SERGIO MARTINO

2 **Editoriale**
di Claudio Bartolini

3 **Editoriale bis**
di Michele Galardini

PROFILI

5 **Italian Gieaalloouu**
di Roy Menarini

6 **Un piccolo frammento di destino**
di Luc Merenda

8 **I corpi (ri)presentano tracce di violenza carnale**
di Federica Martino

CONFLUENZE

11 **Tracce di violenza cinefila**
di Roberto Curti e Alessio Di Rocco

14 **Il tocco elegante di Sergio Martino**
di Giona A. Nazzaro

16 **Visto, si tagli**
di Roberto Curti

18 **Frenesia di un delitto**
di Raffaele Meale

21 **Il suo cinema è una stanza chiusa**
di Rocco Moccagatta

24 **Tutti i suoni del giallo**
di Emanuele Leotta

27 **Tutti i colori del thrilling**
di Stefano Di Marino

30 **Martino gioca d'azzardo**
di Anton Giulio Mancino

34 **Scream queen e femme fatale**
di Laura Da Prato

AUDIOVISIVI

37 **Lo strano vizio della signora Wardh**
di Angelo Iocola

40 **La coda dello scorpione**
di Mirco Moretti

43 **Tutti i colori del buio**
di Stefano Loparco

46 **Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave**
di Massimiliano Martiradonna

48 **I corpi presentano tracce di violenza carnale**
di Roberto Della Torre

52 **Morte sospetta di una minorenne**
di Matteo Vergani

54 **Assassinio al cimitero etrusco**
di Davide Pulici

56 **Spiando Marina**
di Valentino Saccà

58 **Graffiante desiderio**
di Andrea Giorgi

61 **Delitti privati**
di Alice Cucchetti

64 **Mozart è un assassino**
di Enrico Giacovelli

66 **LE FIRME**

Bietti

Editoriale

di Claudio Bartolini

Giunto al quinto numero, *INLAND. Quaderni di cinema* affronta uno snodo cruciale, fatto di significative ed emblematiche svolte che segnano uno scarto, un'apertura rispetto alla precedente linea editoriale.

Innanzitutto la scelta del regista da sottoporre allo sguardo monografico – ma prismatico – dei nostri fascicoli è in netta controtendenza nei confronti dei quattro (s)oggetti d'indagine che l'hanno preceduta: controtendenza cronologica, in quanto Sergio Martino ha raggiunto lo zenit della sua produzione artistica negli anni Settanta e Ottanta (ed è la prima volta che *INLAND* esce dall'alveo della ricerca sul cinema contemporaneo); contenutistica e d'immaginario, poiché l'autore di *Tutti i colori del buio* si è sempre rivolto a un pubblico popolare, offrendogli forme d'intrattenimento ben distanti dai virtuosismi linguistici e iconografici di Rob Zombie, dall'elitarismo di François Ozon e dell'ultimo Nicolas Winding Refn – cineasti che pur si muovono all'interno dei generi – e tanto più dalla profondità abissale del lavoro di Lav Diaz.

In secondo luogo, questo numero sceglie consapevolmente di isolare e dissezionare un singolo segmento della carriera martiniana. Consci dei limiti che avrebbe potuto comportare l'affrontare per intero il *corpus* filmografico del regista – che dal comico si propaga fino al post-atomico, passando per western, poliziesco, avventura, commedia e cannibalico – abbiamo scelto di puntare l'obiettivo sul giallo-thriller, genere che più di ogni altro ha stimolato la sua creatività (e quella della sua factory, da Giancarlo Ferrando a Eugenio Alabiso, da Nora Orlandi a Bruno Nicolai) e al quale si è legato a doppio filo scegliendolo come punto di partenza della sua carriera, nonché tornandovi puntualmente negli anni Ottanta e Novanta in forma di spettacoli per le sale, ma anche per il piccolo schermo (la serie *Delitti privati* [1993]). Ma la scelta del giallo-thriller è stata dettata anche da un'altra ragione, che costituisce il terzo e ultimo scarto. *INLAND* #5, infatti, si apre per la prima volta ufficialmente alla collaborazione con altre realtà critiche (nella fattispecie il mensile «Nocturno», punto di riferimento storicistico sul bis italiano), editoriali (Bloodbuster, nel cui catalogo va a inserirsi l'autobiografia di Martino, arricchita dal nostro periodico nella *limited edition* in box esclusivi) e festivaliere (Presente Italiano 2017 di Pistoia ha scelto di adottare il fascicolo come catalogo della sezione-omaggio dedicata, appunto, al giallo-thriller martiniano). Il presente oggetto, dunque, non è da intendersi come lavoro a sé stante – seppure, di fatto, possa considerarsi tale per compattezza ed esaustività – ma come parte di un mosaico che intende riflettere la complessità e le sfumature della carriera di Martino. Se i dossier monografici di «Nocturno» ne storicizzano l'intera filmografia e l'autobiografia lascia campo libero a ricordi e racconti in prima persona, *INLAND* vuole come sempre scendere in profondità proponendo spigolature ardite e piuttosto inconsuete quando si parla di cinema popolare: il taglio politico di Anton Giulio Mancino, quello simbolico di Rocco Moccagatta e quello filosofico di Raffaele Meale sono soltanto alcuni tra gli esempi di approccio alla materia che si discostano da quelli più tradizionali (soltanto all'apparenza: leggere le schede a firma Martiradonna, Loparco, Giorgi e Giacovelli per credere) affrontati, come sempre, nella sezione di coda dedicata ai materiali audiovisivi. Tutto questo per affermare come il cinema, secondo noi di *INLAND*, sia una questione cronologicamente e contenutisticamente trasversale, aperta e permeabile. Un territorio dalle molteplici superfici, ognuna sovrastante un tesoro da scovare in profondità.

Editoriale bis

di Michele Galardini

La storia che lega il festival Presente Italiano a Sergio Martino inizia un pomeriggio d'estate a Milano. Bastano poche parole di Claudio Bartolini per instillarmi il dubbio che, dopo il cinema perduto degli anni Sessanta-Settanta (*Arcana* di Giulio Questi, *Fuoco!* di Gian Vittorio Baldi, solo per citarne due) e la commedia da riscoprire (Gregoretti, Citti, Lattuada, Festa Campanile etc.), sia arrivato il momento di prendere di petto l'unico filone capace di proiettare il cinema italiano al di fuori dei suoi confini: quello del terrore, nella fattispecie il giallo-thriller. A differenza delle prime due edizioni in cui la sezione di omaggio al cinema italiano, curata da Roy Menarini, era stata tematica, per la terza la sezione sarà monografica e dedicata a Sergio Martino.

Il festival accoglierà il regista romano, assieme a Luc Merenda, all'interno di una tre giorni densa di proiezioni e incontri in luoghi confortevoli (la libreria Lo Spazio di via dell'Ospizio) oppure misteriosi e un po' impervi come le antiche *gore* (Pistoia Sotterranea), il tutto anticipato dall'inaugurazione della mostra di fan-art "Tutti i colori del giallo". E, visto che, quando parliamo di cinema, in realtà stiamo mettendo sul piatto il nostro rapporto con le immagini e di conseguenza con il mondo, la presenza di Sergio Martino è un'occasione che riguarda tutti, cinefili e non, e chiama in causa soprattutto quei ragazzi che di immagini sono fruitori e produttori incessanti. Perché i generi e sottogeneri contenuti in questo omaggio sono terreni fecondissimi da cui estrarre i rudimenti del cinema per magari, un domani, sperimentare inquadrature, tagli, colori, effetti.

Misureremo il grado di consapevolezza del mezzo estetico degli autori italiani del futuro attraverso la capacità di essere ottimi artigiani. In questo Sergio Martino può e deve essere guida.

INLAND

INLAND. Quaderni di cinema
RIVISTA QUADRIMESTRALE GRATUITA

Direttore editoriale: Claudio Bartolini

Redazione: Ilaria Floreano, Caterina Bogno
Progetto grafico e AD: Alessandro Colombo
Esecutivo interni e impaginazione:
Studio Caio Robi Silvestro
Illustrazioni: Alessandro Colombo, Simone Catalano

Edizioni Bietti – Società della Critica srl,
Sede legale: C.so Venezia 50, Milano
www.bietti.it

In attesa di registrazione presso il Tribunale
di Milano
Stampa: ProntoStampa srl, Fara Gera d'Adda (Bg)

heterotopia@edizionibietti.com

Profili

ITALIAN GIEAALLOOUU
di Roy Menarini

UN PICCOLO FRAMMENTO DI DESTINO
di Luc Merenda

I CORPI (RI)PRESENTANO
TRACCE DI VIOLENZA CARNALE
di Federica Martino

Italian Gieaalloouu

Etimologia di un genere

di Roy Menarini

La parola "giallo", proveniente dall'antico germanico, ha lo stesso etimo in gran parte delle lingue europee. È piuttosto curioso che, quando gli anglosassoni hanno identificato il thriller nostrano con il termine italiano "giallo" (che nel loro caso non ha nulla a che fare con la collana Mondadori o con quel tipo di *whodunit* poco orrorifico), non si siano accorti della vicinanza etimologica con la parola "yellow". Ma se ascoltate un americano parlare di Dario Argento e del suo cinema vedrete che lo definirà "giallo" pronunciando "gieaalloouu", in modo molto vicino a "yellow". Un discreto paradosso. Ma in tutti questi film non c'è affatto il giallo: al massimo ci sono molto rosso sangue e molto nero *dark*, tanto è vero che uno dei grandi film di Sergio Martino si intitola, appunto, *Tutti i colori del buio* (1972).

La premessa dedicata alle categorie etimologiche non ha particolari ambizioni se non quella di distinguere espressioni ambigue che spesso confondono interlocutori italiani e stranieri. In compenso, gli appassionati di questo cinema e delle opere di Martino si capiscono benissimo tra loro, perché conoscono perfettamente quel che amano. Si sentono comunità e sono lontani anni luce da una visione normativa, securitaria del cinema italiano. Ancora oggi, del resto, alcuni noti dizionari di cinema analizzano *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971) o *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972) in termini di coerenza narrativa e originalità stilistica, quando è ovvio che per il cinefilo conta altro: un cinema inventato di sana pianta anche se segnato da incredibili manierismi estetici, una passione quasi lirica per la polpa erotica e sanguinaria del testo, il piacere del film puramente, squisitamente, forse intollerabilmente di genere (intollerabilmente per i detrattori, s'intende).

Con tutti i suoi sottogeneri e tutte le sue aspre battaglie di primato (chi imita chi tra Argento e Martino? Chi ha aperto la stagione dell'*Italian Giallo*? In quale relazione si trova questo genere con gli anni Sessanta e la prima ondata barocca del cinema di Leone e di Bava? E così via), il thriller nazionale è un catalogo di forme, un concerto di soluzioni plastiche e di pulsioni segrete, un periodo di libertà espressiva che certamente possiede una relazione molto intensa con la contemporaneità politica degli anni Settanta, ma mostra di infischiarsene il più possibile.

La trilogia di Martino con Edwige Fenech rappresenta senza ombra di dubbio uno dei vertici del filone, anche se l'autore romano oggi ci appare soprattutto il più strenuo esemplare di un sistema dei generi che egli adotta già nella sua fase tardo-moderna (quella di fine anni Sessanta e inizio Settanta) e accompagna in tutti i suoi, spesso repentini, cambiamenti di stadio: dal cannibalico al poliziottesco, dall'erotico allo splatter-western, dall'episodico al post-atomico, fino all'annacquato periodo televisivo.

Intanto, in America, il "gieaalloouu" veniva furiosamente saccheggiato da Brian De Palma, senza che la gran parte dei critici italiani, troppo impegnata a nominare Hitchcock, se ne accorgesse: come dire... solo una parte della verità. Quella più comoda.

Un piccolo frammento di destino

Luc Merenda racconta Sergio Martino

di Luc Merenda

Cinecittà, marzo 1972. Recito nel mio primo film italiano, si intitola *Così sia*. Negli studi accanto un'attrice, una certa Edwige Fenech, lavora con un regista, un certo Sergio Martino. I camerini dell'attrice e il mio sono vicini, verremo presto a sapere di essere entrambi francesi, così faremo amicizia. Mi racconta che il suo film è prodotto dal fratello del regista, tale Luciano Martino. A poco a poco, scopro l'esistenza di una vera e propria grande famiglia.

Dopo averne sempre e solo sentito parlare, finalmente incontro i due fratelli di persona quando, mesi dopo, vengo convocato negli uffici della casa di produzione Dania. Luciano, di gran fascino, bontà e generosità, sicuro di sé, vigila su tutto e tutti con un occhio serio e l'altro scherzoso: nell'insieme emana un grande carisma. Accanto gli sta il regista, Sergio, più giovane benché più alto. Noto subito un uomo che tende a stare spesso sulle sue, piuttosto introverso, dall'aria perbene. Appurerò molto presto che dietro questa parvenza da pariolino si nascondono tanta bravura e tanto talento. E che dietro lo sguardo da cerbiatto, a volte un po' selvatico, si celano paradossalmente una grande civiltà e, a sprazzi, una certa ironia. Capisco a prima vista che si tratta di un duo celebre e decisamente complementare, talentuoso e acuto. Un'accoppiata affiatatissima, temibile (ma solo nel senso positivo della parola). Il giorno in cui sono venuto a sapere della malattia di Luciano, l'ho chiamato. Ho ritrovato il Luciano di sempre: lucidissimo anche nell'ultimo percorso, mi ha parlato della sua morte come se fosse stata quella di un altro, con straordinaria ironia e con il suo immancabile coraggio. Un uomo di classe, un uomo di razza. Da quel giorno rivivo spesso flashback che mi riportano al nostro passato.

Intanto, sul set, scoprivo pian piano un regista sempre calmo, mai su di giri, un tecnico avanguardista che spesso ti lasciava libero di fare come preferivi. Salvo poi aggiustare la mira per piccoli tocchi, talvolta impercettibili, sovrapponendo, senza mai prevaricare, la sua visione del personaggio alla nostra. Aveva un modo di dirigere tutto suo. Più che dirti quello che voleva, Sergio ti spiegava – sempre un po' fra le righe – quello che *non* voleva, inducendo così l'attore a interpretare la parte tenendo conto di ciò che *non* doveva fare. Un atteggiamento molto personale, ma che rispettava i nostri sentimenti, senza mai minare l'intimità che ciascuno di noi sviluppava nei confronti del proprio personaggio. Non ti sembrava mai, insomma, che le tue emozioni venissero in qualche modo intaccate. Questa sua immensa capacità mi dava la possibilità di recitare rimanendo sempre coerente con me stesso, forte della sicurezza di chi sente che sta facendo bene. Chi è del mestiere sa di cosa parlo: non è poca cosa.

Sergio e io siamo diventati presto amici. Ci frequentavamo nelle nostre case a Roma e nella sua residenza all'Argentario. Sua moglie Mariolina, donna deliziosa, bella, intelligente, colta e generosa – e, se questo non bastasse, anche molto chic –, organizzava con grazia ed efficacia la vita delle loro case, dando addirittura l'impressione di provare gratitudine nei

confronti dei suoi stessi ospiti. Dopo un pranzo o una cena, gli uomini e le donne usavano dividersi, gli uni a giocare a biliardo e a parlare di calcio o di cinema, le altre a discutere di letteratura, moda, cura dei figli e della famiglia. Non mi era mai capitato in precedenza perciò, all'inizio, fui molto sorpreso da tale prassi, finendo ben presto per essere scambiato per un traditore del genere maschile, dal momento che prediligevo le donne alla squadra. Ciononostante, Mariolina e Sergio continuavano ugualmente a invitarmi. Questo per dire che, anche fuori dal set, mi sentivo accettato per quello che ero.

Ho letto ultimamente un testo scritto da Sergio a proposito della malattia di sua moglie, colpita recentemente dall'Alzheimer. Parole molto belle e molto tristi: il dolore di non poter più godere delle gioie di tutta la famiglia si unisce alla sofferenza provocata dal pensiero di lei che non vedrà crescere i suoi nipoti, che non sarà più consapevole dell'amore del marito e di quello delle figlie. Era, e di certo lo è ancora, una stupenda creatura: spero un giorno di rivederla… quando accadrà riceverò sicuramente una "mazzata in testa" perché saranno passati trent'anni dall'ultima volta che l'ho frequentata.

Il 15 giugno del 2012 ho rivisto Sergio a Parigi: siamo stati invitati alla proiezione di due suoi film da me interpretati, *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973) e *La città gioca d'azzardo* (1975). È stato come se ci fossimo lasciati il mese prima, incredibile! L'evento prevedeva un nostro intervento al termine della proiezione. Abbiamo avuto quindi il tempo per concederci di nuovo una cena insieme. Eravamo Sergio, Marina Crescenti – con la quale stavo ancora lavorando alla mia autobiografia *La mia vita a briglie sciolte* – ed io. C'erano anche tutti gli organizzatori: giornalisti, registi, produttori, distributori che gravitavano intorno alla settima arte, alla nostra in particolare. Durante la cena, come in tanti fotogrammi di celluloide, ho rivisto con gli occhi della mente le immagini dei film girati assieme decenni prima. Tutti quei ricordi in una volta sola mi hanno proiettato sui cavalloni (direi poco se dicessi: sulle onde) di una grandissima felicità. Allo stesso tempo, però, mi sono sentito anche sfinito e svuotato: avevo parlato di un mondo da me abbandonato ormai secoli prima. Al termine delle incessanti conversazioni sul cinema, rimpinzati di cibo e di vino deliziosi, siamo usciti. Il ristorante dava su una piccola piazza, che ricordo incantevole. Dalla parte opposta c'erano alte vetrate che lasciavano inaspettatamente vedere, attraverso alcune finestre aperte, una lezione di flamenco a noi graditissima. Io e Sergio ci siamo avvicinati, come ipnotizzati. I corpi cangianti di splendide ballerine parevano volare sul parquet, per posarsi nuovamente a terra a ogni rapido cambiamento di direzione e ripartire con ancora più vigore. L'atmosfera era da film: in piedi uno accanto all'altro, ci siamo ritrovati su uno dei nostri set. Siamo ritornati a galla la complicità, la sincerità, l'affetto e la lealtà che sempre ci hanno legati, insieme alle sinergie che si creavano sempre tra noi. Abbiamo sentito riemergere gustosissime emozioni mai sopite, a noi tanto familiari. Avevano il sapore antico dei nostri vecchi – e perché no? – anche un po' spregiudicati tempi.

Più che dirti
quello che voleva,
Sergio ti spiegava
quello che
non voleva

I corpi (ri)presentano tracce di violenza

"Torso" tra passato e futuro

di Federica Martino

I corpi presentano tracce di violenza carnale (*Torso* per la distribuzione estera) è un film che mio padre Sergio Martino ha girato nel 1973 e che è diventato un *cult movie* nelle ultime decadi. In diversi paesi del mondo ha rappresentato un riferimento per numerosi registi, dai più noti agli emergenti. Anche oggi le proiezioni di *Torso*, di solito in programma nei festival di film di genere, attraggono cinefili appartenenti alle più diverse fasce di età.

Le ragioni di questo fenomeno sono diverse: l'allettante mix di generi cinematografici tipico di tanti gialli italiani dell'epoca, le scene molto iconiche, il *setting* universitario ancora oggi di moda, la suspense di racconto e il particolare linguaggio visivo che, nel tempo, ha incontrato il gusto sia del pubblico, sia di altri registi.

I corpi presentano tracce di violenza carnale è, a mio parere, un classico che non ha retto completamente al tempo. Qualche anno fa, quando ho iniziato a nutrire l'idea di farne un remake, ho cominciato a ragionare su cosa del film sia ancora attuale – cosa quindi tenere – e su cosa invece appartenga a un'epoca del nostro cinema non più traducibile.

La pellicola originale segue il percorso di quattro ragazze più che ventenni che dalle aule delle lezioni del master in Storia dell'arte all'Università di Perugia fuggono in una villa remota, dove vengono brutalmente uccise da un maniaco incappucciato. Tutte tranne una. La *detection* presente nel film mi sembra oggi un elemento fuori luogo, come il genere erotico *softcore* che non trova più la sua ragione d'essere per gli standard del cinema di genere contemporaneo, anche a causa delle sue protagoniste dal carattere molto spesso forte e complesso. Ciononostante c'è un essenziale e fondante elemento femminile che rende il materiale maturo per un rifacimento.

Il remake di *I corpi presentano tracce di violenza carnale* si differenzierà dall'originale sostanzialmente perché senza nessuna traccia di *detection* né di *softcore*, presenti invece nella pellicola del 1973. Non credo che la combinazione di generi, un tempo necessaria in questo tipo di opere, sia ancora praticabile o godibile come invece era quando il film fu distribuito. Credo, piuttosto, che la strada più giusta e accurata per realizzarne una nuova versione sia oggi quella di farne un thriller-horror con un'importante presenza femminile.

Le due protagoniste del remake che voglio girare sono studentesse molto più giovani di quelle del film originale: June e Sorrell hanno 18 e 19 anni e sono matricole della UCLA che trovano ragioni per solidarizzare prima al college, ma in maniera più significativa nel viaggio che decidono di fare da Los Angeles sino a una villa isolata nelle colline del Nevada, inaccessibile come lo era quella italiana, passando attraverso la rutilante follia allucinata del festival Burning Man.

Il viaggio fisico delle studentesse di *I corpi presentano trace di violenza carnale* sarà dunque ugualmente rappresentato, ma nel rifacimento assumerà un'intensità psicologica che

non è presente nel film del 1973, perché il nuovo prodotto possa essere più fresco e attuale

Il tema di entrambi i film è quello dell'amicizia femminile che fa fronte a qualunque avversità e qualunque tormento. Questo è il nucleo che manterrò e che costituirà le fondamenta per una caratterizzazione più complessa delle due protagoniste. Le qualità che più definiscono le ragazzine sono la compassione e la particolare resistenza al rifiuto, agli abusi e alla violenza. Credo che questi siano tratti distintamente femminili e mi piace l'idea che al centro del mio thriller-horror ci siano qualità che raccontano una diversa forma di forza.

Ho ideato la storia con una sceneggiatrice inglese, Helen Jacey, incontrata due anni fa a una conferenza al festival Cine Excess di Brighton, sapientemente condotto da Xavier Mendik, accademico, appassionato cinefilo e cultore di tanto cinema italiano di quegli anni.

Io e Helen abbiamo lavorato a distanza (lei in Inghilterra, io in Italia) e sono molto soddisfatta del suo lavoro e della sceneggiatura. Abbiamo pensato sin da subito a un'ambientazione straniera senza mai ipotizzare un *setting* in Italia, perché il film originale ha oggi i suoi fan più devoti soprattutto in America, Canada, Inghilterra e Australia. Girerò il remake in lingua inglese perché il cinema di genere, ancora e come sempre, possiede più di altri una vocazione internazionale.

