigating Evil in the Italian Giallo", *Open Screens*, vol. 5, n. 1, 2022.

Bini, Andrea, "Horror Cinema. The Emancipation of Women and Urban Anxiety", in Flavia Brizio-Skov (a cura di), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, Londra, I.B. Tauris, 2011.

Bisogno, Anna, "Dario Argento e l'enfasi della visualità", *Scenari*, vol. 1, n. 8, 2021.

Brems, Brian, "The Killer's Eye: Giallo and the Zoom Lens", in Matthew Edwards, Fernando Gabriel Pagnoni Berns (a cura di), *Bloodstained Narratives. The Giallo Film in Italy and Abroad*, Jackson, University Press of Mississippi, 2023.

Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.

Burton, Tim, “Il generatore di sogni”, intervista di Roberto Pisoni, in Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava,* Milano, Bietti, 2021.

Camilletti, Fabio, “Il giallo all’italiana e la parapsicologia”, in Mazzei Luca, Valentini Paola (a cura di), *Giallo italiano. Il giallo e il cinema in Italia (1910-1972)*, *Bianco & Nero,* n. 587, 2017.

Cfr. Camilletti, Fabio, Foni Fabrizio (a cura di), *Almanacco dell’orrore popolare: folk horror e immaginario italiano*¸ Città di Castello, Odoya, 2021.

Cfr. Camilletti, Fabio, *Italia lunare: gli anni Sessanta e l’occulto*, Oxford, Peter Lang, 2018.

Colletti, Guido, *La lama nel corpo. Immagini femminili nell’horror italiano*, Milano, Mimesis, 2022.

Cozzi, Luigi, *Dario Argento*, Roma, Fanucci, 1991.

Cfr. Cozzi, Luigi, “Riccardo Freda: un ricordo personale”, in Antonio F. Familiari, *Riccardo Freda: l’esteta dell’emozione*, Roma, Mondo Ignoto, 2004.

Curti, Roberto, *Fantasmi d’amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Torino, Lindau, 2011.

Curti, Roberto, *Italian Giallo in Film e Television. A Critical History,* Jefferson, McFarland & Company, 2022.

Curti, Roberto, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969*, Jefferson, McFarland & Company, 2015.

Curti, Roberto, *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979,* Jefferson, McFarland & Company, 2017.

Curti, Roberto, *Mavericks of Italian Cinema*. *Eight Unorthodox Filmmakers, 1940s-2000s*¸ Jefferson, McFarland & Company, 2018.

Curti, Roberto, *Riccardo Freda. The Life and Work of a Born Filmmaker*, Jefferson, McFarland & Company, 2017.

De Martino, Ernesto, "Realismo e folklore nel cinema italiano", *Filmcritica*, n. 19, 1952.

De Rita, Massimo, "Dalla trippa alla cripta", intervista di Gabriele Acerbo, 2004, in Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni, (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava,* Milano, Bietti, 2021.

Del Toro, Guillermo, "Mostri in Technicolor", intervista di Teresa Earle, Mara Barbierato, in Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava,* Milano, Bietti, 2021.

Di Chiara, Francesco, "Domestic films made for export: modes of production of the 1960s Italian horror film", in Stefano Baschiera, Ross Hunter (a cura di), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.

Di Chiara, Francesco, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, Ferrara, UnifePress, 2009.

Edwards, Matthew, "*Watch me when I Kill* and *The Bloodstained Shadow*. An interview with Director Antonio Bido", in Matthew Edwards, Fernando Gabriel Pagnoni Berns (a cura di), *Bloodstained Narratives. The Giallo Film in Italy and Abroad*, Jackson, University Press of Mississippi, 2023.

Ehrenreich, Andreas, "Niente affatto una nicchia: la distribuzione e la commercializzazione del genere giallo", in Mazzei Luca, Valentini Paola (a cura di), *Giallo italiano. Il giallo e il cinema in Italia (1910-1972)*, *Bianco & Nero,* n. 587, 2017.

Fisher, Austin, "Political Memory in the Italian Hinterland: Locating the 'Rural Giallo'", in Stefano Baschiera, Ross Hunter (a cura di), *Italian Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.

Freda, Riccardo, “Il padre del mostro”, intervista di Roberto Pisoni, Michele Ferrarese, 2019, in Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava,* Milano, Bietti, 2021.

Freeland, Cynthia A., “Realist Horror”, in Cynthia A. Freeland, Thomas E. Wartenberg (a cura di), *Philosophy and Film*¸ New York, Routledge, 2016.

Giusti, Giulio, “Turbamenti figurativi: conversazione con Dario Argento”, *Filmcritica*, n. 609, 2010.

