



La maschera del demonio - foto di Osvaldo Civirani

Il boom? È gotico (e anche un po' sadico)

1959: torna nelle librerie italiane il romanzo *Dracula* di Bram Stoker e il film omonimo di Terence Fisher incassa seicento milioni sul nostro mercato. 1960: *La maschera del demonio* di Mario Bava e altri titoli danno il via alla piccola ma importante tradizione dell'horror italiano.

Alberto Pezzotta

Nel 1960 escono nelle sale italiane cinque horror di produzione nazionale. In ordine di apparizione sono *L'amante del vampiro* di Renato Polselli, *Seddok - L'erede di Satana* di Anton Giulio Majano, *La maschera del demonio* di Mario Bava, *Il mulino delle donne di pietra* di Giorgio Ferroni e *L'ultima preda del vampiro* di Piero Regnoli. Alla fine dell'anno esce anche la coproduzione franco-italiana *Il sangue e la rosa* di Roger Vadim. Non sono i primi esempi di horror nostrano: sono stati preceduti da *I vampiri* (1957) e da *Caltiki, il mostro immortale* (1959), firmati da Riccardo Freda ma in varia misura realizzati, come lo stesso Freda ha sempre dichiarato, dal direttore della fotografia e tecnico degli effetti speciali Mario Bava. I film del 1960 sono comunque all'origine di un genere o filone¹ che fiorisce fino al 1966, e che comprende circa trentacinque titoli, incluse coproduzioni e ibridi come *Maciste contro il vampiro* (1961) di Giacomo Gentilomo (e Sergio Corbucci). Occupano una quota di mercato modesta (di rado gli incassi dei singoli film superano i centocinquanta milioni di lire), ma alimentano le esportazioni e sono origine, specie all'estero, di un precoce culto cinefilo².

Nel mercato editoriale sta avvenendo qualcosa di simile. Nel 1959 Longanesi ritraduce *Dracula* di Bram Stoker, da qualche anno assente dagli scaffali. In edicola escono due collane di romanzi





che oggi definiremmo pulp, "KKK. I classici dell'orrore" e "I racconti di Dracula": i libretti hanno copertine sessualmente allusive e sono firmati con pseudonimi inglesi³. Nel 1960 escono in libreria tre antologie in concorrenza tra loro, con vari testi e autori in comune. Nel mese di aprile Feltrinelli pubblica *I vampiri tra noi*, a cura di Ornella Volta e Valerio Riva. Si fregia di una prefazione di Roger Vadim (di cui non è ancora uscito *Il sangue e la rosa*) e in 788 pagine ostenta erudizione e filologia, raccogliendo testi di autori che vanno da Goethe a Bradbury, da Dumas al serial killer John Haigh. Segue, a cura di Bruno Tasso, *Un secolo di terrore. 17 racconti del terrore*, per un'altra giovane casa editrice milanese, la Sugar: fin dal titolo si rivolge a un lettore in cerca di emozioni forti. Alla fine dell'anno i "Supercoralli" Einaudi pubblicano *Storie di fantasmi* a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini. Dopo avere sdoganato la fantascienza nell'antologia *Le meraviglie del possibile* (1959), i due scrittori torinesi pongono il prestigioso marchio dello struzzo su un altro genere considerato minore. Ma fin dal sottotitolo (*Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale*) chiariscono di rifarsi a una tradizione di provato valore letterario. L'anno dopo in edicola comincia a uscire «Malia. I fotoromanzi del brivido»: si tratta di storie horror a volte realizzate *ad hoc*, a volte tratte, secondo una prassi consolidata, dai film del periodo.

Divisa tra promozione culturale e sollecitazioni basse, la doppia ondata orrorifica sullo schermo e sulla pagina non si spiegherebbe senza il successo di *Dracula* (*Dracula il vampiro*, 1958) di Terence Fisher, che nella stagione 1958-1959 incassa nelle sale italiane circa 600 milioni, piazzandosi al ventottesimo posto tra *Warlock* (*Ultima notte a Warlock*, Edward Dmytryk, 1959) e *Marinai, donne e guai* (Giorgio Simonelli, 1958). Il film di Fisher, ispirato con più di una libertà al *Dracula* di Stoker, ha un successo internazionale e fa la fortuna di una piccola casa di produzione inglese, la Hammer Films, che nel 1957, con *The Curse of Frankenstein* (*La maschera di Frankenstein*, anch'esso di Fisher) ha cominciato a rivisitare i classici horror degli anni '30, aggiornandoli a una spettacolarità più moderna. Alla fine degli anni '50 Fisher dirige anche *The Revenge of Frankenstein* (*La vendetta di Frankenstein*, 1958), *The Mummy* (*La mumia*, 1959) e *The Brides of Dracula* (*Le spose di Dracula*, 1960), sempre interpretati da Peter Cushing e (tranne che nell'ultimo titolo citato) da Christopher Lee nella parte del "mostro". I due attori diventano subito riconoscibili, e la loro presenza è una marca di genere. Lee inizia anche una carriera internazionale che lo porterà spesso in Italia. Nel 1959 riprende il personaggio del nobile succiasangue nella parodia *Tempi duri per i vampiri* di Steno, dove duetta amabilmente con Renato Rascel. Il film prepara il pubblico all'esplosione horror dell'anno seguente, dato che riproduce con precisione gli stereotipi del genere, pur privandoli di qualunque componente inquietante. La rinascita dell'horror cinematografico interessa anche gli Stati Uniti, dove Roger Corman dirige otto film tratti da Poe tra 1960 e 1964. In Italia Fruttero è tra i pochi a commentare in diretta questo fenomeno e le reazioni che suscita: «Dopo due guerre mondiali e con la terza sospesa su di noi, non ci pare proprio che l'attuale voga dei libri e dei film dell'orrore meriti l'intervento di moralisti in vena di sociologia o psicanalisi a buon mercato e l'allarme dei padri di famiglia. Non crediamo che il pubblico di una moderna sala cinematografica contempli le peripezie di licantropi e vampiri con la stessa morbosa partecipazione con cui nell'800 si gustavano, presumibilmente, le putrescenti elucubrazioni dei best sellers contemporanei [...]. Il nostro "gouffre", il nostro volto di Gorgona, è potenzialmente "la" bomba, ed è l'immagine del fungo – e non certo le boccacce di Frankenstein – che ha la facoltà di destare in noi quell'attrazione ipnotica, quel senso di vertigine che i romantici cercavano di suscitare con i loro arzigogolati supplizi e la loro necrofilia»⁴.

Alludendo alle preoccupazioni dei "moralisti", Fruttero indica una reazione che si ripeterà a partire dal 1962 con i fumetti neri di cui è capostipite «Diabolik», e a partire dal 1964 con il western italiano. E ne smonta la fondatezza: «Chi proprio ritenesse indispensabile preoccuparsi della pubblica morale, potrebbe agevolmente sostenere che, in linea di principio questi libri, questi film dei capelli dritti, esercitano semmai una preziosa funzione sociale, distraendo i cittadini dal pensiero fisso della catastrofe collettiva e aiutandoli a tener testa, almeno psichicamente, agli atroci spaurocchi continuamente agitati loro dai governanti. In momenti come questi l'"evasione" diventa legittima difesa»⁵.