Il remake si differenzierà dall'originale perché senza nessuna traccia di detection né di softcore

Confluenze

TRACCE DI VIOLENZA CINEFILA
di Roberto Curti e Alessio Di Rocco

IL TOCCO ELEGANTE DI SERGIO MARTINO
di Giona A. Nazzaro

VISTO, SI TAGLI
di Roberto Curti

FRENESIA DI UN DELITTO
di Raffaele Meale

IL SUO CINEMA È UNA STANZA CHIUSA
di Rocco Moccagatta

TUTTI I SUONI DEL GIALLO
di Emanuele Leotta

TUTTI I COLORI DEL THRILLING
di Stefano Di Marino

MARTINO GIOCA D'AZZARDO
di Anton Giulio Mancino

SCREAM QUEEN E FEMME FATALE
di Laura Da Prato

Tracce di violenza cinefila

Plagi, remake, omaggi

di Roberto Curti e Alessio Di Rocco

Che i gialli italiani abbiano influenzato cineasti delle più disparate parti del globo è risaputo, ma fa comunque una certa impressione osservare come quelli di Sergio Martino abbiano dato vita a filiazioni inattese e spesso sorprendenti, a riprova di una solidità narrativa e stilistica di tutto rispetto. Nel 1972, ad appena un anno dall'uscita di *Lo strano vizio della signora Wardh,* il regista turco Mehmet Aslan gira un remake dal titolo *Aşka Susayanlar (Seks ve Cinayet),* con Meral Zeren nel ruolo che fu di Edwige Fenech, il baffuto Yıldırım Gencer in quello di Ivan Rassimov e Kadir İnanır a fare le veci di George Hilton. Per buona parte del film la narrazione ricalca fedelmente quella dell'archetipo estremizzandone la componente di *exploitation*, ma al momento di tirare le fila del racconto sceglie una soluzione meno ardita: al posto dei due uomini che hitchcockianamente si scambiano i delitti, si ricorre al più classico stratagemma del marito in combutta con l'amante. Se non si prende il film sul serio c'è da divertirsi: il maniaco omicida si muove a grandi balzi, le vittime vengono seguite in soggettiva e a distanza ravvicinatissima senza che si accorgano di nulla, la colonna sonora mescola brani tratti da film italiani (*Città violenta*) a hit internazionali (*Sealed with a Kiss*), in barba ai diritti d'autore.

Ben oltre il tedio è invece l'altro remake, questa volta battente bandiera italiana: *La strana storia di Olga O.* (1995), prodotto da Remo Angioli e diretto da Antonio Bonifacio. Serena Grandi, nel ruolo eponimo, è tormentata dai fantasmi del passato. Per questa ragione il suo psichiatra (Dobromir Manev) le consiglia di ritornare nella sua città natale, dove si verificano alcuni delitti. Presto, però, si scopre che si tratta di un piano organizzato dallo psichiatra stesso e dal marito di Olga (David Brandon), legati da una relazione omosessuale e determinati ad appropriarsi dei soldi della donna. La sceneggiatura di Daniele Stroppa e Maria Cociani fa acqua, per non parlare della scadente regia.

Anche *La coda dello scorpione* (1971) vanta epigoni, italiani e non. *Ragazza tutta nuda assassinata nel parco* (1972), diretto da Alfonso Brescia e scritto da Gianni Martucci insieme all'apolide Peter Skerl (che al personaggio interpretato da Pilar Velázquez assegna il nome di sua figlia Catherine, assassinata da un maniaco omicida nei primi anni Ottanta), riprende l'idea dell'investigatore assassino, ricalcando il personaggio interpretato da George Hilton nel film di Martino. Alla parte finale di *La coda dello scorpione* si ispira probabilmente il climax di *Ore 10: calma piatta*, diretto da Phillip Noyce nel 1989 e tratto dal romanzo *Dead Calm* di Charles Williams, che aveva già tentato di portare sullo schermo Orson Welles alla fine degli anni Sessanta con l'incompiuto *The Deep*. Nel film Nicole Kidman, sola su una barca in mezzo all'oceano, affronta armata di fiocina lo psicopatico Billy Zane, come aveva fatto Anita Strindberg con George Hilton nella pellicola martiniana. Una similitudine tanto più evidente se si pensa che né il romanzo di Williams, né il copione di Welles prevedevano una siffatta scena.

Ma è dall'Oriente che arriva un vero e proprio remake: *Duo ming ke* di Chan Tung Man (1973),

coproduzione di Thailandia e Hong Kong conosciuta con il titolo anglofono *Killer in the Dark*. Chang, ricco proprietario di un night, muore in un incidente aereo e la moglie, unica erede, viene assassinata poco dopo. Altre donne fanno la stessa fine, tutte uccise a colpi di rasoio. I sospetti cadono su Kung Ua, fratello della prima vittima, ma Linda, intraprendente giornalista, scopre in una foto un dettaglio rivelatore: Chang non era affatto morto nell'incidente, ma aveva simulato la propria dipartita per sbarazzarsi della consorte fedifraga, uccidendo poi le altre donne per sviare i sospetti su un inesistente maniaco sessuale. Come nel caso del film turco, la prima parte ricalca fedelmente il modello, con l'incidente aereo, l'assassinio dell'apparente protagonista, il particolare rivelatore nascosto in un'istantanea, finanche il ritrovamento di un bottone sul luogo del delitto; poi gli eventi e la soluzione del giallo prendono una diversa piega. Distribuito in Italia nel 1977 con l'assurdo titolo *L'emulo di Bruce Lee*, venne addirittura bocciato in censura e fu proiettato nelle sale senza le scene erotiche.

Riguardo a *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972), è ben nota l'analogia tra la scena in cui Anita Strindberg scopre che il consorte scrittore (Luigi Pistilli) ha battuto a macchina più e più volte la frase «Uccidere e murare in cantina» e il celeberrimo momento di *Shining* di Stanley Kubrick (1980) in cui Wendy Torrance scopre sulla scrivania del marito Jack una risma di fogli su cui è impressa un'unica frase: «*All work and no play makes Jack a dull boy*» (nella versione italiana «Il mattino ha l'oro in bocca»). Plagio o coincidenza? È invece azzardata la tesi secondo la quale il copione di Ernesto Gastaldi avrebbe ispirato Aaron Sorkin e Scott Frank per *Malice. Il sospetto* (1993), sempre con la Kidman[1].

Un discorso a parte merita *I corpi presentano tracce di violenza carnale*, del 1973. Distribuito negli Usa da Joseph Brenner l'anno successivo con il titolo *Torso*, il film sarà una delle opere fondanti dello *slasher* statunitense: se la prima parte si riallaccia allo schema argentiano con la presenza di un maniaco mascherato che ammazza belle ragazze, nella seconda l'azione si concentra nella villa isolata fuori Perugia dove Jane (Suzy Kendall), nascosta al piano superiore all'insaputa dell'assassino, è testimone delle mutilazioni perpetrate da quest'ultimo nei confronti delle sue amiche. Il crescendo di suspense che ne consegue introduce una delle situazioni archetipiche dello *slasher*, ossia la lotta tra l'ultima sopravvissuta (la cosiddetta *final girl*) e il maniaco omicida di turno, cui la prima cerca di sfuggire con l'astuzia.

Il film di Martino è stato omaggiato anche in tempi recenti: il violentissimo *Alta tensione* di Alexandre Aja (2003) lo rifà quasi alla lettera nelle sequenze in cui Marie (Cécile De France), per scampare al camionista assassino (Philippe Nahon) che ha sterminato la famiglia che la ospita, risistema la stanza da letto in cui dorme in modo da rimuovere ogni traccia della propria presenza e assiste – non vista – all'omicidio della madre dell'amica.

Lasciano invece interdetti le esternazioni di Eli Roth, il quale si spinge a dichiarare: «Ma ciò che è così grandioso in *Torso* è la fantastica sottotrama lesbica. Contiene un sacco di cose "anni '70" davvero grandi. Ma è anche uno di quei film i cui primi 45 minuti sono abbastanza incomprensibili. Per dirla come Tarantino, "sembra quasi che il film ti sfidi a continuare a guardarlo". Cioè, quello che vedi è divertente, ed è evidente l'influenza di *Torso* – il ragazzo che interpretava il dottore, Luc Merenda, l'ho voluto come detective in *Hostel: Part II*. Era in pensione, ma per me ha fatto un'eccezione. E ci sono le scene in piazza, comincia in una scuola italiana… insomma, *Torso* ha avuto un'influenza enorme su *Hostel: Part II*…»[2].

Al di là dell'impalpabilità della suddetta filiazione, l'approccio ludico al film di Martino, liquidato come un'incomprensibile ma divertente stranezza anni Settanta, è la riprova di un baratro culturale difficile da colmare. Un altro esempio, complementare a quello di Roth, è quello della coppia di registi franco-belgi Hélène Cattet e Bruno Forzani, che in *Amer* (2009) e *Lacrime di sangue* (2013) omaggiano il giallo italiano in generale e Martino in particolare, vuoi con appropriazioni dirette (le musiche composte da Bruno Nicolai per *Tutti i colori del buio* [1972] imperversano nel secondo film), vuoi con un'aderenza formale pedissequa che ricalca le soluzioni stilistiche degli originali. Un accanimento che ricorda quello dell'assassino di *I corpi presentano tracce di violenza carnale*, votato ad appropriarsi con la forza di una bellezza che gli è impossibile possedere. I corpi martoriati, qui, sono quelli di alcuni dei più bei gialli degli anni Settanta. E l'assassino è un cinema cinefilo-necrofilo infecondo, che desidera ciò che non riesce a essere.

Note

1 Antonio Tentori, *Quando ci copiano gli americani*, in Antonio Tentori, Luigi Cozzi, *Guida al cinema horror made in Italy*, Profondo Rosso, Roma 2007, p. 530.

2 Keith Phipps, "*24 Hours of Horror with Eli Roth*", *A.V. Club.com*, 24 ottobre 2007, www.avclub.com/article/24-hours-of-horror-with-eli-roth-2066. Traduzione italiana a cura della redazione.

Il tocco elegante di Sergio Martino

Il pensiero critico di un regista consapevole

di Giona A. Nazzaro

Quando si andava al cinema da ragazzi – un po' di tempo fa ormai – e una certa idea di gusto, per quanto ancora fragile e balbettante, iniziava a manifestarsi, il nome di Sergio Martino era già una garanzia di qualità. Sapevamo – e chissà come era avvenuta questa connessione, con quale film – che con una pellicola di Martino le nostre sudatissime cinquecento lire, che stavamo per consegnare al botteghino di un dimenticato cinema della provincia beneventana, sarebbero state ben spese. In qualche modo, nella testa e negli occhi di noi spettatori piccoli ma voraci, si era fatta largo l'idea che Sergio Martino fosse un regista "elegante" così come Enzo G. Castellari era un regista "violento", Alberto De Martino uno che faceva film "all'americana" e Umberto Lenzi uno "cattivo", da cui dovevi sempre attenderti la zampata crudele quando meno te l'aspettavi. Semplificazioni di un gusto non ancora formato, certo, ma che oscuramente aveva intuito delle cose. A fronte quindi delle rivalutazioni di cui hanno giustamente beneficiato autori come Castellari e Lenzi, per restare agli esempi succitati, ci si chiedeva come mai al Nostro non si prestasse la dovuta attenzione.

Quando, agli albori della NoShame Films, abbiamo messo mano al catalogo della Dania con il benemerito Luciano Martino ancora in vita («capitano d'industria», come lo definisce giustamente Luc Merenda) lavorando a una collana di dvd che riproponevano in nuove vesti editoriali il *corpus* dei gialli di Martino, ci siamo resi conto, vedendo e rivedendo questi film, che quell'oscura sensazione emersa al buio di un cinematografo – Martino cineasta elegante – era molto più che un'intuizione.

Sergio Martino, che a uno sguardo superficiale sembra inserirsi in maniera abbastanza naturale nel canone dell'euro thriller post-argentiano, è in realtà il regista che più degli altri comprende il contesto nel quale si muove e che, di conseguenza, tenta di immaginare anche una strategia produttiva a più lungo termine rispetto alla voracità di un'industria che negli anni Settanta celebrava, senza saperlo, il proprio irripetibile apogeo. Nel corso delle numerose conversazioni con Martino filmate per le edizioni statunitensi dei suoi film, è emerso con lucidità un pensiero che da un lato portava il cineasta a minimizzare il proprio lavoro con umiltà e modestia nient'affatto false, dall'altro lo spingeva lungo i sentieri di una preziosa riflessione critica nei confronti dell'industria. Riflessione, questa, che purtroppo non è stata accolta.

Più che il vezzo di un autore, l'eleganza di Martino è il segno della solidità produttiva di un regista che immagina con grande precisione il contesto internazionale nel quale i propri lavori saranno fruiti una volta oltrepassati i confini italiani. Sergio Martino, infatti, da cineasta italiano, si pone da subito il problema di un cinema che sia fruibile anche all'estero non come bizzarria esotica, ma in virtù delle proprie qualità. Nei suoi ragionamenti emerge più volte il tema del confronto con gli amati e temuti Stati Uniti, insieme alla consapevolezza di dovere fare sempre di più con sempre meno.

Per tutti gli anni Settanta il nostro cinema tiene botta: fintanto che si tratta di rilanciare sul sesso e la violenza, riesce a dare filo da torcere a produzioni che risentono di maggiori limitazioni. Costando di meno e offrendo di più, il cinema di genere italiano si ritaglia un'identità che è solo sua. Martino, però, sa che questo non basta. Che non durerà. Neanche quando si tenterà di correre ai ripari con produzioni coraggiose (*I corpi presentano tracce di violenza carnale* [1973]), dove l'idea di rifare all'italiana il cinema americano raggiungerà vertici tuttora ineguagliati (la danza della porta e della chiave, per dirne una).

Sergio Martino, insomma, pur lavorando all'interno di un sistema, il cinema industriale e di genere italiano, calato dentro il meccanismo dell'azienda di famiglia il cui ritmo impone due o tre film all'anno (fa eccezione il biennio 1977-1978 con un solo titolo a stagione), comprende che la sfida con gli americani, anche all'apice del potere economico del cinema italiano, è già persa. Intuisce che senza un rinnovamento delle strategie produttive e, soprattutto, senza un investimento serio, strutturale, continuo e non improvvisato, nel confronto con le nuove tecnologie degli effetti speciali non c'è partita. Il luogo più indicativo per osservare questa riflessione critica è costituito dai film martiniani post-atomici e puramente fantastici come gli *eco-vengeance*. Non perché siano pellicole non riuscite o sgangherate, tutt'altro, ma perché in esse è avvertibile da un lato la resistenza del regista artigiano che tenta, attraverso la sua eleganza, di riaffermare un primato che sente farsi sempre più fragile e, dall'altro, la consapevolezza autunnale che un ciclo è giunto a conclusione. Martino comprende che non si può più giocare a inseguire gli americani: a uno squalo non si può continuare a rispondere con un coccodrillo o un'orca gigante (anche se un falsario un po' cialtrone, ma a suo modo geniale, come Assonitis ci ha provato sino alla fine…). È l'industria stessa che deve cambiare. Anche se, Martino lo sa, così non sarà.

Ed è per questo motivo che oggi i film del regista ci sembrano a tratti più ricchi di quelli degli illustri colleghi i quali, all'indomani degli anni Ottanta, sembrano essere stati presi alla sprovvista dalla tv commerciale e dalla conseguente diminuzione del potere d'acquisto del cinema. Sergio Martino lo ha intuito e, poco alla volta, accetta l'idea che la televisione sia un modo come un altro, in mancanza di quel rinnovamento strutturale della produzione, per continuare a fare cinema popolare. Certo profondamente cambiato, con un passo diverso. Ma, del resto, si deve pur andare avanti.

Questo racconto – non affidato ad alcuna storia del cinema, ma a una serie di interviste svoltesi nei locali della Dania, in genere nell'ufficio di Martino o sulla terrazza quando il tempo era mite (i Parioli con il sole a primavera sono un mondo a parte…) – è possibile leggerlo in filigrana attraverso la filmografia di un regista che non ha mai smesso di mettersi in discussione, che ha tentato di rilanciare la sfida della produzione e al tempo stesso di inventarsi soluzioni che restassero attaccate alla retina dello spettatore: i giochi cromatici di *La città gioca d'azzardo* (1975), le follie di un operatore e direttore della fotografia come Giancarlo "FerRambo" che si è sempre messo in gioco per Martino e i suoi film, la precisione degli inseguimenti, la vocazione politica del racconto in, per esempio, *La polizia accusa: il Servizio Segreto uccide* (1975). Rispetto ai suoi colleghi a volte più celebrati, insomma, Sergio Martino è forse l'unico regista di quella magnifica nidiata di artigiani e sabotatori dei generi dominanti ad avere compreso in tempo reale cosa stava succedendo e cosa sarebbe stato possibile fare per tentare di invertire la direzione di un movimento che, invece, si preparava a un epilogo già scritto.

Non sorprende dunque la sua modestia quando, un po' imbarazzati, si ammette di non avere mai smesso di amare *Mannaja* (1977) dopo averlo scoperto in un cinema decenni fa, attratti da un Maurizio Merli western che però per noi era sempre il commissario Betti. Nel 1976 *Keoma* di Castellari si era proposto come la pira funeraria del western all'italiana. Un anno dopo *Mannaja*, pur nella sua magnifica durezza crepuscolare, tentava di esorcizzare una fine che era in procinto di abbattersi sul cinema italiano e che, forse, si era addirittura già verificata. Ecco: Sergio Martino, il più elegante fra i grandi maestri del nostro cinema di genere, si presenta come lo sguardo critico attendibile su ciò che è stato un certo cinema (critico anche – forse soprattutto – nei confronti di una legge del mercato che imponeva letteralmente di saturare tutti gli spazi possibili con un numero altissimo di pellicole). Ed è per questo che oggi si offre a coloro che riscoprono il suo lavoro senza l'acredine o l'amarezza di registi che invece, a torto o ragione, si sentono traditi, trascurati o mal compresi. Sergio Martino ha sempre saputo quali erano le regole del gioco. A suo modo ha tentato a tratti anche di aggirarle – con il suo tocco inconfondibile –, ma non si è mai fatto illusioni sulla natura del gioco stesso. E tanto meno su se stesso. Per questo motivo i suoi film oggi ci appaiono vitali e ancora tutti da scoprire: perché animati e retti da una lucidità critica che non bara e si offre ancora come possibilità di discorso affidabile. Concreto.

Grazie, maestro.

Visto, si tagli

Il giallo di Martino in censura

di Roberto Curti

Come dice il proverbio, chi raccoglie d'estate è previdente e chi dorme al tempo della mietitura si disonora. Mentre gira *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971), Sergio Martino sa bene che anche per il suo film arriverà il tempo della mietitura, a colpi non di falce ma di forbici, a opera dei signori membri delle Commissioni ministeriali di censura. E si premura per tempo.

È il 1970 e le acque sono agitate in via della Ferratella in Laterano. I tempi degli implacabili commissari dell'era andreottiana sono ormai un ricordo, dopo che la legge del 1962 ha finalmente rinnovato una disciplina censoria ferma al fascismo. I censori, però, sono sempre più spesso affiancati e superati (a destra, *ça va sans dire*) dai magistrati, che a colpi di sequestri per oscenità si pongono come ulteriore baluardo del comune senso del pudore. È in corso, di fatto, un riassestamento di poteri. E, come sanno bene produttori e cineasti abituati a quotidiani tira e molla per portare a casa il visto, il passaggio davanti alle Commissioni ha spesso i caratteri di un mercanteggiare attorno ai metri di pellicola da sacrificare.

Dunque Martino, al pari di altri suoi colleghi, gira e monta materiale in più che potrà poi espungere a beneficio dei censori, in segno di buona volontà. Il problema non è la violenza: a turbare è, piuttosto, il proibito (leggi: erotismo, perversione, uso di droghe). Lo sa bene il regista: *Mille peccati… nessuna virtù* (1969) si era preso un VM18 «per le numerose scene di nudo nonché per le sequenze relative all'uso di sigarette e caramelle contenenti stupefacenti». E *America così nuda, così violenta* (1970) era stato alleggerito di «tutta la sequenza in cui si vede una negra mentre balla in un locale notturno ripresa da tergo mentre in posizione quasi carponi agita le natiche» per ottenere il nulla osta, seppure con divieto ai minori «in considerazione delle numerose scene di violenza ed inducenti a comportamenti amorali quali quelle riguardanti l'autolesionismo di un giovane, la circoncisione e l'escissione della clitoride a negri di ambo i sessi, la bastonatura di un negro al quale viene fracassata una mano, il cosiddetto rito di Satana, il tiro a bersaglio su conigli vivi presentato nei più crudeli dettagli, per le scene erotiche del teatro underground, per i nudi femminili, per gli atteggiamenti spregiudicati degli *hippies*, per il film destinato agli omosessuali e infine per le scene riguardanti le illustrazioni dei punti erotogeni di un corpo femminile, le quali scene sia singolarmente che nel loro complesso sono tali da esercitare una influenza deleteria sui detti minori per la loro sensibilità ed incompleta maturazione psicologica».

Lo strano vizio della signora Wardh è un giallo dalla componente erotica in evidenza fin dal titolo, un passo più in là rispetto agli intrighi carnali già indigesti confezionati nel 1969 da Umberto Lenzi in *Orgasmo*, le cui «scene di accentuata depravazione sessuale presentata in forma sfacciatamente oscena» per poco non valgono al film la bocciatura, e in *Così dolce… così perversa*, di cui il regista aveva dovuto sforbiciare una scena con Trintignant e la Baker a letto – lei «distesa nuda di spalle con le natiche in particolare evidenza»

– e sostituirla con una versione casta della stessa, in cui «i fianchi dei protagonisti sono coperti da lenzuola». Le natiche non piacciono, neppure (anzi!) se pregevoli come quelle delle protagoniste del cinema di genere dell'epoca. Per cui, tra le inquadrature destinate al sacrificio, ce n'è una zenitale di Edwige Fenech impegnata in un focoso amplesso con George Hilton, su un divano… Con il *derrière* dell'attrice in particolare evidenza, appunto. Martino gira senza impegno, tanto sa che dovrà tagliare la scena. E invece, nella sorpresa generale, la Commissione emette parere favorevole al rilascio del nulla osta di proiezione in pubblico con divieto ai minori di 18 anni. Il responso è, come al solito, schifiltoso: i commissari motivano il divieto citando «i numerosi omicidi nei quali la violenza è commista al sesso rappresentati con particolare crudezza e ricchezza di particolari talvolta raccapriccianti nonché per le scene erotiche e in particolare per quelle che riguardano l'accoppiamento in barca e su un divano visto attraverso la vetrata e infine per i nudi femminili; le quali scene nel complesso appaiono non compatibili con la particolare sensibilità dei minori predetti». Ma, appunto, non viene richiesto alcun taglio.

Per molti versi, lo strano caso della *signora Wardh* è emblematico di un ulteriore giro di vite negli orientamenti censori. I successivi gialli di Martino se la cavano addirittura con un blando VM14: *La coda dello scorpione* (1971) per via del «clima di terrore di cui è pervaso il film, con gole sgozzate, ventri squartati e versamenti di sangue a profusione», *Tutti i colori del buio* (1972) – previo alleggerimento delle «scene di erotismo tra gli attori Hilton e Fenech» – a causa dell'«erotismo accentuato che ancora residua, per le scene di violenza sanguinosa e di magia nera». Il VM18 torna a colpire con *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972) e *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973), ma per il secondo titolo è lo stesso produttore Carlo Ponti a chiedere il divieto ai minori di 18 anni, prontamente concesso senza alcun taglio.

Il VM18 è croce e delizia dei produttori: da un lato è una garanzia di proibito che aiuta a vendere il film, dall'altro è un impaccio per determinati generi che attirano un pubblico più giovane, come il poliziesco. E, se *Giovannona Coscialunga disonorata con onore* (1973) esce con un VM14, *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973) riceve invece un inatteso VM18. Nonostante il produttore si dichiari disposto a sforbiciare, la Commissione d'appello non muta avviso e, specificando «che non è possibile eseguire dei tagli i quali lascerebbero, se eseguiti, inalterata la tematica, che è inadatta alla sensibilità dei minori degli anni 18», conferma il divieto «a causa delle scene di selvaggia violenza (vari carabinieri vengono uccisi sul treno, dei quali uno a pugnalate; un automobilista è ucciso a freddo e la sua bambina viene anch'essa trucidata, mentre in un primo piano si vede la stessa che implora), nonché per le scene relative a due rapine riprodotte nei dettagli, con la cattura di ostaggi e l'uccisione di una donna incinta». Rispetto alla violenza pure efferata del giallo, il poliziesco ha l'aggravante di raccontare la quotidianità dell'Italia del decennio… Perciò l'accoltellamento di un carabiniere è considerato molto più grave di quello di una bella bionda.

