

VAMPIRI DA RIDERE: *pastiche o pasticcio?*



Totò nella luna di Steno nel 1958, Fracchia contro Dracula di Neri Parenti nel 1985: sono i due termini, “a quo” e “ad quem”, che scegliamo per delimitare il fantastico comico all’italiana. Un filone in cui le maschere finiscono per prevalere sui codici del genere, e nel quale anche l’operazione intertestuale della parodia sembra venir meno. Film spesso non memorabili, ma con qualche eccezione: come *Tempi duri per i vampiri*, sempre di Steno, con un Rascel succhiasangue affiancato all’icona Christopher Lee.

Rocco Moccagatta

Un cinema (mai davvero) infestato

Avventurarsi nell’alluvionale produzione dei generi popolari del cinema italiano nel loro momento di massimo fulgore – vale a dire, indicativamente, tra la seconda metà degli anni ’50 e la prima metà degli anni ’80 – con l’intento di rintracciare e mappare emergenze di un possibile fantastico comico all’italiana non è un’impresa semplice. Se è ormai assodato che un fantastico italiano non solo c’è stato¹ – a dispetto di una tradizione culturale estranea e di una cronica sottovalutazione da parte della critica dell’epoca e degli studi storici ufficiali (almeno fino a tempi relativamente recenti) – ma ha anche prodotto esiti ragguardevoli e una perdurante influenza sul genere in termini assoluti, soprattutto fuori dall’Italia, molto più complicato risulta indivi-



duarne un'eventuale declinazione comica. In altre industrie cinematografiche, più articolate e stabili, quest'ultima si configura invece come possibilità consequenziale, anche produttivamente: basterà ricordare le frequenti parodie horror degli instancabili Abbott & Costello (da noi Gianni e Pinotto) tra gli anni '40 e '50 in un celebre ciclo di film prodotti dalla Universal, come già un decennio prima i seminali horror classici cui si ispirano, spesso recuperandone set e attori².

Anche nella produzione cinematografica italiana del secondo dopoguerra, quasi sempre segnata da precarietà e incostanza, la possibilità di configurare operazioni di torsione comica dei film e dei generi di successo è un'opzione frequente. Ma, nel caso del fantastico, probabilmente non è molto conveniente, in rapporto a un genere eterocono, appannaggio di produzioni medio-piccole, mai davvero baciato dall'autentico successo di pubblico³ e che, dopo la breve fiammata del gotico anni '60, quasi scompare per tutto il decennio successivo con periodiche e limitate riimmersioni in superficie, in forme impure e contaminate, fino al canto del cigno nei primi anni '80.

Peraltro simili pratiche trovano il loro terreno di coltura ideale nella parodia che, non a caso, è piuttosto diffusa, in una pluralità di modi e di articolazioni, nel cinema comico italiano soprattutto negli anni '50 e '60⁴. Anzi, anche nel raccogliere l'eredità di una tradizione precedente dell'avanspettacolo e del varietà, proprio la parodia si offre quale processo discorsivo (più che genere o meta-genere) ideale per aggredire originali che a loro volta sono, in realtà, già copie (come capita a quasi tutti i generi di profondità susseguirsi dal 1958 in poi, gemmati dall'imitazione – più o meno dichiarata – di prototipi nazionali e più spesso internazionali). E, nonostante debba cedere il posto, almeno ai piani alti della produzione, alla commedia con le sue ambizioni di satira sociale e di contatto diretto con la realtà del tempo, rimane anche in seguito un orizzonte di senso e una certezza rassicurante per il pubblico più popolare, pronto poi a ricercarla anche nella nascente televisione⁵.

Paradossalmente, tanto la nuova commedia all'italiana quanto il tradizionale cinema comico-parodistico sono uniti da un tratto identitario frequente che, nel secondo caso, impedisce fino in fondo quella compiuta e coerente riscrittura dell'originale (forse degradata, di sicuro consapevole e filologica) nella quale la parodia autentica si sostanzia come operazione intertestuale⁶: l'ingombrante presenza del comico protagonista – non importa se proveniente dal varietà, dal cabaret o dal piccolo schermo – come centro dell'operazione produttiva, che impone di ritagliare su di sé ogni aspetto del testo.