La "voga" dell'horror, tuttavia, non si spiega solo come esorcismo della guerra fredda. Ha anche il carattere di una scoperta tanto tardiva quanto entusiasta. Il pubblico italiano per la prima volta ha accesso a una tradizione da cui è stato tenuto lontano da decenni di estetica crociana, di storicismo marxista e di moralismo cattolico. In precedenza la conoscenza della tradizione del macabro e del perverso nella letteratura ottocentesca e decadente era stata mediata soprattutto da un anglista appartato, Mario Praz. Il suo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, pubblicato per la prima volta nel 1930, è stato infatti venerato da varie generazioni di intellettuali che, grazie a lui, hanno conosciuto testi sulfurei e proibiti. Non a caso Praz viene ringraziato in *I vampiri tra noi*, ed è caro a due intellettuali non allineati come Fruttero⁶ o Lucentini, specializzati nello scoprire autori eterodossi (nel 1961 Lucentini traduce per Einaudi *Finzioni di Borges*). Quanto all'interesse dell'editore Sugar per il fantastico, si inserisce in un programma editoriale che divulgava una cultura laica, anticattolica e libertina: negli anni seguenti, accanto a libri di Ornella Volta come *Il vampiro* (1964) e *Frankenstein & Company - Prontuario di teratologia filmica* (1965), vengono tradotti Bataille, Klossowski e Sade.

Sulla pagina e sullo schermo, vampiri e orrori sono una trasgressione a più livelli: estetica, culturale e morale. Il fantastico diventa infatti veicolo, alibi e pretesto per la rappresentazione di una sessualità non canonica. Una sessualità, come vedremo, con spiccati connotati maschilisti e regressivi, ma ugualmente impellente ed emblematica.

Intertestualità, pastiche e italianità

Non tutti gli horror italiani sono gotici, per usare un'etichetta ormai corrente, e non tutti i gotici sono fantastici, accettando la classica definizione di Todorov che situa il territorio del fantastico nella zona ambigua e indecidibile tra lo "strano" e il "meraviglioso"⁷. Rimane il fatto che in nessun altro momento della sua storia il cinema italiano ha fatto i conti in modo così diretto con un immaginario orrorifico. Ed essendo questo in gran parte estraneo a una tradizione culturale autoctona, il problema delle fonti si è posto subito nella saggistica dedicata al genere. I discorsi sul gotico cinematografico italiano di solito iniziano con una serie di citazioni che argomentano l'estraneità della tradizione culturale nostrana rispetto alle brume e agli orrori del romanticismo nordico. Si possono chiamare in causa Leopardi e Manzoni, o citare le parole di Gianfranco Contini che nel 1946, a premessa dell'antologica *Italie magique*, parla di «magico senza magia», di «surreale senza surrealismo»⁸. Ma basta ascoltare un regista che del genere horror è stato subito considerato un maestro, Mario Bava: «Prima, manco sapevo che esistessero i vampiri. Da noi il vampiro non esiste. Da piccolo mi ricordo che la tata ci raccontava le favole dei briganti sardi, e io avevo paura, ma il vampiro non l'avevo mai sentito. Da noi c'è il sole che scaccia tutto. Così mi sono spiegato il successo dei miei film in America e nei paesi nordici e non in Italia»⁹.

Dopo queste citazioni, di solito segue una riconoscione nella letteratura italiana, che mostra invece l'esistenza di una linea gotico-orrifica, che parte da Dante, attraversa la Scapigliatura e nel '900 arriva a Landolfi e Buzzati. Dopodiché, per analogia, si ripete la stessa operazione in campo cinematografico, partendo dagli orrori del cinema muto (da *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia al perduto *Frankenstein* di Eugenio Testa) per arrivare agli esempi di fantastico calligrafico degli anni '40 diretti da Poggioli (*Gelosia*, 1942, e *Il cappello da prete*, 1943) o da Soldati (*Malombra*, 1942). Ma la linea gotica finisce qui: è forzoso vedere questi film, che elaborano originalmente memorie espressioniste, come serbatoi di temi narrativi, spunti iconografici e soluzioni stilistiche cui avrebbe attinto il filone degli anni '60.

In certi casi alcune sequenze di film degli anni '30 e '40 sembrano essersi sedimentate nella memoria dei registi successivi, riaffiorando magari inconsapevolmente. Il corteo che porta la strega al rogo all'inizio di *Il trovatore* (1949) di Gallone può essere stato uno spunto per analoghe sequenze in *La maschera del demonio* di Bava e *I lunghi capelli della morte* di Margheriti (1964). Ma questo tipo di archeologia iconografica congetturale si esaurisce presto, e su di esso non si può fondare la ricostruzione non solo di una tradizione, ma neanche di un tessuto intertestuale. Anche perché nel periodo di cui ci occupiamo i registi affrontano il fantastico con strumen-





Malombra - foto di Ettore Pesce





ti diversi, in rispondenza a esigenze diverse. Più che rintracciare presunte eredità, conviene ricostruire gli scambi intertestuali e il contesto culturale coevo. È rispetto a tali fonti che il genere manifesta la propria peculiarità e mostra il suo interesse come oggetto di studio. In questa luce il gotico appare anzitutto come un laboratorio in cui il cinema italiano adatta materiali eteroetoni, preparando la strada a operazioni di più ampia portata.

Nella seconda metà degli anni '50 il cinema italiano ha elaborato un genere di successo, il *peplum*, legato a memorie scolastiche dei classici e a una tradizione autoctona risalente ai tempi del muto, quella dei film di forzuti. La possibilità di un "giallo all'italiana", cioè dell'adattamento di un genere nato altrove, viene discussa dalla critica sulla scia di film come *Un male-detto imbroglio* (1959) di Germi e *Il rossetto* di Damiani (1960)¹⁰. Il gotico-horror ha un'eco più ridotta: ma presenta numerose analogie con la nascita di poco successiva del genere economicamente più importante degli anni '60, il western italiano. Una tradizione percepita come esterna alimenta una serie di film che ne ripropongono alcune caratteristiche sottoponendole a specifici adattamenti tematici e formali, e crea un corpus di titoli presto riconosciuti come genere dal mercato, dal pubblico e dai media.