Il divieto ai minori ritorna per *Morte sospetta di una minorenne* (1975), dove l'ibridazione tra giallo e poliziesco ha per oggetto una tematica scottante quale la prostituzione minorile, analogamente ad altri film della stagione come *La polizia chiede aiuto* di Massimo Dallamano (1974) e *…a tutte le auto della polizia…* di Mario Caiano (1975). La proposta della produzione di effettuare tagli è respinta in appello «in considerazione del clima di violenza che pervade il film e di tutta la tematica (prostituzione, droga, sequestri di persone a fini di estorsione, etc.) che può turbare la sensibilità *anche dei maggiori degli anni 18*» (corsivo nostro).

Con i lavori successivi Martino smorza i toni al punto che, nel 1978-1979, l'unico film della trilogia avventuroso-fantastica a beccarsi un VM14 è *La montagna del dio cannibale* (1978), vuoi per le scene di cannibalismo, vuoi per gli scultorei nudi di Ursula Andress.

Flash forward: primi anni Novanta. Quando *Graffiante desiderio* (1993) viene vietato ai minori di 14 anni (la Commissione ravvisa «nella tematica scabrosa del film, nelle sue varie sequenze erotiche e nella spregiudicatezza di alcuni dialoghi altrettanti profili controindicati rispetto alla particolare sensibilità dei detti minori e alle esigenze legate alla loro formazione spirituale»), la produzione ricorre in appello, ma il responso è confermato in forza del «succedersi delle scene di violenza anche cruenta, che nel loro insieme escludono la possibilità anche di tagli parziali».

I tempi sono cambiati, il pubblico anche, e il cinema italiano non si sente troppo bene. Dopo l'entrata in vigore della legge Mammì conviene volare bassi: un VM14 significa niente passaggi televisivi in prima serata, mentre per le pellicole VM18 c'è l'oblio. Anche questa è censura. E per i film già bollati con il marchio d'infamia scatta l'ora di un ulteriore passaggio purificatorio: la derubricazione. È il caso, per esempio, di *I corpi presentano tracce di violenza carnale*, derubricato a VM14 previi tagli. Tracce di violenza, ora, non ce ne sono più.

Frenesia di un delitto

L'omicidio come scena primaria

di Raffaele Meale

Nel pre-finale di *Graffiante desiderio* (1993) la bella Sonia, interpretata da Vittoria Belvedere, ammaliante ragazza affetta da un delirio schizoide, ha legato e imbavagliato suo cugino Luigi dopo averlo stordito. Al risveglio dell'uomo Sonia, che indossa giarrettiere nere e mutandine di pizzo, coperte solo da un corto impermeabile in latex, lo accoglie con queste parole: «Ciao Luigi. Dio, ho così tanta voglia... Ti prego, ti va di fare l'amore?». Quindi accompagna la richiesta di una risposta con uno schiaffo in pieno volto. Prima di iniziare a colpire il cugino con tanto di tacchi a spillo, Sonia lo avverte: «Adesso ti insegno un nuovo gioco». Non esiste slittamento di percezione – se non nell'utilizzo della colonna sonora composta da Natale Massara – tra i precedenti incontri erotici dei due personaggi e questa *nuova* situazione che vede Luigi in pericolo di vita, alla mercé di una giovane folle pronta a tutto. Si intuisce finalmente il senso intimo e ultimo dell'utilizzo dell'aggettivo "graffiante" nel titolo del film: non qualcosa che colpisce in profondità in modo pungente, ma qualcosa che letteralmente "graffia". Graffia fino a far sanguinare.

All'interno del codice del thriller erotico – e il giallo, nella sua concezione, sconfina da subito in direzione di una dicotomia che permette di osservare in un ideale *split screen* l'orrore e la sensualità con il medesimo sguardo – una sequenza come quella appena citata non rappresenta certo una novità. Si può anzi affermare che si tratta di una delle situazioni più rappresentative del genere. Eppure, anche in uno dei passaggi più stanchi dell'attività da regista di Sergio Martino, è possibile avvertire il fremito d'eccitazione nella messa in scena dell'atto omicida: filmare l'orrore come se si stesse assistendo a un amplesso, perdersi nella frenesia di un delitto che è spesso, per i personaggi, l'ultimo vero orgasmo della propria esistenza. Anche se la scarsa capacità attoriale della Belvedere non corre in soccorso di questa declinazione dello sguardo, *Graffiante desiderio* cerca di inseguire una simile suggestione fin dalle sue primissime sequenze, quando Luigi e Sonia assistono, in un piccolo cimitero napoletano, alla traslazione dei resti dello scheletro della nonna. La ragazza, per niente scossa dalla situazione, afferma a proposito del cadavere: «Non è il primo che vedo», suggerendo già non solo la propria inclinazione al macabro e al cadaverico, ma anche la perdita di una verginità. Martino sceglie di lasciare quasi tutta la violenza nel fuori campo, nel racconto orale, mentre il sesso occupa con maggiore frequenza lo schermo: una scelta non casuale, senza dubbio, ma che squilibra in modo netto il rapporto tra *eros* e *tanathos*, privando il film di un occhio pulsionale, costringendolo a rimanere freddo come le spiagge invernali della riviera romagnola.

Più ambizioso, sotto questo punto di vista, il gioco tra delitto e desiderio sessuale che si esplica nell'immediatamente precedente *Spiando Marina* (1992): mentre il *bounty killer* Mark, che si trova a Buenos Aires per uccidere un boss della malavita, sta preparando le armi nella casa che gli è stata affittata, dall'appartamento accanto giungono grida e rumori di un amplesso sadomaso. La preparazione all'atto omicida si scontra in maniera palese

con il gioco erotico e le sue regole: la violenza è il punto di contatto tra i due atti che il registro di Martino assume come paritari, allo stesso modo mortiferi. Se da un lato la violenza ha un suo "ordine" (Mark lavora uccidendo le persone, per lui dunque l'omicidio è un contratto), dall'altro la passione scardina questo equilibrio, giungendo però al medesimo risultato. Nelle opere tarde di Martino a venire meno è lo sguardo desiderante del regista: la morte e l'eros trovano spazio sullo schermo seguendo coordinate precise, ma tenute a distanza dall'occhio della camera. La partecipazione è minima. A mancare, a ben vedere, sono sia il *desiderio* che l'atto di *spiare*, pur rivendicati nei titoli scelti che, nell'esperienza cinefila, mirano a riallacciare questi film alle vestigia di un passato non troppo lontano.

Confrontando queste pellicole con la sequenza onirica che irrompe dopo i titoli di testa di *Tutti i colori del buio* (1972), è possibile accorgersi subito dell'enorme distanza che separa queste opere: l'incubo femminicida immerso nell'oscurità, che gioca con alcuni stilemi surrealisti, è prodotto dall'occhio desiderante di Martino. Lì si trova il punto d'incontro tra frenesia del delitto, sovraeccitazione erotica e "necessità di guardare", di assistere attraverso l'occhio meccanico a umori ridotti a istinto immateriale, ma non per questo privo di una propria rapacità. Poco importa che la sequenza di *Tutti i colori del buio* sia ricondotta all'interno della logica della narrazione e disveli allo spettatore le ansie nascoste nella mente della protagonista Edwige Fenech: il senso di quei due minuti è nell'incastro tra azione e osservazione, tra movimento agito (l'omicidio, l'amplesso) e percepito (lo sguardo della camera, ovviamente, ma anche quello di chiunque non partecipi all'atto, ma lo "spii"). Il visionario non può rifuggire la violenza dello sguardo come desiderio inappagato di possessione: così accade, ad esempio, nella sequenza del sabba/orgia a cui Jane è condotta dalla sorella Barbara che cerca in questo modo di *aiutarla*. Attraverso la funzione collettiva e orgiastica, non priva di riferimenti al demoniaco e alla sopraffazione della donna da parte dell'uomo – il riferimento alla sequenza dell'incubo, che si dimostrerà realtà, di *Rosemary's Baby. Nastro rosso a New York* di Roman Polanski (1968) è fin troppo evidente – si tenta di trovare appagamento contemporaneamente per il desiderio sessuale e la pulsione omicida, ma anche per lo sguardo della macchina da presa… Libera finalmente di muoversi e di *guardare*, così come Jane vede liberato il proprio corpo dall'oppressione della memoria e, con esso, anche la propria libido omicida (o quasi).

L'apice della frenesia, di corpi e sguardo, e dell'attività scopica come scoperta tanto del sesso quanto della morte violenta, si rintraccia forse in *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973), ambientato nella Perugia cosmopolita dell'Università per stranieri – quella che oltre trent'anni più tardi assurgerà all'onore delle cronache per il delitto di Meredith Kercher. A partire dal primo omicidio in automobile, con la coppietta che sta facendo l'amore, fino alla lunga sequenza della mattanza nella villa in campagna, Martino gioca in continuazione sulla frenesia, quella giovanile di corpi alla ricerca di una propria liberazione e quella castrante e omicida di un serial killer che *deve* smembrare quegli stessi corpi. La macchina da presa e l'occhio della protagonista rimangono entrambi soggiogati, terrorizzati e allo stesso tempo affascinati da questa pulsione, dalla furia, dal superamento di ogni ostacolo (il sesso e l'omicidio come tabù di una società ordinata, ma per questo in parte anche repressa). Jane/Suzy Kendall, nello scorgere i cadaveri delle sue amiche trascinati di stanza in stanza da qualcuno che non è visibile, è spaventata ma non sa trattenere lo sguardo, non sa fare a meno di continuare a fissare da dietro la porta, come una bambina di fronte a una scena primaria. Anche Floriana, di nuovo affidata alle cure della Fenech in *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972), osserva l'omicidio dello zio per mano della consorte: la sua partecipazione è però attiva e ancor più sadica dell'atto stesso. Sadico è anche un film in cui lo sguardo si fa assai più brutale del solito, in cui ogni personaggio appaga il proprio desiderio solo attraverso l'eliminazione dell'altro, in cui l'orgasmo è il primo vagito di un istinto all'omicidio che è "utile" – tutti possono trarre profitto dalla morte di un parente o di un testimone – ma soprattutto lubrico e lussurioso.

Per concludere torniamo dove tutto prende l'abbrivio. *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971) è il titolo cardine, non solo della filmografia di Martino dedita al giallo e all'orrore, ma anche e soprattutto della riflessione del regista sull'occhio come partecipante (da fuori) a un'orgia che ha i tratti distintivi dell'appagamento sessuale e del furore belluino del delitto. Così emblematico sotto questo punto di vista da non aver neanche più motivo di essere davvero analizzato o, per utilizzare un verbo forse più adeguato, *vivisezionato*. Basterebbe la citazione da Sigmund Freud posta all'inizio del film: «Il fatto stesso che il comandamento ci dica: "Non ammazzare" ci rende consapevoli e certi che noi discendiamo da una ininterrotta catena di generazioni di assassini, il cui amore per uccidere era nel loro sangue come, forse, è anche nel nostro». *Amare* per *uccidere*. E guardare, sognando e temendo di essere noi stessi protagonisti dell'una e dell'altra azione...

Il suo cinema è una stanza chiusa

Il giallo di Sergio Martino come affare di/in famiglia, tra claustrofobia e claustrofilia

di Rocco Moccagatta

Che il cinema per Sergio Martino sia un affare di famiglia, anzi *in* famiglia, è una battuta piuttosto scontata. C'è innanzitutto l'*imprimatur* dinastico dato dal nonno materno, l'attore e regista Gennaro Righelli, tra i protagonisti più amati del nostro cinema dai tempi del muto fino agli anni Trenta e Quaranta, cui certamente si deve l'ingresso della famiglia Martino nell'industria cinematografica. Ma, ancor più, conta il fratello maggiore Luciano, produttore, figura fondamentale nel panorama del cinema popolare e dei generi italiani dalla metà degli anni Sessanta almeno fino agli Ottanta (e, forse, anche un po' dopo, dal momento che se ne scopre la presenza, magari nascosta, dietro tanti illustri esordi e piccoli casi persino negli ultimi anni). Buona parte della carriera di Sergio si svolge sotto l'ala produttiva di Luciano, in un gioco delle parti quasi privato che vede di fatto quest'ultimo, dopo qualche sortita dietro la macchina da presa agli inizi (soprattutto in tandem con Mino Loy, all'epoca suo socio), delegare pressoché completamente al fratello minore il ruolo di regista principe della *factory* (che assumerà nomi e sigle diverse nel tempo, anche se per quasi tutti saranno sempre e solo "i fratelli Martino"). L'ombra lunga del fratello produttore pesa da sempre sul legittimo riconoscimento di una fisionomia propria e originale di Sergio Martino, quasi come se il suo prestarsi spesso e volentieri a tradurre cinematograficamente idee, spunti, trovate di Luciano costituisca in qualche modo un ostacolo.

Anche la conversione al giallo di Sergio – in una filmografia quanto mai varia e composita, ma all'epoca, di fatto, agli inizi – non pare dettata da una vocazione personale impellente. Piuttosto, si manifesta più prosaicamente come esigenza di raccogliere e serializzare l'intuizione commerciale del momento di Luciano: la formula del giallo ereditario alla francese post-*I diabolici* di Henri-Georges Clouzot (e post-caso Fenaroli), varata con successo in *Il dolce corpo di Deborah* da Romolo Guerrieri (ed Ernesto Gastaldi) e incrociata con il lancio definitivo della neo-diva "di casa" Edwige Fenech quale protagonista indiscussa. Semmai, Sergio Martino si riconosce il merito di averla ammodernata, dopo già un paio di variazioni *in house* e all'esterno, contaminandola con umori e forme del nascente thriller argentiano fin dal primo titolo della "sua" serie anni Settanta, *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971), augmentato in corsa con il *plot* dell'assassino nerovestito e maniaco.

Ecco, proprio questa idea del cinema come emersione in filigrana di un'identità di famiglia diventa anche l'*imprinting* del giallo martiniano che, dentro le coordinate tracciate dal prototipo del 1968 (dove Sergio era organizzatore), è comunque quasi sempre un *thrilling* da camera, da luogo chiuso, claustrofobico. Sicuramente *Lo strano vizio*, ma anche *Tutti i colori del buio* (1972) e *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972) abbondano di stanze chiuse, luci che filtrano sotto le porte, chiavistelli e serrature forzate, qualcuno al di là della soglia in agguato e qualcuno (più spesso qualcuna) al di qua in pericolo. Rimane più a latere *La*

coda dello scorpione (1971) che, però, è film anomalo fin dalla genesi, segnato dall'assenza della Fenech (in gravidanza), dal tentativo di mettere al centro un (anti)eroe maschile, da esigenze cine-turistiche di (s)fondo quasi più tipiche di uno 007 o di un film di truffa nostrano.

Poi, in una filmografia così varia, densa e articolata, niente si manifesta mai davvero un'unica volta e tutto ritorna, più o meno consapevolmente, in diverse occasioni. Il voyeurismo omicida dei gialli, con il classico senno di poi, è già suscettibile a capovolgimenti nel voyeurismo da commedia(ccia). Non a caso, in *La coda dello scorpione* l'inquadratura di una donna nuda, spiata dallo spettatore e dall'assassino attraverso il buco della serratura prima di essere uccisa, è *trait d'union* perfetto tra il Martino giallo e quello eroti-comico, che non sono fasi o momenti diversi del e nel suo cinema, ma possono convivere senza traumi, perfettamente intercambiabili, perché espressioni appunto di un'idea produttiva della *factory*: «Il film giusto da fare in quel momento» dice spesso Martino nelle interviste; *giusto* per il mercato, per il pubblico, prima ancora che per lui. E se il polimorfismo sessuale spericolato nelle famiglie viziose dei gialli dei primi anni Settanta non ci sembrasse già prefigurare a sufficienza certe consanguineità maliziose e convivenze goliardiche della sexy-commedia in famiglia successiva, tra mogli in vacanza e amanti in città, sarà bene ricordare che una delle prime docce acclamate (se non la prima) della "divina Edwige" è proprio all'inizio di *Tutti i colori del buio*, con l'attrice impegnata – pure, in contemporanea, con le Giovannone coscialunghe e le Ubalde tutte nude e tutte calde – a far fruttare appunto l'investimento (anche sentimentale) di Luciano Martino su di lei.

Nella formula, com'è ovvio, entrano i contributi di tanti, e infatti il giallo martiniano si muove sempre nella *comfort zone* di un cast tecnico ricorrente e confermato, tipico della *factory* di famiglia (Giancarlo Ferrando alla fotografia, Eugenio Alabiso al montaggio, etc.) dove tanto si deve alla penna di Gastaldi: quel cubetto di ghiaccio che, sciogliendosi, fa chiudere dall'interno la stanza dove la signora Wardh dovrebbe morire intossicata – ingegnosa variazione del delitto con stanza chiusa dall'interno – è con evidenza una trovata ricorrente dello sceneggiatore, che già in un precedente spionistico prodotto proprio da Luciano Martino (*Duello nel mondo* di Luigi Scattini [1966]), immaginava un killer fantasma che usava letali proiettili di ghiaccio per non lasciare tracce.

A merito di (Sergio) Martino, però, va sicuramente l'avere assorbito e introiettato anche questi contributi altrui in un sistema coerente e riconoscibile, entro il quale muoversi appunto con grande familiarità. Perché la dimensione claustrofobica del giallo martiniano non è pura forma, ma si fa anche contenuto, ribaltandosi in una claustrofilia perversamente rassicurante. Stanze chiuse e famiglie soffocanti, questioni ereditarie, corna, uxoricidi, parenti serpenti: (quasi) tutti i gialli martiniani stanno in quel perimetro di tensione e violenza domestica, appena nascosto da un sottile velo d'ipocrisia (alto) borghese. Che funziona, appunto, sia come declinazione estenuata della formula del prototipo del *Dolce corpo di Deborah*, sia come ricombinazione continua dei cast. George Hilton, Luigi Pistilli, Alberto de Mendoza, Ivan Rassimov, Edwige Fenech e Anita Strindberg sono, infatti, volti e corpi continuamente riproposti e minimamente variati nei ruoli e nelle funzioni: ora vittime ora carnefici, più d'uno oltretutto intimamente legato alla *factory* Martino (Edwige è la fidanzata di Luciano, Hilton suo cognato). Anche da questo, forse, deriva quel tratto claustrofobico del giallo di Martino, che, però, è anche sempre desiderio un po' morboso di rassicurazione nello stare dentro coordinate spaziali (e produttive, e tematiche) ricorrenti e ripetute. La chiusura, d'altronde, c'è anche nei set, imposta dalle rigide ragioni di co-produzione d'epoca (la Spagna *in primis*) che, fino al Veneto di *Il tuo vizio*, richiedono sempre la generica (e stereotipata) ambientazione estera, sentita come necessaria per quel tipo di storie (Londra soprattutto, che ha sostituito dalla fine degli anni Sessanta la Parigi di *Europa di notte* come capitale del vizio).

Dentro un giallo che è già chiuso e claustrofobico di per sé (la famiglia, il cast, i set), Martino rincara a sua volta la dose e lavora molto sugli spazi chiusi. *Lo strano vizio della signora Wardh* non lascia dubbi: il morbido ed elegante piano sequenza che accompagna Julie/Edwige nel proprio appartamento, sempre più nuda e turbata da un ambiente che dovrebbe esserle familiare, in un'atmosfera sottilmente inquietante, senza che nulla alla fine accada davvero, è già una dichiarazione d'intenti. Poi, è vero che il giallo italiano è la somma di un corpo (femminile, di solito) dentro una scenografia tortuosa e barocca, possibilmente con l'accompagnamento di una partitura musicale molto accentuata; e le accensioni di piacere del genere stanno proprio nel muovere quel corpo in spazi costretti e opprimenti, anche con soluzioni di regia estreme. Scale, meglio se a chiocciola, tetti (solo apparentemente aperti, in realtà limitati, quanto se non più delle stanze chiuse), cantine, garage e ascensori sono luoghi che costringono le protagoniste (e noi con loro) al piacere del pericolo. Ma

Martino, a differenza di Argento e Bava, è regista realistico, non tentato dal fantastico, dall'escogitare spazi non euclidei, dall'abolire le leggi della prospettiva e dello spazio (e, infatti, *Tutti i colori del buio*, che pure, nel suo predare certe atmosfere polanskiane d'epoca, si presterebbe a un escapismo soprannaturale, si chiude con una spiegazione razionale).

Questa vocazione a lavorare sugli spazi chiusi implica che anche quelli aperti si possano (e si debbano) chiudere, con continui scambi tra interno ed esterno. Non a caso, la celebre sequenza de *Lo strano vizio* (secondo molti, ripresa da Argento in *4 mosche di velluto grigio* [1971]), con l'amica di Julie in inquieta attesa al tramonto al parco per incontrare il misterioso ricattatore, si converte, complici le alte siepi e il fitto intrico della vegetazione del luogo, in un'altra delle letali camere chiuse tanto care a Martino. E il primo omicidio di *Il tuo vizio* fa della cava uno spazio non meno sigillato e ostruito della villa palladiana teatro di gran parte della vicenda (probabilmente la più claustrofobica e insieme claustrofiliaca del cinema martiniano). Forse, però, la massima permeabilità e liquidità tra spazi chiusi e aperti dei film del regista non va ricercata in uno dei suoi gialli puri, quanto piuttosto in uno di quegli ibridi che mescolano giallo e poliziesco negli anni successivi, per seguire i gusti del pubblico: in *Morte sospetta di una minorenne* (1975), durante un concitato inseguimento sul tetto di un cinema (il Jolly, a Roma, anche se controfigura una sala milanese), questo si apre all'improvviso, risucchiando all'interno inseguito e inseguitore.

Il repertorio martiniano è ampio e articolato, come si vede, e scivola anche in altri titoli "apocrifi" (come *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* [1972], sempre con la coppia Fenech/Hilton, sempre scritto da Gastaldi, sempre prodotto da Luciano, ma diretto da Giuliano Carnimeo). Non è un caso che Hélène Cattet e Bruno Forzani, per il loro *Lacrime di sangue* (2013), vi attingano a piene mani (fin dal titolo originale *L'étrange couleur des larmes de ton corps*) ritrovando proprio in quei gialli (molto più che in Argento) un serbatoio di forme e di idee visive formidabile per esprimere il senso claustrofobico dell'omaggio che tributano al genere nella sua declinazione italiana anni Settanta.

Alla fine, allora, l'unica eccezione davvero consapevole e voluta a questo stato martiniano delle cose va ricercata nell'ultima incursione nel genere in forma pura: *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973) che – non a caso – del lotto storico anni Settanta è l'unico non prodotto in famiglia, ma addirittura da Carlo Ponti (tramite la sua sigla dell'epoca, la Champion) con un cast, soprattutto femminile, completamente fuori dalle solite routine e con un'ambientazione italiana insolita in quel di Perugia (scelta in ragione della sua università frequentata dagli stranieri, utile a dare una dimensione internazionale). Anzi, la struttura perfettamente bipartita tra città e campagna nella quale la vicenda si articola riserva più di una sorpresa, ribaltando le attese in un perfetto scambio tra primo e secondo segmento: in città sono evitati quasi completamente gli spazi chiusi, mentre in campagna si stringe sempre più ossessivamente nella villa che diventa teatro della mattanza finale. Questa libertà di scompaginare e sovvertire spazi e set appartiene praticamente solo a *I corpi*, che, finalmente, può permettersi di fare a meno del solito movente ereditario e del complottismo familiare dei film precedenti.