Il fatto che, dunque, quasi tutto il fantastico comico all'italiana, in particolare, assuma la forma di questa "parodia imperfetta", quale si è appena cercato di definire, sembra peraltro confermato proprio dai titoli scelti come *terminus a quo*⁷ e *terminus ad quem* per inquadrare il fenomeno: *Totò nella luna* (Steno, 1958) e *Fracchia contro Dracula* (Neri Parenti, 1985). Entrambi speculari e simmetrici, a distanza di trent'anni l'uno dall'altro, nel collocare in massima evidenza l'attore o la maschera comica protagonista fin dal titolo, relegando in secondo piano il genere (o l'immaginario) preso di mira, suggeriscono immediatamente allo spettatore l'autentica gerarchia di valore all'opera.

Certo, *Totò nella luna* è motivato produttivamente dal boom editoriale anche italiano della fantascienza di quegli anni, come pure – subito prima – dagli inizi di quella corsa allo spazio che ha già suscitato l'interesse di tutti; e non può non aver fatto i conti con l'ondata di *b-movies* statunitensi che da un decennio continuano a piovere sulla testa degli spettatori come tanti piccoli Ufo, incluso *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasione degli ultracorpi*, Don Siegel, 1956), quest'ultimo, tra l'altro, direttamente parodiato nel film di Steno, con i fagioloni umani in luogo dei baccelloni dell'originale. Però, abbastanza evidentemente, la sua ragion d'essere autentica consiste nell'approntare l'ennesimo diorama di sfondo ai frizzi linguistici demolitivi del protagonista, con un'esplicitazione dei legami con il mondo dell'avanspettacolo spesso palese (in particolare nella sequenza sulla luna)⁸. Come a dire, un film di Totò (più che film con Totò), a manifestare un'intenzione di dominio sul testo che impedisce – o limita fortemente – altri vettori di dialogismo intertestuale al di fuori di quelli padroneggiati ed esibiti dal suo mattatore nei confronti del proprio consolidato repertorio extra cinematografico.

Più interessante, ai fini del discorso qui tentato, è *Tempi duri per i vampiri* (1959), il film successivo di Steno, regista quanto mai affascinato dalle potenzialità della parodia ma sufficientemen-





te dotato e arguto da poter esser più che un semplice imitatore industriale, in grado di praticare generi anche ulteriori rispetto al comico e alla commedia⁹. In questa prima incursione ufficiale del cinema italiano nel mondo del vampirismo – costruita sulla contrapposizione bizzarra tra la fisicità spaventosa di Christopher Lee (Dracula di enorme successo in *Dracula – Dracula il vampiro*, Terence Fisher, 1958)¹⁰ e la tremebonda costituzione di Renato Rascel, sullo sfondo stranante della riviera ligure – è lecito intravedere tra le righe una sorta di lotta intestina tra le due direzioni che il film può in astratto prendere, di fatto acquartierate nelle due metà della pellicola. All'inizio, infatti, c'è il ricalco del prototipo hammeriano che Steno non teme di affrontare con acribia quasi filologica, soprattutto quando gira le scene con il vampiro Lee, potenzialmente indistinguibili da quelle originali (nel trucco, nell'uso del primo piano, nel gioco con l'immobilità funerea del volto dell'attore inglese), ma immediatamente capovolte di senso (e "parodizzate") quando si passa al controcampo con il comico italiano¹¹. Ma quando Rascel finisce vampirizzato, a metà film all'incirca, *Tempi duri per i vampiri* si piega ai vezzi e al repertorio usuale del suo (vero) protagonista, di fatto perdendo tanto la vocazione alla riscrittura ironica della pellicola di partenza quanto la presenza in scena di Lee (che riappare soltanto nel pre-finale). E in questa sostituzione – anche concreta: Rascel di fatto diventa Dracula al posto di Lee – non si può non leggere, da subito, il destino segnato delle intenzioni autenticamente parodiche del cinema comico italiano (ben oltre il fantastico), condannato comunque allo scacco nel confronto con il "corpo eccessivo" del divo/mattatore.

In questo senso, nel 1985, *Fracchia contro Dracula* chiude idealmente un ciclo – probabilmente non solo per quanto concerne il fantastico comico nostrano – fin dal suo rivelarsi neanche più motivato da un immediato precedente che legittimi la fragranza della parodia (come accadeva a Rascel e a *Tempi duri per i vampiri*, concepito per sfruttare l'onda lunga del successo del *Dracula* della Hammer). Piuttosto, se un precedente va individuato nell'operazione, questo è certamente *Fracchia la belva umana* (Neri Parenti, 1981), prima avventura su grande schermo di un'altra maschera di Villaggio oltre l'onnipresente Fantozzi, ma gradualmente portata a (con)fondersi con quest'ultimo, nonostante la primogenitura di Fracchia, in ragione del successo inarrestabile del complessato impiegato¹². Qui infatti si trova già, in maniera coerente con la naturale inclinazione della regia di Parenti, quella tendenza a "cartoonizzare" il corpo di Villaggio – contemporaneamente importata anche nella serie di Fantozzi, di fatto smarcandosi dal grottesco amaro del dittico originale di Salce – che motiva anche, oltre ogni minima verosimiglianza richiesta, l'incontro con l'ennesima incarnazione del vampiro stokeriano.

