

Sapessi com'è strano incontrare Poe a Milano

Tra il 1935 e il 1936 la Sezione Cinematografica del Guf di Milano, con l'apporto di un futuro gigante del cinema come Mario Monicelli, porta sullo schermo due *Racconti del terrore* dello scrittore americano. Una storia poco nota, fra avanguardia e realismo, con Freud sullo sfondo.

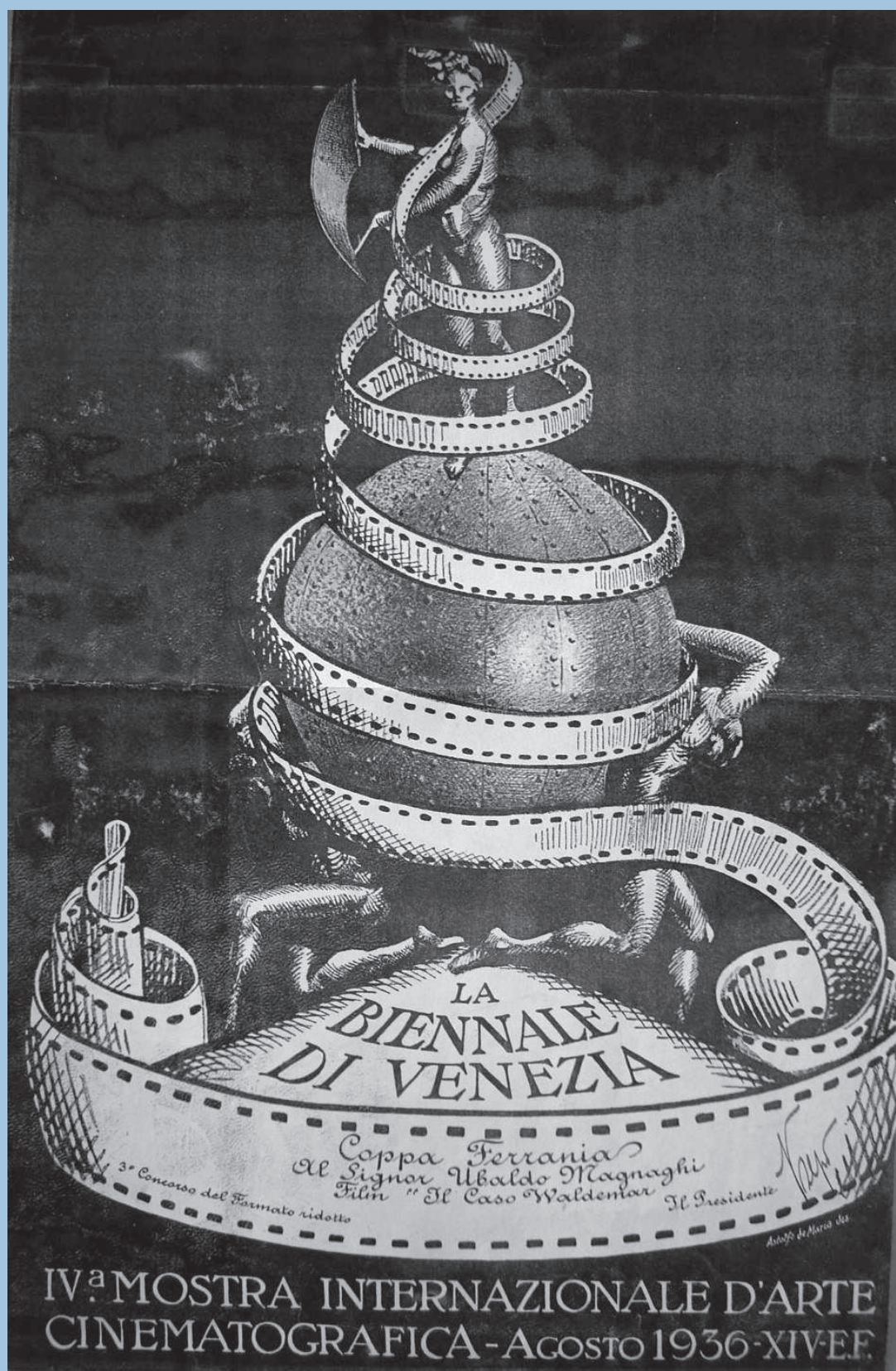
Andrea Mariani, Simone Venturini¹

Si rende ora necessario che io racconti i fatti, almeno come li capisco io.
Edgar Allan Poe, *La verità sul caso di mister Valdemar*

La prima impressione è di sgomento e di paura.
Ubaldo Magnaghi, *Film Chirurgici*, in *Le ombre e lo schermo*

Il cuore rivelatore (*The Tell-Tale Heart*, 1843) e *La verità sul caso di mister Valdemar* (*The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845), parte della raccolta *I racconti del terrore* (già *Nuovi racconti straordinari*), sono stati oggetto di adattamento da parte del gruppo della Sezione Cinematografica del Guf di Milano, rispettivamente (*Il cuore rivelatore*) a opera di Alberto Mondadori, Mario Monicelli e Cesare Civita nel 1935 e (*Il caso Valdemar*) di Ubaldo Magnaghi e Gianni Hoepli nel 1936. Gli adattamenti costituiscono uno spazio allegorico dell'esperienza complessa della modernità. Walter Benjamin descriveva lo spavento come la ratifica di un fallimento nella difesa dagli effetti scioccanti della modernità. Ciò che Baudelaire chiamava il «duello» con la modernità, ponendolo al centro del proprio lavoro artistico, fino al punto da coincidere con «il processo





Riproduzione fotografica del diploma per la coppa Ferrania, consegnata durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1936 dal ministro Conte Volpi di Misurata a Ubaldo Magnaghi per *Il caso Valdemar*



stesso della creazione»². Baudelaire e, prima di lui, Poe – di cui il poeta francese fu traduttore – sono in Benjamin gli esempi più alti della rielaborazione costruttiva e positiva dello choc moderno, e matura convergenza tra creazione artistica e ricezione cosciente della modernità. In Poe lo spavento viene letto come «sintomo» dell'esperienza moderna³, e – nelle parole di Freud – come «irruzione attraverso la barriera che protegge dagli stimoli»⁴.

La pratica cinematografica «sperimentale» dei giovani cinegufini si configura così come un momento e un evento sintomatico capace – dall'interno delle strutture del regime fascista – di presentarsi come straordinariamente inquietante, debordante, creativo.