Ma c'è anche altro evidentemente, oltre l'*upgrade* di budget che lo stesso regista riconosce alle produzioni di Ponti. Infatti, la fuoriuscita dalla *factory* di famiglia si traduce nell'ambizione di essere non più (solo) ennesima declinazione di una formula altrui, ma pietra fondativa di un nuovo (sotto)genere, che attecchirà oltreoceano di lì a qualche anno con lo *slasher*, anche se, ovviamente, ciò sarà più chiaro in seguito. Per questa via, paradossalmente, *I corpi* si trova in sintonia con un altrettanto seminale titolo anticipatore di un paio d'anni prima, *Ecologia del delitto* (1971), anche se lì c'era il furore dadaista tipico del Bava anni Settanta, lontanissimo dalla necessità di far quadrare il cerchio propria di Martino (e Gastaldi).

Quest'emancipazione in realtà sarà solo una parentesi ripetuta l'anno dopo per *Cugini carnali* (1974) – film completamente diverso e molto personale, quasi intimo, sul filo di ricordi più volte riconosciuti come privati, a sua volta tutto dal buco della serratura – mentre *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973) reca come sigla un "Dania Champion" che esplicita il ritorno all'ovile, anche se ancora in co-produzione con Ponti. Ma resta forte la tentazione di leggere, sia pure per lo spazio di un film (due, con *Cugini carnali*), un tentativo di uscire dall'abbraccio (spesso) soffocante del cinema di e in famiglia dei Martinos.

La dimensione claustrofobica del giallo martiniano non è pura forma, ma si fa anche contenuto

Tutti i suoni del giallo

Colonne sonore de-genere

di Emanuele Leotta

I prelibati frutti del cinema di genere nazionale sono ormai oggetto di un culto serio e competente. Fondamentale è l'apporto fornito dagli *scores*, talvolta valori aggiunti, ma non di rado tra i pochi veri motivi di interesse delle opere filmiche. Alcuni compositori, inoltre, hanno hanno concentrato i propri sforzi esclusivamente nel periodo più florido dell'artigianalità *bis*, più o meno come certi registi affrancatisi dal regime dell'autorialità (fatto, questo, che per molti di loro non rappresenta certo una lacuna).

Sergio Martino appartiene senz'altro al novero dei mestieranti di talento e, nel caleidoscopio di una carriera variegata, ha donato al giallo-thriller alcuni prodotti d'eccellenza. Nella prima metà del magico decennio degli anni Settanta, Martino ne firma ben sei che, tra le altre cose, hanno il pregio di assomigliarsi poco tra loro, se non per una certa elegante cifra stilistica e per quella riuscita alchimia cine-musicale ottenuta da alcuni tra i migliori compositori del nostro panorama. A partire da quel 1971 proverbiale per la svolta nel genere, il regista firma *Lo strano vizio della signora Wardh*, *La coda dello scorpione*, *Tutti i colori del buio* (1972), *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972), *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973) e *Morte sospetta di una minorenne* (1975).

Lo strano vizio è uno spartiacque tra il complottismo alla Lenzi-Guerrieri (la mano di Ernesto Gastaldi che accomuna le sceneggiature è determinante) e il nuovo giallo imposto a rasoiate da Dario Argento con *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970). Il tutto condito con una massiccia dose di erotismo rappresentata dalla carnalità di una fulgida Edwige Fenech. Per la colonna sonora Martino si affida a Nora Orlandi, una delle pochissime compositrici donna del cinema italiano. La Orlandi proviene soprattutto da western come *10.000 dollari per un massacro* di Romolo Guerrieri (1967), ma tiene a mente le soffuse melodie sensuali sfruttate per il prototipo *Il dolce corpo di Deborah* (1968) dello stesso regista. Eclettica e sensibile, utilizza un tema principale pianistico e jazz cadenzato che identifica perfettamente l'epoca. Ma a differenza delle soluzioni di rottura tipiche del Morricone-pensiero, con una singola melodia dolce a spezzare una partitura totalmente dissonante, riesce ad amalgamare i tasselli del quadro con un equilibrio perfetto tra i vari segmenti narrativi. È una soundtrack figlia anche di quella, strepitosa, composta per il giallo di Riccardo Freda *A doppia faccia* (1969), con un giro del tema di quest'ultimo – che aveva anche valenza narrativa diegetica – ripreso ma gustosamente variato. Sottostando alle molteplici soluzioni narrative del copione, la Orlandi riprende il tema con variazioni drammatiche, per farlo poi sfociare in irresistibili guizzi lounge e bossanova maggiormente legati alla figura di Edwige, polo erotico del film (e nei titoli dei brani ci sono espliciti riferimenti all'attrice: «Shakin' with Edwige», «Samba with Edwige»…). Una menzione a parte merita poi il *Dies irae*, utilizzato per sequenze di flashback di onirica ambiguità. Il lato oscuro della protagonista e di tutta la sua allucinante storia è reso attraverso una melo-

dia mistico-sacrale per flauti, inquietanti cori e un organo che rievoca le sevizie narrative dello spaghetti-western. E difatti se ne ricorderà il solito Tarantino, che nel suo *Kill Bill vol. 2* (2004) utilizzerà il suddetto brano (anche in versione "coverizzata" da Robert Rodriguez) in un contesto new-western, ma con valenze da thriller a spasmodica attesa. Completano il quadro dissonanze, lamenti, arpeggi e ballate, a cesellare un giallo fondamentale del nostro cinema.

Per i successivi tre thriller Martino si affida a Bruno Nicolai, fedelissimo del miglior cinema di genere. In questa ideale trilogia nicolaiana, il compositore riesce a cucire insieme le sostanziali differenziazioni di *plot* facendo leva sugli inconfondibili archetipi della sua musica. Proveniente anch'egli dal western e da decisive collaborazioni con Morricone (composizione condivisa o direzione dell'orchestra), il musicista è uno dei più radicali esponenti della partitura classica e romantica, seppur non priva di innovazioni sorprendenti. *La coda dello scorpione* guarda ad Argento per il suo titolo zoologico, pur ricollegandosi ancora allo *psycho-lounge*, ma non disdegna elementi da spy-story e una svisata non indifferente sulla dimensione violenta degli omicidi. Nicolai costruisce l'intelaiatura attorno a due temi dolci per piano e archi – *Foglie rosse*, somigliante non poco a quello di *A doppia faccia* della Orlandi, e *Vento d'autunno* – speziandoli con sfumature acide di jazz avanguardistico e cacofonico. Se questi brani connotano maggiormente il rapporto tra i due protagonisti, la *title track* è un manifesto tematico inquietante, legato all'ossessione thriller attraverso un ritmo reiterato dal clavicembalo e dal basso, con deformanti distorsioni di chitarra. Gli arpeggi e le martellanti note del pianoforte, infine, sconfinano in luoghi horror. Con *Tutti i colori del buio* Sergio Martino compie già un'operazione di *summa* tematica, realizzando un thriller erotico-psicologico dalle venature gotiche che guardano a Freud, al satanismo e al cinema di Roman Polanski. Torna Edwige Fenech e il film ne guadagna. La soundtrack, non perdendo di vista l'eccentricità del copione, punta in alto, risultando la migliore dei tre film. Spicca un tema principale allucinato e dal titolo inequivocabile, *Sabba*, che evidenzia le lisergiche sequenze erotico-sanguinarie con la setta al centro dell'intrigo. Da sottolineare il fondamentale apporto del maestro Alessandro Alessandroni – qui suonatore di sitar accompagnato dal suo celebre coro, I Cantori Moderni – che propone un arrangiamento prossimo alle Messe beat degli anni Sessanta. Per certi versi è la soundtrack più morriconiana del lotto, sia per l'utilizzo del tema romantico vocalizzato dalla "sirena" Edda Dell'Orso, sia per le dissonanze avanguardiste del jazz che riportano alle succitate direzioni d'orchestra per gialli e gangsteristici. Quando il giallo metropolitano comincia a mostrare segni di cedimento, Martino decide di guardare indietro a Edgar Allan Poe e al suo abusato racconto *Il gatto nero* per costruire *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave,* titolo-citazione di una frase inserita in *Lo strano vizio della signora Wardh.* Nell'estetica dell'ambientazione torna esplicitamente l'aspetto gotico, non manca l'erotismo morboso, ma soprattutto viene snocciolata in un clima di paranoia una sequela di efferati omicidi. Con questo film Nicolai sperimenta poco, impostando tutta la soundtrack su un tema rinascimentale per oboe, clavicembalo e archi dal sapore retrò funzionale alla descrizione della tetra villa in cui ha luogo la vicenda, in una sorta di cortocircuito temporale rispecchiato da un *plot* non sempre ben calibrato. La narrazione si affida sostanzialmente alle numerose variazioni della melodia, fascinosa ma non così caratterizzante e indifferentemente utilizzabile in un *feuilleton* di inverniziana memoria.

Un'ulteriore svolta stilistica giunge con il successivo *I corpi presentano tracce di violenza carnale*, titolo emblematico della corrente *slasher* nostrana insieme a *Ecologia del delitto* di Mario Bava (1971). Erotismo, paranoia e violenza estrema sono gli ingredienti di questo giallo*gore* che rituffa il suo autore nella modernità del racconto e nell'onnipresenza di un killer che sembra onnisciente e invincibile. Anche la colonna sonora è a una svolta. Martino chiama i fratelli Guido e Maurizio De Angelis, conosciuti dal grande pubblico come Oliver Onions e legati al cinema di Bud Spencer e Terence Hill. I due dimostrano di sapersi districare bene nei generi neri grazie a *scores* come quello del primo poliziesco martiniano, *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973), e a una serie di splendide crime-stories che procureranno al duo la targa di nume tutelare del genere. Alleggerendo certe atmosfere sonore dei primi thriller del decennio, i De Angelis si affidano a un tema morbido che descrive perfettamente la solare e spensierata ambientazione dell'università perugina, tra studenti svogliati e belle figliole pronte a diventare carne da macello. Il *killer theme*, invece, giunge strategicamente a sottolineare le gesta omicide di una presenza quasi fantasmatica. La connotazione sonora rompe con certe tradizioni e innesta un ritmo folk-etnico, quasi a sviscerare la natura selvaggia di un assassino mascherato che anticipa certi cliché da horror americano anni Ottanta.

Chiude questo filone settantino un film che arriva in un momento di transizione produttiva.

A metà del decennio esplode il polizi(ott)esco e alcuni titoli vengono ibridati con il vecchio giallo, tornato in auge con *Profondo rosso* (1975). Martino si spinge ancora più in là non solo sposando le due correnti, ma anche innestando nel film tratti da commedia farsesca in una destrutturazione tematica vicina al Fernando Di Leo di *Colpo in canna* (non a caso dello stesso anno del film di Argento). La soundtrack non può che essere derivativa, su esplicita richiesta della produzione, anche se risulta non priva di un proprio fascino. Martino chiama Luciano Michelini, che aveva curato la colonna sonora di una triade di film del regista realizzati a breve distanza (oltre a questo, *La polizia accusa: il Servizio Segreto uccide* [1975] e *La città gioca d'azzardo* [1975]). Il riferimento è ovviamente il modello-Goblin, responsabile di una rombante rivoluzione thriller-rock. Michelini rifà in calce *Profondo rosso*, per seguire le gesta di un misterioso killer con il tema sontuoso dell'organo che si innesta su un ritmo in cadenza jazzistica e a carillon reiterato in puro stile "folletti", così come con il funky dei momenti di inseguimento e indagine che conducono a un racket della prostituzione, argomento sensibile all'epoca. L'aspetto brillante si affida invece a leggerezze pizzicate e musica da balera. Una soundtrack che risulta tutto sommato interessante nel suo addentrandosi nelle scelte in odor di post-modernità – leggi necessità – condotte da una produzione in stato di costante ripensamento, afflitta da quella stanchezza che colpirà l'industria thriller e, di conseguenza, alcuni tra i migliori musicisti ormai legati al genere. Sergio Martino ripiega sul comico puro e si toglie ancora parecchie soddisfazioni. Molto meno interessanti saranno, invece, le opere thriller-horror e i relativi tappeti sonori dei decenni successivi, prodotti ormai in tutto e per tutto a imitazione di irraggiungibili modelli alti.

Con Tutti i colori del buio Sergio Martino compie già un'operazione di summa tematica

Tutti i colori del thrilling

Le radici letterarie del giallo martiniano

di Stefano Di Marino

Classe 1938, prolificissimo, accreditato con 66 opere tra cinema e tv su IMDb, Sergio Martino è uno dei pilastri del cinema di genere italiano. Di tutti i filoni, per la verità: dalla commedia all'avventura. Per noi resta un maestro del giallo.

All'estero lo chiamano *Italian Giallo*, un filone che tra gli anni Sessanta e Ottanta (con numerose e interessanti incursioni sino a oggi) ha caratterizzato quella produzione nostrana di genere che esplorava il mistero fermandosi poco prima dell'horror. Ai tempi l'aggettivo *thrilling* fu storpiato e trasformato in sostantivo, al posto di "thriller". Questo fatto può magari far sorridere, ma identifica l'unicità della nostra produzione che s'ispirava certamente a quella anglosassone, ma riusciva sempre a spingersi un po' oltre, mostrando qualche centimetro di carne nuda in più, affondando più a fondo la lama con conseguente fiotto di sangue. Ma il rapporto tra il giallo (termine mutuato dal colore attribuito sin dall'anteguerra alle copertine dei libri della celebre collana mondadoriana di *mystery*) e il nostro cinema "de paura" è sempre stato stretto. Tra i molti registi che si sono cimentati con questo genere, Martino mostra interessanti interazioni con la letteratura: non solo con quella di puro intrigo, ma anche, come vedremo in un caso particolare, con la costola identificata con il noir. Quando, nel 1971, esce *Lo strano vizio della signora Wardh*, il cinema del brivido italiano risente ancora pesantemente delle influenze anglosassoni, letterarie e cinematografiche. È proprio questo il film che preferisco, quello in cui sono meglio equilibrati l'intrigo, le emozioni tipiche del genere esaltate dalle produzioni a venire e quelle pennellate (definirle "sfumature" sarebbe riduttivo, considerata l'ubertosa procacità della Fenech, ampiamente mostrata) di erotismo che costituiscono uno dei tratti caratterizzanti del *thrilling*. Non va dimenticato l'apporto in sceneggiatura di Ernesto Gastaldi, già veterano del genere nonché autore – con lo pseudonimo di Julian Berry – per le collane «Urania» e «I gialli Mondadori». La storia, all'interno della quale si sviluppa la *red herring* (falsa pista) del maniaco, è una riuscita rivisitazione di classici come *Delitto per delitto (L'altro uomo)* (1951) e *Rebecca. La prima moglie* di Alfred Hitchcock (1940). Non a caso e non per copiare formule di successo. L'apoteosi della follia celebrata da Dario Argento ancora deve venire e il pubblico cerca, accanto al brivido, un intreccio… Meglio se di tipo familiare con spruzzate di ambiguità sessuale. Così Jean/Ivan Rassimov, amante perverso, getta frammenti di vetro sul corpo nudo di Julie Wardh/Edwige Fenech, incatenandola a un vizio che mescola piacere e dolore… Una stanza chiusa di cui solo lui ha la chiave (mentale). Idea, quest'ultima, talmente efficace da diventare in seguito il titolo di un altro film. Forse il pubblico s'identifica meglio nel personaggio interpretato da George Hilton, che della bella signora Wardh approfitta più tradizionalmente sul divano, in un'altra celebre inquadratura. Intorno c'è Vienna: parchi, piazze, case moderne e antiche. Uno scenario variegato in

cui i personaggi si muovono come in un labirinto di ricatti, menzogne, falsità borghesi. L'azione poi si trasferisce sulla costa mediterranea – altra ambientazione cara al giallo erotico dell'epoca, forse per ispirazione francese – ma la tensione non si abbassa, anzi sale. La povera Edwige, moglie infedele, asservita alle sue pulsioni eppure così candidamente comprensibile nelle sue debolezze da diventare eroina, cede. Sta diventando pazza? È uno dei temi ricorrenti del romanzo giallo classico di ogni tempo: prima di morire la vittima deve soffrire, quasi convincersi di avere varcato la soglia della follia, non solo per assicurare un alibi agli assassini, ma anche per coinvolgere il pubblico. E il meccanismo riesce in pieno… Tanto da ribaltarsi nella sequenza finale in cui i due "maschi cattivi", ormai convinti di averla fatta franca, sembrano ritrovare il fantasma di una donna che, letteralmente, visse due volte. La seconda, ci auguriamo per lei, felice tra le braccia del buon dottore che l'ha compresa e aiutata. Un giallo che sarebbe stato perfetto anche in forma scritta. Sempre del 1971 è *La coda dello scorpione*. Ormai il fenomeno Argento è esploso anche nella titolazione, tanto da imporre il "bestiario del delitto" pure in questa vicenda che, invece, rivendica radici nel giallo classico. Alla sceneggiatura partecipa anche Gastaldi: il risultato, volendo, presenta persino qualche richiamo a Hitchcock nel farci pensare a una protagonista che, perdendo la vita, passa il testimone a un'altra. Si tratta di un intrigo stimolato dal guadagno nel quale si inserisce un assassino mascherato (elemento, anche questo, probabilmente imposto dalle mode del momento). Scenari glamour tra Londra e Atene, assicurazioni e doppi giochi retti benissimo da Evelyn Stewart (Ida Galli), Anita Strindberg, George Hilton e Luigi Pistilli. *Tutti i colori del buio* (1972) esce nel momento in cui il *thrilling* argentiano è ormai affermato e, forse proprio per questo, merita un plauso perché se ne discosta in modo evidente, tracciando anche una linea di demarcazione netta rispetto ai due gialli precedenti del regista. Sicuramente è ravvisabile l'influenza di *Rosemary's baby. Nastro rosso a New York* – il film di Roman Polanski del 1968 ma, mi piace pensare, anche il romanzo pubblicato da Ira Levin l'anno precedente. L'appassionato di narrativa del brivido, però, non può esimersi dal rintracciare nella libreria ideale di Martino alcuni romanzi inglesi a sfondo satanistico. Qualche anno dopo Dennis Withley e Ramsey Campbell creeranno un vero e proprio universo di moderne sette e adoratori di entità malvagie attingendo alla tradizione folklorico-superstiziosa britannica. E sempre in Inghilterra è ambientato l'intreccio che vede ancora una volta Edwige Fenech al centro di una macchinazione. Nel film il primo passo, forse più inquietante del delitto stesso, è la perdita della cognizione del reale, il sospetto, sempre più radicato, che il mondo sia evanescente, che la ragione vacilli. Se a questo aggiungiamo un complotto nel quale la protagonista non si può fidare letteralmente di nessuno e una figura carismatica e malvagia – il solito Ivan Rassimov, qui con occhi innaturalmente cerulei – il gioco è fatto. Non stupisca che, in un'epoca in cui il *thrilling* cerca sempre più spesso ambientazioni italiane, Martino insista su quelle europee, per noi esotiche. L'amante del giallo, dell'intrigo è ancora legato a scenari che giudica lontani, anche se europei. La scelta dell'Inghilterra per un intreccio a sfondo satanistico – nonostante ci sia una spiegazione razionale che regge benissimo – è un vero e proprio omaggio alla tradizione, nonché la dimostrazione che una buona storia e un regista "di genere" (un regista cioè in grado di fare il suo mestiere) possono operare in ogni contesto. *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972) è forse uno dei *thrilling* più originalmente costruiti e ricchi di riferimenti nella produzione di Martino. *Il gatto nero* di Edgar Allan Poe ritorna molte volte nella produzione horror-gotica italiana: in questo caso il racconto svolge una funzione risolutrice, ma getta anche un'ombra tra il magico e il terrificante in una vicenda che vanta parecchi spunti. Sempre con la complicità di Gastaldi, Martino riesce a creare una suggestiva commistione di generi tra il *thrilling* italiano, prima di tutto, ormai orgogliosamente ambientato nelle nostre città (qui siamo in un borgo veneto, con tutti gli stilemi del giallo di provincia), e il classico complotto erotico criminale che prende i natali dai gialli di Boileau-Narcejac ma attinge anche al filone incentrato sui vizi e sulla decadenza della borghesia italiana. Oliviero Rouvigny, ex professore di liceo un tempo scrittore di successo, schiavo dell'alcol e del ricordo morboso della madre, consuma letteralmente la sua esistenza in un'inquietante villa di campagna. La moglie Irene lo detesta, ma ne è succube. Intorno a lui si muovono personaggi che alludono quasi a una commedia di costume a sfondo sessuale: l'ex allieva sedotta e ora amante esigente, la prostituta appena arrivata dalla città, il libraio subdolo e la robivecchi che si abbinano a un circolo di hippy seguaci del libero amore che animano le serate di Oliviero, senza dimenticare la cameriera nera e il gagliardo lattaio. Insomma: gruppo di cittadini in un interno. Presto, però, le atmosfere gotiche della villa

(sottolineate da piogge intense, cigolii e dalla presenza inquietante del gatto Satana) sono turbate da una serie di delitti maniacali che rimandano al puro *thrilling* di quegli anni. Persino la presenza di Ivan Rassimov ci suggerisce tenebrosi presagi. Poi arriva la Fenech nei disinibiti panni della nipotina Floriana e il gioco… si fa duro. Oliviero, sempre più ossessionato dai propri fantasmi, perde le redini del gioco perverso. Persino la pista del maniaco si rivela falsa, come già avveniva in *Lo strano vizio della signora Wardh*. I pezzi s'incastrano in un riuscitissimo mosaico di generi letterari e cinematografici. La passione si mescola all'avidità, mentre astuzie e doppi giochi si sommano sino al finale che, appunto, richiama il racconto di Poe. Il conto dei morti sale, ma è l'atmosfera sessualmente malata a tenere banco. Certo, gioielli ed eredità sembrano costituire il movente di base, ma la vera calce del racconto è la follia… Lo stesso ossessivo disagio mentale che porta Oliviero ad anticipare il Jack Torrance protagonista di *Shining* di Stephen King, ripetendo frasi ossessive alla macchina da scrivere. Più ancora di quel «Vendetta» che nel finale risulta quasi una sottolineatura, a turbare è l'«Uccidere e seppellire in cantina» che viene ripetuto su ogni pagina con macabra classicità gotica. La filmografia *thrilling* di Martino non si arresta qui ma, probabilmente perché la produzione cinematografica di quegli anni prende una via autonoma, si distacca dalle proprie radici letterarie. *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973), noto internazionalmente come *Torso,* rappresenta quasi l'inaugurazione di un nuovo genere. Benché siano presenti alcuni elementi del giallo classico (a partire dal famoso foulard dai colori rivelatori), lo *slasher* assume qui una rilevanza predominante. Il film si distacca anche dai modelli argentiani, coniugando efficacemente le suggestive ambientazioni nella provincia italiana e quel pizzico di provocazione sessuale tipico del nostro cinema. *Morte sospetta di una minorenne* (1975) riesce persino ad avvicinare il *thrilling* – ormai consolidato genere nostrano – al poliziottesco in una maniera originale e spigliata che non poco deve alla figura del commissario Cassinelli, interpretato da Paolo Germi in una delle sue prove più convincenti. *Assassinio al cimitero etrusco* (1982, firmato Christian Plummer) va analizzato nella sua versione completa, che affonda le radici più nello sceneggiato giallo italiano dei primi anni Settanta che nel cinema del periodo in cui è realizzato. A dieci anni di distanza, infine, dopo innumerevoli esperienze in altri generi, Sergio Martino ci propone *Spiando Marina* (1992), girato con lo pseudonimo di George Raminto. Più che un *thrilling*, è un noir che sfrutta atmosfere decadenti e un bell'abbinamento tra le grazie di Debora Caprioglio e le immagini di Buenos Aires… Difficile individuare una radice romanzesca. Resta tuttavia palpabile per lo spettatore l'impressione che nel lavoro di Martino riaffiorino letture e suggestioni legate al cinema e alla letteratura neri.