Ma l'apparato parodistico vero e proprio, con ogni evidenza, è quello che meno interessa in *Fracchia contro Dracula*, costruito nei termini di una generica adesione agli immaginari horror, in forma cumulativa e accatastata, senza neppure l'alibi citazionista (la vecchia gloria Edmund Purdom, Dracula nel film, non vanta alcun precedente vampiresco in filmografia), dove possono coesistere il mostro di Frankenstein, il maggiordomo cieco e spettrale, il gobbo Igor, il ballo dei mostri (di polanskiana memoria?), con mummie, morti viventi e amenità varie (pure Plinio Fernando, già Mariangela nei film di Fantozzi), perfino le vampire assatanate da fumetto tasca-bile erotico¹³. A patto – ovviamente – che non intralcino le gag di Fracchia (o Fantozzi?).

Ritratto di fantasma. Con mattatore in primo piano

Mia moglie è una strega (Castellano e Pipolo, 1980), *Asso* (Castellano e Pipolo, 1981), *Bollenti spiriti* (Giorgio Capitani, 1981), *C'è un fantasma nel mio letto* (Claudio De Molinis, 1981), *La casa stregata* (Bruno Corbucci, 1982). E, immediatamente prima, anche *Dottor Jekyll e gentile signora* (Steno, 1979) e *Io zombo, tu zombi, lei zomba* (Nello Rossati, 1979). E, forse, si dovrebbe aggiungere anche il Villaggio, prima rapito dagli alieni a fini sessuali in un episodio di *Io tigre, tu tigre, egli tigre* (Renato Pozzetto, Giorgio Capitani, 1978), poi sognatore seriale di *Sogni mostruosamente proibiti* (Neri Parenti, 1982).

A fronte di una prassi produttiva per generi e per filoni in poche occasioni sviluppata con regolarità costante e stabile, piuttosto giocata su improvvise esplosioni e sfruttamenti rapaci e intensivi fino al completo abbandono, la fioritura di titoli di commedie (e commedie comiche) screziate di fantastico, a cavallo tra anni '70 e '80, un po' incuriosisce. E stupisce, considerando che





Qui e a p. 102, Tempi duri per i vampiri - foto di G.B. Poletto





L'esorciccio

il fantastico comico, fino a quel momento inquadrabile con difficoltà persino nella precarissima stabilità anche soltanto del filone, non si manifesta mai nel cinema italiano se non come tenue segnale, solo episodicamente riattivato¹⁴.

È possibile ipotizzare che l'occasione (indiretta) sia offerta dalla contestuale ripresa del cinema sci-fi e horror Usa, approdato con buon successo anche in Italia, ma con ogni probabilità questo è solo uno sfondo che induce una predisposizione produttiva¹⁵. E neppure si può ricondurre più sensatamente questa filiera di titoli al cinema comico parodistico dei decenni precedenti, che pur soffrendo l'egemonia invadente del mattatore di turno almeno esibiva il pretesto di una riscrittura più o meno calibrata di un film o di una serie di film. Piuttosto, ci si trova dentro una versione modificata (degradata, secondo buona parte della critica dell'epoca)¹⁶ della gloriosa commedia all'italiana che con queste pratiche ha sempre avuto poca dimestichezza¹⁷. I vari Villaggio, Pozzetto, Dorelli, Celentano sono tutti ex cabarettisti e cantanti, in qualche modo esplosi nell'interesse del pubblico soprattutto in virtù dell'attività televisiva: per quanto si sforzino di raccogliere l'eredità dei protagonisti della commedia che li hanno preceduti e che stanno vivendo la loro ultima stagione di gloria¹⁸, diventano titolari (e padroni) di altrettante serie cinematografiche proposte con cadenze regolari ogni anno (solitamente in occasione delle festività principali), dove ripetono con poche variazioni i loro personaggi¹⁹. Contesti e storie non sono poi così importanti, come lamentano molti degli sceneggiatori dell'epoca, pronti a trincerarsi dietro la *boutade* amarissima dello «sceneggiare i contratti»²⁰ che, nei primi anni '80, suona come una epigrafe funeraria iscritta sulla gloriosa tradizione della commedia nazionale.