Le trasposizioni sono realizzate da un gruppo di giovani personalità del *milieu* culturale milanese del tempo, colto all'incrocio tra filosofia anti-idealista, industria culturale, avanguardia e pratiche sperimentali. Nostra intenzione è delineare, sullo sfondo dei campi politici, estetici e culturali che sostanziano gli adattamenti, alcuni provvisori quadri interpretativi, volgendo da un lato verso l'esperienza della modernità colta nelle sue manifestazioni formali e linguistiche e dall'altro osservando sintomi e figure dell'immaginario e del governo del vivente.

Il quadro politico e il Cineguf

A metà degli anni '30 il regime fascista attuò un progetto complessivo di istituzionalizzazione della cultura cinematografica all'insegna dei dettami della neonata Direzione Generale della Cinematografia. I Cineguf costituivano un ingranaggio fondamentale del sistema formativo di una nuova cinematografia e di una nuova classe dirigente assieme al Centro Sperimentale di Cinematografia (1935) e ai Littoriali della Cultura e dell'Arte (1934).

Il primo impulso verso una riorganizzazione delle strutture associative e cine-clubistiche indipendenti venne dal neosegretario del Partito Nazionale Fascista e segretario Nazionale dei Gruppi Universitari Fascisti Achille Starace⁵. La proposta, indirizzata a tutti i Guf, riguardava «una campagna di addestramento cinematografico dei giovani per preparare anche in questo campo le nuove generazioni ai più arditi cimenti del domani»⁶, volta alla «trasformazione dei Guf in uno strumento al servizio dello Stato totalitario, perfezionando la capacità d'inquadramento e di controllo del processo di formazione dei giovani intellettuali delle Università»⁷.

Se da una parte tali sezioni possono essere inquadrate come ambienti e strumenti strategici per il rinnovamento della cinematografia italiana avviato dal fascismo, dall'altra operavano in regime di eccezionalità rispetto alla circuitazione commerciale, comprese le norme censorie imposte agli spettacoli cinematografici fin dal 1913.

Il Guf di Milano fu il primo in Italia a impegnarsi nell'attività cinematografica, mettendo subito in cantiere la realizzazione di un film sperimentale⁸. La «pronta reazione» del Guf milanese si spiegherebbe in virtù di un ambiente culturale cinematografico che a Milano era notevolmente vivace. Accanto alla Sezione Cinematografica del Guf permane il Cineconvegno⁹, il Cine-Club di Milano, che continuerà le sue serate fino a tutto il 1934¹⁰ e l'Associazione Cinematografica Milanese, guidata nel 1934 da Mario Baffico, anch'egli tra i fondatori del Cine-Club di Milano¹¹.

L'industria culturale a Milano

La cultura cinematografica a Milano si colloca negli anni '30 in un panorama in trasformazione dove si avverte la crescente convergenza tra il sistema dei media e delle arti, tra comunicazione ed estetica e la nascita delle industrie culturali¹².

Il dialogo tra sistemi e apparati si evince dalle molteplici pratiche e dai discorsi veicolati da riviste, circoli, luoghi di esibizione. Vivacità che si riscontra infine nei protagonisti dell'attività sperimentale in seno ai Guf. Gli adattamenti di Poe sono realizzati, infatti, da alcune delle più interessanti personalità del mondo intellettuale e culturale milanese.

Il cuore rivelatore (1935) è firmato da Cesare Civita (da lì a poco direttore della Walt Disney Italia per conto di Mondadori, alla testa del periodico popolare «Le Grandi Firme» con Cesare Zavattini e dal 1938, a seguito delle leggi razziali, costretto all'esodo in Argentina dove contri-





buirà in modo decisivo all'affermazione del fumetto argentino moderno), da Mario Monicelli e dal cugino Alberto Mondadori, fondatori nel 1932 del quindicinale «Camminare», dove troviamo come loro collaboratore Remo Cantoni, con il quale condivideranno la frequentazione di Antonio Banfi, Luciano Anceschi, Vittorio Sereni. La sonorizzazione del film è curata da Ezio Levi, candidato allievo al Centro Sperimentale di Cinematografia, musicista e compositore jazz, fondatore assieme a Gian Carlo Testoni del Circolo Hot Jazz di Milano (ispirato all'omonima rivista francese di Delaunay) e coautore (sempre con Testoni) di un'importante storia del jazz nel 1938¹³. Alla scenografia riconosciamo infine un giovane Alberto Lattuada.

Analogamente, *Il caso Valdemar* (1936) è realizzato da Ubaldo Magnaghi – collaboratore del Circolo del Convegno di Milano, autore di film sperimentali e documentari influenzati dalle avanguardie – e da Gianni (Giovanni Enrico) Hoepli, iscritto al Centro Sperimentale di Cinematografia, attivo nel teatro e nella scenografia.

Il gruppo che si appresta a sperimentare sul terreno del cinema è formato da un complesso di elementi attivi nei settori più avanzati e fertili della musica, del teatro, del cinema, dell'arte, dell'editoria, della filosofia e della critica estetica.

I cinegufini milanesi tra avanguardia e realismo

Se Ubaldo Magnaghi è una figura certamente centrale nell'animazione della cultura cinematografica a Milano, in quei primi anni '30 Mario Monicelli e Alberto Mondadori sono i giovanissimi protagonisti assieme al compagno Ruggero Zangrandi dell'acceso dibattito sulle avanguardie. Studenti del liceo classico milanese Giovanni Berchet, tra il 1932 e il 1933 Monicelli e Mondadori danno vita con alcuni compagni al foglio intitolato «Camminare»¹⁴, sulle cui pagine si scagliano con veemenza contro le posizioni del futurismo. L'avventura di «Camminare» si lega inestricabilmente con quella del movimento novista fondato da Ruggero Zangrandi, animato dallo stesso violento impeto anti-futurista: Zangrandi parla della rivista «Camminare» come «portavoce del movimento» novista a Milano¹⁵.