L'apoteosi della follia celebrata da Dario Argento deve ancora venire e il pubblico cerca, accanto al brivido, un intreccio

Martino gioca d'azzardo

Film sospetti di un regista maggiorenne

di Anton Giulio Mancino

Nel 1975, quando arriva in sala *La polizia accusa: il Servizio Segreto uccide*, è scoppiato da un anno il caso Guido Giannettini.

Ripercorriamo i passaggi salienti della vicenda. Sul giornalista era stato emesso già dal 1973 un mandato di cattura. Il Sid, l'allora servizio segreto militare italiano, aveva provveduto a farlo espatriare per tempo, ad aprile, onde sottrarlo alle indagini dei magistrati milanesi sulla strage di piazza Fontana. Durante le perquisizioni del maggio 1973, erano stati rinvenuti in casa di Giannettini vari rapporti informativi del Sid, le cui copie risultarono anche in possesso di Giovanni Ventura, imputato insieme a Franco Freda nel processo per la strage. Il giudice istruttore Gerardo D'Ambrosio aveva dunque chiesto chiarimenti in merito . Questa era stata la risposta del Sid: «La richiesta della S.V. verte su notizie da considerarsi segreto militare». A spiegare non che ruolo avesse avuto nella vicenda, bensì chi fosse *esattamente* Giannettini ci pensò direttamente l'allora ministro della Difesa Giulio Andreotti – bontà sua – attraverso una clamorosa intervista concessa a Massimo Caprara e apparsa sul settimanale «Il Mondo» il 12 giugno 1974: Giannettini era un agente del Sid. L'opposizione del segreto militare, decisa nel corso di «un'apposita riunione a Palazzo Chigi», fu «un'autentica deformazione, uno sbaglio grave»: parola di Andreotti, che, preso atto dei commenti suscitati, si impegnò a rettificare nelle sedi competenti (quindi senza fretta) le curiose imprecisioni contenute nell'intervista. L'opinione pubblica a ogni modo era stata informata e l'intervista aveva fatto il suo dovere: far esplodere il caso Giannettini. Cosicché il 12 agosto di quell'anno l'agente segreto, messo con le spalle al muro, si consegnava all'ambasciata italiana di Buenos Aires e due giorni dopo rientrava sotto scorta in Italia, dove veniva arrestato. Il 16, 17, 27 agosto e il 5 settembre furono i giudici D'Ambrosio e Alessandrini a interrogare Giannettini nel carcere di San Vittore. E il 6 dicembre il capo del Nucleo operativo diretto dell'Ufficio D del Sid consegnava a D'Ambrosio la registrazione di Giannettini sui suoi rapporti con Freda e Ventura. Le bobine risalivano alla primavera del 1972.

In estrema sintesi, questa fitta cronologia costituisce l'ossatura di riferimento della trama di *La polizia accusa*, le cui riprese iniziano nel dicembre del 1974 quando Sergio Martino subentra al regista precedente in rotta con la produzione (non sappiamo però di chi si trattasse), per uscire in sala all'inizio di aprile dell'anno successivo. Tenendo conto della tempistica, questo risulta essere l'unico film italiano a recepire in tempo reale la vicenda – ricavandola dai giornali e da alcuni libri preziosi che a stretto giro riportavano atti processuali e documenti sensibili – per rilanciarla nei modi congeniali a Martino, sulla scorta di una sceneggiatura piuttosto informata dei fatti firmata dalla coppia di bravi giallisti Massimo Felisatti-Fabio Pittorru, insieme a Gianfranco Couyoumdjian.

Un film di genere, non c'è dubbio, con dosi massicce di azione e dietrologia ugualmente

trasfigurate… proprio come viene deformata l'impressione di realtà attraverso l'uso degli obiettivi grandangolari cari al regista, le angolazioni vertiginose e poco naturalistiche o la macchina a mano. Del resto Martino, assecondato dall'operatore Giancarlo Ferrando, ha tutte le ragioni per *deformare* visivamente oltre che in chiave narrativa proprio tutto, secondo le regole del poliziesco a lui congeniali, che non escludono incursioni nel sottobosco altrimenti indicibile della politica occulta. Due anni prima aveva infatti diretto su questa stessa linea *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973), in cui sottolineava come la strategia della tensione facesse leva su un'organizzazione specializzata in rapine in istituti di credito. In *Morte sospetta di una minorenne* (1975), scritto da Ernesto Gastaldi come *Milano trema* e immediatamente successivo a *La polizia accusa,* è invece la gestione dei rapimenti a sorreggere anche dal punto di vista economico, con l'avallo di imprenditori di rango, il sinistro progetto eversivo di matrice neofascista. Nessuna esagerazione. Semplicemente Martino rincara la dose, desumendo i fatti dalle risultanze ufficiali e non, e stabilisce rapporti diretti, più evidenti e dinamici, tra le cause e gli effetti. Deformare dunque le prospettive, specialmente nel poliziesco e nel giallo, vuol dire per il regista sottolineare l'enormità altrimenti inenarrabile delle circostanze evocate. Come si è detto, anche Andreotti aveva parallelamente parlato di «deformazioni».

Denunciare queste compromissioni ai massimi livelli era allora una cosa solitamente considerata "di sinistra". Più tardi, infatti, riguardando indietro, Martino avrebbe avuto modo di definirsi «forse un po' di sinistra», specificando poi che in *La polizia accusa* «c'era la storia delle bobine di Giannettini». Eppure il merito ulteriore non ancora riconosciuto a quest'ultimo film, concepito tra la fine del 1974 (messa in produzione) e il 1975 (distribuzione), consiste nell'avere provato anche solo ad azzardare un'ipotesi che senz'altro era nell'aria da tempo: un fantasma congetturale, una teoria tentacolare e incauta cui mancavano ancora conferme ed evidenze definitive… Qualcosa che, nonostante una serie di segnali premonitori e di avvisaglie, sarebbe stato scoperto, destando tardivo sconcerto, soltanto quindici anni dopo il film, con Andreotti presidente del Consiglio. Questa volta, dunque, Sergio Martino non riflette in tempo reale le notizie, ma ipotizza cinematograficamente l'esistenza concreta della struttura paramilitare denominata Gladio, dando un'idea plastica e visuale della situazione e dell'operato di questa e di un campo di addestramento simile a quello effettivo a capo Marrargiu-torre Poglina, in Sardegna, nella disponibilità *stay-behind* italiana.

Rispetto al più esplicito *La polizia accusa*, un film come *Morte sospetta di una minorenne* rischia di apparire meno addentrato nelle questioni scottanti, limitandosi a trasformarle in un pretesto per un giallo di impianto non altrettanto politico. In realtà il discorso su *Morte sospetta di una minorenne* è persino più complesso, complice una struttura testuale ricca di rimandi incrociati e allusioni importanti e programmatiche. Non dimentichiamo, infatti, la propensione – non soltanto di Martino, ma anche di molti registi che si sono cimentati in quegli anni nel giallo poliziesco – a occuparsi della complicità di politica, istituzioni e finanza nella destabilizzazione del Paese: pensiamo, per esempio, a Luciano Ercoli in *La polizia ha le mani legate* (1975), Stelvio Massi in *Mark il poliziotto spara per primo* (1975), *Mark colpisce ancora* (1976) e *Poliziotto solitudine e rabbia* (1980), persino Michele Massimo Tarantini in *Poliziotti violenti* (1976). L'utilizzo della figura del poliziotto come incarnazione dell'istanza conoscitiva – ossia della ricerca avventurosa e controversa della verità – non deve creare equivoci. Questi registi, per la maggior parte almeno, solitamente assegnano alla figura del commissario di polizia un ruolo che trascende l'esistenza di personaggi reali. Piuttosto egli diventa quello che Massimo A. Bonfantini, delineando il passaggio dal giallo al noir letterario sulla falsariga di Friedrich Dürrenmatt, Carlo Emilio Gadda e Leonardo Sciascia, definisce «*l'eroe necessario*, moralista inflessibile, impegnato nella sua intransigente battaglia contro il male». Un eroe alla Pietro Germi, regista e attore-personaggio intestardito nel far luce su circostanze molto poco chiare e molto aggrovigliate saldando, così, la logica politico-indiziaria che lega film come *Gioventù perduta* (1947), *In nome della legge* (1949), *La città si difende* (1951) e soprattutto *Un maledetto imbroglio* del 1959 (quest'ultimo anche interpretato in prima persona civile e morale) ad altri, diretti invece da Damiano Damiani con Germi protagonista feticcio, come *Il rossetto* (1960) e *il sicario* (1961). Abbiamo citato Germi. Non si può quindi dimenticare che il poliziotto poco incline alle regole e ai limiti imposti dal codice di procedura penale, il quale opera dapprincipio sotto copertura in *Morte sospetta di una minorenne*, fa di cognome appunto Germi. Un Germi tira l'altro, dichiaratamente. Se aggiungiamo che il nome del personaggio è Paolo il gioco risulta ancora più scoperto: l'iniziale "P" è la stessa di "Pietro". Se si fosse chiamato di-

rettamente Pietro Germi sarebbe stato troppo esplicito, del resto.

Ma il sistema interno di riferimenti incrociati per Martino non si esaurisce qui. La scelta di fare interpretare a Massimo Girotti l'industriale a capo dell'Anonima sequestri e del giro di prostituzione organizzato impone un richiamo capovolto al modello germiano di *Gioventù perduta* e *In nome della legge*. Va inoltre ricordato che *La città si difende* viene diretto da Germi su soggetto originale di Federico Fellini, Tullio Pinelli e Luigi Comencini, quest'ultimo dirottato come regista sul film *Persiane chiuse* (1950), che dapprincipio avrebbe dovuto dirigere girare Gianni Puccini. E non a caso *Morte sospetta di una minorenne*, proprio come il prototipo *Persiane chiuse*, comincia e si struttura seguendo la trama di un losco e pericoloso giro di prostitute che conduce alla criminalità organizzata. Da Martino siamo quindi risaliti a Germi e di lì a Comencini. Il quadro d'insieme non sarebbe però completo se il riferimento a quest'ultimo non venisse a questo punto portato fino in fondo. Sempre in *Morte sospetta di una minorenne* la scena di Germi con il ragazzino sulle montagne russe rimanda, salvo per la svolta d'azione, a quella ugualmente vertiginosa del padre e del figlio nel finale di *La finestra sul Luna Park* (1957). Ovviamente non si tratta di una coincidenza, dal momento che Luciano Martino, produttore e fratello di Sergio, aveva collaborato alla sceneggiatura del film di Comencini. *Morte sospetta di una minorenne* ostenta infine un ulteriore richiamo a un film di Comencini, *A cavallo della tigre* (1961), nella scelta di fare precipitare il killer dal tetto apribile della sala cinematografica. Una coincidenza? Assolutamente no. Piuttosto la consapevolezza di poter dire, attraverso un film commerciale e di genere, molte cose. Sul cinema. Sulla politica. Sulla politica attraverso il cinema. Di coincidenze e sottotesti, in tal (doppio) senso è fitto il tessuto di *Morte sospetta di una minorenne*, dove persino le sigle e gli slogan politici che si intravedono ovunque sono tutt'altro che casuali. Leggiamo «Fasci al rogo» all'interno della cabina telefonica da cui chiama la minorenne del titolo, scorgiamo i manifesti elettorali con scritto «Vota PCI» e «Vota comunista» quando il ladro si abbassa per rubare la radio portatile nell'automobile e distinguiamo, infine, graffiti che recitano «MSI a morte» su un muro o «Battiamo la DC e i fascisti» in un sottovia durante un inseguimento. Inutile a questo punto chiedersi il perché.

Denunciare queste compromissioni ai massimi livelli era allora una cosa solitamente considerata "di sinistra"

Scream queen e femme fatale

La donna nell'universo giallo di Sergio Martino

di Laura Da Prato

Se esiste un autore a cui si può attribuire la paternità del cosiddetto "F giallo", in cui le donne sono *indiscussi* personaggi trainanti, vittime e (quasi) carnefici, quello è proprio Sergio Martino. Il regista aveva potuto saggiare il potenziale e la potenza del corpo femminile già sul set di *Il dolce corpo di Deborah* di Romolo Guerrieri – prodotto dal fratello Luciano nel 1968 – lavorando con alcuni professionisti che da lì a poco avrebbero partecipato anche alla realizzazione delle sue opere. Il film di Guerrieri apriva la strada a un nuovo mondo (al) femminile, indugiando sui corpi e sulle forme sinuose di donne belle e tormentate e indagando talvolta la psiche e la paranoia di personaggi maschili in minoranza.

Così, con *La coda dello scorpione* (1971) Sergio Martino porta sul grande schermo un nuovo universo: storie di donne risolute e passionali, appartenenti alle classi medio-alte e coinvolte in intrighi e scandali del jet-set, nuove vittime e proto-*final girls*, vendicative e più che mai coraggiose. Sarà che, superati gli anni Sessanta, le dinamiche tra i sessi sono in rapida evoluzione, sarà che il genere sta progressivamente abbandonando i toni scuri del gotico per i colori e la luce del "nuovo" giallo, ma si respira un'aria diversa già dai titoli di testa con la camminata di Ida Galli/Lisa Baumer che, insieme al suo cappello rosso, enorme, attraversa la città con fierezza. Quella che appare come la protagonista in realtà è solo una faccia della medaglia, o meglio del diamante di cui è composta la storia: Lisa è sicura di sé, passionale e misteriosa, intrattiene una relazione focosa con quello che potremmo definire un "toy boy *ante litteram*" e si circonda di figure maschili poco raccomandabili. Coinvolta in un vortice di ricatti e segreti legati alla riscossione della polizza assicurativa del marito morto in un disastro aereo, non riesce a portare a termine il proprio piano perché vittima di un assassino ancora più astuto di lei, che già era stata sospettata di avere orchestrato l'incidente del coniuge. Qui entrano in scena altre due figure femminili di straordinario carisma: l'amante crudele Lara Florakis (una magnetica Janine Reynaud), *mistress* elegante e potente, e l'integerrima reporter Cléo Dupont (la bellissima Bond girl Anita Strindberg), protagonista nel terzo atto del film, unica donna che meriterà di sopravvivere al folle Peter Lynch (George Hilton).

Nei suoi F gialli Martino unisce al melodramma romantico il tema del *body count*, in una luce completamente nuova. Spesso tacciati di misoginia e conservatorismo a causa della triade classi elevate/nudità/morte, questi film rappresentano la donna in tutto il suo splendore e lo fanno a luce piena, con inquadrature e zoom che ne sottolineano linee e lineamenti, spesso in primo piano, anche nei momenti più drammatici. Da «bambole di sangue e carne» – come Michael Mackenzie definisce le *scream queens* negli extra del Blu-ray Arrow Video di *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972) – le donne divengono *leading ladies*, colonne portanti e sex symbol del cinema di genere.

Regina assoluta e musa incontrastata è senz'altro Edwige Fenech che, reduce dalle atmosfere patinate dei servizi di moda e delle *5 bambole per la luna d'agosto* di Mario Bava (1970), assume lo *status* di icona e modello di femminilità con il primo ruolo da protagonista in *Lo strano vizio della signora Wardh* (1970). La sua Julie è passionale e promiscua, instabile tanto sessualmente quanto psichicamente, una donna *sull'orlo di una crisi di nervi*, vittima di sogni e visioni agghiaccianti e costantemente oggetto delle attenzioni maschili. Nei primi 15 minuti del film il suo corpo è mostrato in ogni dettaglio e da ogni angolazione, s-vestito, nudo, nella narrazione al presente e nei numerosi incubi e flashback, per poi venire coperto e vestito, truccato e colorato, lasciando allo sguardo voyeuristico dello spettatore i veli, la carne, i seni delle vittime del misterioso maniaco.

L'ossessione e la follia della *nuova diva* Fenech raggiungono l'apice l'anno successivo con *Tutti i colori del buio* (1972), dove il giallo *à la* Mario Bava e Dario Argento si mescola alle atmosfere goticheggianti di Roman Polanski e al suo *Rosemary's Baby. Nastro rosso a New York* (1968)*:* Jane è tormentata dagli incubi, dalla presenza ingombrante di Richard (George Hilton) e dall'uomo che la sta perseguitando. È una figura manipolabile, fragile e confusa in un mondo ambiguo e pericoloso. Altre donne sono presenti nel film e manifestano tutto il loro sex appeal, come la sorella Barbara (Nieves Navarro) e l'intrigante nuova vicina di casa (Marina Malfatti), figura al servizio del Male. Una presenza/assenza che richiama i temi cari al gotico, infine, è quella della madre di Jane, uccisa molti anni prima, una delle cause con cui la donna motiva la propria condizione psicofisica e le continue allucinazioni.

Ma è nel cult giallo-erotico *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972) che l'attrice francese può esplorare nuove sfumature della femminilità con un ruolo da *bad girl*: nel film misoginia, sadomasochismo, voyeurismo e violenza sono al servizio dell'avvenente *femme fatale* Floriana (Fenech) e di Irina (una straordinaria Strindberg), che subiscono, lottano, vendicano e amano follemente. Irina è una moglie vessata, ripetutamente tradita e succube del terribile marito, lo scrittore libertino Oliviero Rouvigny (Luigi Pistilli), che vive all'ombra della madre morta. Floriana è la nipote, che arriva nelle loro vite complicando ulteriormente la situazione, come una benedizione (per Irina) o una maledizione divina. Mentre Irina incarna la repressione della donna e del suo ruolo nella società, condizione che la porterà inevitabilmente alla follia, la Fenech interpreta una sorta di demone tentatore: lasciva, dotata di una sensualità esplosiva, con un look moderno e coloratissimo, i capelli a caschetto e una serie di abitini che ne sottolineano tutte le forme, libera di mostrare e mostrarsi, è una giovane donna emancipata e perversa. Siamo negli anni Settanta e si respira un'aria hippy e promiscua, ma Martino sembra dirci che uomini e donne non hanno lo stesso diritto a manifestare la propria libertà sessuale. Infatti l'ira e l'odio del violento e misogino Oliviero verranno repressi dalle due donne che si coalizzano, stringendo un legame a dir poco morboso. Femmina è anche la gatta della madre di Oliviero, chiamata – non casualmente – Satana.

Ulteriore sviluppo dei personaggi femminili è quello di *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973), dove il giallo cede il passo allo *slasher* e le *femmes fatales* tornano a essere *scream queens*. Al centro della vicenda *murderous* vi è infatti un gruppo di ragazze che si rifugiano in una villa in campagna per sfuggire al clima di terrore che vige a Perugia, dove un serial killer sta uccidendo le studentesse. È una società boccaccesca, quella raffigurata da Martino, in cui l'occhio meccanico di Giancarlo Ferrando si sofferma sui seni, sui fondoschiena e sugli atti sessuali delle donne: le scene di sesso si susseguono in un tripudio di corpi e *corpses*, di violenza e ossessioni/trasgressioni sessuali. Ma, a parte i piaceri della carne e del sesso, il film introduce una vera e propria *final girl:* la protagonista Jane/Suzy Kendall è diversa dalle amiche, è pudica, riservata, curiosa e, contrariamente alle altre, sessualmente inattiva. Per questo, nei minuti finali del film, dopo la brutale uccisione delle tre compagne si trasforma in un'eroina capace di ribellarsi e sopravvivere.

Anche nel successivo *Assassinio al cimitero etrusco* (1982) troviamo un personaggio femminile carismatico e potente: Joan Barnard/Elvire Audray è una dea che non sa di esserlo e, ancora una volta, un personaggio tormentato da terribili visioni.

Edwige Fenech torna, da donna in carriera (produttrice) e madre tormentata (attrice), nella miniserie Rai *Delitti privati* (1993). In un ventaglio di personaggi femminili ambigui e subdoli, affascinanti e misteriosi – qui le donne, tra le quali spicca la rigida matrona Matilde/Alida Valli al suo ultimo ruolo, sono giornaliste, magistrati e imprenditrici – la diva campeggia come la vera Regina del giallo.

LO STRANO VIZIO DELLA SIGNORA WARDH
di Angelo Iocola

LA CODA DELLO SCORPIONE
di Mirco Moretti

TUTTI I COLORI DEL BUIO
di Stefano Loparco

IL TUO VIZIO È UNA STANZA CHIUSA E SOLO IO NE HO LA CHIAVE
di Massimiliano Martiradonna

I CORPI PRESENTANO TRACCE DI VIOLENZA CARNALE
di Roberto Della Torre

MORTE SOSPETTA DI UNA MINORENNE
di Matteo Vergani

ASSASSINIO AL CIMITERO ETRUSCO
di Davide Pulici

SPIANDO MARINA
di Valentino Saccà

GRAFFIANTE DESIDERIO
di Andrea Giorgi

DELITTI PRIVATI
di Alice Cucchetti

MOZART È UN ASSASSINO
di Enrico Giacovelli

AudioVisivi

Lo strano vizio della signora Wardh

Il vizio, l'amore e la violenza

di Angelo Iocola

Lo strano vizio della signora Wardh (1971) costituisce uno snodo cruciale per svariati motivi: è una pietra angolare dell'*Italian Giallo*; è la prima incursione di Sergio Martino negli oscuri meandri di questo genere; è una pellicola originale e al contempo piena di citazioni, rimandi, anticipazioni, in grado sia di proporre canoni estetici assolutamente innovativi, sia di inserire omaggi di sorta inerenti anche ad ambiti artistici extra-cinematografici. A dare ragione di tale percorso ci pensa la citazione (o se vogliamo il monito, il *warning*, trattandosi di un thriller) collocata a inizio pellicola, prelevata da Freud: «Il fatto stesso che il comandamento ci dica "Non ammazzare" ci rende consapevoli e certi che noi discendiamo da una ininterrotta catena di generazioni di assassini, il cui amore per uccidere era nel loro sangue come forse è anche nel nostro». Uccidere: trattasi di una vera e propria "tara ereditaria", dunque, di una predestinazione genetica da assecondare o da esorcizzare. Queste riflessioni freudiane anticipano in qualche modo l'ambiguità che nella pellicola contraddistingue gli artefici dei delitti, la loro interscambiabilità, l'impossibilità di identificarli per via del *modus operandi* di ciascuno di loro, unico anche se sempre efferato.

Approcciamo dunque il *plot* cogliendo le tante suggestioni che propone, non tanto con intento freddamente filologico, ma cercando di rivivere le sensazioni di una ipotetica prima visione assoluta, così come le sinestesie vorticose e caleidoscopiche che questa suggerisce. Il soggetto dello spagnolo Eduardo Manzanos Brochero (sviluppato in fase di sceneggiatura con Ernesto Gastaldi e Vittorio Caronia) prevede che Julie Wardh (una magniloquente Edwige Fenech) e marito, il diplomatico affarista Neil (Alberto de Mendoza), giungano in volo da New York a Vienna per motivi legati al di lui lavoro. Già dalle prime schermaglie si evince che il loro rapporto è ormai logoro («Non sono una moglie noiosa» sbotta lei). Appena i due approdano su suolo austriaco le cronache riferiscono di donne uccise a rasoiate, cosa che suscita in Julie una prima epifania: il flashback ha luogo sotto una pioggia torrenziale, mentre un sadico figuro biondocrinito dal ghigno satanico la schiaffeggia, poi la bacia e la denuda in ralenti.

Parlavamo di un film ispirato e ispiratore, dai plurimi rimandi a plurimi ambiti: in tema musicale citiamo allora, sia a livello concettuale che estetico, i Baustelle del recente *L'amore e la violenza*, album candidamente osceno (il film del resto non risparmia nudi e scene di sesso) e pop che ricorda il film a livello di stilizzazione della violenza e resa del *décor* d'interni, mix tra optical, liberty, barocchismi che risultano kitsch solo se visti con le iridi troppo smaliziate di oggi. Restando in argomento, lo *score* di *Lo strano vizio della signora Wardh* è affidato a Nora Orlandi, che punteggia con maestria e melodie memorabili ogni singola sfumatura – dai toni mélo e suadenti a quelli più concitati – fino a una reinterpretazione del *Dies Irae* mozartiano.

