

MOVIEMENT

PUBBLICAZIONE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

Direzione Editoriale

Costanzo Antermite - Gemma Lanzo

Redazione

Costanzo Antermite, Giuseppe Fanelli, Gemma Lanzo

Collaboratori

Paolo Albiero, Sam Ishii-Gonzales, Michael Grant, Dario Maria Gulli, Davide Manti, Teo Mora,
Giorgio Piumatti, Antonio Tentori, Domenico Zazzara

Traduzioni a cura di

Gemma Lanzo

Ideazione Progetto grafico

Giuseppe Fanelli, Gemma Lanzo

Impaginazione grafica

Calgraph - Manduria (Ta)

Stampa

Cidue s.r.l. - Oria (Br)

Chiuso nel mese di ottobre 2009

Si ringrazia per i testi:

Senses of cinema e Kinoeye

Si ringrazia per le immagini:

Raro video - Minerva

Distribuzione:

NdA - Via Pascoli, 32

47853 Cerasolo Ausa di Coriano - Rimini - www.ndanet.it

 *Gemma Lanzo Editore*

via per Maruggio, DN

74024 Manduria (Ta), Italy

P. IVA: 02739040737

gemmalanzoeditore.blogspot.com

www.movementmagazine.com

www.myspace.com/kinemazine

Per curiosità di ogni tipo

info@movementmagazine.com

Per pubblicità e acquisti

marketing@movementmagazine.com

Per proposte e collaborazioni

redazione@movementmagazine.com

Nota dell'editore:

I contenuti originali (articoli, immagini, informazioni) di questa pubblicazione sono di esclusiva proprietà dei singoli autori e sono resi in forma totalmente gratuita salvo accordi presi in precedenza tra l'editore e gli autori stessi.

Tutte le foto presenti su questa pubblicazione, utilizzate esclusivamente per fini informativi e critici, sono di proprietà esclusiva dei rispettivi autori. Tali foto sono divulgate su siti internet in cui non si specifica chi detiene il copyright quindi sono state valutate di pubblico dominio.

© 2009 Gemma Lanzo Editore, Manduria (Ta)

Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione totale o parziale, in ogni genere e linguaggio, senza il consenso scritto dell'editore.

SOMMARIO

Frammenti di paura. Il cinema horror italiano pag. 4

Insight

Teo MORA

Viaggio al centro dell'orrore italiano » 6

Costanzo ANTERMITE

Riccardo Freda, quattro passi nel terrore » 12

Sam ISHII-GONZALES

Mario Bava, l'artigiano della paura » 20

Paolo ALBIERO

Lo strano caso del Dott. Fulci e del Sig. Lucio: da umorista a poeta dell'orrore » 34

Antonio TENTORI

Dario Argento, il maestro della paura » 50

Teo MORA

Non desiderare la donna altrui.

Ovvero, prendete e mangiate che questo è il mio corpo » 60

Davide MANTI

Orrori addomesticati » 64

Gemma LANZO e Giuseppe FANELLI

Nel paese dei Goblin. Le note dell'orrore » 78

Dario Maria GULLI

Il cinema horror e la sua drammaturgia » 86

GIORGIO PIUMATTI

Questione di nuovi orrori. Per una teoria di ri-scrittura del genere horror » 102

Film Analysis

Domenico ZAZZARA

L'occhio della Strega.

Dinamiche dello sguardo in Suspiria » 110

Michael GRANT

Il "Reale" e l'abominio dell'inferno.

Il vampiro (1931) di Carl-Theodor Dreyer

e E tu vivrai nel terrore-L'aldilà (1981) di Lucio Fulci » 120

Conversazioni

Interviste a cura di Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO:

TIM LUCAS - Paolo FAZZINI - Sergio STIVALETTI » 134

Giuseppe FANELLI

Io non ho paura. Anteprima musicale » 150

Filmografia » 152

Consigli In Movimento » 156

Frammenti di paura. Il cinema horror italiano

Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO

Questo numero di *Moviement* (il 4°) esce con uno speciale sull'Horror Made in Italy. Perché questa scelta? Invece che una monografia su un singolo autore questa volta abbiamo deciso di proporre un genere del cinema italiano con un notevole tasso di "autorialità" che la critica cinematografica ufficiale ha tendenzialmente sottostimato. Eppure, come è stato autorevolmente scritto "è proprio il genere che più inventa nuove regole, trasgredisce quelle esistenti va all'attacco della censura e più si avventura nelle zone oscure e irrazionali che continuano ad abitare la modernità e la civiltà avanzata" (Brunetta, 2003). Sulla scia di un sempre più crescente interesse cinefilo (grazie anche ad Internet) e ad una diversa attenzione da parte degli studiosi di diversa provenienza e formazione culturale, non sono mancati apprezzabili tentativi di fornire un quadro generale su un fenomeno cinematografico che ha costituito una esauribile fonte di ispirazione stilistica e concettuale. Basti pensare ad un caso esemplare quale il film semisconosciuto di Ubaldo Ragona, *L'ultimo uomo sulla terra* (1964) che non solo ha influenzato un regista del calibro di George A. Romero per il suo *La notte dei morti viventi* (1968) ma è stato anche all'origine di un remake degli anni '70, il fantahorror di Boris Sagal *The Omega Man* (1971). E che dire poi dei vari Bava, Argento e Fulci? Registi del calibro di Martin Scorsese, Tim Burton, Quentin Tarantino e Sam Raimi tanto per fare qualche nome al di sopra di ogni sospetto, non hanno certamente mancato di manifestare apertamente il loro apprezzamento per questi "autori". Le peculiarità dell'Horror Made in Italy apportate dalle novità tematiche, stilistiche, figurative, tecniche e produttive hanno costituito senza ombra di dubbio uno degli esempi più significativi di "riscrittura" di un genere cinematografico ipercodificato. Questa riscrittura non solo ha rinnovato gli standard obsoleti del cinema "gotico" ma ha costituito un punto di riferimento imprescindibile per le nuove generazioni di filmmakers di tutto il mondo che si sono cimentate con