Il mondo delle avanguardie – in primis milanesi – vive con l'inizio degli anni '30 una radicale trasformazione, un «debordamento dell'arte tout court fuori dai quadri istituzionali elaborati dalla tradizione occidentale»: una svolta se vogliamo pragmatica, che «determina una radicale ridefinizione dei «luoghi» e delle pratiche sociali dell'arte»¹⁶ e un'apertura all'impiego delle avanguardie nella realtà sociale. L'istituzione del sistema corporativistico, che ha nella figura di Bottai il principale promotore, risolve la questione riguardante quale «opzione ha da scegliere il fascismo, stretto fra la reazione (che rifiuta il presente, e risale alle glorie del passato) e la rivoluzione (intesa per l'occasione come estetica e politica bolscevica, che rovescia i valori per una libertà che diviene arbitrio)»¹⁷. L'idea – strategica quanto foriera di enorme ambiguità e confusione – consente in buona sostanza di mantenere formalmente quella dialettica tra le opposte polarità di rivoluzione e normalizzazione, «di imporre una concordia nazionale, se non uno stile comune, al di sopra dei singoli schieramenti, nella più tragica ignoranza dell'impossibilità storica di percorrere una tale strada»¹⁸.

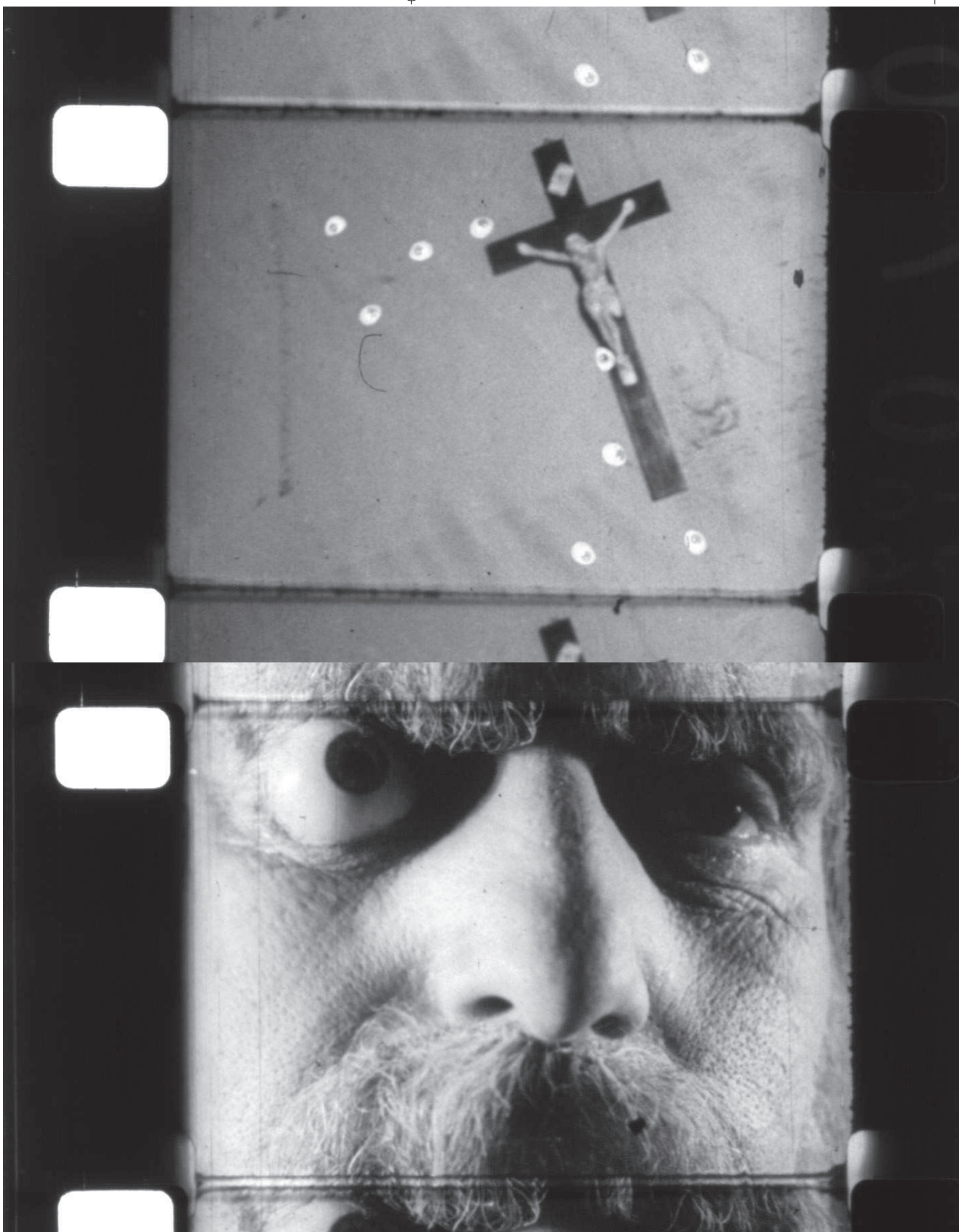
I giovani protagonisti della nostra ricerca vivono in prima persona tali tensioni, dimostrando fin da giovanissimi una profonda consapevolezza delle trasformazioni in atto.

Poe negli adattamenti cinegufini

La vitalità di Poe, a contatto con le esperienze sperimentali milanesi, si traduce in termini di epifania e di esperienza sensoriale della modernità¹⁹. L'angoscia che domina la «formula della creazione» in Poe, operando all'interno di una «fantasia sistematicamente deformante»²⁰, è evidenza di quel «training di tipo complesso» cui l'esperienza della modernità sottoponeva il sensorio umano: «La preparazione connessa all'angoscia e il sovrainvestimento dei sistemi ricettivi che l'accompagnare rappresenta l'ultima linea di difesa contro gli stimoli»²¹.

Essa si dispiega in chiave di allegoria dell'esercizio del potere sul soggetto e sul corpo e di riemersione di pulsioni che si traducono in pratiche autodistruttive non motivate, ovvero *perverse*, e in chiave estetica e formale mediante una negoziazione complessa e una dialettica tra le





Qui e a p. 49, fotogrammi da *Il cuore rivelatore*



opposte polarità di “rivoluzione” e “normalizzazione”, tra istanze più marcatamente moderniste e la complessa natura del realismo elaborata nei discorsi dei cinegufini.

La *perversità* (*perverseness*) è per Poe un tratto distintivo dell'orrore, è un impulso a commettere azioni non motivate e affermare verità autodistruttive, proprio «per la ragione che non dovremmo» attuarle o enunciarle²². In racconti come *Il cuore rivelatore* e *Il caso Valdemar* esso ha profonde relazioni genealogiche con la medicina e il diritto, con la soglia di distinzione tra comportamento normale e patologico, tra capacità di intendere e volere e infermità mentale, tra ammissibile e inammissibile, tra il vitale e il mortifero.