Cogliamo anche il *mood* del *milieu* che fu: ci basta un nonnulla per associare la silhouette demoniaca a Ivan Rassimov, che interpreta Jean, detonatore del vizio e delle pulsioni represse, *memento peccati tui*, latore di mazzi di rose rosse ed epitaffi di tal fatta: « La parte peggiore di te è la cosa migliore che hai e sarà sempre mia».

Martino ci presenta anche un'altra figura maschile, prestante quanto Jean, ma più mondana, da *bon vivant*, da latin lover: George (George Hilton), che fa il suo ingresso in scena con un cinico brindisi alla recente dipartita di uno zio dal quale riceverà un'eredità cospicua, anche se da dividere con la bionda e disinibita cuginetta Carol (Cristina Airoldi), stretta amica di Julie.

Martino riesce a bilanciare i vari toni dell'opera alternando i registri. È il caso di una scena che si potrebbe definire *sleazy* e appunto pop, quando a un party un paio di astanti appurano la consistenza dei tessuti dei propri abiti strappandosi i vestiti di dosso e inaugurando un giocoso momento di lotta. A questo segue il greve monito di Rassimov che, come di rimando, in forma di visione/incubo replica idealmente al brindisi di George sentenziando: «Niente unisce di più di un vizio in comune». Ma Fenech prontamente ribatte che «a lui piace far del male agli altri», trovando conferma alle sue parole in una sequenza tra le più potenti dell'opera, quando Jean cosparge la signora Wardh di alcolici (come in un rinnovato battesimo nel peccato), spacca la bottiglia i cui frammenti ricadono addosso alla donna (in una chiara allusione sessuale) e infine, col collo rotto, le graffia il seno, per poi palpeggiarla e dominarla (ma la brutalità dell'intento ha una resa sensuale e sinuosa) tra schegge e lenzuola nere, rituali e funeree. Il discrimine tra sfera onirica e realtà contingente è anche segnato da varianti cromatiche: al risveglio i drappi neri sono vermigli, traboccanti di passione ma anche presaghi del sangue a venire, evocato da un giubbino in pelle nera, da una lama lucente, da una gola recisa, da piastrelle imbrattate del fluido vitale, in un connubio tra l'evidente rimando a Hitchcock e la rampante componente di giallo all'italiana che squarcia letteralmente la tensione, l'attesa, il pathos con sequenze di immagini che sono il corrispettivo dell'arma del delitto, come stilettate sulla cornea o lame che penetrano nell'encefalo.

Anche per quanto riguarda i dialoghi, Martino riesce a tratteggiare con poche asserzioni i singoli personaggi, disponendoli a scacchiera anche nel look: due mori (Fenech e Hilton) e due biondi (Rassimov e Airoldi, sebbene ossigenati). Carol, la cuginetta audace e forse un po' superficiale, considera che «dovremmo essere grate a questo maniaco, ci elimina la concorrenza»; poi, riferendosi a George e cogliendo i tentennamenti di Julie, sentenzia: «Io, cugino o no, me lo farei»; esortando l'amica al tradimento: «Non puoi pretendere tutto da un solo uomo». Ma la Fenech è alla ricerca di un escapismo più concettuale, interiore, intimo. Infatti afferma: «Forse è da me stessa che dovrei fuggire» mentre, per il momento, il flirt con l'intraprendente George prevede sguardi intensi e ammiccanti, una mela (noto frutto peccaminoso) al ristorante con una "G" intagliata e lui che provoca dicendo: «Cosa vuol dire, che mi vuole mangiare?», lei che ribatte: «No, che l'ho già mangiata» e lui che chiosa con: «Vedrà che sono indigesto».

George promette a Julie quello che poi il cinema giallo di Martino mantiene, ovvero «ebbrezza, paura e grandi tuffi al cuore», come suggerisce il consueto avvertimento accompagnato dall'omaggio floreale che cita in anticipo un altro tassello del cinema del Nostro, il film dell'anno successivo: «Ora so che cerchi di sfuggirmi... ma *il tuo vizio è una stanza chiusa* dal di dentro *e solo io ne ho la chiave*».

Se un topos sinora inespresso in questa pellicola è quello del ricatto, ecco che l'omicida con voce contraffatta chiede al telefono 20.000 scellini, pena la divulgazione di foto compromettenti che ritraggono Mrs. Wardh e George in vena di amplessi, ripresi in una sequenza dall'alto a mo' di specchio riflettente che ci mostra da tergo le grazie della Fenech. Carol si prodiga per recarsi al Palmenhaus (la serra delle palme) al posto dell'amica, convinta si tratti di uno scherzo ordito da quello psicotico di Jean; risulta efficacissimo in tale frangente il montaggio parallelo, nel quale la bruna guarda con ansia una gara di moto in tv e la bionda attende su una panchina, circondata da labirintici viali alberati, fino a quando, all'orario di chiusura, decide di incamminarsi verso l'uscita. Martino passa allora alla soggettiva, per poi staccare su un guanto nero che, sappiamo, significa: fine dei giochi. E così sia: il fruscio delle foglie e lo scalpiccio dei passi sono le spie diegetiche della paura e dell'angoscia di Carol, preda inconsapevole e vittima sacrificale (forse martire offertasi in sacrificio per mondare i propri pensieri dalla lussuria, assecondando una distorsione religiosa) delle stilettate del killer, che infieriscono dapprima sulle sue mani messe a protezione, poi sul viso e sul collo, fino all'epilogo della mattanza incorniciato in un grandangolo straniante.

Nell'ennesimo rimando simbolico apprendiamo che Jean colleziona rettili, espliciti em-

blemi di ambiguità e doppiezza. L'uomo stesso dichiara il proprio *status* di *maudit*: «L'unica cosa che non sopporto è l'indifferenza. L'odio è un bel sentimento: violento, rovente, come e più dell'amore».

Nel mentre Julie è tormentata dai dubbi sentimentali e da un generale male di vivere, dal quale è costretta a ridestarsi nel bel mezzo di un parcheggio mai così buio, quando viene abbagliata da fari che sono in realtà occhi di bue sul palcoscenico della sua fine terrena. Il pericolo si moltiplica su più fronti: dal basso del suddetto posteggio alla "terra di mezzo" dell'ascensore, fino ai piani alti delle rampe di scale. Le rose rosse per Julie recano un altro monito, stavolta di stampo biblico: «Per aver voluto sapere troppo, Adamo ed Eva perdettero il Paradiso».

A proposito di Rassimov annegato nella vasca da bagno, il più citato (e a buon ragione) riferimento pittorico è sempre stato *La morte di Marat* di Jacques-Louis David, ma si potrebbe azzardare anche un paragone con l'*Ophelia* di John Everett Millais, mascolina e demoniaca, o ancora qualcosa sullo stesso tema firmato dal fotografo David LaChapelle, osceno e pop al contempo, ancora una volta. Il romanticismo inquieto di Johann Heinrich Füssli può venire in mente, invece, nel caso degli incubi/succubi ghignanti e gocciolanti sangue di Jean e Carol, mentre Julie, in fase di "spostamenti progressivi del piacere", transita dalla disperazione al godimento accondiscendente.

La caleidoscopica girandola di colori e sospettati pare trovare il proprio apice nel *twist*, con il volto dell'omicida (Bruno Corazzari, peraltro) che, mentre l'uomo miete l'ennesima vittima, viene rivelato allo spettatore. E poi cos'è questa goffaggine? Viene addirittura fatto fuori, passando da predatore a preda...

Nei continui capovolgimenti di mood, cromatici e di location, ci vuole un attimo di tempo per passare dal rosso degli interni domestici e dell'emoglobina all'azzurro limpido dei fondali marini della Spagna, dove George e Julie (che intanto ha definitivamente lasciato il consorte) provano a ricominciare insieme, adesso che è tutto finito. Ma ubiqua è la minaccia (come condizione esistenziale, come categoria dello spirito), prima ancora del soggetto fisico che la arreca. Difatti giungono altre rose, accompagnate da parole inquietanti: «Visto che i vivi non portano fiori ai morti, i morti li portano ai vivi». Ricomincia perciò lo stato d'assedio, musicato da un ritmo tambureggiante e da una nenia nasale spagnoleggiante.

Julie è sull'orlo del delirio e la macchina da presa le gira intorno: se per lo spettatore esperto la goccia che cade rimanda a Mario Bava, alla Fenech ricorda la sagoma inane di Jean mentre dietro un tendaggio, in una pozza di presunto sangue color ruggine, la donna scorge delle scarpe senza un corpo che le indossi. George va a cercare un medico (Manuel Gil, come Maurice Gillas Pou), al quale confida a proposito della partner: «Il sangue ha uno strano effetto su di lei, come di attrazione e ribrezzo insieme». La trovata geniale del cubetto di ghiaccio che, nello sciogliersi, fa richiudere la porta dall'interno sarà omaggiata qualche tempo dopo tra le pagine di «Diabolik». Se finora gli omicidi erano stati perlopiù istintivi e immediati, l'ultimo viene predisposto con accortezza maniacale: c'è del metodo in questa follia. La soundtrack si riduce alla sola pulsazione cardiaca del soggetto *in limine mortis*; c'è ancora tempo per un altro rimando, al passato western del regista, nel prefinale assolato. Prima che marito e amante siano uniti nel ricordo, prima che la morte non separi anche loro. Mio caro assassino, uno e trino.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Eduardo Manzanos Brochero (come Eduardo M. Brochero); *sceneggiatura*: Eduardo Manzanos Brochero, Ernesto Gastaldi, Vittorio Caronia; *fotografia*: Emilio Foriscot, Florian Trenker; *scenografia*: Jaime Pérez Cubero, José Luis Galicia; *costumi*: Riccardo Domenici; *montaggio*: Eugenio Alabiso; *musiche*: Nora Orlandi; *interpreti*: Edwige Fenech (Julie Wardh), George Hilton (George Corro), Ivan Rassimov (Jean), Alberto de Mendoza (Neil Wardh), Conchita Airoldi (Carol Brandt, come Cristina Airoldi); *produzione*: Devon Film, Copercines; *origine*: Italia, Spagna, 1971; *durata*: 98'; *home video*: dvd Dania Film; *colonna sonora*: Quartet Records.

La coda dello scorpione

Un posto al sole rosso come il sangue

di Mirco Moretti

L'11 settembre, ma del 1958, viene ritrovato il cadavere di Maria Martirano, strangolata nella sua abitazione.

È l'inizio del caso Fenaroli, uno dei primi misteri di cronaca nera capaci di appassionare e dividere il popolo italiano. Sembra scritto da un team di sceneggiatori in stato di grazia: un vedovo titolare di un'impresa che sta per fallire, una polizza sulla vita della defunta moglie che ammonta a 150 milioni di lire, il passato della signora Maria nelle case di tolleranza, firme false, sicari assoldati o forse no, tangenti, sottosegretari e addirittura l'ombra dei servizi segreti. E in effetti proprio un team di sceneggiatori italiani in stato di grazia ha tratto ispirazione da questa storia nerissima, come Dino Risi aveva fatto anni prima con *Il vedovo* (1959). Si tratta di Eduardo Manzanos Brochero, Sauro Scavolini ed Ernesto Gastaldi: tutti veterani dei generi (Gastaldi in particolare, poiché la sua penna è responsabile dei tratti costitutivi del giallo italiano e della commistione tra il classico *whodunit* e l'erotismo morboso e rosso sangue). Il risultato è uno *script* ricco – oltre che di citazioni, omaggi e sacrosanti furti a Hitchcock, Antonioni, ovviamente e spudoratamente a Dario Argento, addirittura al *Diabolik* (1968) di Mario Bava – di spunti originali e coraggiosi: *La coda dello scorpione* (1971), che diventa il secondo lungometraggio di Sergio Martino nel genere.

Lo scorpione – che pure si fa desiderare comparendo, coda compresa, dopo oltre un'ora, per battezzare con il suo veleno il terzo e conclusivo segmento di pellicola – viene presentato in pompa magna come indizio decisivo, ma si rivelerà uno dei tanti trucchi e inganni di cui il film è farcito. La scelta del titolo è da imputarsi semmai al successo di *L'uccello dalle piume di cristallo* di Dario Argento (1970), cui seguirà una ridda di lucertole, tarantole, farfalle e altre bestiole (tutte comunque apparse dopo lo scorpione, spesso in maniera totalmente gratuita) a infestare i titoli di parecchie pellicole italiane destinate a ingrossare l'elenco dei gialli e thriller a sfondo erotico nei primi anni Settanta.

Si comincia seguendo una donna per le vie di Londra. La mdp è da principio attaccata alla sua nuca e poi si allontana a inquadrare il vistoso cappello rosso, quindi l'intera silhouette (altro inganno: il vestito grigio e anonimo suggerisce sobrietà e castità). Intanto la musica di Bruno Nicolai, ripresa nel 2009 dalla coppia Cattet-Forzani in *Amer*, la accompagna fino a casa. Lisa Baumer (l'allora ventinovenne Ida Galli, bella e algida) riceve il suo amante e, mentre i due si baciano e i loro corpi si intrecciano, vediamo le immagini alternate di un aereo in volo. Quando l'orgasmo sta per arrivare, l'aereo esplode. Al suo interno si trovava il marito, più vecchio e tanto ricco da lasciare alla per niente inconsolabile vedova una polizza sulla vita da un milione di dollari. Lisa si reca ad Atene per incassare, la compagnia assicurativa è sospettosa e incarica l'agente Peter Lynch (George Hilton) di investigare sul caso. Lisa viene assassinata; i soldi spariscono; polizia, Interpol e la giornalista Cléo Dupont cer-

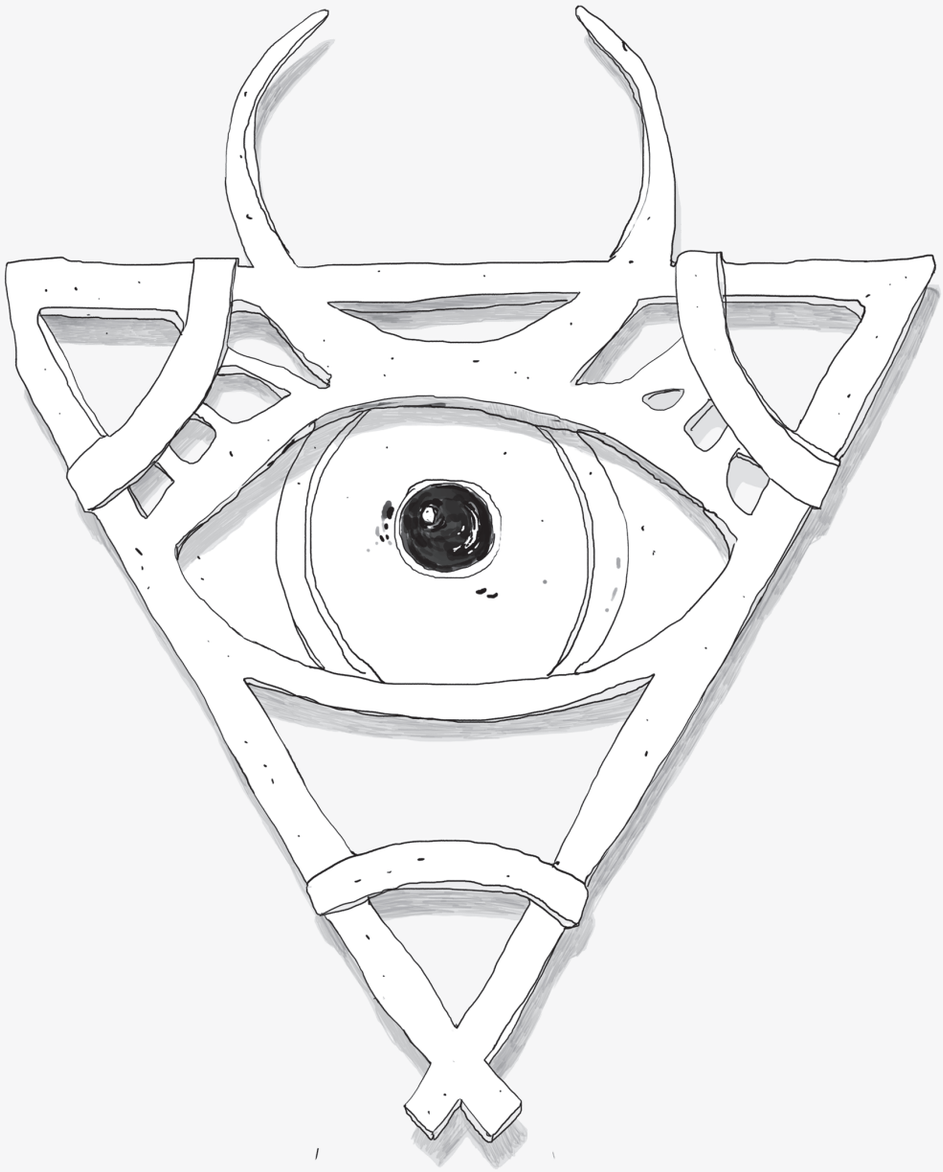
cano di scoprire cosa sia successo, mentre gli omicidi si moltiplicano. Il commissario Stavros ha il volto di Luigi Pistilli, l'agente dell'Interpol quello di Alberto de Mendoza e a vestire – e svestire – i panni di Cléo è Anita Strindberg, una tra le prime attrici a rifarsi il seno, puntualmente e generosamente esibito. Doveva esserci la Fenech al suo posto, assente per gravidanza, e chissà che questo cambio non abbia influito sulla scelta di ridurre, rispetto a *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971), il tasso di erotismo torbido e morboso. È comunque il *plot*, ricco e serrato, a trattenere Martino con i piedi per terra, azzerando la dimensione onirica. Per una volta, inoltre, si ha un finale che – nonostante le urla «sei pazzo, sei malato» – non tira in ballo il solito psicopatico demente o con traumi infantili irrisolti. Sono i soldi a scatenare il massacro, e basta. Un'altra delle scelte spiazzanti e coraggiose riguarda la location dell'epilogo: una spiaggia, gli scogli, il mare della Grecia, sotto un sole che più caldo e luminoso non si può.

Il regista si sbizzarrisce, sperimenta prospettive anomale e compie evoluzioni acrobatiche con la macchina da presa, riservando alle scene degli omicidi il trattamento più elaborato e scioccante. Il primo sangue che scorre appartiene proprio a Lisa, sebbene l'inizio ingannevole del film la presenti come una *final girl*. L'assassino, in muta nera e cappello, con il coltello a serramanico prima squarcia la gola, poi apre la pancia. Dopo di lei tocca a Lara, amante greca del defunto signor Baumer con il volto e il corpo di Janine Reynaud, estremamente sexy e protagonista di una scena memorabile: zoom, *slo-mo*, POV del killer, inquadratura voyeuristica attraverso il buco della serratura, lama che si infila nella porta – prima con movimenti sinuosi, poi sventrando il legno – e assassino vestito proprio come Diabolik. La lama taglia la gola, il sangue schizza sul vetro della finestra. Poi le labbra e il volto di Lara premono anch'essi sul vetro, raggiungendo per pochi secondi vette di morbosità inaudite. Sotto la luce dapprima rossa della camera oscura, poi splendidamente verde, è quindi Cléo a ricevere la visita dell'assassino, che però riesce solo a ferirla grazie al "provvidenziale" intervento di Peter. Muoiono anche uomini: personaggi di contorno (come un tossico e un tirapiedi) o importanti come l'amante di Lisa, assassinato nella scena più truculenta, quando una delle onnipresenti bottiglie di J&B, rotta e scheggiata, viene conficcata nel suo globo oculare, seguita da un colpo letale al cuore che sembra quasi compassionevole, mentre alla televisione una sfilata di majorette americane incita all'ottimismo e alla gioia di vivere.

George Hilton cita sempre *La coda dello scorpione* come uno dei suoi preferiti tra gli oltre 60 film nei quali ha recitato: la sua prova merita ogni elogio, dal momento che l'attore riesce a dare al doppio volto del suo personaggio una credibilità assoluta. È quindi Cléo Dupont la *final girl*. Giornalista, sessualmente spregiudicata, intelligente, volitiva e capace di risolvere il caso: un personaggio femminile che è frutto delle contestazioni degli anni Sessanta e che interrompe una lunga lista di donne-vittime, in quello che è l'ennesimo spunto coraggioso di questa pellicola. E tra le spiagge rocciose e il mare verde-azzurro delle isole greche, Anita Strindberg è bella, bellissima, nonostante i seni che paiono palloncini per colpa del bisturi.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Eduardo M. Brochero; *sceneggiatura*: Eduardo M. Brochero, Ernesto Gastaldi, Sauro Scavolini; *fotografia*: Emilio Foriscot; *scenografia*: Galicia, Cubero; *costumi*: Luciana Marinucci; *montaggio*: Eugenio Alabiso; *musiche*: Bruno Nicolai; *interpreti*: George Hilton (Peter Lynch), Anita Strindberg (Cléo Dupont), Alberto de Mendoza (John Stanley), Ida Galli (Lisa Baumer, come Evelyn Stewart), Janine Reynaud (Lara Florakis), Luigi Pistilli (ispettore Stavros); *produzione*: Copercines, Cooperativa Cinematográfica, Devon Film; *origine*: Italia, Spagna, 1971; *durata*: 95'; *home video*: dvd Aegida; *colonna sonora*: Digitmovies.



Tutti i colori del buio

Le strane inquietudini della signora Harrison

di Stefano Loparco

La bella facciata edoardiana dai centomila mattoncini color terracotta del Kenilworth Court nel West Putney; a West Sussex, Bolney, il castello gotico di Wykehurst Place, il Bishop's Park nel quartiere Fulham e l'attuale Anchor Pub a pochi passi dall'abbacinante basilica anglicana di Saint Paul, nella zona del porto, sul Tamigi. A distanza di oltre quarant'anni dai fatti, i luoghi in cui si è radicalizzata l'angoscia di Jane sono ancora lì, pressoché immutati, nel loro fascino enigmatico.

Già, Jane Harrison, la vulnerabile protagonista di *Tutti i colori del buio* di Sergio Martino, film girato nei sobborghi di una Londra cinerina nell'autunno del 1971. Bella, bellissima ma d'una grazia che sa di mestizie, l'irrisolta signora Harrison – una Fenech ventitreenne e neomamma di Edwin – trascorre le ore diurne in un appartamento della buona borghesia nell'esclusivo complesso residenziale di Kenilworth Court, a ridosso del grande fiume. Ma è al giungere del sonno che il ribollire del suo mondo interiore le infrange contro, come schiuma di mare, i frammenti di un'infanzia violata: il corpo nudo della madre ansimante, una mano assassina, il coltello che affonda nel ventre della donna, il sangue caldo che le irrora la pelle di biacca. Poi più nulla. Fino alla comparsa di un volto ostile dagli occhi blu come petali d'un fiordaliso (Ivan Rassimov). Troppo cangianti per essere veri. Perciò falsi. O forse no… Jane scappa lasciandosi dietro quello sguardo malevolo che la insegue per le viuzze della capitale britannica, attraverso la matassa di sequoie scarnificate del Bishop's Park fino al centro magmatico del suo mondo onirico. È il sintomo specioso di una vita che la giovane donna attraversa senza più uno scampolo di ruolo sociale: orfana di madre, sopravvissuta al figlio e alle intermittenze di un marito distratto, sullo sfondo di una città insincera. Come chi la popola: Barbara (Nieves Navarro, come Susan Scott) è una sorella amorevole? Fino a che punto suo marito Richard (George Hilton) è disposto a proteggerla? Chi è veramente Mary Weil (Marina Malfatti), la nuova inquilina del palazzo, così ieratica, così premurosa? Ma soprattutto: Jane è pazza?