Dunque, questa reviviscenza del fantastico comico è poco più che un pretesto per innescare l'ennesimo «usato sicuro» dei nuovi mattatori del cinema di cassetta, senza neppure un autentico interesse a costruire coerentemente sulla memoria «di genere» dello spettatore. Così *Mia moglie è una strega* può ben evocare il pallido ricordo di quel piccolo classico del *fantastique* hollywoodiano che è stato *I Married a Witch* (*Ho sposato una strega*, René Clair, 1942), ma è solo un *déjà vu* meccanico (come pure l'ombra del volo sulla scopa di *Miracolo a Milano* nell'analoga sequenza con Pozzetto e la Giorgi), immediatamente riassorbito nelle pieghe della serie di film con protagonista Renato Pozzetto, che può addirittura permettersi di replicare in pratica la medesima situazione – il classico *bamba* lombardo ottusamente impermeabile al manifestarsi del soprannaturale con ogni evidenza attorno a lui – nel di poco successivo *La casa stregata*, per il medesimo produttore (Cecchi Gori), soltanto variando la partner di turno (Gloria Guida al posto di Eleonora Giorgi), ma riducendo la premessa fantastica (la coppia maledetta in passato che infe-



sta la nuova casa dei due protagonisti) a un mero pretesto, risolto velocemente e grossolanamente subito prima dei titoli di coda.

Ovviamente, queste operazioni richiedono mattatori che non risultino del tutto incompatibili con un (leggero) retrogusto fantastico²¹. Oltre Pozzetto, sicuramente è Villaggio il corpo comico più declinabile in tal senso, anche in ragione di una frequente deriva surreale della sua maschera (già insita nella serie di Fantozzi, soprattutto da *Fantozzi contro tutti*, Neri Parenti e Paolo Villaggio, 1980) che lo ha portato più spesso degli altri suoi colleghi a lambire il genere, in maniera diretta (l'episodio di *Io tiglio, tu tiglio, egli tiglio*) o comunque con qualche alibi (il sogno a occhi aperti in *Sogni mostruosamente proibiti*, che pure si dichiara anche remake infedele di *The Secret Life of Walter Mitty* – *Sogni proibiti*, Norman Z. McLeod, 1947 – e si conclude con una decisa sterzata favolistica e soprannaturale). Ma vi si può prestare, con quella fissità sorniona abile nel riscattare l'inespressività di fondo, pure Adriano Celentano che in *Asso* si ritaglia una figura di fantasma galante impegnato a proteggere la moglie Edwige Fenech da chi vorrebbe farle del male, insieme variazione meneghina di *Heaven Can Wait* (*Il paradiso può attendere*, Warren Beatty, 1978) e premonizione di *Ghost* (*Ghost-Fantasma*, Jerry Zucker, 1990)²².

Tutti questi titoli confermano, in sinistra sintonia con il *de profundis* intonato per il fantastico italiano negli stessi anni, l'impraticabilità in un simile contesto di una parodia plausibile, sostituita semmai da una lievissima screziatura, ora soprannaturale ora macabra, dei pretesti narrativi per l'ennesimo show personale del mattatore di turno. Lo ribadisce già, non a caso, proprio il medesimo Steno alla vigilia di quest'informata di titoli: nel 1979 realizza, con *Dottor Jekyll e gentile signora*, l'ultima delle tante parodie (dichiarate o meno)²³ della sua carriera, da uno spunto di Castellano e Pipolo sceneggiato da Benvenuti e Bernardi, che ribalta l'assunto del romanzo di Stevenson (e degli innumerevoli film ispirati) con un Jekyll carogna e mefistofelico e un Hyde candido e ingenuo. Ma la decostruzione consapevole dell'originale letterario e delle sue versioni cinematografiche sfuma da subito, ostaggio della presenza di Villaggio (anche sceneggiatore non accreditato) che da un lato rimodula Jekyll su una delle sue maschere televisive (il cattivissimo Kranz «tetesco di Germania», qui in versione lupesca e libidinosa) e dall'altro apre a una serie di elementi riconoscibilissimi dell'universo fantozziano (in particolare la declinazione grottesca del mondo delle multinazionali a base di «fidiputt e gran bastardo») e non solo (Hyde è una sorta di Fracchia, vestito alla Harpo Marx e con la pronuncia veneta di Papa Luciani...).