Guaraldo, Emiliano, “Mostri della laguna. Il cinema idro-horror di Venezia”, in Giulia Fabbri (a cura di), *Narrazioni dall’antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale*, Firenze, Editpress, 2024.

Guarneri, Michael, “The Gothic bet: Riccardo Freda’s *I vampiri* (1957) and the birth of Italian horror cinema from an industrial perspective”, *Palgrave Communications*, vol. 3, fasc. 1, 2017.

Heller-Nicholas, Alexandra, *The Giallo Canvas. Art, Excess and Horror Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 2021.

Koven, Mikel J., *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham, Scarecrow Press, 2006.

Kuhn, Annette, Westwell, Guy, (a cura di), “exploitation film” in *A Dictionary of Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, 2012.

Lucas, Tim, *All the Colors of the Dark*, Cincinnati, Video Watchdog, 2007.

Malvestio, Marco, “Catholicism, Unification and Liminal Landscape in Italian Folk Horror Cinema”, in Dawn Keetley, Ruth Heholt (a cura di), *Folk Horror: New Global Pathways,* Cardiff, University of Wales Press, 2023.

Malvestio, Marco, “Ecogothic and Folk Horror”, in Marco Malvestio, Stefano Serafini (a cura di) *Italian Gothic: An Edinburgh Companion*¸ Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023.

Marchesi, Emanuele, Noto, Paolo, “Il cineoperatore totale”, in Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava,* Milano, Bietti, 2021.

Mazzei, Luca, Valentini, Paola (a cura di), “Giallo italiano. Il giallo e il cinema in Italia (1910-1972)”, *Bianco & Nero,* n. 587, 2017.

McDonagh, Maitland, *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

Memola, Giovanni, “Visto, si stupri. Sesso e terrore nelle immagini di violenza sulle donne nel cinema italiano degli anni Settanta, tra finzione e realtà”, *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*¸ annata VI, n. 11, 2022.

Mendik, Xavier, “The Return of the Rural Repressed. Italian Horror and the Mezzogiorno Giallo”, in Harry M. Benshoff (a cura di), *A Companion to the Horror Film*, Malden, Wiley Blackwell, 2014.

Morreale, Emiliano, “Il ‘Cristo’ mancato. Note sull’immagine cinematografica della Lucania”, *Meridiana,* n. 53, 2005.

Pérez Valero, Vincente Javier, “Giallo. An Aesthetic Innovation in Cinema”, in Mario-Paul Martínez Fabre, Fran Mateu (a cura di), *In a Stranger Field. Studies of Art, Audiovisuals and New Technologies in Fantasy, SciFi and Horror Genres*, s.l., Association of Development and Dissemination of the Fantastic Gender “Black Unicorn”, 2019.

Pezzotta, Alberto, *Mario Bava*, Milano, Il Castoro, 1995.

Rață, Irina, “An Overview of Gothic Fiction”, *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views*, vol. 17, 2014.

Venturini, Simone, *Horror italiano,* Roma, Donzelli Editore, 2014.

Tarantino, Quentin, “Action painting”, intervista di Alessandra Venezia, Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni, in Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni (a cura di), *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava,* Milano, Bietti, 2021.

Thrower, Stephen, *Beyond Terror. The Films of Lucio Fulci*, Godalming, FAB Press, 2002.

Totaro, Donato, “A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone”, *Offscreen*, vol. 15, n. 11, novembre 2011. https://offscreen.com/view/genealogy_filone

Young, Vernon, “One Man’s Film Festival”, *The Hudson Review*¸ vol. 16, n. 4, inverno 1963-1964.

SITOGRAFIA

“Women in Danger”, *Sneak Preview*, episodio n. 304, The Walter J. Brown Media Archives & Peabody Awards Collection at the University of Georgia, American Archive of Public Broadcasting, 23 ottobre 1980. https://americanarchive.org/catalog/cpb-aacip-526-s17sn02b36

Della Casa Stefano, “Peplum” in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2004. https://www.treccani.it/enciclopedia/peplum_(Enciclopedia-del-Cinema)

Mecca Dan, “‘It’s What’s Inside’ Director Greg Jardin on Manifesting Anxiety, Giallo Lighting, and the Road to Success”, *The Film Stage*, 03 ottobre 2024. https://thefilmstage.com/its-whats-inside-director-greg-jardin-on-manifesting-anxiety-giallo-lighting-and-the-road-to-success/