Così come i primi western italiani, anche molti horror sono firmati con pseudonimi stranieri: Freda passa da Robert Hamton a Robert Hampton, Bava diventa John M. Old per *La frusta e il corpo* (1963), Antonio Margheriti è sempre Anthony Dawson, Mario Caiano diventa Allan Grünwald per *Amanti d'oltretomba* (1965), nell'evidente timore che il pubblico non riconosca a un regista italiano la capacità di misurarsi con temi appartenenti ad altre cinematografie, e svaluti preventivamente il prodotto come mera imitazione. E così come il capostipite del

Il gotico-horror presenta numerose analogie con la nascita di poco successiva del genere più importante degli anni '60, il western italiano. Una tradizione esterna, sottoposta a specifici adattamenti tematici e formali, crea un corpus di titoli riconosciuti come genere dal mercato, dal pubblico e dai media.

western italiano, *Per un pugno di dollari*, nasce nel 1964 dall'elaborazione (palese ma negata dagli interessati) di elementi di *Yojimbo* (*La sfida del samurai*, Akira Kurosawa, 1961) e da una serie di influenze meno evidenti e ancora più rimosse come *The Magnificent Seven* (*I magnifici sette*, John Sturges, 1960), allo stesso modo il gotico nasce da un Urtext – il citato *Dracula* – cui si affiancano altri prestiti.

Le testimonianze dei due registi di horror che esordiscono nel 1960, Renato Polselli e Mario Bava, confermano il ruolo ispiratore e propulsivo esercitato dal film di Fisher. Polselli, autore di *L'amante del vampiro*, sottolinea affinità culturali a fianco di motivazioni pratiche: «L'occasione per passare al cinema mi si presentò dopo che il film *Dracula il vampiro* [...] riscosse un grande successo internazionale. Alcune sequenze di quel film mi incantarono e risvegliarono in me quei personali interessi di cui parlavo. Questo rese possibile trovare dei produttori per realizzare il mio primo film, *L'amante del vampiro*»¹¹.

Nell'intervista, Polselli ha appena parlato dell'orrore suscitato in lui dall'iconografia cattolica e si è attribuito «lo stimolo di cercare di capire e rivelare la natura dei mostri che popolano l'immaginario collettivo». Il più modesto e prosaico Bava vede invece il successo di *Dracula* come un elemento contingente, e pone come impulso iniziale un racconto di Gogol': «Io il regista non lo volevo fare [...]. Anni prima avevo letto *Il Vjij* di Gogol'. Lo lessi a Silvi Marina ai figli che erano piccoli e non c'era ancora la televisione. I due, poveretti, dalla paura dormirono in mezzo al letto. Siccome in quel periodo era uscito *Dracula*, pensai di fare un film del terrore. Venne fuori





La maschera del demonio, di *Il VJ* era rimasto solo il nome del protagonista»¹². Tra i registi del genere, Bava sembra l'unico a chiamare in causa una fonte letteraria, mentre all'epoca nessuno sembra avere letto Stoker. Una ricerca sulle fonti libresche evidenzia tre tipologie: 1) film che dichiarano una fonte letteraria effettivamente usata: in pratica il solo *La maschera del demonio*¹³; 2) film che dichiarano fonti in parte o interamente fasulle: la menzione di un nome famoso o presunto tale funziona come ingenua rivendicazione di quarti di nobiltà. I titoli di testa di *Il mulino delle donne di pietra* citano *I racconti fiammighi* di un inesistente Peter Van Weigen. Alla base di *Danza macabra* (1964) di Margheriti non c'è alcun racconto di Poe, anche se lo scrittore in persona appare nel prologo raccontando Berenice: la citazione di un racconto famoso funge da garante di un intreccio per il resto privo di riferimenti alle sue opere. *I tre volti della paura* (1963) di Bava sfoggia Maupassant, Tolstoj e Čechov come ispiratori dei tre episodi, quando il rimando è autentico (con un trucco) solo nel secondo caso¹⁴. 3) Film che celano le proprie fonti. In certi casi i testi utilizzati sono probabilmente percepiti come di dominio pubblico, e quindi non si sente bisogno di dichiararli: vedi *Il crollo della casa degli Usher* di Poe citato in *Horror* (1963) di Alberto De Martino, *Il fantasma dell'opera* di Leroux saccheggiato da *Metempsyco* (1963) di Antonio Boccacci e da *Il mostro dell'opera* (1964) di Polselli, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* riciclato da Seddok - l'erede di Satana. In altri casi vi può essere la pretesa da parte degli sceneggiatori di arrogarsi tutto il merito: vedi *La cripta e l'incubo* (1964) di Camillo Mastrocinque, che riprende motivi di *Carmilla* di Le Fanu (tradotto in *I vampiri tra noi* e adattato da *Il sangue e la rosa*), o *Un angelo per Satana* (1965) ancora di Mastrocinque, che fonde *Malombra* di Fogazzaro e *La Venere d'Ille* di Mérimée. *La vergine di Norimberga* (1963) di Margheriti non dichiara di essere tratto dall'omonimo romanzo di Frank Bogart alias Maddalena Gui pubblicato dalla KKK: ma non ci si scandalizza, dato che produttore ed editore sono la stessa persona, Marco Vicario. È stato invece trascurato che *L'orribile segreto del dottor Hichcock* (1962) di Freda, dove un medico necrofilo anestetizza la moglie stesa su un catafalco prima di avere rapporti sessuali con lei, ha affinità con un episodio di *Le 120 giornate di Sodoma* di Sade e un caso della *Psychopathia Sexualis* di Richard von Krafft-Ebing, dove donne vengono indotte a fingere morte per soddisfare la fantasia di chi le possiede¹⁵. Il fatto documenta la diffusione di testi avvolti da un alone di proibito, oltre all'importanza del tema sessuale.

Tra le fonti cinematografiche, accanto a *Dracula* ha altrettanto peso *The Brides of Dracula*, dove David Peel interpreta il barone Meister, un vampiro biondo e seduttore, che viene coadiuvato da due fanciulle vampirizzate. Entrambi i film di Fisher forniscono un repertorio di luoghi comuni che funzionano come marche di riconoscimento di un genere. Da essi provengono personaggi (il non morto, le sue vittime e il suo antagonista), ambientazioni (il castello, la cripta, il passaggio segreto, il bosco, la locanda), oggetti di scena (la carrozza, la croce con funzione apotropaica, il cadavere nella tomba) e situazioni (dal bacio letale alla morte del vampiro: che, ridotto a cenere nel primo *Dracula*, si squaglia in *L'amante del vampiro* o ritorna cadavere in *La maschera del demonio*).

Nel costruire un universo fantastico privo di tradizione autoctona, i registi e sceneggiatori italiani tengono comunque conto di molti altri esempi. Una sommaria rassegna dei prestiti cinematografici più evidenti mostra una propensione al saccheggio testuale e alla contaminazione disinvolta, priva di ogni atteggiamento reverenziale verso le fonti. In ciò, ovviamente, non va cercato un atteggiamento postmoderno *ante litteram*, ma un'attitudine pragmatica, se vogliamo «all'italiana». Un'industria povera attinge ovunque, per confezionare prodotti che possano affrontare il mercato interno (magari spacciandosi per stranieri) e quello internazionale; ma ciò non toglie che i singoli registi possono mettere a frutto memorie e visioni di una primordiale cinefilia.