Corpi estranei e parabole eccentriche: la tentazione del pastiche (o del pasticcio?)

Resta da capire se, in un campo così nettamente polarizzato tra il comico-parodistico degli anni '50 e '60 e la dittatura dei nuovi comici anni '70 e '80, si possa rinvenire un fantastico comico che non si manifesti nei modi e nelle forme di quella parodia "frenata" dal mattatore di turno finora descritta.

L'esorciccio (Ciccio Ingrassia, 1975) e *Frankenstein all'italiana* (Armando Crispino, 1975)²⁴ sono accomunati dal fatto di essere usciti in sala in un anno cruciale per il destino della produzione cinematografica nazionale²⁵ e di esibire intenti parodistici nei confronti di due film d'oltreoceano già fin dal titolo. Eppure, in una decade (anche) cinematograficamente selvaggia e irripetibile come quella dei '70²⁶, i due film si pongono come curiosi (e irrisolti, va detto) tentativi di imitazione comica degli originali, senza quell'autentica volontà di decostruzione puntuale e certosina dei canoni e dei linguaggi di partenza che definisce la parodia in senso proprio. Piuttosto, anche nell'esibire entrambi cast composti privi di figure comiche egemoniche e davvero di richiamo (non lo è neppure Ingrassia senza Franchi in *L'esorciccio*), sembrano tendere verso il pastiche, come alternativa plausibile alla parodia²⁷, salvo poi degenerare in pratiche di accumulo e di stratificazione che si allontanano da ogni opzione di intertestualità sensata.

Su *L'esorciccio* molto si è scritto negli ultimi anni, nei termini di un curioso incontro e cortocircuito tra sberleffo antiaccademico e delirio cinefilo, spesso ricamando sulla natura ancipite di un film che è contemporaneamente cult e scult, a ripetere in sostanza il giudizio sospeso sull'at-





Mia moglie è una strega



tore-regista Ingrassia, all'epoca separato artisticamente dal collega Franco Franchi, in bilico tra pretese autoriali e suicidio professionale²⁸. Qui interessa più che altro mettere a fuoco l'andamento ondivago e incoerente della pellicola, che quasi subito abbandona il progetto di riprodurre l'originale friedkiniano sequenza per sequenza, anche probabilmente per motivi di budget, limitandosi a collocarlo sullo sfondo (anche mentale dello spettatore) e non precludendosi alcuna direzione possibile, dalla satira dei vizi meridionali alla commedia (genericamente) politica, fino al gusto *slapstick* del valzer delle possessioni. Alla fine, proprio nel corpo mostruoso del solito Salvatore Baccaro (inconfondibile *freak* autenticamente deforme, impiegato con frequenza nei generi nostrani settanteschi, tra horror, nazierotico e commediaccia, qui nella parte di un diavoletto fastidioso) si può rintracciare la proposta plausibile dietro *L'esorciccio*: l'accumulo, la combinazione, l'intersezione di materiali, spunti, gag anche di matrici sideralmente lontane, secondo una pratica di smontaggio e rimontaggio sfrenata che è tematizzata esplicitamente nel film dalla teoria frenetica di corpi posseduti e stravolti dal pestifero demonio.

Una strategia simile anima anche *Frankenstein all'italiana*, caso abbastanza raro di parodia al quadrato: parodia di una parodia, cioè del *Frankenstein* originale (James Whale, 1931), passando, però, per la parodia (di poco anteriore) di *Young Frankenstein* (*Frankenstein Junior*, Mel Brooks, 1974). Anzi, il recupero di un elemento riconoscibilissimo della rilettura irriverente di Brooks, peraltro lì esplicitato con parsimonia (la potenza sessuale del mostro, con conseguente trapiancamento di virilità tra la creatura e il creatore), diviene il principale motore narrativo del film di Crispino, con un'esasperazione perfino eccessiva, probabilmente dettata dalla volontà di corteggiare la "commediaccia" erotica del tempo, con evidenza evocata da una parte del cast medesimo (Aldo Maccione e Alvaro Vitali, ma anche Jenny Tamburi, piccola diva del genere). Niente di strano – e anzi in maniera consequenziale al carattere composito del film stesso, quasi a replicare la perversa fisiologia a pezzi della creatura – che accanto a questi corpi possano benissimo convivere residui e deiezioni dell'universo filmico pasoliniano (Ninetto Davoli come gobbo Igor; persino, in un piccolo cameo, l'inquietante Aldo Valletti, uno degli aguzzini di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975), a ribadire la sostituzione della raffinatezza della parodia di Brooks (bianco e nero in stile *Universal vintage*, set d'epoca) con una ricerca di ripugnanza e di disgusto fisico e corporeo anche disturbante. Insomma, *Frankenstein all'italiana* non fa nulla per nascondere le cicatrici sul suo corpo/testo, dove possono convivere parodia della parodia, esasperazione comico-erotica, sprazzi *splatter*, lubrificati da *softcore*, grottesco pasoliniano e felliniano (o, forse, più sensatamente, alla Nando Cicero)²⁹.