Detto altrimenti, negli avantesti si registra la presenza forte, strutturale e consapevole della relazione tra l'espressione della soggettività e dell'interiorità e il governo (scientifico e giuridico) dell'individuo e del suo corpo.

Corporalità, inconscio e censura

Durante gli anni '30, la censura cinematografica introdotta fin dagli anni '10 includeva un'ampia casistica del visibile di cui vietare la riproduzione che comprendeva «delitti o suicidi impressionanti [...] operazioni chirurgiche [...] fenomeni ipnotici o medianici». Nel medesimo periodo, la psicoanalisi fu soggetta a sua volta a una censura di ordine *disciplinare* e *culturale*. L'azione sulla *disciplina*, istituzionalizzata in Italia da Marco Levi Bianchini, Edoardo Weiss, Cesare Musatti, Emilio Servadio e altri a partire dal 1925 (la Società Psicoanalitica Italiana), trova motivi nella predominanza nel periodo dell'organicismo in psichiatria e psicologia, della filosofia idealista, di certa ortodossia cattolica e nel regime fascista che la vedeva come potenziale nemica delle proprie istanze autoritarie e demagogiche, ma anche vitalistiche e volontaristiche. La «Rivista Italiana di Psicoanalisi», organo ufficiale della Società, sarà pubblicata a partire dal 1932 e poi sospesa nel 1934, mentre la Società sarà «sciolta d'autorità» nel 1938.

La censura *culturale* può essere ritrovata negli scritti dei principali detrattori, in cui la psicoanalisi e la nozione d'inconscio sono descritti come «un “museo degli orrori”, [...] “caos di impulsi animaleschi e preistorici”, “potenze alogiche, quasi demoniache”, “abisso di incubi e delitti mostruosi”»²³. Mentre l'inconscio è approssimato e ricondotto a pratiche primitive e mostruose, la parapsicologia diventerà oggetto di un rinnovato interesse in Italia e in buona parte dell'Europa. La marginalizzazione della psicoanalisi nel contesto italiano sembra avere alimentato il magma di un campo disciplinare già permeabile agli studi parapsicologici ed esoterici²⁴. La riemersione di un visibile censurato e di campi rimossi passa attraverso modelli letterari come quelli offerti da Poe, non alieni a intersecarsi con la psicoanalisi²⁵, trovando una ragione tanto superficiale (la popolarità editoriale e la diffusione degli adattamenti di Poe per lo schermo tra anni '20 e '30) quanto adesioni culturali e simboliche più profonde.

Il cuore rivelatore

È «il carattere realistico, popolare e anti-commerciale del cinema sovietico ad affascinare i giovani di *Camminare*»²⁶. Sul cinema russo così si esprime Mario Monicelli nel 1933 dalle pagine di «Camminare»: «Le direttive che s'impongono a tale cinematografia sono puramente quelle di produrre o meglio di interpretare nel cinema le aspirazioni della vita di tutto un popolo e quindi di essere improntate alla rivoluzione [...] rappresentare la vita senza alterarla minimamente»²⁷. È inaspettatamente l'impronta realistico-documentaria a fornire il carattere formale più marcato del film. *Il cuore rivelatore* è presentato ai Littoriali della Cultura e dell'Arte dell'anno XIII-1935, sebbene al film venga dedicata poca attenzione, come dimostra lo scarso risalto nella pubblicistica dell'epoca – a eccezione di alcuni articoli su fogli gufini; lo stesso Monicelli tende a svalutarlo, preferendogli il successivo e più «solido» *I ragazzi della via Paal*, per la stessa regia a quattro mani di Mondadori e Monicelli: «La cosa era talmente parossistica che fu definita dalla giuria un'opera da paranoici, tanto che ci cassò»²⁸.

In una breve nota dedicata al film, «Il Ventuno» ne sottolinea l'efficace realismo in confronto con il precedente cortometraggio americano *The Tell-Tale Heart* (Leon Shamroy e Charles Klein, 1928): «In definitiva quello appare più surrealista, questo invece più incisivo e reale, preoccupandosi piuttosto





sto Mondadori di creare l'atmosfera allucinata con uso non eccessivo di puri espedienti tecnici»²⁹. La struttura si articola su nove scene, ambientate all'interno di due spazi: la camera del giovane nevrotico protagonista della storia e quella del vecchio il cui occhio abnorme ossessiona il giovane. La scenografia è curata da Alberto Lattuada, allora giovane studente di architettura che su «Camminare» scriveva: «In arte tendiamo alla rappresentazione pura, al verismo, alla chiarezza dell'espressione pittorica, alla sincerità del disegno»³⁰. È composta di pochissimi elementi. La scelta, sebbene apparentemente possa compromettere un'opzione realista con un allestimento in studio a volte marcatamente finto (le pareti sono ricreate tendendo ampi lenzuoli che non mancano di lasciare qualche piega), è attenta a non sovraccaricare espressivamente gli elementi dell'ambiente, con oggetti reali, un ambiente spoglio e un arredamento essenziale. Le scelte di regia e fotografia (la prima curata da Mondadori e Monicelli come aiuto regista; la fotografia è di Cesare Civita) privilegiano una documentazione sobria degli ambienti, ricorrendo frequentemente a morbide semipanoramiche orizzontali e verticali. Brevi «carrelli» e semipanoramiche costituiscono, sostenuti da un montaggio «fluidico», con ampio ricorso a dissolvenze incrociate, il modulo sintattico più ricorrente ed esprimono fin dai titoli di testa un'efficace tensione attrattiva verso oggetti e spazi. L'elemento irrazionale irrompe invece nella storia attraverso la sovrimpressione, il dettaglio, l'inquadratura fuori asse e obliqua che, condensati in brevissime sequenze, interrompono il piano realistico, come «innesti» di derivazione impressionista che raggiungono facilmente l'effetto, ma che si integrano con fatica, marcando una discontinuità stilistica tale da rasentare il posticcio.