questo genere. Nel nostro "speciale" abbiamo cercato di essere quanto più esaustivi, prendendo in esame il periodo che va, grosso modo, da *I Vampiri* (1957) di Riccardo Freda, considerato il film capostipite dell'horror italiano, fino ai nostri giorni con *Giallo* di Dario Argento. Nella sezione "Insight" si è dato maggiormente spazio al nucleo fondamentale dei registi (Freda, Bava, Argento, Fulci) che, in un certo senso, ha contribuito in maniera determinante a definire le coordinate estetiche del genere. Nella sezione "Film Analysis" sono oggetto di approfondimento *Suspiria* di Dario Argento e *L'aldilà* di Lucio Fulci. Infine in "Conversazioni" completano il numero tre interviste a Tim Lucas (il maggiore studioso di Mario Bava), Paolo Fazzini e Sergio Stivaletti e un intervento sul convegno "Io non ho paura" tenutosi ad Andria, che ha visto la presentazione delle musiche di Marco Werba per il film *Giallo* di Dario Argento. Ringraziamo amichevolmente tutti gli autorevoli studiosi che hanno contribuito alla realizzazione di questo numero.

Arrivederci al prossimo numero che sarà dedicato al cinema di Quentin Tarantino.

Riferimenti:

S. Marocchi e R. Piselli, *Bizarre Sinema! Horror all'italiana*, Glittering images, Firenze, 1996.

L. Palmerini e G. Mistretta, *Spaghetti Nightmares. Il cinema italiano della paura e del fantastico visto attraverso gli occhi dei suoi protagonisti*, M&P Edizioni, Roma, 1996.

Gabrielle Lucantonio (a cura di), *Il cinema horror in Italia*, Audino, Roma, 2001.

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

Luigi Cozzi, Antonio Tentori, *Horror made in Italy. Il cinema gotico e fantastico italiano*, (3 vol.), Mondo Ignoto, Roma, 2003.

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



Viaggio al centro dell'orrore italiano

Teo MORA

Se verificiamo la lista dei film che hanno fatto ripartire nel 1956-58 il cinema horror dopo la lunga "latenza" seguita alla fine della Seconda Guerra Mondiale¹ colpisce vedere un film italiano già nel 1957². Freda inoltre ha l'intuizione che avrebbe fatto grande Fisher e la Hammer: mettere in piedi un team artistico che garantisse un'unità e (nel caso della Hammer) una continuità stilistica: "non volevo nessun attore (tranne la Canale) [ed] ero disponibile a girarlo in una decina di giorni purchè l'operatore fosse Bava e lo scenografo Beni Montresor"³. Purtroppo questa intuizione non è colta né dai produttori, che affidarono a Bava l'incarico di annacquare il violento delirio visuale di Montresor con degli scialbi intermezzi polizieschi, né dal pubblico⁴; di conseguenza a far partire l'horror italiano non fu un team nazionale, ma il Dracula di Fisher. Dopo due anni senza horror italiani, il 1960 vede cinque horror⁵, con titoli significativi come *Il mulino delle donne di pietra* e *La maschera del demone*.

La storia dell'horror italiano è abbastanza breve e copre solo gli Anni Sessanta; in quegli anni l'Italia produce una ventina di film, arrivando a produrre fino a 5 film per stagione, ma riescono comunque a coprire il 15% di un mercato dominato dalla Gran Bretagna (41%). L'andamento, come per tutto il cinema basso italiano, è quello di un mercato asfittico, dominato dalla saturazione e la cui legge economica è quindi il darwinismo: se una produzione limitata riesce per i primi anni a garantire una crescita degli incassi medi, i 5 prodotti dell'inflazionata stagione 1963/64 si devono già dividere circa 100 milioni di lire (contro i 60 dei due film della stagione precedente); quando nella stagione 1966/67 i 5 film incassano fra loro 42 milioni il genere è arrivato al capolinea.

In quegli anni comunque l'horror italiano vede l'esordio di Mario Bava⁶; alcuni film notevoli come *Danza Macabra*⁷, *Amanti d'oltretomba* e *Cinque tombe per un*

Riccardo Freda, quattro passi nell'horror

Costanzo ANTERMITE

Quando nella seconda metà degli anni '50 Riccardo Freda si accingeva a "girare" *I Vampiri*, il primo horror italiano unanimamente riconosciuto¹, e che avrebbe dato inizio qualche anno dopo ad un vero e proprio filone cinematografico autoctono, il suo statuto di regista era già saldamente ancorato al modello hollywoodiano, ovvero ad una figura di regista intesa come professionista di film di "genere" per il quale "il cinema di genere è l'unico cinema possibile, e coincide, sostanzialmente, con il cinema americano"². L'amore quasi viscerale e senza riserve per il cinema americano, insieme alla propria concezione del lavoro del regista, erano espressi dallo stesso Freda in questi termini:

Per me il cinema è il cinema americano, non esiste altro cinema che quello. [...] Il cinema è azione, tensione, velocità. Sono stato spesso accusato della velocità con cui giro. Per esempio, il campo e il controcampo li faccio dalla stessa parte, cambiando il fondo ma non le luci, e risparmiando un'ora e mezzo di fastidi tecnici. Adopero tre quattro macchine. Eccetera. Ma c'è una ragione che non è solo quella di risparmiare sui costi. È perché più veloce si va e più si segue l'ispirazione del racconto. Il cinema è azione anche per il regista³.