Un primo tipo di prestiti viene effettuato da classici che spesso fanno parte della memoria di una generazione che ha cominciato ad andare al cinema negli anni '30. Una sequenza come la soggettiva della ragazza dentro la bara di *L'amante del vampiro* mostra sicuramente la conoscenza di *Vampyr* (*Vampyr - Il vampiro*, 1932) di Carl Theodor Dreyer, e allo stesso film è verosimile rimandino le atmosfere nordiche e le brume di *Il mulino delle donne di pietra*. Le braccia portacandelabri di *La Belle et la Bête* (*La bella e la bestia*, 1946) di Jean Cocteau tornano in *L'amante del vampiro* e in



La maschera del demonio - foto di Osvaldo Civirani





Operazione paura (1966) di Bava. A Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu il vampiro, 1922) di Friedrich W. Murnau rimanda la carrozza guidata dal revenant Javutich in *La maschera del demonio*. Per alcune delle sequenze surreali di *Operazione paura* sono stati indicati possibili precedenti in *Murder, My Sweet* (L'ombra del passato, 1945) di Edward Dmytryk e *The Tales of Hoffmann* (I racconti di Hoffmann, 1951) di Michael Powell e Emeric Pressburger, a prova di una cultura visiva ad ampio raggio.

Un secondo blocco di prestiti viene effettuato su film più recenti, e ha i caratteri del saccheggio non dichiarato. Il mostro di *The Blob* (Fluido mortale, 1958) di Irvin S. Yeaworth è lo stesso di *Caltiki, il mostro immortale*. Il mulino delle donne di pietra combina motivi di *House of Wax* (La maschera di cera, 1953) di André De Toth e di *Les yeux sans visage* (Occhi senza volto, 1960) di Georges Franju. Questi ultimi ritornano più volte nei gotici del periodo: le statue create con cadaveri del primo film e l'operazione chirurgica per ridare la bellezza del secondo si prestano a declinazioni macabre ed eroticamente suggestive. *House of Wax* riaffiora in *Maciste contro il vampiro* e in *Il castello dei morti vivi* (1964) di Warren Kiefer, *Les yeux sans visage* in *Seddok - l'erede di Satana*, *La vergine di Norimberga* e *Amanti d'oltretomba*. C'è infine il caso di *Il sangue e la rosa* che, partendo dichiaratamente da *Carmilla*, divulgà il tema della vampira che seduce vittime del proprio sesso, introducendo una nota lesbica che torna in sezioni di *Danza macabra* e di *Un angelo per Satana* e soprattutto in *La cripta e l'incubo*.

Che rapporto intrattengono con questi temi e iconografie i registi italiani? Si tratta di una supina accettazione nel contesto di un'imitazione che deve passare inosservata, di un cinico lavoro di riciclaggio, di un consapevole lavoro di riscrittura degli stereotipi, di un ammiccamento colto? Una risposta complessiva non si può dare, e dipende da film a film. La necessità di creare prodotti in grado di avvincere gli spettatori non è comunque in contraddizione con un'elaborazione tematica e spesso anche stilistica.

Il confronto delle sequenze iniziali di *Dracula* e *La maschera del demonio* mostra come il regista italiano si ponga il problema di marcare la propria originalità sul terreno della messa in scena nel momento in cui ripercorre il modello quasi immagine per immagine. Il film di Fisher inizia con una sequenza senza personaggi: la macchina da presa gira attorno a un'aquila di pietra, carrella verso sinistra e scende lungo una scala che porta a una cripta; dopo uno stacco e una dissolvenza, si avvicina a un'arca di pietra con la scritta "Dracula" posta nella cripta, su cui cadono gocce di sangue. Segue l'arrivo di una carrozza nel bosco vicino al castello, da cui scende il personaggio di Harker. In *La maschera del demonio* la sequenza con l'arrivo della carrozza precede quella in cui i due viaggiatori scendono nella cripta. La macchina da presa compie una rotazione di 360 gradi, avvitandosi verso il basso: all'inizio riprende i due visitatori sulla scala, poi li abbandona e sembra diventare una loro soggettiva, e alla fine torna a inquadrarli dopo aver





mostrato sullo sfondo un'arca di pietra che questa volta contiene una strega-vampira. La sequenza di Bava contiene gli stessi elementi di quella di Fisher, ma è molto più complessa, ambigua (e difficile da girare). Ed era stata abbozzata in una sequenza di *Caltiki, il mostro immortale*, in cui altri visitatori inconsapevoli scendono in una caverna dove un carrello rivela un cadavere.

Mentre nel film di Fisher il carrello iniziale resta un unicum, un pezzo di bravura che non ha repliche in un film dal découpage tradizionale, nel film di Bava la mobilità della macchina da presa diventa un mezzo sistematico per rappresentare l'irruzione del fantastico, in una serie di soggettive sui generis che di norma rimangono senza un personaggio cui ancorarsi. Bava stabilisce così un paradigma che da allora ricorre nei suoi film ma non sempre viene adottato dal genere, dove i tempi di realizzazione rapidi inducono a preferire lo zoom e la macchina da presa fissa ai carrelli complicati da girare: il solo Margheriti mostra analoga predilezione per i piani-sequenza. Cercando un'elaborazione formale vistosa e virtuosistica, Bava manifesta un "angoscia dell'influenza" che non è certo oggetto di teorizzazione esplicita, ma funziona come orgoglio e rivalsa dell'artigiano italiano (e tale Bava si considerava, come emerge dalle sue interviste) che mostra di essere più bravo degli stranieri, giocando sul loro terreno.

Alcune soluzioni adottate da Bava, che privilegiano la mobilità della macchina da presa, sono in sintonia con quelle adottate da Vadim in *Il sangue e la rosa*, che ricorre alla soggettiva parzialmente fuori fuoco per suggerire una presenza fantasmatica e minacciosa. La soggettiva dell'assassino era stata inaugurata dal cinema francese in *L'assassin habite... au 21* (*L'assassino abita al 21*, 1942) di Henri-Georges Clouzot, e più recente c'era stato il caso di *Peeping Tom* (*L'occhio che uccide*, 1960) di Michael Powell. Ma il gotico italiano vi ricorre di rado, e con esiti a volte tecnicamente incerti (vedi *5 tombe per un medium* e *Il boia scarlatto*, entrambi diretti nel 1965 da Massimo Pupillo). Sarà il thriller a valorizzare questa figura, e a renderla marca di un genere. La dimensione intertestuale, per quanto articolata, non viene però colta da parte di una critica sporadica e spesso pregiudizialmente ostile al concetto stesso di "genere". Denota comunque una cultura visiva abbastanza sofisticata, che rimane un'esca lanciata involontariamente a cinefili di là da venire. Il terreno su cui il gotico italiano dialoga con l'immaginario degli spettatori dell'epoca è un altro: quello della sessualità.

Il sesso del vampiro

«L'aspetto erotico delle storie di vampiri è evidente» scrive Gian Piero Brega nel 1963¹⁶. Tant'è che in *Tempi duri per i vampiri* Rascel, morso dallo zio Roderico, diventa uno stakanovista della camera da letto, richiestissimo dalle donne in un fiorire di doppi sensi maliziosi.