Sul piano dell'adattamento, se la versione di Shamroy e Klein (esplicitamente espressionista) era interessata alla costruzione della *suspense*, risolvendo l'omicidio nei primi minuti del film e sbilanciando gran parte dello sviluppo sul confronto con i gendarmi, la versione cinegufina, più fedele al testo originale, privilegia invece l'angoscia e il tormento della scelta e della pianificazione dell'omicidio: e da questo punto di vista l'opzione realista – che domina tutta la parte precedente l'omicidio – è efficace, colloca il fatto nel quadro di coordinate verosimili, dove la dimensione della colpa e del peccato (frequentissimi i dettagli sul crocifisso, su cui il film si chiude) sembrano fornire chiavi di lettura più legate all'universo del quotidiano. Tale universo è già proprio del testo di Poe, che pertiene al racconto criminale e al cosiddetto «fantastico quotidiano»³¹. L'adattamento ripercorre in modo mimetico gli stati percettivi e psichici descritti dall'Io narrante nel racconto: lo «stato nervoso» (le inquadrature delle mani), l'iperestesia auditiva o acufenia (tradotta nel ritmo visivo del cuore in sovrimpressione), l'insonnia, la paranoia, l'incapacità di discernere tra reale e irreale, la presunta sociofobia. In particolare il punto di contatto tra quotidiano e irrazionale è addensato nel marchio, nel segno dell'occhio «maligno» del vecchio, motivo (il malocchio) altrettanto noto e centrale nel racconto.

A inizio del 1934, a Roma, Servadio dedicava un ampio saggio sulla «Rivista Italiana di Psicoanalisi» al tema³², ripercorrendone in modo esemplare i tratti fondamentali. Ricondotto usualmente alla sfera della sessualità, il malocchio è tanto il postulato di una condizione di onnipotenza (la capacità di trasformare il reale) quanto emblema di uno stato di inferiorità, umiliazione e timore. Nell'adattamento tali connotazioni sono replicate e si intersecano nell'istanza sperimentale e trasformativa del reale (attraverso il piano estetico-formale) e nell'istanza di emancipazione da una relazione di dominio (attraverso l'immaginario). Permettendo a nostro avviso di decifrare l'uccisione del vecchio e del suo «occhio» come un atto «perverso» di liberazione nei confronti di domini estetico-culturali e simbolici connessi al corpo e allo sguardo, fino ad adombrare un atto, traslato, di iconoclastia³³.

Gli occhi sono inoltre nel film oggetto di allucinazioni inedite rispetto al racconto: le sovrimpressioni multiple degli occhi e del cuore debitrice della retorica delle avanguardie; l'occhio nel bicchiere e nel piatto di derivazione surrealista. Gli «oggetti bizzarri» sono una miscela di materiale psichico non elaborato e di parti scisse della personalità del soggetto, l'ambiente del soggetto psicotico si popola di questi oggetti che ne «tormentano la percezione», il soggetto «non si muove più in un mondo di sogni, ma in un mondo di oggetti»³⁴. La dimensione onirica si trasforma in un'estensione del dominio dell'inorganico.







La confessione finale, dettata nel racconto dal «genio della perversione», rimanda tanto al senso di colpa cattolico quanto alla relazione complessa che si instaura tra il bisogno di confessione, il soggetto e l'autorità³⁵. Secondo Foucault stiamo osservando «una soggettività che prende coscienza di sé nella forma della confessione»³⁶. In altre parole la soggettività, il proprio sé dipende dall'Altro, perché solo attraverso il discorso della confessione, del dire il vero, l'individuo trova uno spazio pubblico e condiviso in cui affermare la propria identità, che lo rende dipendente dai sistemi giudiziari, sociali e politici, attraverso non solo la richiesta di obbedienza ma anche attraverso la richiesta di verità. La pratica sperimentale del cinema espressa negli adattamenti appare così tanto emancipata e rivoluzionaria (l'iconoclastia e la perversità) quanto dipendente e normalizzata (l'affermazione pubblica della propria identità). Nel finale il confronto e rimando ultimo al crocefisso e alla sfera religiosa è anticipato dal confronto del giovane con gli inquirenti. Confessato il suo crimine, il giovane si lascia cadere sul letto, riassumendo in quell'azione un repertorio iconografico di posture e gesti propri della storia recente della neurologia e dell'arte, istituendosi come soggetto «insano», alludendo a una reclusione, fin dal principio, in uno spazio (il letto spoglio, la finestra sbarrata) «totale» e «interiore», tipico della scena clinica e del *Kammerspiel*.

Il caso Valdemar

Nel 1936 il Teatro dello Spettacolo sperimentale Moderno, teatro futurista diretto a Milano da Francesco Montuoro e Cesare Andreoni, presentò programmi di cinema sperimentale offrendo a Ubaldo Magnaghi la possibilità di proiettare i suoi film documentari *Impressioni chioggiote* (o *Bianchi e neri chioggioti*), *Dieci sintesi* e *Studio su paesaggi primaverili*³⁷. Si tratta di tre film realizzati da Magnaghi tra il 1932 e il 1935: in essi realismo documentario e frammentazione modernista di stampo avanguardista convivono nella definizione di un universo in cui il reale è «realizzato» nel film, a partire dal ritratto-immagine verosimile di un presente contingente e determinato (le immagini di Chioggia), ma fatto oggetto di una tensione trasformativa potente, dal respiro modernista (in *Dieci sintesi* troviamo la struttura sinfonica; in tutti i documentari emerge il ricorso a inquadrature distorte in funzione espressionista). La messa in scena di *Il caso Valdemar* rivela un'impostazione stilistica molto simile. Il film è premiato nella categoria dei cortometraggi a soggetto, al terzo concorso internazionale di cinematografia sperimentale durante l'edizione della IV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1936³⁸. Durante la stessa edizione, Magnaghi riceve un altro premio, nella categoria dei documentari artistici, per *Giochi di vela* (è un altro titolo di *Bianchi e neri chioggioti*)³⁹. *Il caso Valdemar* presenta un apparato sintattico assai più sofisticato di *Il cuore rivelatore*, con un numero di tagli molto maggiore e di una varietà notevolmente più ricca, un ritmo più serrato e un uso della macchina da presa estremamente dinamico: Magnaghi dimostra di saper sfruttare tutte le potenzialità di uno strumento «leggero» come la macchina da presa 16mm⁴⁰.