Quella di Riccardo Freda è stata forse l'incarnazione più paradigmatica del "regista artigiano" espressa dal cinema italiano a partire dal dopoguerra in poi, una figura la cui versatilità non ha avuto eguali in altre biografie registiche⁴, basti pensare alla relativa facilità con la quale passava dai film in costume a sfondo avventuroso (*Aquila nera*, 1946; *Il cavaliere misterioso*, 1948; *Il figlio di d'Artagnan*, 1949) ad ingegnose riduzioni cinematografiche da opere letterarie (*I Miserabili*, 1947, dal romanzo di Victor Hugo, in due parti di 95' e 92'; *Beatrice Cenci*, 1956, dal romanzo anonimo di F.D. Guerrazzi, "una delle pochissime opere gotiche della letteratura italiana"); dal feuilleton (*Vedi Napoli e poi muori*, 1951) al peplum (*Spartaco*, 1951; *Teodora imperatrice di Bisanzio*, 1952),

Costanzo ANTERMITE, storico del cinema e studioso di antropologia visuale. Ha collaborato a vario titolo con le Università di Bari e di Lecce. È autore di diversi documentari.

¹ Il "primo" (e forse unico) horror italiano prima de *I Vampiri* risale al periodo del muto, *Il mostro di Frankenstein* (1920), diretto da Eugenio Testa per la Albertini Film di Torino. La pellicola è andata perduta. Cfr. *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto*, Vol. I, a cura di Aldo Bernardini, Edizioni Anica, Roma, 1991, p. 789.

² Lucilla Albano, *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nel cinema*, Marsilio, Venezia, 1999, p. 260.

³ Testimonianza di Riccardo Freda contenuta in *L'avventurosa storia del cinema italiano, 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 356.

⁴ Cfr. Stefano Della Casa, *Riccardo Freda*, Bulzoni, Roma, 1999. "Quando si parla di regia all'americana", scrive Della Casa, "bisogna precisare che si allude ai risultati più che alla realizzazione. Freda rifiuta infatti il metodo della ripresa 'coperta' da sei o otto cineprese da utilizzare poi al montaggio [...]. Rivendica invece la centralità del ruolo del regista: sceglie personalmente ogni taglio di inquadratura, nelle scene d'azione si pone lui stesso dietro la cinepresa, sovrintende al montaggio o lo realizza direttamente. E soprattutto gestisce con cura la sceneggiatura", p. 26.

Mario Bava, l'artigiano della paura*

Sam ISHII-GONZALES

Mario Bava ha diretto (o co-diretto) ventiquattro film in diciotto anni, dal 1960 al 1978. La sua opera è costituita interamente da quei film di genere che costituivano il cosiddetto "filone", che ha fatto dell'Italia il maggior centro di produzione europeo degli anni Sessanta. Questi, non proprio stigmatissimi film di genere, erano girati con piccolissimi budget e avevano dei tempi di produzione ridotti. Costavano mediamente meno di 80.000 dollari, i tempi di ripresa variavano dalle tre alle quattro settimane e per ridurre ulteriormente i costi erano spesso co-finanziati (questo è il motivo per cui la maggior parte degli spaghetti western erano girati in Spagna, quasi sempre usufruendo di una troupe del luogo)¹. Bava è conosciuto prevalentemente per la sua produzione horror e per i giallo/thriller (a cui ritornerò a breve), ma ha anche lavorato a tutti gli altri generi popolari di quel periodo, quali gli spaghetti western, i peplum, film epici da "spada e sandali", i thriller di spionaggio alla "Bond" e anche i soft porno come *Mondo Cane*. Se Bava riesce a trascendere le limitazioni dei suoi mezzi, è grazie alla forza del suo immaginario, oltre che all'evidente soddisfazione che trae dall'esplorare il potenziale espressivo del mezzo stesso, ovvero l'abilità del cinema di generare una varietà di emozioni, prevalentemente di meraviglia e paura.

Bava dichiarò che i film:

sono una creazione magica, ti permettono di costruire una storia con le tue mani... o almeno questo è quello che il cinema significa per me. Cosa mi attrae del cinema è trovarmi di fronte ad un problema e risolverlo. Nient'altro, giusto creare un'illusione, un effetto, da quasi niente².

Il suo apprendistato con la magia del cinema cominciò presto. Suo padre, Eugenio Bava, era già, come ha scritto Tim Lucas, "il padre degli effetti speciali della fotografia in Italia"³. Eugenio Bava cominciò a lavorare alla sezione italiana della francese Pathé Frères nel 1906,

* Il presente saggio è apparso su *Senses of cinema*, Issue n. 31 April-June 2004 <www.archive.sensesofcinema.com/contents/directors/04/bava.html>

Traduzione a cura di Gemma LANZO.