Nel 1957 Terence Fisher rappresenta Dracula come un essere ferino e sensuale. È alto e ha tratti mediterranei (forse non a caso Lee ha origini italiane) che spiccano rispetto a quelli anglosassoni del suo antagonista Van Helsing/Cushing. Questi incarna un super-ego connotato con i tratti apparentemente contraddittori del razionalismo (è uno scienziato freddo e metodico) e del fideismo puritano (sconfigge il vampiro con la croce cristiana, e non pare avere interessi per l'altro sesso). La brama di sangue di Dracula è rappresentata come inequivocabilmente erotica, e il momento dell'aggressione alla vittima femminile è metaforicamente trattato come uno stupro: e in quanto tale Fisher non vi si sofferma, ricorrendo a ellissi (il montaggio in genere stacca prima che il vampiro affondi i denti nel collo della vittima), censure che potremmo definire intradiegetiche (l'immagine oscurata dal manto del vampiro che cala sulla vittima). Anche la durata delle apparizioni del vampiro all'interno del film è sorprendentemente ridotta. Fisher inoltre espunge ogni dubbio circa l'eterosessualità di Dracula; a differenza del romanzo, nel film Harker non viene vampirizzato da lui, ma da un'innominata vampira che vive nel castello. È quest'ultima la donna svenuta che Dracula porta in braccio nei celebri manifesti, spesso più spogliata di quanto non appaia nel film: a riprova di uno scarto tra le intenzioni puritane dell'autore, le ragioni del marketing e i bisogni del pubblico.

Gli studi anglofoni hanno sottolineato per primi come il cinema horror italiano abbandoni l'al-lusività di Fisher¹⁷. La maggior motivazione di *L'amante del vampiro* pare quella di esplicitare





l'erotismo, per quanto consentono i limiti del visibile dell'epoca. Ambientato, per probabili ragioni di budget, in epoca contemporanea, il film di Polselli non è palesemente interessato né al fantastico né alla mitologia dei vampiri, riassunta in discorsi didascalici a uso degli spettatori non ancora edotti. Lo sguardo del regista è attratto soprattutto dalle ballerine in baby-doll venute nei pressi del castello maledetto a provare uno spettacolo: un pretesto narrativo che diventa un *topos* dei gotici italiani più scalcinati. Le aggressioni del mostro sono fantasie e metafore di stupro messe in scena con un compiacimento ignoto a Fisher¹⁸. Quando il vampiro morde il collo di una ragazza incatenata questa, prima riluttante, presto cede, secondo la tipica rappresentazione sessista della femmina che inevitabilmente prova piacere dopo la resistenza iniziale.

Tale lettura in chiave maschilista del vampiro stupratore è ripetuta da Polselli in *Il mostro dell'opera*, e si ritrova in *L'ultima preda del vampiro* e in *La strage dei vampiri* (1962) di Roberto Mauri, tutti film dalla circolazione molto ridotta. Tale linea rimane marginale all'interno di un genere che invece con *La maschera del demonio* sceglie una strada diversa. I vampiri del gotico italiano, o almeno dei film su cui si fonda la fama del genere, sono soprattutto donne che esercitano un fascino letale nei confronti degli uomini. Può avere contatto la suggestione dei tanti esempi letterari raccolti in *I vampiri tra noi* (Gautier, Hoffmann, Mérimée...); ma anche nei due film di Fisher, e in particolare in *The Brides of Dracula*, compaiono vampire che vanno in giro in camicia da notte. Il loro potenziale erotico è però sottoutilizzato. Nel gotico italiano, invece, il corpo della vampira è innanzitutto un corpo desiderante e desiderabile.

Vampira sui generis è già Gianna Maria Canale in *I vampiri* di Freda, ispirato alla leggenda di Erzsébet Báthory, che usava il sangue di giovani ragazze per restare giovane. E una vampira è la strega Asa di *La maschera del demonio*, che incrocia elementi del racconto di Gogol' con quelli di Fisher costruendo un disinvolto pastiche. Quando, ancora stesa nella sua tomba, la rediviva Asa attira a sé l'ignaro Chomà, lo rende succubo baciandolo appassionatamente sulla bocca in una sequenza che spicca per l'audacia, oltre che per il carattere necrofilo. Bava sfrutta la particolare fisicità dell'interprete Barbara Steele, dalle labbra carnose e dagli occhi magnetici, la cui sensualità si impone anche quando ha il volto sfigurato dai segni della maschera chiodata con cui è stata suppliziata. Interprete di altri sette gotici italiani, l'attrice diventerà la star simbolo del genere, e conoscerà una certa notorietà sui rotocalchi come



The Brides of Dracula



L'amante del vampiro



La maschera del demonio



figura marginale della dolce vita romana. Ancora nel 1966, un pezzo di colore su «Stampa Sera» inizia parlando della sua «fama di donna terribile, dotata di istinti sanguinari, vampirici», prima di registrare il fastidio dell'attrice per il cliché. E sulla stessa testata *Il lago di Satana* di Michael Reeves (1966), una coproduzione anglo-italiana con la Steele, viene tipicamente presentato come «una vicenda ove si accoppia l'orrore alla sensualità»¹⁹. Di volta in volta morta-viva (*Danza macabra*, *I lunghi capelli della morte*, *Amanti d'oltretomba*, *Il lago di Satana*), seduttrice posseduta (*Un angelo per Satana*), spietata assassina (*Lo spettro* – Riccardo Freda, 1963 – e *5 tombe per un medium*), o comunque ambigua nei film giocati sul doppio (*La maschera del demonio*, *Amanti d'oltretomba*, *Il lago di Satana*), la Steele è legata quasi sempre a personaggi la cui sessualità disinibita è più forte della morte e porta alla perdizione gli uomini che hanno a che fare con lei. Se il vampiro di Fisher è uno straniero che minaccia la virtù delle donne locali, le donne della Steele sono oggetto di un desiderio – dei personaggi e dello spettatore – che viene coltivato per tutto il film, per poi essere punito alla fine. «Guarda dentro quel sarcofago! Guarda a chi dedicavi i tuoi amplessi!» dice in *I lunghi capelli della morte* il fantasma di Mary Karnstein al suo amante, indicando un cadavere rosso dai vermi.

Forse era anche anacronistico, in un'epoca in cui sugli schermi comparivano personaggi sessualmente intraprendenti, realistici e privi di sensi di colpa come quelli interpretati da Catherine Spaak in *I dolci inganni* (Alberto Lattuada, 1960), *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962) e *La parmigiana* (Antonio Pietrangeli, 1963). L'allure da vamp della Steele sembra rimandare al cinema muto, come è stato notato²⁰. È anche la prova di come il cinema di genere si muova spesso in ritardo rispetto alla produzione media e d'autore, e come perpetui forme di immaginario obsoleti, e tuttavia significative nella loro persistenza. D'altro lato, nei suoi film la Steele è anche una pioniera del nudo; e poco prima di lasciare l'Italia è protagonista del primo nudo full frontal su una rivista italiana, in un servizio della fotografa Elisabetta Catalano apparso sul primo numero di «Playmen» nel 1967. L'immaginario vampiresco posticcio ha contribuito a sfidare e vincere la censura.