Se questo *patchwork* eccessivo di contaminazioni scriteriate, passaggi di tono e di stile senza soluzione di continuità e radicalizzazioni visive sia un (possibile) altro modo di intendere il fantastico comico italiano – oltre la gabbia rigida della parodia intesa come feudo esclusivo e controllato del comico mattatore – è un'ipotesi da approfondire ulteriormente, magari saggiandola su ulteriori titoli esemplari del decennio. Con il rischio, però, di trovarsi dentro le emergenze di un *pastiche* – ora, compiutamente e alla lettera, un "pasticcio" – onanistico e fine a se stesso, irripetibile in una formula produttiva ed estetica stabile, figlio di un momento storico e industriale particolare, a ipotecare una volta di più la possibilità di rinvenire davvero una via italiana originale al fantastico comico.

1. Non è possibile in questa sede neppure abbozzare una definizione del fantastico cinematografico (che comunque sconta una sorta di proteiforme imprevedibilità e irriducibilità, ben evidenziata in Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes: le fantastique au cinéma*, Étoile-Cahiers du Cinéma, Paris 1995; trad. it. *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, Le Mani, Recco 2008), come pure della sua particolare declinazione italiana, quanto mai composita e variegata, nonostante spesso sia semplicemente ricondotta a un'onnicomprendensiva (e generica) matrice horror unica. Sul genere in Italia, in tempi non sospetti e di molto precedenti alle recenti rivalutazioni, occorre citare Teo Mora, *Storia del cinema dell'orrore*, Fanucci, Milano 1977-1978 (II ed. rivista e aggiornata nel 2003), in particolare il vol. III; e, più recentemente, Gabrielle Lucantonio, *Il cinema horror in Italia*, Dino Audino Editore, Roma 2001 e Roberto Curti, *Fantasmia d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Lindau, Torino 2011. Ancora utilissimo e ricco di spunti, anche per il suo carattere composi-





to e policentrico, lo speciale a cura di Marcello Garofalo (a cura di), *Sangue, amore e fantasy*, «Segnocinema», 85, 1997, pp. 15-38, con preziosa filmografia annessa.

2. Sarebbe interessante approfondire in futuro questo confronto “a distanza” tra pratiche di riscrittura comica, sia pure entro sistemi cinematografici così lontani. Nell’attesa, si segnala l’esauriente Jeffrey S. Miller, *Horror Spoofs of Abbott and Costello: A Critical Assessment of the Comedy Team’s Monster Films*, McFarland & Company, Jefferson (NC) 2004, interamente dedicato alla serie di “Meet the Monsters” movies della coppia e al loro rapporto con gli horror originali.

3. Sui limitati profitti del gotico anni '60, e in senso ampio dell'horror italiano, si può ancora leggere Alberto Pezzotta, *Doppi di noi stessi*, in M. Garofalo (a cura di), *Sangue, amore e fantasy*, cit., pp. 25-31.

4. Su questi temi, si consiglia Roy Menarini, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Hybris, Bologna 2001.

5. Più in generale, questo tipo di operazioni si colloca entro il carattere testualmente composito e articolato della commedia italiana del secondo dopoguerra, che conosce e pratica forme e modelli diversi, spesso incrociati a vario titolo con il cinema comico e frequentemente debitori di mondi extra cinematografici, come ben evidenziato in Gianni Canova, *Modelli, strategie e migrazioni mediatiche: la nascita della commedia italiana*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano 1949-1953*, vol. VIII, a cura di Luciano De Giusti, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003. Più specificamente sul comico-parodistico italiano cinquantesco, è utile leggere Giorgio Cremonini, *Comico, parodia, eversione*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano 1954-1959*, vol. IX, a cura di Sandro Bernardi, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004.

6. Ci si riferisce qui ai termini del dibattito sulla parodia come circoscritti e definiti in Dan Harries, *Film Parody*, BFI, London 2000; ma è utile ai fini del presente discorso anche il felice rilievo dell’ambiguità etimologica del prefisso greco “para” nel termine “parodia” in Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, University of Illinois Press, Champaign (IL) 2000, p. 32, che ne evidenzia sia il carattere di antagonismo sia quello di prosimità e complementarità al testo di origine.