Basandosi su una sceneggiatura originale di Ernesto Gastaldi e Sauro Scavolini e su un cast pressoché invariato rispetto al precedente *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971), con *Tutti i colori del buio* il trentatreenne Martino punta in alto e mette in scena un incubo giocato su più ambiti di realtà costringendo lo spettatore, nel dipanarsi della storia, a repentini cambi di prospettiva. Dalla sua il regista – con studi in geologia alle spalle e un amore incondizionato per il cinema di Henri-Georges Clouzot – ha almeno cinque secoli di tradizione esoterica (da Paracelso ad Aleister Crowley, fino all'Albin Grau di *Nosferatu*, 1922) e una tesi che val bene un film: sotto il velo del mondo visibile esisterebbe una dimensione parallela sottratta all'osservazione della teoria scientifica e inattingibile attraverso le tecniche dell'*insight* psicologico. Un mondo *altro* eppure capace d'interferire con la quotidianità. Fino a sconvolgerla.

Critica divisa: se il milanese «Corriere della Sera» va giù duro contro quello che agli occhi del recensore di via Solferino è «un malsano pasticcio […] un *thrilling* casareccio», intimando agli autori per il futuro di trattare «i patemi d'animo» con «un minimo di plausibilità» (24 giugno 1972), Torino e Roma, attraverso i loro maggiori organi d'informazione, attenuano il colpo rimarcando i meriti di un regista che si muove «con tecnica assai raffinata» («Il Messaggero», 3 marzo 1972) in «un film dotato di qualche momento di suspense» («La Stampa», 6 aprile 1972).

Sì, forse non tutto funziona a dovere in questo fumetto per adulti così gravido d'influenze – dal titolo ripreso da un bel libro[1] di fantascienza di Lloyd Biggle al tema dell'eredità[2] mutuato dai gialli americani (o lenziani, sul versante interno), passando per i chiari riferimenti tematico-stilistici polanskiani e argentiani (e fulciani, date le marcate assonanze dei quadri metafisici con il suo *Una lucertola dalla pelle di donna* [1971]) – forse la sceneggiatura tende via via a sfilacciarsi e la recitazione, nel complesso, non ha retto alle evoluzioni psico-naturalistiche di tanto cinema odierno. Di più: Edwige è bella, bellissima ma non ha la *hybris* delle future Ubalda e Cocò (*Giovannona Coscialunga disonorata con onore* [1973]), il *côté erotico* sfoggiato in *Cattivi pensieri* di Ugo Tognazzi (1976) né la *verve* che l'attrice, sul registro brillante, ha saputo conferire a pellicole come *Taxi Girl* di Michele Massimo Tarantini (1977) e *Zucchero, miele e peperoncino* (1980) dello stesso Martino. Questioni certamente degne di un qualche rilievo critico, oggi, ma nel lontano 1972 il problema sono il botteghino e la tiepidezza con cui il pubblico accoglie la pellicola: uscita nelle sale italiane il 28 febbraio 1972 con un divieto ai minori di quattordici anni, incassa 294.470.000 di lire (meno della decima parte del coevo *Mimì metallurgico ferito nell'onore* di Lina Wertmüller, 3.489.924.000, anche se il doppio rispetto all'inattingibile *Salomè* di Carmelo Bene, 114.711.000, sempre del 1972). Pochini, almeno stando a Luciano Martino – produttore del film, fratello del regista e allora compagno dell'attrice protagonista – che così ha rievocato la battuta d'arresto dei thriller targati Dania[3]: «Questi film (*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, *Tutti i colori del buio*, nda) non ebbero lo stesso successo del primo (*Lo strano vizio della signora Wardh*, nda) e allora decisi di cambiare un po' genere e passai a un film molto sentimentale, drammatico, "matarazziano", *Anna… quel particolare piacere*, che andò a sua volta benino, ma non benissimo. E allora decisi di cambiare e di puntare sulla commedia. E qui abbiamo fatto *Quel gran pezzo dell'Ubalda*»[4].

Dunque, bene ha fatto Luciano Martino a sospingere la sua musa verso i luoghi di un erotismo sempre più pugnace e scorreggione se gli incassi e più di una generazione di connazionali gli hanno dato ragione. Via il reggiseno, giù le mutandine, anche la critica più malfidente ha dovuto alzare le mani (*ops!*) davanti alla bellezza-carogna di Edwige per come l'hanno via via mostrata gli alfieri della commedia sexy in quello che è, di fatto, un cinema epiteliale che schiude le carni e misconosce la vergogna, giocando con i turbamenti di una provincia italiana che ancora sapeva turbarsi. Eppure bisognerà ritornare prima o poi alle origini, a *Tutti i colori del buio* e a un cinema che, anche coi suoi limiti (spesso di natura economica), ha fornito idee e godimento a più di un protagonista del cinema mondiale («Sono cresciuto con i film di Mariano Laurenti e Sergio Martino», Quentin Tarantino *dixit*). Forse perché Martino – a cui dobbiamo almeno una mezza dozzina di pellicole che hanno segnato l'immaginario cinefilo degli anni Settanta e Ottanta – ha sempre preso l'intrattenimento sul serio. E si è sempre preso sul serio. Per cui: ecco l'incipit sull'albero lacustre dalle evidenti reminiscenze tardoromantiche, ecco la costruzione di una Londra tignosa e aliena ai suoi personaggi (sovrastati da una Marina Malfatti iconica almeno quanto Carla Gravina nello sceneggiato *Il segno del comando* di Daniele D'Anza [1971]), ecco gli elementi esoterici che affiorano qua e là nella pellicola (dal polisemico e ricorrente occhio nel triangolo alla copertina in bella mostra in un *frame* della pellicola di *A Pictorial History of Magic and the Supernatural*[5] di Maurice Bessy), ecco alcune scene d'azione di grande efficacia come quella dell'inseguimento di Jane nel palazzo dell'avvocato o le scene pop-orgiastiche[6] del sabba presieduto dall'attore spagnolo Julian Ugarte. Ecco poi una Fenech d'annata, che solo qui sa conferire al suo personaggio un'inquietudine dai tratti sinceri, non distante dalle involuzioni esistenziali della più cerebrale Giuliana di *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni (1964). Ecco infine *Tutti i colori del buio*, un fumettone per adulti, una «variazione jazz» – secondo Tim Lucas – sui temi dell'incubo e dell'orrido di un cinema caparbiamente votato all'intrattenimento, fatto da gente di mestiere che tanto ha dato al cinema. Si pensi alle maestranze in genere, a Giancarlo Ferrando ed Eugenio Alabiso, alle voci storiche del doppiaggio tricolore – Rita Savagnone, Pino Colizzi e Luciano De Ambrosis – e a *Magico incontro*,

l'OST etnico-psichedelica del maestro Bruno Nicolai, caratterizzata dall'insolita presenza di un sitar suonato da Alessandro Alessandroni, compositore, direttore d'orchestra e polistrumentista – recentemente scomparso – il cui inconfondibile fischio nella morriconiana colonna sonora di *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone (1964) è divenuto celebre in tutto il mondo. Si pensi anche a un'Italia in debito di futuro e a un decennio precoce, che si apre sulle bombe di piazza Fontana nel dicembre del 1969 e si chiude con l'omicidio dell'onorevole Aldo Moro, nel maggio del 1978. Una svirgolata di anni straordinari e sciagurati alle porte del terzo millennio, quando la prima globalizzazione spazzerà via tutto – creatività, bombaroli, utopie e P38 – compreso quel cinema popolare che in Sergio Martino ha trovato una delle sue firme più autorevoli. E allora si ripensi a Jane: che fine ha fatto l'inquieta signora Harrison, bambolina di porcellana alle prese con un mondo adulto che la punta come un cane da tartufo? Stretta in abiti che la pregherebbero nuda, la folta chioma corvina e la pelle levigata dal desiderio, Jane è scappata via all'ultimo ciak lasciandosi dietro quei luoghi in cui è montata la sua angoscia e che, a distanza di quarant'anni dai fatti, lo sceneggiatore Ernesto Gastaldi spiega così: «All'epoca andavano di moda film che mescolavano il paranormale e la suspense. Ma io non ho mai pensato che quel tipo di storie fosse codificabile nel giallo classico, poiché se esci dalla realtà stai già facendo *fantasy*. Così, quando scrissi il soggetto di *Tutti i colori del buio* pensai a una storia che, pur avendo origine nel paranormale, trovasse una spiegazione razionale. Tutto qui»[7].

Tutto qui? Sì, ma Jane non lo poteva sapere.

Note

1 Biggle Lloyd, *Tutti i colori del buio*, Mondadori-Urania, Milano 1964.

2 Secondo Sergio Martino il tema dell'eredità – per come è stato trattato nei suoi film – trae ispirazione da una vicenda di cronaca domestica, il "caso Fenaroli" (anche conosciuto come "il mistero di via Monaci"), che ha monopolizzato l'opinione pubblica dei tardi anni Cinquanta.

3 La storica casa di produzione di Luciano Martino principalmente impegnata nella realizzazione di film di genere.

4 Pergolari Andrea (a cura di), *Il sistema Fenech*, Unmondoaparte, Roma 2007.

5 Bessy Maurice, *A Pictorial History of Magic and the Supernatural*, Spring Books, Londra 1964.

6 In tema orgiastico sabbatico e limitatamente alla produzione italiana si segnalano le pellicole coeve *La corta notte delle bambole di vetro* (1971) di Aldo Lado, *La notte dei dannati* (1971) di Filippo Walter Ratti, *Il bacio* (1972) di Mario Lanfranchi e *Estratto dagli archivi segreti della polizia di una capitale europea* (1972) di Riccardo Freda.

7 Conversazione con l'autore.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Santiago Moncada; *sceneggiatura*: Ernesto Gastaldi, Sauro Scavolini; *fotografia*: Giancarlo Ferrando, Miguel Fernández Mila (come Miguel F. Mila); *scenografia*: Jaime Pérez Cubero, José Luis Galicia; *costumi*: Giulia Mafai; *montaggio*: Eugenio Alabiso; *musiche*: Bruno Nicolai; *interpreti*: Edwige Fenech (Jane Harrison), George Hilton (Richard Steele), Ivan Rassimov (Mark Cogan), Julián Ugarte (J.P. McBrian), Nieves Navarro (Barbara Harrison, come Susan Scott), Marina Malfatti (Mary Weil), George Rigaud (dottor Burton); *produzione*: Lea Film, National Cinematografica, C.C. Astro; *origine*: Italia, Spagna, 1972; *durata*: 94'; *home video*: dvd Sony Pictures, Blu-ray X-Rated (Ger); *colonna sonora*: Digitmovies.

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

Non si sevizia un gattino

di Massimiliano Martiradonna

Guardare oggi un film italiano dei primi anni Settanta. Un film di genere nemmeno tanto riuscito, a leggere certi commenti (sparuti in verità, perché se ne parla ancora poco e male). Guardare oggi un film italiano dei primi anni Settanta e accorgersi che è un'esperienza terapeutica. Decongestionante, che libera le vie visive e morali da decenni di oscurantismo, da patine di melassa colata su noi spettatori per colpa dell'ideologia – bianca, rossa e nera – e per colpa anche nostra, perché i preti ci hanno insegnato a non fare agli altri quello che non vorremmo fosse fatto a noi e, quindi, noi non vediamo perché vogliamo illuderci di non essere visti, di non essere guardati.

Un tempo non era così. Veneto, 1972, *somewhere* in Padova: una provincia meccanica, non una cartolina della Veneto Film Commission. Sergio Martino ambienta nel Nord-est una storia strana, promiscua, feconda di spore venefiche, seminale per certo giallo all'italiana ma anche per certo rosa *weird*. Il titolo, prosaicamente prolisso, da solo è bastato ad alimentare leggende: ricorreva come testo di un bigliettino già in un precedente film di Martino, *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971), e alcuni lo facevano risalire a un'idea di Lucio Fulci o a un testo di Edgar Allan Poe, finché sul tema non intervenne a gamba tesa Ernesto Gastaldi – sceneggiatore di entrambi i gialli martiniani – che se ne attribuì rabbiosamente la paternità. Poe c'entra comunque perché la storia è vagamente ispirata al racconto *Il gatto nero*, ma il felino è decontestualizzato dal gotico e ricontestualizzato appunto nell'italico Nord-est, che nel 1972 era ancora un Meridione conficcato in un diseguale Settentrione, dove la decadenza di una classe intellettuale e nobiliare stava per spianare la strada all'opulenza crapulona e peracottara di tanti piccoli *paròn*, imprenditori familisti tutti *sghei* e mignotte.

Protagonista del film è Oliviero Rouvigny, duca-conte in disgrazia, intellettuale in crisi, scrittore alcolizzato e fallito. L'uomo vive in una villa palladiana con Irene, moglie sottomessa, e un gatto nero lasciatogli dalla madre, la cui dipartita non ha mai superato. Nessuna progenie dai due, come sarà in La *guerra dei Roses* (1989): lui la sevizia in svariate pose e circostanze, la umilia, la picchia, ne abusa ripetutamente; lei ribatte con sofferto cinismo, si traveste da suocera, gli gira intorno come uno spettro malefico. Marito e moglie in lotta, ma insieme per forza: è l'Italia del 1972… il referendum sul divorzio, devastante, arriverà solo due anni dopo. Tra i coniugi ci sono il gatto nero – amato dall'uno, odiato dall'altra – e una serva nera, calda gazzella africana, Emanuelle *ante litteram* esibita, concupita, posseduta e apostrofata con crescente disprezzo: «la negretta» viene chiamata, oppure «la negra», perché il fascismo è (per) sempre, italiano e preterintenzionale. Il *ménage à trois* viene interrotto da una serie di sfortunati eventi: si parte con il brutale assassinio di una ninfetta – vecchia fiamma del protagonista – e si prosegue con lo scannamento della serva. Morti all'arma bianca, di falcetto e di mannaia, sul solco argentiano di *L'uccello*

dalle piume di cristallo (1970). Morti che sono una trasfigurazione del metallo: si celebra – e si celebrerà nel cinema a venire – l'acciaio della lama assassina; si esorcizza – e si esorcizzerà – il piombo dei proiettili. Lame d'acciaio per gli anni di piombo: per inciso, nel 1972 insegnava all'università di Padova il professor Toni Negri, ideologo. Il film, tuttavia, tocca il reale in modo subliminale, con brevi *excursus outdoor* in piazza delle Erbe e in qualche casolare di periferia. E resta convintamente onirico, tanto che i delitti non sembrano risolti ma rimossi come sensi di colpa. La serva viene addirittura tumulata in cantina – il solito vizio italico di nascondere la polvere sotto il tappeto – con il killer ancora a piede libero.

A proposito di killer, si capisce presto che Oliviero è innocente, ma poco importa. L'attenzione è distratta dall'arrivo in città della nipotona Floriana, Edwige Fenech con il capello corto. La sua entrata in scena inclina l'asse di rotazione del film: da questo momento il voyeurismo pare volgersi sui corpi e non più sui costumi. Giù con seni, deretani, baci saffici, torbidi accoppiamenti plurimi. Il campo visivo si riduce a un buco della serratura, antesignano di quello attraverso cui saranno spiate di lì a poco la stessa Edwige, Gloria Guida, Anna Maria Rizzoli e colleghe. Ma è solo una parentesi, poiché con l'uso di ulteriori simboli onirici – colombe squartate dal gatto nero – Martino torna al registro principale e ci riprecipita nell'abisso matrimoniale, nel *redde rationem* che poteva essere un femminicidio e invece diventa un maschicidio. Irene ammazza Oliviero a forbiciate per il suo quasi definitivo *rape & revenge*. Pare si tratti di un delitto su commissione, perché è Floriana che la ispira e la ricatta, Edwige insolitamente (s)vestita da *bad girl* e, come tale, osannata *ex post* dall'archeologo Quentin Tarantino. Parrebbe, perché la verità è un'altra: il demonio, in Italia, è moglie prima ancora che donna, non c'è lolita o felino che tenga (a proposito: il gatto si chiama Satana). La stessa Floriana, ignara, minaccia sarcastica: «Sai, Irene, i giudici sono quasi sempre sposati, e difficilmente assolvono una moglie che… Zac!». Italia, matrimonio e pregiudizio. Irene è la signora in nero, la "suocericida", la tessitrice, la *mulier tenebrarum* che aveva armato il suo amante sicario e finisce l'opera ammazzando pure lui e, prima di lui, Floriana con il suo compare centauro.

La rappresentazione della morte di Floriana è da manuale del cinema: una moto in folle corsa tra i monti; riprese adrenaliniche intervallate da fotogrammi spiazzanti, subliminali come il membro eretto nel *Fight Club* di David Fincher (1999); una latta di combustibile, un reggiseno, un volto; le lettere di un marchio che sembrano pubblicità occulta, l'ennesimo *product placement* autarchico tipico di quel cinema, famigerato perché il J&B e il Fernet Branca, l'acqua Pejo e il Punt e Mes erano più inquadrati degli attori. Il rombo della moto sale, i fotogrammi si infittiscono fino a comporre l'intero di un manifesto 6x3, con pin-up in *négligé* e marchio Lovable. Poi c'è l'attentato, l'incidente procurato, con corpi che rotolano sull'asfalto, sangue che schizza e macchia quella patina di sesso e desiderio a buon mercato. Il cuore Lovable macchiato di sangue, cuore rivelatore come quello di un altro racconto di Poe, come il gatto nero ferito che miagola dalle profondità della cantina, il micio torturato che permette a una polizia brancolante di risolvere l'enigma. Non si sevizia così un gattino.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Luciano Martino, Sauro Scavolini (dal racconto *Il gatto nero* di Edgar Allan Poe); *sceneggiatura*: Ernesto Gastaldi, Adriano Bolzoni, Sauro Scavolini; *fotografia*: Giancarlo Ferrando; *scenografia*: Giorgio Bertolini; *costumi*: Oscar Capponi; *montaggio*: Attilio Vincioni; *musiche*: Bruno Nicolai; *interpreti*: Luigi Pistilli (Oliviero Rouvigny), Anita Strindberg (Irene Rouvigny), Edwige Fenech (Floriana), Ivan Rassimov (Walter); *produzione*: Lea Film; *origine*: Italia, 1972; *durata*: 96'; *home video*: dvd Aegida; *colonna sonora*: Digitmovies.

I corpi presentano tracce di violenza carnale

Tra seduzione e sevizia

di Roberto Della Torre

Sceneggiato da Ernesto Gastaldi e da Sergio Martino, *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973) racconta la storia di una coppia di universitarie che studiano a Perugia, l'americana Jane (Suzy Kendall) e l'italiana Daniela (Tina Aumont), le quali, dopo il brutale omicidio di due loro compagne, si trasferiscono in una villa nel piccolo paese di Tagliacozzo insieme a due amiche. In base al colore di un foulard, le ragazze sospettano che l'assassino sia un giovane ragazzo respinto da Daniela, ma nel frattempo un medico, interpretato da Luc Merenda, sembra inseguirle. Isolate nella villa, vengono invece assalite dal serial killer, che trucida tutte le giovani presenti tranne Jane, costretta a lunga lotta disperata in attesa di qualcuno che la salvi.

Il film viene da più parti considerato un punto di svolta nella produzione di Martino. *Torso*, questo il fortunato titolo per il mercato nordamericano, segna infatti per il regista il passaggio verso un cinema più esplicito nella messa in scena della violenza. Gli omicidi sono esibiti in modo diretto, generalmente attraverso gli occhi dei personaggi. Prima di *Halloween. La notte delle streghe* di John Carpenter (1978) e di *Non aprite quella porta* di Tobe Hooper (1974), le vittime sono giovani e belle ragazze destinate a trasformarsi in carne da macello nelle mani di un folle. I loro corpi sono oggetti da ferire, tagliare e smembrare assecondando la patologia mentale e le turbe sessuali dell'assassino, segnato da un trauma infantile mai risolto che si traduce in una volontà di distruzione del corpo femminile, oggetto al contempo di paura e desiderio. Al di là dei tanti modelli cinematografici pre-esistenti (*Psyco* di Alfred Hitchcock [1960] su tutti), *I corpi presentano tracce di violenza carnale* insiste su tale forma di psicopatia, che costituisce uno dei tratti specifici del thriller italiano. Questa ricca produzione si distingue per l'attenzione approfondita – quasi viscerale e morbosa – nei confronti dell'omicidio, per il quale si inventa (Bava e Argento *docent*) una specifica estetica cinematografica di rappresentazione. Nel film di Martino altrettanta cura formale caratterizza i numerosi momenti erotici in cui la macchina da presa esplora i nudi corpi femminili. Sia le sequenze sexy sia quelle violente sono articolate in un continuo passaggio tra il vedere e il non vedere, tra l'esibizione e la suggestione, tra il mostrare e il nascondere. L'alternanza di piani e campi opposti (dal dettaglio al campo lungo), l'uso del fuori fuoco, l'inserimento di oggetti che ostacolano la visione, il posizionamento della cinepresa fuori dal luogo dell'azione e il montaggio che, come la lama dell'assassino, seziona, scompone e ricompone la sequenza – restituendo i pezzi di un puzzle incompleto, ma di cui non fatichiamo a ricostruire mentalmente l'immagine – sono le scelte stilistiche che caratterizzano il film, oggetto, come vedremo, anche di aspre critiche. Un altro stilema del genere abbondantemente sfruttato da Martino è la soggettiva che, come nella tetralogia precedente, oltre a restituire l'oggettività di una situazione, ci propone la sua interpretazione

filtrata attraverso le intense emozioni dei personaggi. Anche in questo caso gli stati d'animo che muovono i protagonisti sono il desiderio e la paura, entrambi rivolti al corpo femminile. In questo tributo alla bellezza femminea anche le donne desiderano altre donne: la più lunga ed esplicita sequenza di sesso è proprio tra due ragazze.