¹ Per maggiori informazioni sull'industria cinematografica italiana degli anni Sessanta, si veda Christopher Wagstaff, "A Forkful of Westerns: Industry, Audiences and the Italian Western" in Richard Dyer and Ginette Vincendeau (eds), *Popular European Cinema*, London and New York, Routledge, 1992, pp. 245-61.

² Citato in Bava Talks. <www.members.tripod.com/mariobava/bavataalk.html>

³ Commento audio di Tim Lucas al DVD *Black Sunday (La maschera del demonio, ndr)*, Image Entertainment.

Lo strano caso del Dott. Fulci e del Sig. Lucio: da umorista a poeta dell'orrore

Paolo ALBIERO

Lucio Fulci è il regista italiano che con maggiore assiduità, frenesia e, probabilmente, successo, ha frequentato luoghi, tempi e personaggi dell'orrore. Superano la ventina le pellicole del regista che, in dose più o meno massiccia, presentano elementi riconducibili agli stilemi del cinema horror.

Un primato che tuttavia, da solo, non basterebbe a rendere la sua opera degna di interesse, né spiegherebbe l'entusiasmo che incessantemente, e da quasi trent'anni, accompagna queste pellicole, alcune delle quali assurte a vere e proprie opere di culto tra gli appassionati del cinema dell'orrore.

È fuori discussione, infatti, che la nidiata di incubi in celluloide partorita da Fulci abbia invaso ogni angolo del pianeta e, ancora oggi, vanti un'armata di agguerriti aficionados, di cui pochi altri autori italiani possono fregiarsi. Perché gli incubi di Lucio Fulci, oggi come allora, parlano tutte le lingue del mondo. Lo testimonia l'ormai incalcolabile numero di edizioni per l'home video delle sue opere. Per tacere dei numerosi omaggi e citazioni che gli hanno dedicato colleghi blasonati (su tutti, Quentin Tarantino e Sam Raimi). Ma anche questo non è bastato a che gli si riconoscesse lo status di Autore. Perché Fulci, agli occhi dei critici, soprattutto italiani, era e restava un artigiano del cinema bis, ed era inammissibile che un regista "marchettaro", al soldo delle mode più becere, fosse in grado di esprimere una propria riconoscibile poetica, intesa come rappresentazione di temi, concezioni nonché nodi stilistici ed espressivi.

Poi, lentamente, qualcosa è cambiato. Pronubi lo zeitgeist, i risciacqui generazionali e i crolli dei muri ideologici, l'interesse della critica si è lentamente avvicinato a quello del pubblico (il gusto non sempre, per fortuna). E, con buona pace dell'ortodossia contenutistica, negli ultimi dieci anni la figura del regista è stata celebrata in numerosi eventi, manifestazioni e festival. Ma, soprat-

Paolo ALBIERO, vicentino, è professore associato presso la facoltà di Psicologia dell'Università di Padova. Autore di numerosi articoli scientifici (per riviste nazionali e internazionali) e saggi (tra cui *Che cosa è l'empatia?*, Carocci editore, 2006), affianca all'attività accademica quella di studioso e storico del cinema italiano, in particolare del cinema di genere. Ha collaborato con le riviste "Cine 70 e dintorni" e "Quatermass". Assieme a Giacomo Cacciatore ha pubblicato "Il terrorista dei generi. Tutto il cinema di Lucio Fulci" (Edizioni Unmondoa parte, 2004), insignito dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici del "Premio speciale Efebo d'oro" come miglior libro di cinema dell'anno.

Dario Argento, il maestro della paura

Antonio TENTORI

Un coltello scava un buco nella porta, un occhio dilatato si delinea nell'apertura: dall'altra parte della stanza una giovane donna, terrorizzata.

È il 1970: con *L'uccello dalle piume di cristallo* Dario Argento (nato come critico cinematografico e sceneggiatore, di cui si ricorda almeno la collaborazione a *C'era una volta il West* di Sergio Leone) inizia la propria opera di regista, inventando un nuovo modo di intendere il cinema thrilling e dimostrando fin da subito sia una completa padronanza dal punto di vista tecnico, sia una serie di geniali intuizioni visive e visionarie che, proprio da questo primo film, avrebbero d'ora in avanti fatto parte del suo inimitabile stile. Le città italiane, fino a quel momento raramente visualizzate in un contesto giallo-thriller, divengono quindi i teatri dei successivi lavori di Argento *Il gatto a nove code* e *Quattro mosche di velluto grigio* entrambi del 1971, dove il regista perfeziona i meccanismi della paura e della suspense, dando vita a memorabili sequenze. I film di Dario Argento, oltre a diventare campioni d'incasso e a inaugurare il filone del thriller italiano, cominciano ad essere studiati e imitati anche all'estero. Dopo la trilogia zoonomica e la parentesi dello storico *Le cinque giornate* (1973), il regista romano ritorna al thriller con *Profondo rosso* (1975), destinato a divenire un autentico cult-movie in Italia e ovunque, dagli Stati Uniti al Giappone. Argento scompone le regole del thriller in un film straordinario dove ogni sua componente, dalla fotografia alla musica, dal montaggio alla recitazione degli attori, contribuisce alla creazione di un perfetto esempio di paura e tensione continua. Ma Argento è sempre alla ricerca di nuove idee per il suo cinema, espresse da tecniche di ripresa sorprendenti e innovative, senz'altro all'avanguardia nel nostro paese. Spesso nei suoi film il regista, soprattutto in *Profondo rosso*, ama inserire momenti e situazioni del tutto fantastiche e irrazionali, che accrescono l'inquietudine e l'angoscia della vicenda gialla: que-