All'insegna del Divin Marchese

Una trasgressione ancora più vistosa perpetrata dal gotico italiano riguarda la rappresentazione della violenza e dell'orrido. Il corpo torturato e il cranio trafitto della strega all'inizio di *La maschera del demonio* infrangono i limiti del rappresentabile dell'epoca, si offrono come scene primarie per cui manca una critica. I rari recensori, da Morandini a Marotta²¹, rilevano solo il raccapriccio, con toni moralistici. Forse, se avessero letto Bataille – che all'epoca cominciava a circolare da noi²² – avrebbero potuto apprezzare le vampire putrefatte, i fiumi di sangue, le macchine di tortura e i cuori palpitanti del gotico italiano come icone di quella continuità tra vita e morte con cui lo scrittore francese descrive l'esperienza dell'erotismo.

Ma perché il gotico italiano coltiva l'iconografia macabra e crudele con maggiore pervicacia che gli horror inglesi e americani del periodo? Solo per fornire maggiori attrattive spettacolari, mentre la censura è distratta e più interessata a reprimere la rappresentazione della sessualità e il vilipendio della religione? Si potrebbe pensare a un *memento mori* negli anni in cui la società del boom celebra le vacanze di massa, ma significherebbe attribuire al genere un'eco e una rilevanza sproporzionate rispetto a una diffusione e un'incidenza nel costume che resta modesta. Appare invece pertinente chiamare in causa un ultimo nume tutelare (per altro già evocato poco sopra) per finire di contestualizzare questo genere. Negli anni del gotico arriva infatti per la prima volta nelle librerie l'opera del Marchese di Sade, di cui i lettori italiani fino a quel momento conoscevano solo ciò che ne scriveva Praz nel citato *La carne, la morte e il diavolo*.

Tra i primi a occuparsi del Divin Marchese è un intellettuale eclettico e bizzarro, Bernardino Zapponi, che nel 1958 dedica a *Il sadismo* il primo numero della prima serie della sua rivista «*Il Delatore*», e poi scrive un saggio sull'immaginario sadico, *Nostra signora dello spasimo. L'inquisizione e i sistemi inquisitori*, che esce per Sugar nel 1962. Figura ponte tra diversi ambiti, Zapponi, che è un estimatore di Bava, in seguito avrà un ruolo importante nel traghettare suggestioni del gotico italiano nel cinema d'autore, come sceneggiatore di *Toby Dammit* (1967) di Fellini²³.

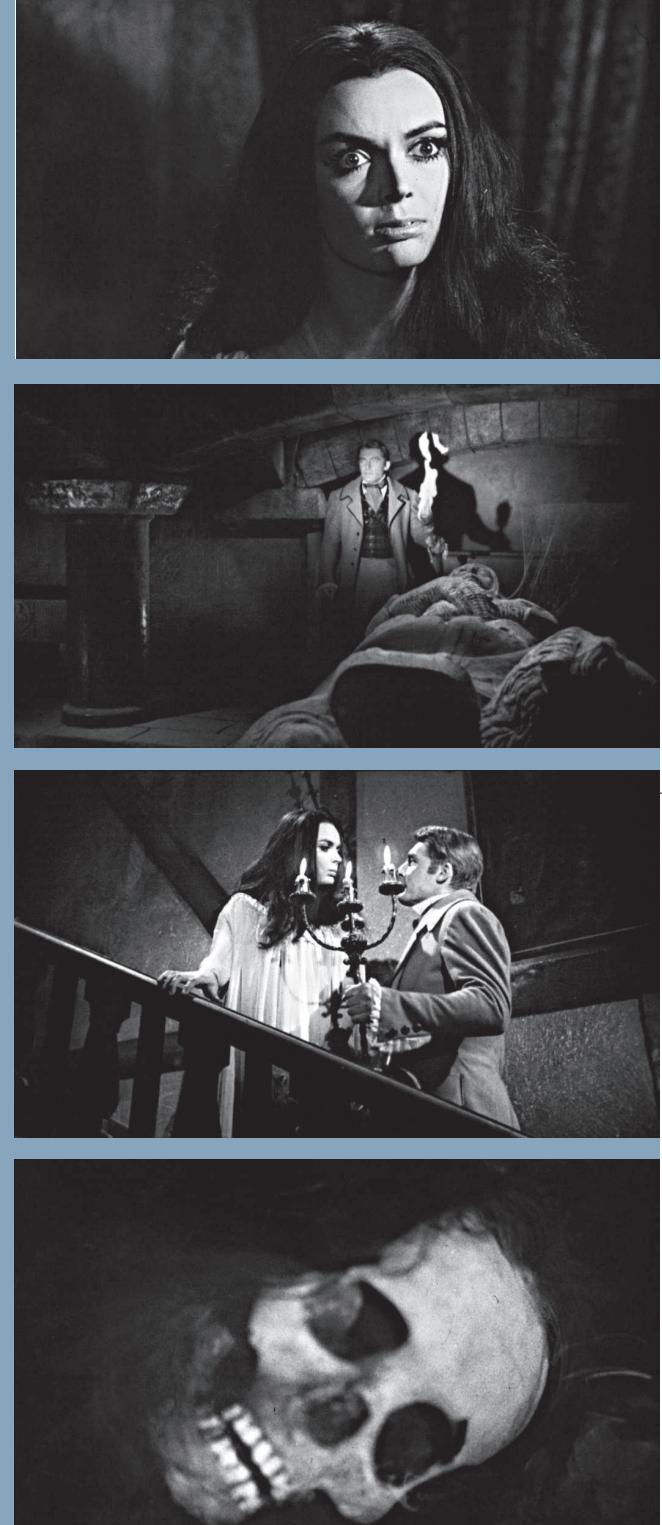




All'inizio degli anni '60 due antologie traducono per la prima volta in italiano il Sade filosofo, lasciando ovviamente da parte il pornografo: nel 1961 a cura di Elémire Zolla per Longanesi, e nel 1962 a cura di Gian Piero Brega per Feltrinelli. L'impostazione è antitetica. Zolla parte da *Dialettica dell'illuminismo* di Adorno e Horkheimer e vede Sade come il precursore dell'«uomo spersonalizzato» in un «mondo di oggetti e di merci», il cantore di una ragione efficiente e meccanizzata al grado estremo, il teorico di «una lotta per l'esistenza che si riproduce senza attenuazioni in una società competitiva»²⁴. Brega invece vede in Sade un anticipatore di Freud e un filosofo coraggioso che ha osato dare parola ai lati più oscuri della psiche²⁵. L'uscita alla luce del sole del Sade filosofo facilita indirettamente la diffusione di un immaginario crudele che allo scrittore francese di solito non attinge direttamente, ma comunque lo presuppone e lo evoca, trovando consonanze e affinità elettive con il fantastico orrorifico. Dopo tutto Dracula, come ha notato recentemente Peppino Ortoleva, in quanto aristocratico assassino assomiglia agli eroi del Divin Marchese. Nel 1960 Sade viene indicato da Bruno Tasso come antesignano dei «racconti del terrore». E i film di vampiri, se non sono sadiani (cioè espressione compiuta di una filosofia), sono certo sadici, come distingue Brega in un saggio che esce nel 1963²⁶.