Magnaghi abbandona il piano della documentazione «scientifica» scelto da Poe⁴¹ aprendo il film con una seduta spiritica. Il medium, animato da una presenza ultraterrena, invoca l'intervento degli amici scienziati per un esperimento di mesmerismo, finalizzato ad arrestare il corso della malattia e l'imminente morte. Insistiamo su questo primo elemento perché sul piano stilistico tutto il film è percorso da una tensione «trasformativa» e, a suo modo, «animistica», che ha nella messa in scena di Magnaghi una delle funzioni più efficaci.

La mobilità della macchina da presa e soprattutto il frequente ricorso al *dutch angle*⁴² produce un effetto «espressionista» (con un gusto raffinato per la citazione del cinema russo e tedesco in *primis*), ma mette soprattutto in evidenza un rapporto con gli spazi che Magnaghi aveva già sperimentato nei suoi documentari e nelle sinfonie urbane: in particolare in *Mediolanum*, *Dieci sintesi* e *Sinfonie del lavoro e della vita*, tutti precedenti⁴³, ma anche in *Una giornata nella casa popolare* (1933) di Piero Bottoni, di cui era operatore.

Spyros Papapetros, nel suo lavoro sull'«animazione dell'inorganico» nella cultura moderna e modernista, discutendo i rapporti tra architettura moderna, cinema e «animismo», insiste nel rilevare quanto in ambito modernista venga associata alla deviazione delle linee spaziali,





Il cuore rivelatore

rispetto alla “retta” geometrica e razionale, una connotazione di carattere per così dire psicologico (per effetto di un’allegorica associazione “fisiognomica”), per cui le forme sbilenche, storte, disarmoniche, si caricano di un carattere inquietante e “maligno” («malicious»), che implica un’“animazione” dell’inorganico, evocante «our animal past»⁴⁴. Nella messa in scena di Magnaghi «l’uomo e il suo ambiente formano un tutto omogeneo, sono composti della stessa materia [...]». Scompare la differenza tra realtà dell’uomo e quella dello sfondo»⁴⁵. La materia “documentata” è sempre trasformata e animata.

I principi di estensione della vita oltre i limiti dell’organico trovano riscontro nell’adattamento della rappresentazione del corpo e della sua relazione con il governo del vivente. Nel film di Magnaghi e Hoepli, «short macabro, scientifico e surrealista», il retroterra parascientifico in cui rientrano il mesmerismo, le comunicazioni medianiche e la psicografia non è affatto avulso rispetto al contesto italiano degli anni ’30. Nel 1937 viene fondata in Italia la Società di Metapsichica (che diventerà nel secondo dopoguerra la Società di Parapsicologia) e non sono affatto rari nel periodo gli studi (anche condotti da psicoanalisti di diversa estrazione e formazione) dedicati ai fenomeni parapsicologici. Si pensi infine alle collane di biosofia e alle serie di volumi relativi allo spiritismo moderno usciti per i tipi di Hoepli a cura di Gino Trespioli tra il 1931 e il 1939.

Prima del *Valdemar* Poe aveva dedicato un racconto alla narrazione della visione dell’aldilà fornita da parte di un mesmerizzato – *Rivelazione mesmerica* (*Mesmeric Revelation*, 1844) – fornendo un esempio di quel processo di ridefinizione dei confini tra la vita e la morte che avrebbe segnato nel profondo il ’900⁴⁶. Nell’adattamento, l’induzione del sonno ipnotico istituisce un «terzo regno fra la vita e la morte»⁴⁷, condotto da un’autorità (il medico Allan) che si antepone – letteralmente, in termini di composizione e di movimenti interni all’inquadratura – alla fede religiosa (la suora) e alla credenza popolare (le tre donne), ovvero a figure e autorità secolari specializzate nella gestione del trapasso dalla vita alla morte. La decomposizione del corpo nell’epilogo pone fine a un regime di potere basato sul prolungamento dell’istante della morte. La morte torna a essere la dimensione in cui «il potere si autoabolisce».

Un finale *gore ante litteram* registra la prima “trasformazione a vista” nel cinema italiano e affonda le proprie origini nel cinema medico-scientifico. La sequenza di decomposizione,





descritta in dettaglio dallo stesso Magnaghi, fu realizzata con la consulenza di Ferdinando Livini, allora rettore dell'Università di Milano, chiarissimo professore di anatomia. Lo studio anatomico e il cinema chirurgico ammirato da Magnaghi («sembra che quel corpo abbia terrore, sappia ciò che dovrà subire») sono alla base della meticolosa opera di creazione dell'effetto «realistico» di «putrefazione e scheletrimento del corpo» di *Valdemar*⁴⁸. Sono anche innesco di un'esperienza cinematografica che si rivela opposta alla sensazione di controllo del ritmo e della visione vertiginosa del corpo scomposto nello stesso cinema chirurgico («tutto vien ricomposto, cucito, serrato [...] il corpo prende un aspetto normale [...]». Ci sembra di essere incorsi in una grande avventura, e insieme, di aver visto un'opera d'arte⁴⁹), prossima semmai allo smarrimento e alla dissoluzione dell'organico («una massa quasi liquida di putridume ributtante, spaventoso»⁵⁰). L'esperienza della modernità eccita, sciocca e spaventa, irride e terrorizza le figure vicarie di governo del vivente (scienza, religione, credenza popolare), aggirando la dimensione censoria che espelle e occultava il corpo cadaverico.

1. L'articolo è il frutto del dialogo tra due ricerche condotte dagli autori rispettivamente sul cinema dei Guf (Andrea Mariani) e sull'orrore nel cinema italiano (Simone Venturini). La struttura e gli argomenti sono stati discussi e definiti collegialmente. Il paragrafo introduttivo è stato scritto a quattro mani; Andrea Mariani ha curato i paragrafi: *Il quadro politico e il Cineguf* e *I cinegufini milanesi tra avanguardia e realismo*. Simone Venturini i paragrafi: *L'industria culturale a Milano*; *Poe negli adattamenti cinegufini* e *Corporalità, inconscio e censura*. Le sezioni analitiche su *Il cuore rivelatore* e *Il caso Valdemar* si sviluppano in due paragrafi ciascuna: il primo paragrafo delle due analisi è curato da Andrea Mariani, il secondo da Simone Venturini.

2. Walter Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 861.

3. In Benjamin il riferimento è soprattutto a *L'uomo della folla* (ed. or. *The Man of the Crowd*, 1840).

4. Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 53 (ed. or. *Jenseits des Lustprinzips*, 1920).