Antonio TENTORI, saggista e sceneggiatore, ha scritto sul cinema di Dario Argento nei volumi *Lo schermo insanguinato - Il cinema italiano del terrore* (Solfanelli, 1990), *Profonde tenebre - Il cinema thrilling italiano* (Granata Press, 1992; *Profondo Rosso*, 2001), *Operazione Paura-I registi del gotico italiano* (Punto Zero, 1997), *Sotto gli occhi dell'assassino* (Profondo Rosso, 2001), *Suspiria* (Profondo Rosso, 2002), *Profondo Rosso* (Profondo Rosso, 2003), *Eros e cinema fantastico* (Datanews, 2004), *Guida al cinema horror made in Italy* (Profondo Rosso, 2008). Su Argento ha inoltre pubblicato *Dario Argento-Sensualità dell'omicidio* (Falsopiano, 1997).

Non desiderare la donna altrui. Ovvero, prendete e mangiate che questo è il mio corpo

Teo MORA

Il seno nudo di Clara Calamai nella *Cena delle Beffe* (1941) di Blasetti, risale a quando c'era "lui".

Quando a sostituirlo vennero "loro", cose di questo tipo non furono più permesse: il seno nudo della Loren in *Due notti con Cleopatra* (1954) è testimoniato da una fotografia ma la scena non compare nella pellicola.

Lo spettatore deve accontentarsi di (non) vedere Sylvia Syms denudata e fustigata in *Le vergini di Roma* (1961); di assistere con *Le prigioniere dell'isola del diavolo* (1962) all'inizio del genere donne-in-catene, quindici anni prima di Corman e Franco; e ben presto Paolella offrì altri momenti di visionario sadismo con lo stupendo *Ercole contro i tiranni di Babilonia* (1964).

Negli anni a cavallo del 1959 la nostra distribuzione importa i prodotti pseudoavventurosi francesi e pseudo-documentari tedeschi sul tema della tratta delle schiave (quando il Libano era ancora un paradiso turistico e fiscale...) con titoli come *Schiave bianche* o *Diecimila donne alla deriva* e cartelloni che puntavano principalmente a collegare le schiave bianche allo schiavismo nero.

Del resto quando il 27 febbraio 1959 Blasetti riprova a mostrare qualcosa con *Europa di notte* (1958), che tra Modugno e Mac Ronay inserisce due o tre spogliarelli, prudentemente interrotti prima della conclusione, e lancia un filone¹, quasi subito si cerca di distrarre il pubblico dal sesso orientando il genere sulla direzione del "giornalismo-spazzatura" con i film dello sceneggiatore di *Europa di notte* e *Il mondo di notte*, Gualtiero Jacopatti, che realizza, in collaborazione con Franco Prosperi e Paolo Cavara, *Mondo Cane* (1961), *La donna nel mondo* (1962) e *Mondo cane n. 2* (1962).

La morale è semplice: se non si può evitare di mostrare il corpo, bisogna che i desideri da lui eccitati siano distolti dai pensieri licenziosi; il corpo deve essere punito, torturato, squarciato. La "loro" morale, per evitare una generazione di libertini, ha creato una generazione di sadici.

Questa "morale" è subito assorbita dal nostro cinema dell'orrore: se Ferroni riesce a far sfuggire alla censura

¹ Il film ha, l'anno dopo, un sequel *Il mondo di notte* (1960), realizzato dal suo aiuto-regista Luigi Vanzi; Blasetti ci riprova con *Io amo, tu ami* (1961), che viene sequestrato dopo neanche un mese di programmazione, condannato in prima istanza, poi prosciolto e rimesso in circolazione. All'inizio della nuova stagione, il primo a gettarsi nel filone è Giuseppe Scotese che produce e dirige *America di notte* (1961). Ai 2 film della stagione 60-61 se ne aggiungono 5 nel 61-62, 15 nel 62-63, 22 nel 63-64. L'incasso, che era di oltre un miliardo dei due capostipiti, passa a mezzo miliardo nel '61, 350 milioni nel '62, 250 nel '63, che quasi si dimezza ulteriormente nel '64. I 5 film della stagione 64-65 segnano la fine del genere.

Orrori addomesticati

Davide MANTI

Volano pensieri, come angeli, nei labirintici corridoi della nostra mente, a volte, dai cunicoli più oscuri, più profondi, emergono angeli maligni... più potenti della ragione, più forti della volontà... ed è DELIRIO¹.

I fantasmi del manovale.

Riccardo Freda doveva essere un tipo tosto, capace di abbandonare di sana pianta un set se non lasciato in completa libertà. Controllava tutti gli aspetti della produzione delle immagini che quindi risultavano in toto "sue". Girare un film significava per lui mettersi alla mdp in prima persona:

Tornatore: Ti sei mai messo dietro la mdp a girare qualche pezzo di un tuo film?

Freda: Pezzo? Io ho fatto l'operatore di tutti i miei film! [...] per esempio in *La Vendetta dell'Aquila Nera* dalla prima all'ultima inquadratura sono io il direttore della fotografia, non figuro nei titoli di testa, invece in *Teodora* ero solo la macchina principale; io, perché volevo rendermi conto direttamente².