A un Sade immaginario rimandano dialoghi come quelli di *Amanti d'oltretomba*, dove il personaggio di Barbara Steele, una classica *belle dame sans merci*, teorizza: «Tu mi hai dato l'estrema voluttà: il tormento della carne che diviene piacere e che si tramuta in estasi, che trapassa dalla vita alla morte e dalla morte riceve l'eternità». Con maggiore letteralità, *La frusta e il corpo* (1963) di Bava ruota attorno a un'icona sadica primaria: Christopher Lee che frusta la schiena insanguinata di Dahlia Lavi. Il film oggi appare timido, ma all'epoca ebbe problemi di censura²⁷. È poco probabile che i suoi sceneggiatori avessero letto *Le 120 giornate di Sodoma*, che verranno tradotte solo nel 1968; più verosimile che avessero sfogliato la *Psychopathia Sexualis*. Quello del film sembra infatti un caso di Krafft-Ebing: una donna masochista raggiunge il piacere solo dopo essersi lasciata frustare, e ricerca il suo torturatore anche dopo morto, confondendo realtà e immaginazione, naturale e soprannaturale. L'immagine delle frustate e dei gemiti di piacere è così archetipica da prestarsi facilmente alla parodia, come fa di lì a poco Mario Monicelli in *L'armata Brancaleone* (1966), nell'episodio della viziosa bizantina interpretata non a caso da Barbara Steele.

La teorizzazione sadiana più compiuta non si trova però nei gotici, ma in un tardo *peplum*, *Sodom and Gomorrah*



Danza macabra



(*Sodoma e Gomorra*, 1962) di Robert Aldrich (e Sergio Leone), su cui attira l'attenzione Brega. Il discorso della viziosa regina Bera (Anouk Aimée) sembra preconizzare il sadismo di massa dell'industria dello spettacolo: «È dolce dare la morte, vedere un corpo che s'abbandona e pensare: "Sono stato io". Il piacere più affine a quello di uccidere è il gusto di guardare uccidere». Secondo molti critici e intellettuali dell'epoca, il sadismo di massa viene realizzato sullo schermo dal western "all'italiana", come scrive Soldati recensendo nel 1964 *Per un pugno di dollari*: «Oggi il grande pubblico, e in testa i ragazzi e i ragazzini, ama la violenza, ama la brutalità, ama il sangue, le torture, le stragi... Scusate, sbagliavo: volevo dire: ama lo spettacolo della violenza, non la violenza in sé»²⁸. A distanza di anni, certe generalizzazioni frutto dell'ideologia e certi sociologismi manicheistici non sono più accettabili. Ma uno dei motivi per cui la produzione gotica si arresta nel 1966 è il fatto di essere superata da altri prodotti più spettacolari e in sintonia con il pubblico. Il gotico è stato fin dall'inizio un genere per molti versi arretrato. Va aggiunto che esiste, all'epoca, un filone autenticamente sadiano: quello dei documentari sugli orrori del pianeta, inaugurato da *Mondo cane* (1962) di Jacopetti, Cavara e Prospéri. È ancora Brega a porre Gualtiero Jacopetti, l'ideologo dell'operazione, sotto l'insegna del Divin Marchese: «Ci colpisce, più della totale assenza di simpatia verso gli esseri umani, l'affermazione programmatica che il mondo è dominato solo dal dolore, dalla morte e dalla distruzione e che tutti i lati positivi dell'esistenza, in prima linea i piaceri, traggono origine da questo fatto

Esiste in quegli anni anche un filone autenticamente "sadiano": quello dei documentari sugli orrori del pianeta, inaugurato da *Mondo cane* di Jacopetti, Cavara e Prospéri. Che passano quasi indenni dalla censura anche perché l'horror gotico, nel frattempo, ha spostato la soglia del visibile e del rappresentabile.

crudele»²⁹. Il nichilismo sado-nicciano di Jacopetti non è un'arbitaria lettura ideologica: è un dato di fatto, non a caso alla base anche della sua recente e discutibile rivalutazione³⁰. Tra i gotici e i film di Jacopetti c'è comunque più di un rapporto: se i secondi riescono a passare quasi indenni dalla censura, è anche perché i primi hanno già spostato la soglia del visibile e del rappresentabile. Dopo i fiotti di sangue finto di Bava, i flagellanti di Nocera Terinese impressionano un po' meno. Nel 1963 *Mondo cane 2*, tra gli orrori veri o spacciati per tali che si aspetta il pubblico, mostra uno studio americano dove vengono scattate innocue foto grandguignolesche. Nei *tableaux vivants* compaiono donne discinte, boia incappucciati e sangue finto che potrebbero venire da un gotico italiano: è già una derisione e un addio al genere. Due anni dopo, in *Il boia scarlatto* (la cui versione inglese sfodera come esergo una citazione apocrifa di Sade), una troupe che gira fotoromanzi sexy-horror arriva in un castello, dove le attricette sono vittime di un energumeno, posseduto in stile *Malombra* da un torturatore del passato. Il genere si chiude e si esaurisce, come spesso succede, all'insegna della *mise en abyme*, della metanarratività, della pop art pauperistica e di un ridicolo non del tutto involontario.

La disseminazione del gotico è meno ampia e produttiva di quello che è successo con il *peplum* e succederà con il western. Negli anni '70 si assiste a sporadici ritorni, spesso all'insegna del *remake* e del *pastiche*³¹. Ma l'immaginario sadico è appannaggio di un nuovo genere, il thriller urbano di Dario Argento. E anche il fantastico, che del gotico non è mai stata la motivazione più forte, trova altre strade, spesso impensate.