7. Dispiace non poter partire addirittura dal 1952 con il curioso *Noi due soli* (Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Marino Girolami), tipica farsa con Walter Chiari, nella quale – in forma di sogno (come si capisce alla fine) – per tutta la seconda parte del film si racconta delle conseguenze tragicomiche di un’apocalisse atomica che ha lasciato vivi soltanto i due innamorati protagonisti (e, come terzo incomodo, il migliore amico di lui), giocando con un certo immaginario fantascientifico soprattutto letterario.

8. Per approfondire il film e i suoi legami con il varietà e l’avanspettacolo, R. Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, cit., pp. 95-101.

9. Sulla brillante ed esemplare carriera di Steno (Stefano Vanzina), si può leggere Bruno Ventavoli, *Al diavolo la celebrità. Steno dal “Marc’Aurelio” alla televisione*, Lindau, Torino 1999.

10. Per inciso, Lee frequenterà di lì a poco anche il genere “all’italiana” nelle sue declinazioni serie, sempre con personaggi vampireschi e soprannaturali (come in *Erocle al centro della terra*, 1961, e *La frusta e il corpo*, 1963, entrambi di Mario Bava), ma è significativo che la sua “prima volta” sia nella *dépendance* comica.

11. Una precisa analisi del film, soprattutto su questi temi, in Roy Menarini, *La strana copia. Studi sull’intertestualità e la parodia nel cinema*, Campanotto, Udine 2006, pp. 123-129.

12. A confermare questa voluta confusività tra le due serie cinematografiche si può citare il prelievo del personaggio di Filini (Gigi Reder) dai *Fantozzi* e il suo reinnesto tale e quale in *Fracchia contro Dracula* come se si trattasse di universi comunicanti.

13. In maniera trasparente, anche il cast reca traccia di questa strategia di accumulo forsennato, come dimostra la presenza tanto di un’Isabella Ferrari, all’epoca ancora molto vicina ai modelli vanziniani, come cacciatrice di vampiri e addirittura di un Giuseppe Cederna pre-Salvatores nei panni dell’Igor di turno.

14. Oltre alla presenza frequente di alcuni protagonisti (Villaggio e Pozzetto), non si danno ricorrenze evidenti che permettano l’individuazione di una serie, anche solo produttiva o distributiva. Sono facilmente riconoscibili, invece, le consuete pratiche di imitazione e braccaggio reciproco in uso nel cinema italiano: così, da *Bollenti spiriti*, prodotto dalla Clemi Cinematografica di Clementelli (anche con un occhio al precedente successo di *Mia moglie è una strega*), Cecchi Gori preleva la coprotagonista Gloria Guida che accoppia a Pozzetto nel successivo *La casa stregata*. Ancora, *C’è un fantasma nel mio letto* cerca di abbassare verso la commediaccia erotica il modello (almeno produttivamente) più raffinato delle commedie con fantasmi Cecchi Gori e Clemi. Infine, evidentemente, *Io zombo, tu zombi, lei zomba* richiama volutamente nel titolo *Io tigre, tu tigre, egli tigre*, pur nascendo a rimorchio del successo di *Dawn of the Dead* (*Zombi*, George Romero, 1979), che di fatto cita esplicitamente – e diloggia pesantemente – soltanto nel finale al supermercato.

15. Tracce di questo interesse più o meno motivante si possono trovare anche in altre manifestazioni del cinema di profondità nazionale di quegli stessi anni: si pensi al dittico *Uno sceriffo extraterrestre... poco extra*





e molto terrestre e *Chissà perché capitano tutte a me* (1979 e 1980, Michele Lupo), con Bud Spencer alle prese con un bambino extraterrestre (per la cronaca, il piccolo Cary Guffey, prelevato di peso da *Close Encounters of the Third Kind* – *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, Steven Spielberg, 1977).

16. Per tutti, si può ricordare il giudizio molto severo su questa stagione da parte di Maurizio Grande, ora in Orio Caldiron (a cura di), *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2003.

17. Al limite, nella stagione più nobile della commedia all'italiana, anche se con finalità soprattutto satiriche, si possono citare *Omicron* (Ugo Gregoretti, 1963) e *Il disco volante* (Tinto Brass, 1964) e, con meno finezza e più prossimità al comico-parodistico, *I marziani hanno dodici mani* (Castellano e Pipolo, 1963).