Ci piace pensarlo "in guerra", Freda, il ribelle (o protagonista) di quella immensa cine-macchina operativa e in espansione nell'infelice dopoguerra italiano. E in effetti si ritrovò proprio pilota d'aereo in un film di Hathaway, *Inferno nel deserto* (1941), dopodiché finalmente dietro la macchina da presa, per altre avventure: scriveva copioni in una notte, si occupava degli odiati attori, risolveva d'un lampo problemi logistici, sistemava luci, tagliava o aggiungeva metri di pellicola in moviola... Il suo spiccato senso pragmatico (finalizzato ad un felice riscontro economico non sempre conseguente ad un progetto esteticamente riuscito) lo portava anche ad occuparsi di film non suoi. Li "aggiustava" – come gli chiede Tornatore in una delle ultime interviste a lui dedicata – si trattava di

Davide MANTI si laurea in Architettura all'Università di Genova con una tesi sulle case infestate nel cinema horror, lavoro che è risultato vincitore nel 2002 del premio del sindacato cinegiornalisti italiani (SNGCI) "Filippo Sacchi" per le migliori tesi di argomento cinematografico. È architetto, pittore, editor per la produzione cinetelvisiva, scrive articoli su alcune web-zine italiane; è autore di *Ca(u)se perturbanti. Architetture horror fuori e dentro lo schermo. Fonti figure temi* (Lindau, 2003) e "Lo schermo infestato: Architetture perturbanti nel cinema" nel volume collettivo *Spiriti inquilini. Le case 'infestate' fra palcoscenici e tribunali* curato da G.Mina (Besa, 2008). Attualmente insegna Tecnologia a Bologna e colleziona oggettistica del passo ridotto con cui monta filmati di found-footage.

¹ Dai titoli di testa del film *Lidris Cuadrade di Tre* (Radice quadrata di tre), di Lorenzo Bianchini, 2001.

² L'intervista di cui ho trascritto alcuni passaggi è quella mandata in onda da SKY Cinema Classic per l'omaggio a Riccardo Freda organizzato in contemporanea dalla Festa del Cinema di Roma nel 2007, materiale ripreso nel 1996 a Parigi da Giuseppe Tornatore per il suo documentario "Ero il regista più pagato d'Italia", 2007.

Nel paese dei Goblin. Le note dell'orrore

Gemma LANZO e Giuseppe FANELLI

Dal buio di grotte sotterranee, nascoste sotto i nostri piedi, abitate da creature maligne leggendarie, riecheggia una melodia inquietante e martellante che ci perseguita ormai dagli anni Settanta. Un brano nato in cantina, alle due di notte, da un'idea di Fabio Pignatelli, poi realizzato in studio con minimoog, clavicembalo, chitarra folk, batteria e basso dai Goblin. Stiamo parlando di una delle colonne sonore italiane più famosa al mondo, che ha fatto ottenere ai propri compositori il "Disco di Platino", rimasto per ben cinquantadue settimane primo nelle classifiche di vendita dei 45 giri e dei Long Playing, non solo in Italia ma anche in altri paesi europei e negli Stati Uniti. Stiamo parlando, della colonna sonora di *Profondo Rosso* (1975).

Vogliamo cominciare proprio da questa opera. Sarebbe banale come scelta, tuttavia siamo d'accordo nell'asserire che il prezioso tema dei Goblin, assieme a quello de *L'esorcista* (1973), "Tubular Bells" di Mike Oldfield, è tra i più memorabili della storia del cinema horror.

Un'ombra assassina e una "canzoncina infantile", poi:

Bello! Davvero!... Va bene, molto bene! Forse un po' troppo per bene, troppo pulitino. Sì, preciso. Troppo... formale. Deve essere più "buttato via", rendo l'idea?...

svela il pianista inglese Marc Daly (David Hemmings) all'inizio del film. Ecco, già questo basterebbe a semplificare il concetto di musica espresso in tutta la pellicola. Suoni sporchi di un rock psichedelico inquieto e di un jazz acido assassino, blues spensierati, scariche di percussioni in sinc col diegetico, musica orchestrale foriera di violente rivelazioni.

Immaginiamo per un attimo di mascherare tutto questo. Proveremmo le stesse emozioni?

La musica è un fondamentale elemento espressivo per la costruzione della tensione nel film, per la costruzione

Gemma LANZO è laureata alla *University of East London* in *Visual Theories: Film History and Criticism*, dopo un Master in *Multimedia: Theory and Practice* lavora nel campo dei media nella città di Londra. Nel 2009 fonda una casa editrice, Gemma Lanzo Editore, specializzata in cinema e letteratura d'evasione. Sempre nel 2009, insieme allo storico del cinema Costanzo Antermite, crea *Moviment*: collana di cultura cinematografica.

Giuseppe FANELLI, laureando in Ingegneria Civile presso il Politecnico di Bari, è redattore di *Moviment*. Collabora con Gemma Lanzo Editore per il quale pubblicherà il suo romanzo d'esordio: *L'Avvolgo*. Interessato al Blues e alla musica underground, è autore di alcuni progetti musicali e lead singer dei *Le Munro Apartment*.