5. Sulla base della riforma dello statuto del Partito Nazionale Fascista del 1932, e dell'articolo 7 di suddetto statuto, il segretario dei Guf coincideva con la carica di segretario del Pnf. Si veda Luca La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 177.

6. G.F.C., *Attualità cinematografiche*, «Libro e Moschetto», 24 aprile 1933, p. 4.

7. L. La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 177.

8. ***, *Sull'attività cinematografica dei Guf*, «Libro e Moschetto», 2 giugno 1933, p. 2. Il 14 aprile 1933, nel salone della Federazione Provinciale Fascista, venne presentato in «prima assoluta» il film a passo ridotto *Fonderie d'Acciaio*, diretto dal gufino Attila Camisa e dall'outsider Ubaldo Magnaghi, primo film cinegufino (anticipa, infatti, di qualche giorno la proiezione di *Entusiasmo* di Francesco Pasinetti del Guf di Venezia).

9. Nel 1926 il Circolo del Convegno diretto da Enzo Ferrieri a Milano affianca all'attività di circolo letterario e teatrale quella di circolo cinematografico: nasce quello che viene chiamato Cineconvegno. Ferrieri inaugura, di fatto, un'intensa tradizione di circoli cinematografici che influirà grandemente nei processi di riorganizzazione della cultura cinematografica e nei tentativi d'inizio anni '30 di ridare vita all'industria cinematografica italiana. Sull'attività di Enzo Ferrieri e il Cineconvegno si veda: Morando Morandini, *Enzo Ferrieri e il "Cineconvegno"*, in Anna Modena (a cura di), *Enzo Ferrieri, raddomante della cultura. Teatro, letteratura, cinema e radio a Milano dagli anni venti agli anni cinquanta*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2010, pp. 35-39; Giuseppe Anderi, *Il cinema e le arti nella Milano degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano 1996, pp. 191-213; Angelo Stella, *Il Convegno di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940. Manoscritti, immagini e documenti*, Catalogo della mostra *Incontro con Enzo Ferrieri nel centenario della nascita*, Pavia, dicembre 1990-maggio 1991, Università degli Studi di Pavia, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Amministrazione provinciale di Pavia, Assessorato alla cultura, istruzione e formazione professionale, Pavia 1990; Annamaria Caschetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1979.

10. Il Cine-Club è fondato da Umberto Masetti il 24 febbraio 1930, nella redazione milanese della rivista «Cinematografo», di cui Masetti era collaboratore, assieme al giovane Ubaldo Magnaghi: ***, *Cine-club Milano*, «Cinematografo», 3, marzo 1930, p. 50. La costituzione del Cine-club è registrata alla prefettura di Milano il 14 aprile 1930: Archivio dello Stato di Milano (Asm), Gabinetto di Prefettura (Gp), I versamento, b. 1111, f. 1,





pratiche generali, Cine-Club Milano, Questura di Milano, No. 07088 Gab. Cine-Club Milano Associazione, 14 aprile 1930.

11. Essa vide la collaborazione, in qualità di socio consigliere, di Niccolò Giani, fondatore e presidente della Scuola di Mistica Fascista dell'Università di Milano. Il progetto con tutta probabilità non arrivò mai a nulla e si concluse nei primi mesi del 1935 con un nulla di fatto. Si veda: Asm, Gp, I versamento, b. 385, f. 2, Associazione Cinematografica Milanese, Questura di Milano, 16 aprile 1935. Sulle attività del Guf milanese, il contributo di Elena Banfi rimane ancora per densità e completezza un riferimento imprescindibile per chiunque voglia esplorare i programmi e le formule produttive di questi primi protagonisti: Elena Banfi, *Attività del Cineguf a Milano*, in Francesco Casetti, Raffaele De Berti (a cura di), *Il Cinema a Milano tra le due guerre*, «Comunicazioni Sociali», 3-4, luglio-dicembre 1988, pp. 304-329.

12. F. Casetti, R. De Berti (a cura di), *Il Cinema a Milano tra le due guerre*, cit.

13. Ezio Levi, Gian Carlo Testoni, *Introduzione alla vera musica di Jazz*, Edizione Magazzino Musicale, Milano 1938.

14. Facevano parte della rivista «Camminare»: Alberto Mondadori (direttore), Luciano Anceschi, Remo Cantoni, Tullio Cimadori, Federico Curato, Baldo Curato, Enzo Paci, Giuseppe Tramarollo, Roberto Ducci, Giorgio Granata, Alberto Lattuada, Gianfilippo Carcano, Mario Monicelli, Guglielmo Usellini, Mario Zagari, Luciano Melato, Filippo Rosselli. Si veda: Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Garzanti, Milano 1962-1971 (I ed. 1949), p. 26. Tra i redattori e i collaboratori, Alberto Lattuada si occupava di arte figurativa, Ezio Levi di jazz, Alberto Mondadori di letteratura, teatro e cinema, Mario Monicelli di cinema: Filippo De Sanctis, *Il cinema in «Camminare»*, «Cronache del cinema e della televisione», 23, inverno 1957-1958, p. 21.

15. Nel maggio 1933 è dato alle stampe un libricolo dalla copertina scarlatta, che si presenta come «manifesto novista». I firmatari sono: Ruggero Zangrandi, Enzo Molajoni, Cesco Colagrosso, Francesco Mazzei, Umberto Serafini, Carlo Cassola, Fernando Cirillo, Aldo Mazzara, Aldo Triolo, Aldo Rendine, Carlo Piattoli. La data della firma è il 15 maggio 1933-XI. Si veda: *Novismo-1° Migliaio*, Società Anonima Tipografica Luzzatti, Roma 1933, p. 29.

16. Cosetta Saba, *Cinema e «poliespressività». Il secondo futurismo*, in Id. (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Clueb Editrice, Bologna 2006, p. 124.

17. Alessandro Del Puppo, *Da Soffici a Bottai. Una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia*, «Revista de História da Arte e Arqueologia», 2, 1995-1996, p. 194. Si rimanda all'articolo per un resoconto esauriente della bibliografia di riferimento sull'argomento.

18. Ivi, p. 196.

19. Fabrizio Foni, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Tunué, Latina 2007, p. 148 e pp. 142-148. Sulla fortuna critica e l'influenza di Poe in Italia, si veda Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2006.