1. «Filone» è un termine usato, fin dagli anni '50, per caratterizzare le effimere tendenze produttive del cinema italiano, privo di quell'assetto industriale che consentirebbe la nascita di generi duraturi come quelli del cinema americano. Per questo il termine da allora ha avuto a volte una connotazione spregiativa.
2. Oltre al classico e pionieristico Teo Mora, *Storia del cinema horror*, Fanucci, Roma 1978 (nuova ed. 2002-2003), si vedano: Francesco Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, UnifePress, Ferrara 2009; Roberto Curti, *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e TV*, Lindau, Torino 2011. Sugli aspetti economici e produttivi si vedano anche Teo Mora, *Il cinema fantastico italiano: un fenomeno produttivo marginale*, in Enrico Magrelli (a cura di), *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia 1986; Francesco Pitassio, *L'orribile segreto dell'horror italiano*, in Giacomo Manzoli, Guglielmo Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2005. Sulle fonti è utile anche Stefano Della Casa, *Memoria di un cinema fra l'utopia e il ghetto*, «Cineforum», 299, 1990.
3. Cfr. F. Di Chiara, *I tre volti della paura*, cit., pp. 249-255; e R. Curti, *Fantasmi d'amore*, cit., pp. 58-61.
4. Carlo Fruttero, Franco Lucentini (a cura di), *Storie di fantasmi. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale*, Einaudi, Torino 1960, p. VII.
5. Ivi, pp. VII-VIII.
6. Di *La carne, la morte e il diavolo come compensazione di una mancante tradizione di ghost stories italiane* parla Carlo Fruttero in *Ti trovo un po' pallida*, Mondadori, Milano 2009, pp. 54-60.
7. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.
8. Gianfranco Contini (a cura di), *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Einaudi, Torino 1988, p. VII (è la prima edizione italiana di *Italie magique. Contes surréels modernes*, Editions des Portes de France, Paris 1946).
9. Massimiliano Fasoli, Giancarlo Guastini, Bruno Restuccia, Vittorio Rivosecchi (a cura di), *La città del cinema - Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930-1970*, Napoleone, Roma 1979, p. 87.
10. Di "giallo all'italiana" parla per esempio Vittorio Spinazzola in *Il rossetto*, «Cinema Nuovo», 145, 1960.
11. Paolo Fazzini, *Gli artigiani dell'orrore. Mezzo secolo di brivido dagli anni '50 a oggi*, Unmondoaparte, Roma 2004, p. 59.
12. M. Fasoli et al., *La città del cinema*, cit., p. 86. Bava probabilmente aveva letto *Il Vj* in Nikolaj Gogol', Tutti i racconti, a cura di Leone Pacini Savoj, Casini, Roma 1957.
13. Sul rapporto tra Gogol' e Bava si vedano Alberto Pezzotta, Mario Bava, *Il Castoro*, Milano 2013 (III ed.) e Catia Renna, N.V. Gogol' e A.K. Tolstoj alle origini del cinema gotico italiano nell'opera di Mario Bava (1960-1963), «Europa Orientalis», 23, 1, 2004.
14. Che l'episodio *Il telefono* non possa essere ispirato a Maupassant va da sé: la fonte sarebbe un non meglio identificato F.G. Snyder, citato solo nei materiali pubblicitari per la versione estera. Alla base di *I Wurdalak* c'è il racconto *La famiglia del vurdalak*, pubblicato in *I vampiri tra noi* (a cura di Ornella Volta e Valerio Riva, Feltrinelli, Milano 1960), ma il Tolstoj in questione è il meno noto Aleksej Konstantinovi. Alla base di *La goccia d'acqua* vi è un racconto di *Storie di fantasmi, Da mezzanotte alle tre*, attribuito a P. Kettridge e in realtà opera di Lucentini (cfr. Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *I ferri del mestiere*, Einaudi, Torino 2003).
15. Si vedano l'episodio del duca di Florville nella ventottesima giornata di *Le 120 giornate di Sodoma*, e il caso del prelato riportato da Krafft-Ebing nella sezione *Necrofili della Psychopathia Sexualis*. Entrambi sono verosimilmente alla base anche di un celebre episodio di *Bella di giorno* (1967) di Luis Buñuel. L'opera di Sade venne pubblicata ufficialmente in Francia da Pauvert nel 1953, e quella di Krafft-Ebing venne più volte ristampata dall'editore milanese Manfredi negli anni '50.
16. Gian Piero Brega, *Film sadici e film sadiani*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film* 1963, Feltrinelli, Milano 1963, p. 213.
17. Siegbert S. Prawer, *I figli del dottor Caligari*, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. 276-277.
18. Su *L'amante del vampiro*, cfr. Andrea Bini, *Horror Cinema. The Emancipation of Women and Urban Anxiety*, in Flavia Brizio-Skov, *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, Tauris, London 2011, p. 59.
19. P.Z. [Piero Zanotto], *La Steele (con un coltello) semina strage sulla laguna*, «Stampa Sera», 17-18 giugno 1966, p. 9; *Dove andiamo stasera/Cinema*, «Stampa Sera», 15-16 luglio 1967, p. 8.
20. Carol Jenkins, *The other face of death: Barbara Steele and "La maschera del demonio"*, in Richard Dyer, Ginette Vincendeau (a cura di), *Popular European Cinema*, Routledge, London-New York 1992, pp. 149-151.
21. Morando Morandini, *Vampiri russi in un film italiano*, «La Notte», 13-14 agosto 1960; Giuseppe Marotta, *L'inventiva dei leoni cinematografici d'agosto*, «L'Europeo», poi in *Facce dispari*, Bompiani, Milano 1963.
22. L'erotismo di Georges Bataille viene tradotto da Sugar nel 1962; due anni prima lo stesso editore pubblica un saggio di Francesco Saba Sardi, *Sesso e mito. Storia e testi della letteratura erotica*, che vi attinge abbondantemente.



- 23.** Zapponi, che progettava di dedicare a Bava un numero mai uscito di «Il Delatore», cita in *Toby Dammit la bambina diabolica* di *Operazione paura*: anche se, come mostra R. Curti (*Fantasmi d'amore*, cit., p. 249), vi possono essere state altre memorie iconografiche.
- 24.** Elémire Zolla, *Prefazione*, in *Il Marchese di Sade, Le opere, scelte e presentate da Elémire Zolla*, Longanesi, Milano 1961 p. 55.
- 25.** D.A.F. de Sade, *Opere scelte*, a cura di Gian Piero Brega, Feltrinelli, Milano 1962.
- 26.** Peppino Ortoleva, *Strane storie per tempi strani. I vivi e i non morti*, in Giulia Carluccio, Peppino Ortoleva (a cura di), *Diversamente vivi. Zombi, vampiri, mummie, fantasmi*, Museo Nazionale del cinema-Il Castoro, Torino-Milano 2010, p. 80; Bruno Tasso, *Introduzione*, in *Un secolo di terrore. 17 racconti del terrore*, Sugar, Milano 1960, p. VII; G.P. Brega, *Film sadici e film sadiani*, cit., p. 213.
- 27.** R. Curti, *Fantasmi d'amore*, cit., p. 133.
- 28.** Mario Soldati, *Il dollaro di latta*, «L'Europeo», 28 novembre 1964.
- 29.** G.P. Brega, *Film sadici e film sadiani*, cit., p. 235.
- 30.** Si veda Stefano Loparco, Gualtiero Jacopetti. *Graffi sul mondo*, Il foglio letterario, Piombino 2014.
- 31.** Margheriti rifa il proprio *Danza macabra* in *Nella stretta morsa del ragno* (1971). *La notte dei diavoli* (1972) di Ferroni è una nuova versione di *La famiglia del vurdalak*. Gli orrori del castello di Norimberga (1972) di Bava cita *La maschera di cera* e forse *Pleins feux sur l'assassin* (1961) di Franju.

Alberto Pezzotta è autore, tra l'altro, di *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa, Il western italiano, La critica cinematografica, Regia Damiano Damiani* e della monografia su Mario Bava per Il Castoro (Milano, 1995). Ha curato con Anna Gilardelli *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990* di Alberto Moravia. È stato selezionatore per la Mostra del cinema di Venezia dal 2008 al 2011. Ha collaborato alla produzione di *L'intervallo* di Leonardo Di Costanzo (2012).