Il cinema horror e la sua drammaturgia

Dario Maria GULLI

I limiti degli standard

La struttura drammatica non solo muta secondo il genere, ma anche in funzione del tipo di intreccio che si vuole raccontare.

Definire in linea di principio una struttura standard, applicabile indifferentemente ad ogni possibile storia cinematografica, è come pensare che una pennicellina vada bene anche come cura per l'aids.

Già lo stesso genere horror necessita di paradigmi differenti se il suo plot segue l'antagonista o la vittima; questo perché il "punto di vista" determina la struttura e non viceversa.

Le teorie di studiosi come Syd Field e Robert McKee¹ sono importanti perché hanno cominciato le prime decodifiche della narrazione cinematografica, ma non sono attendibili (né pretendevano di esserlo) se gli obiettivi (dell'autore e del protagonista) sono differenti e diversi da una storia "classica".

Il problema di ogni tipo di manualistica cinematografica, compresa quella compiuta dal sottoscritto², è l'assenza di sfumature e la ricerca spasmodica dei punti chiave su cui costruire teorie. Ma la ripetitività cercata da ogni manuale e applicata con pedanteria da gran parte delle scuole di cinema, ha talvolta portato ad un appiattimento narrativo e ad un'assenza di formule capaci di sorprendere lo spettatore. Il cinema *mainstream* americano frequentemente ha annullato la creatività in cambio della familiarità.

Sapere che dopo il bacio fra i due amanti, ci sarà il litigio e infine l'incontro che ristabilisce l'equilibrio, ha reso prevedibile ogni *sofisticated comedy* e sapere che tutto avviene all'interno dello schema 30-60-30 ne ha reso ancora più scontata la "lettura" anche per chi non conosce le regole della drammaturgia cinematografica. Lo stesso può dirsi per ogni action movie, thriller o qualsiasi altro film destinato all'entertainment.

Dario Maria GULLI è uno degli sceneggiatori del maestro del cinema horror Brian Yuzna. Oltre ad aver scritto numerosi film, serie tv, libri e fumetti, ha anche realizzato la regia di numerosi videoclip e da anni fornisce la propria consulenza come script doctor a molte importanti società cinematografiche americane e a diversi network. Gulli è anche il direttore del magazine *Horror Show*, lavora come editor per la Star Comics e cura numerose pubblicazioni letterarie horror per editori italiani ed esteri. Ha appena concluso le riprese di una nuova serie tv per Fun Factory Entertainment, nella quale ha partecipato anche l'italiano Sergio Stivaletti e il documentario *Parental Advisory, i limiti del visibile nel cinema horror*.

¹ McKee Robert, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi della sceneggiatura per il cinema e la fiction Tv*, International Forum, 2000.

² Gulli Dario M., *Inquadrature e regia*, Gremese Editore, 2008. Gulli Dario M., *Scrivere horror. Come costruire una sceneggiatura perfetta*, Gremese Editore, 2007.

Questione di nuovi orrori. Per una teoria di ri-scrittura del genere horror

Giorgio PIUMATTI

L'obiettivo del genere horror è da sempre stato quello di far emergere le nostre paure, perturbarci e colpirci allo stomaco. Senza andare troppo per il sottile, intanto chi guarda sa che alla fine tornerà verso la consapevolezza di non correre un reale pericolo, la purificazione – magari parziale – insieme allo scaricamento della tensione ci faranno uscire dall'oscuro della caverna.

Quando scriviamo o giriamo un horror dobbiamo esplorare l'ignoto. Un ignoto che fuori di noi ha i contorni diretti di "un qualcosa" che ci fa paura, mentre dentro di noi è angoscia, incerta e profonda.

Insieme, per creare tal effetto, useremo il buio e l'indistinto: due categorie che si perdono nella notte dei tempi. Da quando dominava ancora la narrazione orale, quando l'uomo, nella notte, si riscaldava intorno al fuoco e tutto intorno, immersi nell'oscurità, si muovevano esseri e la natura si mostrava solo attraverso suoni lontani. Quello era il mondo che è diventato fiaba: Hansel e Gretel, Cappuccetto Rosso, La bella addormentata, Biancaneve, le streghe - e ancora - trasformazioni, incantesimi, maledizioni, draghi e mostri, morti apparenti e specchi. Per prendere poi forma letteraria e diventare tradizione con i racconti gotici di Walpole, Radcliffe e Lewis, nell'Inghilterra a cavallo del XVIII e XIX secolo, l'età di transizione tra l'illuminismo e il primo romanticismo che mette al centro della propria poetica il concetto di "sublime": un turbamento estremo che scuote l'animo tra il terrore e il piacevole. Il cinema horror a venire era già tutto qui.

La scrittura dell'horror deve creare una reazione nello spettatore, e allora ci voleva forse Freud per dirci che "il perturbante" è un qualcosa di spaventoso, un generare angoscia attraverso ciò che all'inizio ci sembra consueto.

Un restauratore arriva in un paese del Ferrarese con il compito di ripristinare un affresco raffigurante San Seba-

Giorgio PIUMATTI, è laureato in Storia e critica del cinema presso L'Università per gli studi di Torino. Ha conseguito un master in editing e scrittura creativa ed ha studiato sceneggiatura, musica e recitazione. Attualmente insegna linguaggio e progettazione audiovisiva e si occupa di sviluppo progetti per il cinema, la tv e il documentario come autore e story editor. Oltre a *Soldati, campi di grano* e *James Dean. Gli sguardi e le voci nel cinema di Terrence Malick*, (Prospettiva Editrice, 2006), ha scritto diversi saggi e articoli per giornali e riviste. Aspettando l'uscita del suo primo romanzo, ha accettato l'incarico come direttore artistico per L'Associazione Culturale FalenaKeller che promuove la creatività, il bello e il talento.