20. W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 870.

21. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 53.

22. Si veda Edgar Allan Poe, *Il Genio della perversione* (ed. or. *The Imp of the Perverse*, 1845).

23. Piero Meldini, *Mussolini contro Freud. La Psicoanalisi nella pubblicistica del Fascismo*, Guaraldi, Rimini 1976, p. 21 (nuova ed. 2008); Roberto Zapperi, *Freud e Mussolini. La psicoanalisi in Italia durante il regime fascista*, Franco Angeli, Milano 2013.

24. Lo psicoanalista Emilio Servadio è per formazione e interessi l'ideale *trait d'union* tra studi psicoanalitici, parapsicologia ed esoterismo nel momento di fondazione della psicoanalisi in Italia tra anni '20 e '30.

25. Sigmund Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti 1930-1938*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; prefazione a Marie Bonaparte, *Edgard Allan Poe: studio psicoanalitico* (ed. or. *The Life and Works of Edgar Allan Poe, a psycho-analytic interpretation*, 1933).

26. G. Anderi, *Il cinema e le arti nella Milano degli anni Trenta*, cit., p. 197.

27. Mario Monicelli, *Il cinema russo*, «Camminare», 11-12, 1933, citato ivi, p. 198; già in F. De Sanctis, *Il cinema in «Camminare»*, cit.

28. Mario Monicelli, *Il mestiere del cinema*, a cura di Steve Della Casa e Francesco Ranieri Martinotti, Donzelli, Roma 2009, p. 32.

29. ***, «Il Ventuno», maggio 1935 (frammento lacunoso).

30. Alberto Lattuada, *Programma minimo*, «Camminare», 1, 1933; poi in F. De Sanctis, *Il cinema in «Camminare»*, cit., p. 24.

31. Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento. Il fantastico quotidiano*, vol. II, Mondadori, Milano 1983.

32. Emilio Servadio, *La paura del malocchio*, «Rivista Italiana di Psicoanalisi», 2, 1934.

33. Il riferimento è ovviamente al crocefisso, si veda a questo proposito la tradizione dadaista e surrealista.





34. Wilfred Ruprecht Bion, *Analisi degli schizofrenici e metodo psicanalitico*, Armando, Roma 1970, p. 69 (ed. or. *Second Thoughts*, 1967).
35. Edoardo Weiss, *Il delitto, conseguenza psicologica del bisogno di confessione*, «Rivista Italiana di Psicoanalisi», 2, 1932; Theodor Reik, *L'impulso a confessare*, Feltrinelli, Milano 1967 (ed. or. *The Compulsion to Confess. On the Psychoanalysis of Crime and Punishment*, 1945).
36. Michel Foucault, *Del governo dei viventi. Corso al Collège de France (1979-1980)*, Feltrinelli, Milano 2014 (ed. or. *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France 1979-1980*, 2012).
37. Asm, Gp, I versamento, b. 445, Teatro dello spettacolo sperimentale moderno, *Richiesta visto di censura*, Milano 29 aprile 1936. Si veda anche Enrico Crispolti, Anty Panse, *Cesare Andreoni e il futurismo a Milano tra le due guerre*, Archivio Cesare Andreoni, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio-28 marzo 1993, Edizioni Bolis, Bergamo 1992.
38. ***, *Sperimentali e passi ridotti premiati a Venezia*, «Cinema», 10 settembre 1936, p. 202.
39. *Ibid.*
40. Il formato ridotto 16mm era il formato ufficiale delle produzioni cinegufine. La scelta per la standardizzazione del formato ridotto – cruciale per un controllo distributivo delle pellicole educative e per l'istituzionalizzazione del Cinema Sperimentale in seno al Partito Nazionale Fascista – ricadde per l'appunto sul formato 16mm e venne comunicata dall'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa alla Presidenza del Consiglio dei Ministri il 16 agosto 1934: Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri 1934-1936, Provvedimenti diffusione cinematografia educativa, *Comunicazione alla PCM N°2992/H*, oggetto: *Standardizzazione del passo ridotto per il cinema educativo* del 18 agosto 1934.
41. Non va dimenticato che le prime pubblicazioni del racconto di Poe negli Stati Uniti (New York e Boston) e, in seguito, a Londra innescarono discussioni circa la veridicità e l'attendibilità di alcune delle descrizioni e situazioni così scrupolosamente “documentate” da Poe: su questo si rimanda a Stefan Andriopoulos, *Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*, Zone Books, New York 2013, in particolare pp. 133-134.
42. L'angolo d'inclinazione della macchina da presa – coniugato alla rotazione del suo obiettivo – che devia obliquamente rispetto all'asse canonico della ripresa frontale.
43. I film sono stati recentemente recuperati e digitalizzati dall'Università degli Studi di Udine, Laboratorio La Camera Ottica - Film and Video Restoration, in collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana di Milano.
44. Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic. Art architecture and the Extension of Life*, Chicago University Press, Chicago-London 2012, pp. 226-228. Il riferimento immediato è ovviamente alle teorie lombrosiane.
45. Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 2002, p. 93 (ed. or. *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949).
46. Jacques Derrida, *L'istante della mia morte*, «aut aut», 267-268, 1995. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
47. «Nell'atto di uccidere [...] il potere si autoabolisce: la morte dell'altro pone fine alla relazione sociale. Affamando e degradando le sue vittime, invece, esso guadagna tempo, e questo gli permette di fondare un terzo regno fra la vita e la morte». Wolfgang Sofsky, *L'ordine del terrore*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 294.
48. Ubaldo Magnaghi, *Il caso Valdemar*, «Lo Schermo», 8, agosto 1936, p. 40.
49. *Ibid.*
50. Edgar Allan Poe, *La verità sul caso di mister Valdemar (The Facts in the Case of M. Valdemar, 1845)*.

Andrea Mariani, dottorando presso l'Università degli Studi di Udine, fa parte della redazione della rivista accademica «Cinergie. Il Cinema e le altre arti» e del comitato scientifico di International Film Studies Conference Filmforum 2014 dell'Università degli Studi di Udine. È membro del Necs (European Network for Cinema and Media Studies) e dell'Airc (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema). **Simone Venturini** è ricercatore, nell'ambito delle Scienze storico-artistiche (Cinema, fotografia e televisione), presso il Dipartimento di Storia e tutela dei beni culturali dell'Università degli Studi di Udine.