Moroni Angelo, “Il perturbante”, giugno 2014. https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/perturbante-il

https://www.icsaicstoria.it/dizionario/canale-gianna-maria

https://asac.labiennale.org/attivita/cinema?tab=anno

https://www.tohorrorfilmfest.it/chi-siamo/

https://www.ravennanightmare.it/2025/ita/about.asp?ID=3326

https://www.dragmetofest.it/mission-chi-siamo-staff/

INDICE DEI FILM PER REGISTI

Albertini, Bitto

L'uomo più velenoso del cobra (1971)

Argento, Dario

L'uccello dalle piume di cristallo (1970)

4 mosche di velluto grigio (1971)

Il gatto a nove code (1971)

Profondo rosso (1975)

Suspiria (1977)

Inferno (1980)

Tenebre (1982)

La terza madre (2007)

Avati, Pupi

Balsamus, l'uomo di Satana (1968)

La casa dalle finestre che ridono (1976)

Zeder (1983)

Batzella, Luigi

Nuda per Satana (1974)

Bava, Mario

L'orecchio (1946)

Anfiteatro Flavio (1947)

La maschera del demonio (1960)

La ragazza che sapeva troppo (1963)

I tre volti della paura (1963)

La frusta e il corpo (1963)

Sei donne per l'assassino (1964)

Operazione paura (1966)

Bido, Antonio

Solamente nero (1978)

Corman, Roger

Racconti del terrore (*Tales of Terror*, 1962)

Craven, Wes

L'ultima casa a sinistra (*The Last House on the Left*, 1972)

Crispino, Armando

L'etrusco uccide ancora (1972)

Dallamano, Massimo

Cosa avete fatto a Solange? (1972)

Della Casa, Steve

Boia, maschere e segreti: l'horror italiano degli anni Sessanta (2019)

Deodato, Ruggero

La casa sperduta nel parco (1980)

Dreyer, Carl Theodor

Vampyr (1931)

Fellini, Federico

La dolce vita (1960)

Ferroni, Giorgio

Il mulino delle donne di pietra (1960)

La notte dei diavoli (1972)

Fisher, Terence

Dracula (1958)

Francisi, Pietro

Le fatiche di Ercole (1958)

Freda, Riccardo

Don Cesare di Bazan (1942)

I vampiri (1957)

Caltiki, il mostro immortale (1959)

L'orribile segreto del dr. Hitchcock (1962)

Lo spettro (1963)

L'iguana dalla lingua di fuoco (1971)

Friedkin, William

L'esorcista (The Exorcist, 1973)

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)

Gallone, Carmine

Scipione l'Africano (1937)

Germi, Pietro

Divorzio all'italiana (1961)

Gibson, Alan

1972: Dracula colpisce ancora! (*Dracula A.D. 1972,* 1972)

I satanici riti di Dracula (*The Satanic Rites of Dracula*, 1973)

Guadagnino, Luca

Suspiria (2018)

Haneke, Michael

Funny Games (1997)

Heusch, Paolo

Lycanthropus (1961)

Hitchcock, Alfred

Rebecca, la prima moglie (*Rebecca*, 1940)

L'uomo che sapeva troppo (*The Man Who Knew Too Much,* 1956)

Psyco (*Psycho*, 1960)

Jardin, Greg

It's What's Inside (2024)

Lado, Aldo

La corta notte delle bambole di vetro (1971)

Chi l'ha vista morire? (1972)

L'ultimo treno della notte (1975)

Lenzi, Umberto

Orgasmo (1968)

Majano, Anton Giulio

Seddok, l'erede di Satana (1960)

Margheriti, Antonio

La vergine di Norimberga (1963)

Danza macabra (1964)

I lunghi capelli della morte (1964)

Nella stretta morsa del ragno (1970)

Martino, Sergio

Lo strano vizio della signora Wardh (1970)

La coda dello scorpione (1971)

Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave (1972)

I corpi presentano tracce di violenza carnale (1973)

Mastrocinque, Camillo

La cripta e l'incubo (1964)

Un angelo per Satana (1966)

Miraglia, Emilio P.

La notte che Evelyn uscì dalla tomba (1971)

La dama rossa uccide sette volte (1972)

Pastrone, Giovanni

Cabiria (1914)

Polselli, Renato

L'amante del vampiro (1960)

Questi, Giulio

La morte ha fatto l'uovo (1967)

Arcana (1972)

Regnoli, Pietro

L'ultima preda del vampiro (1960)

Rondi, Brunello

Il demonio (1963)

Rossati, Nello

Le mani di una donna sola (1979)

Rossellini, Roberto

Il tacchino prepotente (1939)

La vispa Teresa (1939)

Tessari, Duccio

Una farfalla con le ali insanguinate (1971)

Zarantonello, Gionata

The Butterfly Room – La stanza delle farfalle (2012)