L'occhio della Strega. Dinamiche dello sguardo in *Suspiria*

Domenico ZAZZARA

Raggiunta la piena maturità espressiva con *Profondo Rosso*, nel 1977 Dario Argento decide di affrontare la sfida del horror soprannaturale. È una sfida narrativa ma anche formale ed espressiva, perché una trama fantastica, libera dai vincoli rigorosi che un giallo dovrebbe avere, gli permette di lavorare esclusivamente sulla creazione di ambienti, atmosfere, stati d'animo. Argento decide di lasciarsi alle spalle i raccordi di sceneggiatura, i particolari da far quadrare, i dialoghi esplicativi e logici - peraltro già nei thriller si era concesso molte licenze, al riguardo - per concentrarsi su ciò che, da sempre, lo attrae di più: coreografare, fotografare, sonorizzare incubi.

Suspiria, dal punto di vista formale, è forse il più elaborato e audace dei film di Dario Argento: un lavoro eccessivo, ridondante, coloratissimo, che affida proprio al sovraccarico di significanti visivi e sonori, più che all'esile trama, la sua capacità di turbare e inquietare. Sin dalla prima sequenza, da quell'arrivo in aeroporto, ci si trova infatti catapultati in un mondo privo di punti di riferimento razionali. Si ha subito paura, anche se non si sa ancora "di chi" o "perché" avere paura. I *tòpoi* da fiaba nera ci sono tutti: il "c'era una volta" della voce *over*, la notte buia e tempestosa, la fanciulla candida e spaesata, la foresta lugubre, un *carillon* che è allo stesso tempo infantile e perverso. Il tutto concorre a costruire una situazione archetipica, radicale: siamo nella tana del lupo. D'altra parte *Suspiria* nasce come fiaba nera, tant'è vero che Argento avrebbe voluto, in un primo momento, ambientarlo in una scuola infantile. L'impossibilità di girarlo effettivamente con delle bambine è all'origine di uno degli aspetti più sottilmente perturbanti del film: tutto rimanda in qualche modo a un universo infantile, dalla caratterizzazione delle ragazze fino alla straordinaria trovata scenografica delle maniglie delle porte, poste troppo in alto, come le vedrebbe, per l'appunto, un bambino.

Il "Reale" e l'abominio dell'inferno. Il vampiro di Carl-Theodor Dreyer e E tu vivrai nel terrore - L'aldilà di Lucio Fulci*

Michael GRANT

Quanto è rilevante il "Reale"?

Voglio cominciare questo saggio affrontando determinati aspetti dell'esperienza immaginativa per poter dare dei suggerimenti riguardo la sua comprensione estetica. Lo scopo è di sollevare, indirettamente, più che tramite un esplicito dibattito, una domanda sulla pertinenza dell'interpretazione psicoanalitica al fine di una comprensione estetica. Si noti come ci siano diversi approcci al cinema che fanno uso dei più svariati tipi di teorie psicoanalitiche.

Una recente tendenza, associata specialmente agli scritti di Slavoj Žižek, è stata quella di leggere il film secondo i termini della nozione lacaniana del "Reale". Žižek ha presentato questa idea, come ad esempio in *Enjoy Your Symptom!* in riferimento a Rossellini, conferendogli un'abilità di persuasione ed un rigore tali che altrimenti non avrebbe avuto. Vorrei suggerire che questo tipo di approccio, nonostante abbia un suo fascino non può funzionare perché oscura troppo l'unicità di un singolo film e così facendo distorce quello che rende unica l'opera in questione.

Per Žižek i film di Rossellini con Ingrid Berman:

contengono (sempre) qualche immagine di vita "autentica" o sostanziale e sembra che la salvezza dell'eroina dipenda dalla propria abilità di immergersi (sic) in questa sostanziale "autenticità"¹.

La strategia del film sta nel denunciare questo "richiamo" ed effettuare un passaggio dalla realtà al Reale, a quello che in realtà è più che la realtà stessa, la Cosa traumatica che resiste alla simbolizzazione. (In *Stromboli*, ad esempio, il vulcano è sull'isola "più dell'isola stessa").

Quest'approccio non resiste alla simbolizzazione ma

Michael GRANT è Senior Lecturer in Film Studies alla University of Kent, Regno Unito. I suoi campi di interesse maggiori sono la poesia moderna e il cinema fantastico. Ha scritto sull'estetica del cinema horror e sulle opere di registi quali David Cronenberg, Lucio Fulci e Stanley Kubrick.

* Il presente saggio è apparso su *Kinoeye*, Vol. 3 Issue n. 2 February 2003, <www.kinoeye.org/03/02/grant02.php> ed è una versione rivista e modificata del saggio: "Fulci's Waste Land: Cinema, Horror and the dream of Modernism" contenuto in *Unruly Pleasure: The Cult Film and its Critics*, ed. Graeme Harper and Xavier Mendik (Surrey: FAB Press 2000), 63-71.

Traduzione a cura di Gemma LANZO.

¹ Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, Routledge, London and New York, 2001, 54.