18. Senza peraltro farsi mai tentare davvero da possibili digressioni fantastiche, con l'eccezione (molto parziale) del Sordi di *Io e Caterina* (Alberto Sordi, 1980) e *Sono un fenomeno paranormale* (Sergio Corbucci, 1985).

19. Quest'attitudine si manifesta praticamente a ogni livello nella produzione di commedie e di film comici del periodo, anche oltre le serie dei mattatori di maggiore spicco, come dimostrano, da un lato, *Ciao marziano* (Pier Francesco Pingitore, 1979), incursione nella favola fantascientifica del comico Pippo Franco nel suo periodo di maggiore successo, e, dall'altro, *La liceale, il diavolo e l'acquasanta* (Nando Cicero, 1979), digressione fantastica (lieve) della commedia sexy.

20. Espressione, pare, coniata da Leo Benvenuti, come ricorda Laura Toscano, intervistata in Andrea Pergolari (a cura di), *La fabbrica del riso - 32 sceneggiatori raccontano la storia del cinema italiano*, Un mondo a parte, Roma 2004, p. 377.

21. Come ha dimostrato bene, qualche anno prima, l'insuccesso di *Il cav. Costante Nicosia demoniaco, ovvero: Dracula in Brianza* (Lucio Fulci, 1975), dove l'elemento vampiresco viene forzatamente aggiunto alla consueta caratterizzazione del personaggio di Lando Buzzanca (maschio focoso del Sud, spesso trapiantato al Nord), mescolando a bella posta simbolismi sessuali e socioeconomici (l'imprenditore che succhia il sangue agli operai).

22. Curiosamente, Celentano si presenta (*uncredited*) anche nei panni del Padreterno nell'incredibile finale del film, prefigurando il successivo, delirante, musical fantastico-biblico *Joan Lui - Ma un giorno nel paese arrivo io di lunedì* (Adriano Celentano, 1985).

23. Per esempio, limitandoci a quanto qui interessa, lo è soltanto nominalmente *Un mostro e mezzo* (1963), che guarda sì al *Frankenstein* d'oltreoceano, ma limitatamente alla sequenza dell'operazione, ricalcata sulla creazione del mostro nel prototipo Universal, preferendo poi concentrarsi sul consueto repertorio dei protagonisti Franchi e Ingrassia.

24. Da non confondere con *Il mostro è in tavola... barone Frankenstein* (Paul Morrissey, 1974), parte del bizzarro dittico tra parodia splatter ed esperimento pop wahroliano con *Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!!* (Paul Morrissey, 1974).

25. Su quell'anno di svolta, alla vigilia della nascita della televisione commerciale, riflette in più occasioni Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione* (1958-1976), Carocci, Roma 2012.

26. Per rendersene conto, basta consultare qualche scheda di film del decennio in Marco Giusti (a cura di), *Stracult. Dizionario dei film italiani*, Sperling & Kupfer, Milano 2004.

27. Ancora, ci si riferisce alla definizione di pastiche come altra possibile forma di intertestualità, diversa dalla parodia, in D. Harries, *Film Parody*, cit.

28. Prospettive interessanti e stimolanti sul film sono in Giacomo Manzoli, *Diavolo per ridere. L'esorciccio, o l'effetto retroattivo di una parodia perfetta*, «Cineforum», 401, 2001.

29. Sul film e sulla singolare figura di Crispino, recentemente riscoperto nella sua liminalità tra artigianato di genere e aspirazioni autoriali, si legga Claudio Bartolini, *Macchie solari*, Bloodbuster, Milano 2014.

Rocco Moccagatta, critico e studioso di cinema, si è occupato in particolare di generi popolari, sia nel cinema italiano ed europeo, sia nel sistema hollywoodiano contemporaneo. Collabora con la sezione Cinema dell'Istituto di Arti, culture e letterature comparate dell'Università Iulm di Milano. Ha scritto *Le forme del classico. Contributi per l'analisi del cinema hollywoodiano* (Arcipelago Edizioni, Novara 2013, con Elena Gipponi) e numerosi saggi in volumi collettanei (tra cui, *Atlante del cinema italiano*, Garzanti, Milano 2012; *La cultura italiana*, Utet-Grandi Opere, Torino 2010; *Enciclopedia del cinema*, Garzanti, Milano 2002 e 2009) e in riviste («Comunicazioni Sociali», «Link. Idee per la televisione», «Comunicazione Politica», «Segnocinema»). Scrive regolarmente su «Duellanti».