La componente visiva è uno dei punti di forza della pellicola, anche grazie alla splendida fotografia dell'abituale sodale martiniano Giancarlo Ferrando. In questo senso il film sembra quasi una messa in scena della dialettica tra la bellezza e la sua distruzione. I volti e i corpi delle attrici principali e di tutte le altre starlette (Patrizia Adiutori, Angela Covello, Carla Brait), illuminati da una luce dolce e calda, sono il contraltare dei soggetti seviziati e torturati. Queste due tipologie di immagini si corrispondono perfettamente, trasmettendo l'amara verità rispetto alla caducità della vita e della bellezza. Ma c'è dell'altro. Martino sceglie di ambientare alcune di queste sevizie non solo di notte e in ambienti spaventosi, ma anche di giorno, in assolati pomeriggi primaverili. Lo straniamento prodotto da questa situazione è efficace e contribuisce a suggerire le idee di una natura indifferente e di una inevitabile vittoria della morte sulla vita. Il film, così, risulta cupo non tanto per le asprezze visive, quanto grazie a questa dissonante contrapposizione. Siamo qui (quasi) fuori dal territorio del gotico che tanto ha contaminato e contaminerà l'horror e il giallo italiani con le sue case abbandonate, le ambientazioni notturne, i toni sospesi tra reale e fantastico. Con *I corpi presentano tracce di violenza carnal*e ci troviamo piuttosto sul versante di un thriller urbano fatto più di luci che di ombre, le cui fondamenta affondano in un'idea pessimista della vita e dell'uomo, permeata dai (dis)valori della prevaricazione sociale, dell'avidità e del possesso. Questi aspetti richiamano alla memoria *Ecologia del delitto* di Mario Bava (1971), con cui il lavoro martiniano condivide anche una serie di scelte stilistiche tra le quali il citato uso ossessivo della soggettiva. A differenza della pellicola di Bava, però, quella di Martino è ricca di erotismo, di scene di nudo e di sesso, al punto da poter essere classificata a un primo sguardo come un *softcore* con venature thriller. C'è infatti spazio per tutto, dal voyeurismo al lesbismo, dalle orge alla necrofilia. Erotismo e violenza si legano tra loro poiché la violenza stessa che i personaggi sprigionano – non solo l'assassino, quindi – ha sempre origine dal contrasto tra il desiderio di possedere la donna e l'impossibilità di farlo. Il film pare assegnare al genere femminile un ruolo cardine nella gestione dei rapporti di coppia, rappresentando la donna come la detentrice delle armi della seduzione. Ma la dinamica che mette in scena – composta di tre fasi: seduzione (femminile), rifiuto (femminile), aggressione (maschile) – sembra sottendere una visione maschilista. Siamo comunque di fronte a un'altra caratteristica del thriller italiano, nel quale gli uomini sono vittime di donne perverse, psicopatiche, morbose o sessualmente deviate. In questo senso *I corpi presentano tracce di violenza carnal*e non è tanto uno "*slasher* prima dello *slasher*", poiché manca proprio la figura chiave della *final girl* – ovvero la ragazza pura che riesce da sola a sconfiggere il serial killer di turno –, quanto un prodotto originale e profondamente *made in Italy*. Avvicinare il film allo *slasher* ha però fatto in modo che anche la critica americana se ne interessasse. Dal punto di vista di diversi critici, però, la pellicola non riesce nel suo intento di rompere dei tabù: viene perciò bollata come incompiuta perché, nonostante ricerchi l'eccesso visivo e la trasgressione attraverso la messa in scena di sesso e violenza, parrebbe non coglierli mai veramente. Questo muoversi su un crinale, senza spingersi mai fino in fondo, è visto come un limite in un momento in cui il cinema americano sta per abbattere alcuni confini che segnano il limite di ciò che è consentito vedere nel cinema horror e thriller. Martino nasconde gli amplessi nel fuori fuoco, il bacio tra le due ragazze dietro a una statua, usa il montaggio per frammentare le sequenze eliminando i genitali, riduce la visione dei tagli di coltello a pochi secondi.

L'opera è ambientata in un'università di Perugia popolata da bellissime ragazze. Corrono gli anni della contestazione, come ricorda il commissario di polizia durante il suo incontro con gli studenti per metterli in guardia dall'assassino e raccogliere informazioni o indizi utili alla cattura: «Vi chiedo di considerare la polizia come un'istituzione che vuole difendervi, poi tornerete a tirarci i sassi». Del clima del periodo ciò che interessa a Martino non è tanto lo scontro ideologico, quanto la liberalizzazione dei costumi. Le minigonne e gli atteggiamenti disinibiti delle nuove generazioni scatenano le fantasie maschili di giovani e anziani. La cultura hippy, il suo slogan di amore libero e l'uso di sostanze stupefacenti sembrano aver modificato fatalmente, agli occhi degli autori, le relazioni tra uomo e donna, misurate solo in termini di soddisfazione sessuale. È così per la prima giovane coppia vittima dell'assassino e lo è per quelli che, nell'edificio pieno di "figli dei fiori", consumano il loro amore sotto gli occhi

di tutti. Come nello *slasher* più tradizionale il maniaco veste i panni di un moralizzatore, di colui che punisce i trasgressori delle norme e delle tradizioni a causa della sua incapacità di maneggiare un mondo in cambiamento, di cui assimila alcuni aspetti (godendone), ma con cui non riesce a sincronizzarsi. L'episodio della giovane Carol è emblematico: la ragazza viene presentata come un'ordinaria studentessa ma, nonostante sia spaventata dalla brutale morte della sua amica, accetta l'invito a una gita in moto fuori città da parte di due suoi colleghi universitari dall'aria truce. Qui, dopo aver fumato marijuana, si lascia toccare da entrambi fino a quando, in un momento di lucidità, li rifiuta, li offende e scappa tra i boschi. Ormai però è troppo tardi. Non c'è più possibilità di redenzione. L'assassino è proprio lì, ad aspettarla per ucciderla. Come si scoprirà alla fine del film, tutte le ragazze trucidate hanno commesso atti sessuali illegittimi. Il racconto moralizzante – che si chiude con l'affermazione implicita che la purezza vince – sembra essere in contraddizione con ciò che la pellicola stessa mostra al pubblico: più che verso una forma di godimento voyeuristico e sadico, Martino e Gastaldi sembrano condurre lo spettatore a vivere un piacevole senso di colpa.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Sergio Martino; *sceneggiatura*: Ernesto Gastaldi, Sergio Martino; *fotografia*: Giancarlo Ferrando; *scenografia*: Giantito Burchiellaro; *costumi*: Silvio Laurenzi, Vera Marzot; *montaggio*: Eugenio Alabiso; *musiche*: Guido De Angelis, Maurizio De Angelis; *interpreti*: Suzy Kendall (Jane), Tina Aumont (Daniela), Luc Merenda (Roberto), John Richardson (Franz), Roberto Bisacco (Stefano Vanzi), Conchita Airoldi (Carol Peterson, come Cristina Airoldi); *produzione*: Compagnia Cinematografica Champion; *origine*: Italia, 1973; *durata*: 95'; *home video*: dvd Cecchi Gori HV, Blu-ray X-Rated (Ger); *colonna sonora*: Dagored.

Morte sospetta di una minorenne

Sul filo tagliente dei generi

di Matteo Vergani

Scrutando in controluce – grazie al filtro analitico e alla distanza critica della posterità – l'intera opera cinematografica di un autore come Sergio Martino, è possibile scorgere in filigrana la presenza di un'evidente coerenza poetico-stilistica, rivolta specificatamente a un cinema *di genere* che trova la sua forma più rivoluzionaria in una pellicola programmaticamente sperimentale e solo apparentemente mediocre rispetto alle produzioni più note e declamate del regista romano.

Morte sospetta di una minorenne (1975) si colloca proprio a metà di un decennio figlio degli sconvolgimenti linguistici del modernismo e a sua volta padre dell'imminente citazionismo inter/intra-filmico postmodernista.

Da una parte, così, il film si delinea come un felice esperimento di contaminazione fra alcune delle più floride correnti cinematografiche, strutturatesi mediante la serializzazione e la standardizzazione di convenzioni testuali codificate nel corso delle decadi precedenti; dall'altra fa sfoggio di un'arguta capacità di rilettura (qui in chiave volutamente grottesca e dissacrante) dei codici e delle convenzioni ufficiali del genere classico e moderno.

Attraverso l'uso strategico di un marcato "citazionismo critico", Martino omaggia e al contempo manipola suggestioni antecedenti e in parte parallele, il tutto attraverso uno spiccato gusto per la contaminazione che rende *Morte sospetta di una minorenne* un autentico compendio della migliore produzione di genere *made in Italy*.

Partendo da un *plot* a uso e consumo fra i più sfruttati dal glorioso e variegato poliziottesco – in una fredda e indifferente Milano industriale un commissario sotto mentite spoglie si trova a indagare su un losco traffico di minorenni, in cui è implicato un industriale senza scrupoli – Martino cavalca e doma con grande padronanza ben tre generi interconnessi, riproponendo accademicamente i cliché classici di ciascuno, salvo poi smontarli e reinventarli secondo una rilettura personale.

In primo luogo, accanto alla matrice poliziesca con tutti i suoi connotati tipici (estetica minimale pseudo-documentaria, moderata violenza iperrealistica, freddo protagonismo urbano, estetica dell'indagine, antieroe ruvido e moralmente equivoco), tramite alcune delle sue consuetudini più spiccate e fondative (l'estetizzazione coreografata del delitto, l'uso della soggettiva del killer) si fa strada sottopelle la struttura tipica del *thrilling* all'italiana, codificata da Mario Bava a inizio anni Sessanta e istituzionalizzata da Dario Argento a fine decennio – anche se ancora oggi rimane aperta la *querelle* critico-storica su chi sia stato in effetti a ipotecare realmente il genere.

Al contempo viene attuato lo sradicamento di altri *topoi*: succede con lo straniante *twist* narrativo con cui lo spettatore scopre, a oltre tre quarti del film, che il protagonista interpretato da Claudio Cassinelli – apparentemente il classico detective improvvisato del giallo nostrano – è in realtà un commissario sotto copertura. In questo modo è invertito il normale

equilibrio di ruoli tra forze dell'ordine, dipinte per lo più come incapaci e svogliate, e uomini comuni alle prese con macchinose e oscure sottotrame. Ed è in questa sede che il "citazionismo critico" di Martino fa la sua prima comparsa, introducendo rimandi (un piccolo soprammobile di cristallo a forma di uccellino) e mettendo in scena sequenze (il volto di una donna infranto contro una finestra, una gag avente come fulcro un'automobile sgangherata) che strizzano l'occhio ad alcuni dei titoli più noti della primissima produzione argentiana, da *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) a *Profondo rosso* (1975). Sempre al cinema del collega e dei suoi epigoni fanno poi riferimento alcuni espedienti scelti da Martino per dare sostanza alla propria strategia di meta-testualità filmica: l'incompetenza di poliziotti e procuratori (qui resa mediante lo scontro farsesco tra il commissario protagonista, nordico e stacanovista, e un capo della polizia davvero poco professionale di chiara provenienza meridionale) e la presenza di una spalla comica rappresentata da un bizzarro borseggiatore che ricalca quasi integralmente le performance surreali del caratterista Gildo Di Marco nella trilogia degli animali.

Tali continui richiami a una dimensione farsesca e cialtronesca inoculano – seppure in modo controllato e stemperato – il germe della commedia all'italiana, il cui tessuto viene rimodellato in chiave *camp* tramite gustosi sketch che vedono contrapporsi ciascuno dei personaggi principali, attraverso un uso macchiettistico delle caratterizzazioni dialettali. Ciò contribuisce a creare un cortocircuito fra generi che, al termine della stagione più prolifica del giallo *made in Italy*, fa fronte alle richieste di un mercato bisognoso di varianti.

In ultima analisi emerge, accanto alla matrice poliziesca e gialla marcatamente *all'italiana*, la presenza di un legame molto profondo con il thriller puro di matrice americana, soprattutto laddove Martino abbandona temporaneamente la cinefilia nostrana per occhieggiare a più riprese ad alcuni dei numi tutelari della suspence d'oltreoceano. La ricorrenza degli occhiali infranti dal protagonista richiama esplicitamente l'hitchcockiano *L'altro uomo/Delitto per delitto* (1951), così come l'orchestrazione dell'ottima sequenza d'inseguimento automobilistico parte da *Milano calibro 9* (1972) di Fernando Di Leo per approdare alle adrenaliniche prodezze dell'ispettore Harry Callaghan coniato da Don Siegel.

Maestro nel districarsi con apparente disinvoltura fra registri narrativi tra loro ben distinti – ed eminente rappresentante di un cinema sempre sul filo pericoloso che divide l'artigianalità dal professionismo – Martino fa di *Morte sospetta di una minorenne* un'opera-campione in cui sperimentare linguisticamente e divertirsi nell'esercizio citazionistico inter e intra-testuale. Sempre tenendo un occhio vigile puntato sulla contemporaneità di un cinema *di genere* all'epoca più che mai fulgido, eppure già minacciato dalle intemperie di un imminente decennio votato al prosciugamento della specificità dei vari compartimenti estetico-narrativi.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Ernesto Gastaldi; *sceneggiatura*: Ernesto Gastaldi, Sergio Martino; *fotografia*: Giancarlo Ferrando; *scenografia*: Paolo Innocenzi; *costumi*: Elio Micheli; *montaggio*: Raimondo Crociani; *musiche*: Luciano Michelini; *interpreti*: Claudio Cassinelli (Paolo Germi), Mel Ferrer (questore), Lia Tanzi (Carmela), Gianfranco Barra (Teti), Jenny Tamburi (Gloria), Adolfo Caruso (Giannino), Patrizia Castaldi (Marisa), Massimo Girotti (Gaudenzio Pesce), Barbara Magnolfi (Floriana); *produzione*: Dania Film; *origine*: Italia, 1975; *durata*: 100'; *home video*: dvd Aegida; *colonna sonora*: Beat Records Company.

Assassinio al cimitero etrusco

Le due code dello scorpione

di Davide Pulici

Di *Assassinio al cimitero etrusco* (1982) si ignora la fonte primaria. L'Uno, indivisibile, dal quale è discesa la molteplicità del reale. Non è filosofia neoplatonica spicciola, ma un paragone calzante per dire che quel che ci è rimasto e vediamo ha dietro di sé, anzi sopra di sé, qualcosa di più grande. Andò così: all'inizio degli anni Ottanta, quando molti erano convinti che il cinema *bis* italiano – loro lo chiamavano "di genere", ovviamente – si sarebbe adattato facilmente alla tv, anche i fratelli Martino sposarono quell'idea, andando dove sembrava andare il business, l'*argent*, dopo l'avvento dell'era berlusconiana. Pare vi fossero degli industriali piemontesi che intendevano creare una televisione commerciale e chiedevano materiale nuovo per la programmazione. La Dania portò loro l'idea di una serie lunga almeno sette o otto puntate, un mistery/noir bilanciato tra esoterismo e faccende di gangsterismo e droga. Un *mélange* tutto sommato inedito, uscito dalle teste e dalle penne di Dardano Sacchetti ed Ernesto Gastaldi (i nomi della di lui moglie Maria Chianetta e del francese Jacques Leitienne erano probabilmente solo fumo negli occhi per soddisfare necessità di quote e assolvere a obblighi burocratici di co-produzione, perché anche i francesi si erano aggregati all'operazione). A sentire Sergio Martino, il progetto fu gestito in modo tale che dal girato complessivo fosse possibile ricavare sia la serie lunga, sia un film della durata canonica di 90 minuti. Il film ci è arrivato e lo conosciamo, la serie lunga no. L'Uno ci è ignoto, perlomeno nella sua forma originale di oltre otto ore (se poi erano davvero tali: qualche dubbio è legittimo), mentre ci è giunto un successivo rimaneggiamento che strinse tutto il materiale nella misura delle tre ore. Questo perché il progetto televisivo dei piemontesi era finito gambe all'aria. Così *Lo scorpione a due code* – questo il titolo in sceneggiatura – restò a far polvere nei magazzini della Dania. La serie non fu piazzata né in Italia né in Francia, a differenza del film che passò in censura nel settembre del 1982 e, subito dopo, uscì nei cinema, senza divieto, con il titolo *Assassinio al cimitero etrusco*. Venne poi venduto in tutto il mondo.

Lo scheletro della storia è lo stesso sia nel lungometraggio cinematografico sia nella versione da tre ore, approntata intorno al 1987-1988 quando sembrava possibile che la serie venisse trasmessa su Canale 5 – cosa che non avvenne mai. *Lo scorpione a due code* ebbe solo una ristrettissima circolazione a metà degli anni Novanta su alcuni circuiti televisivi locali minori, prima di inabissarsi nel Nulla. Joan, figlia di un magnate americano che ha sponsorizzato una campagna di scavi archeologici in Italia, è dotata della "seconda vista". Un dono di cui prende consapevolezza quando, dopo l'atroce morte di suo marito che guidava la missione in Italia, vola da New York a Roma e resta invischiata in una pericolosissima *connection* da un lato molto concreta – trattandosi di un traffico internazionale di stupefacenti – ma dall'altro collegata al mistero di una tomba etrusca

da poco scoperta, in cui è nascosto qualcosa che trascende le leggi fisiche di questa Terra. Sergio Martino è un razionalista che, dovendo scegliere, predilige il concreto all'astratto. Ma questa di *Assassinio al cimitero etrusco* fu un'eccezione rara – e in qualche modo preziosa nella filmografia del regista – di apertura al *fantastique*. Del resto, la natura del film è dichiarata fin dal manifesto pubblicitario, che si deve all'arte di Enzo Sciotti, cimentatosi in una variazione sul tema dei bozzetti di *…E tu vivrai nel terrore! L'aldilà* (1981) e di *Quella villa accanto al cimitero* (1981) di Lucio Fulci. Dunque già la maschera, l'esterno, denuncia e svela in qualche modo il volto, l'interno. Nel film il personaggio di Joan, interpretato da Elvire Audrey – di lei si raccontava che avesse incontrato il favore dei Martino perché molto simile a Edwige Fenech da giovane, aneddoto forse vero forse falso… di certo c'è che era una bella e brava attrice, tragicamente uscita di scena troppo in fretta, suicidandosi il 23 luglio del 2000 – vola sulle ali della magia dei Raceni (come gli Etruschi chiamavano se stessi: nel film questo c'è) in alcune sequenze da pelle d'oca che devono rendere grazie anche alla colonna sonora di Fabio Frizzi, ubiqua, ossessiva e funzionale a spostare l'attenzione su un respiro antico, ancestrale. Come la trance notturna suscitata dal suono del flauto di un criptico pastore o l'identificazione di Joan con il volto dipinto del lucumone donna, del quale la protagonista è l'evidente quanto inconsapevole reincarnazione. Nella versione lunga c'era qualcosa in più anche in questo senso: durante l'arrivo di Joan a Volterra, lo spirito degli etruschi avvolgeva la ragazza in un sortilegio emotivo commentato (per noi, una dose in più di *pathos*) da uno degli stessi brani che Frizzi aveva composto per *Paura nella città dei morti viventi* (1980). E, come nei film di Fulci, anche qui i vermi sono un immancabile effetto repellente, in una sequenza in cui una maschera etrusca scolpita nella pietra erutta dagli occhi e dalla bocca una lava di bigattini bianchi.

Audrey a parte, era stato messo insieme un cast composto da buoni nomi: John Saxon, marito di Joan giustiziato secondo il feroce rituale etrusco consistente nello spezzare il collo della vittima girandole la faccia sulla schiena (il supplizio ricorre in varie scene, che costituiscono i momenti più truci del film); Paolo Malco, che incarna il buono come nei film contemporanei di Fulci; Claudio Cassinelli versipelle *as usual*; persino l'immancabile vecchia gloria hollywoodiana, rappresentata da Van Johnson che interpreta il padre poco pulito della protagonista. La ricostruzione della Grande Grotta, che possiede un cuore alieno fatto di anti-materia, è merito dell'arte dello scenografo Antonello Geleng.

Assassinio al cimitero etrusco chiude in qualche maniera i giochi neri di Sergio Martino e la stagione dei suoi grandi thriller. Dopo saranno le storie action americane e film come *Mal d'Africa* (1990) a protrarre il giallo violento, ma saremo già in un emisfero differente e in un pensiero di cinema, oltre che in un'estetica, distante. Gli etruschi esoterici sigillarono un'epoca.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino (come Christian Plummer); *soggetto*: Dardano Sacchetti, Ernesto Gastaldi; *sceneggiatura*: Ernesto Gastaldi, Maria Chianetta, Jacques Leitienne; *fotografia*: Giancarlo Ferrando; *scenografia*: Antonello Geleng; *costumi*: Antonello Geleng; *montaggio*: Eugenio Alabiso, Daniele Alabiso; *musiche*: Fabio Frizzi; *interpreti*: Elvire Audray (Joan Barnard), Paolo Malco (Mike Grant), Claudio Cassinelli (Paolo Dameli), Marilù Tolo (contessa Maria Volumna), Wandisa Guida (Heather Hull), Gianfranco Barra (commissario), John Saxon (Arthur Barnard), Van Johnson (Mulligan); *produzione*: Dania Film, Medusa, Imp.Ex.Ci.Sa., Les Filmes Jacques Leitienne; *origine*: Italia, Francia, 1982; *durata*: 97'; *home video*: dvd Flamingo Video; *colonna sonora*: Beat Records.

Spiando Marina

Eutanasia del thriller martiniano

di Valentino Saccà

Che cos'ha in comune *Spiando Marina* (1992) con la precedente produzione thriller di Sergio Martino?

Per l'occhio dello spettatore più accorto è immediatamente evidente che *Spiando Marina* non è propriamente un thriller e, se lo è, si affranca quasi totalmente dagli elementi espressivi impiegati da Martino nella sua precedente produzione. L'elemento erotico è predominante all'interno della cornice estetica, in cui quasi ogni fotogramma è costruito con compiaciuto esibizionismo attraverso dettagli anatomici del disponibile corpo di Debora Caprioglio.

Siamo agli inizi degli anni Novanta e il cinema di genere sta subendo una lenta mutazione espressiva che lo porterà presto al declino, dopo aver imperato nei decenni precedenti producendo codici stilistici a posteriori seminali. Sergio Martino pare consapevole nel realizzare un prodotto per lui atipico, tentando di esplorare il noir erotico che, tra gli Ottanta e i Novanta, riscuote notevole successo. La sporcizia fotografica, tra le carte vincenti dei thriller italiani *seventies*, ha lasciato il posto a un'illuminazione piatta e uniforme. *Spiando Marina* aderisce perfettamente a questa svolta, proponendo un approccio dal timbro marcatamente televisivo, patinato.

Il corpo di Caprioglio non presenta tracce di violenza (carnale) come invece succedeva a quelli delle precedenti protagoniste, quando il leitmotiv era spesso l'efferato assassinio di donne bellissime. Marina è un'autentica *dark lady* come noir comanda e Martino inverte drasticamente il segno distintivo del genere, trasformando la sensuale protagonista da vittima in carnefice e abbassando il desiderio sessuale maschile dalla violenta volontà di possessione al completo asservimento. Il film si apre con un maldestro *déjà vu* hitchockiano – l'ossessionante ricordo del protagonista Mark, che rivive la morte della moglie – destinato a manifestarsi con reiterati flashback in corso d'opera.

Il discorso sul corpo è inoltre interessante perché svela un approccio molto inusuale nel cinema martiniano, specialmente thriller. La prima volta che il protagonista vede dal balcone della sua stanza la desiderabile Marina è proprio lui, in quanto maschio e soggetto guardante/desiderante, a offrirsi nudo allo sguardo spettatoriale, mentre lei, in quanto donna e soggetto guardato/desiderato, appare vestita. Inoltre, poco prima si assisteva a un nudo di Mark sotto la doccia, in cui il suo corpo era simbolo di vulnerabilità ed erotismo. Solo successivamente la situazione pare entrare nei moduli precostituiti del genere – con Mark soggetto guardante/desiderante nell'atto di spiare (appunto) Marina – ma anche in questo caso si segnalano varianti. Prima di tutto Mark è mostrato ancora nudo fino alla cintola, quindi inerme *voyeur* in balìa del gioco sessuale a cui lo sottopone la donna. Inoltre lei non è sola in stanza, bensì con il suo amante che la sta spogliando e possedendo. Questo esempio di messa in scena sposta definitivamente il valore dello sguardo e scompagina le carte nel gioco dei sessi. Va infine evidenziato come il regista

introduca a forza nel thriller-erotico la componente action-muscolare già preponderante nel precedente *American risciò* (1990), quando i nudi con pistola di Mitchell Gaylord avevano segnato un cambiamento di significanti all'interno dell'eros martiniano. In *Spiando Marina* questa sensualizzazione plastica del corpo maschile viene accentuata dalla vulnerabilità di Mark.

Per molti il film è indissolubilmente legato a una breve sequenza, diventata tristemente famosa, che coinvolge le abbondanti forme di Caprioglio e un boa. A voler guardar bene un serpente appariva già nel citato *American risciò*, dove assumeva connotati misterici e paranormali. Qui, invece, il povero rettile viene fatto scivolare allusivamente sul corpo di Marina inquadrato nudo fino all'ombelico, prima di un *close-up* sul volto della donna intenta a parlare all'animale. Non c'è nulla di sensuale in queste immagini, che sconfinano nel ridicolo (in)volontario sia per l'assoluta povertà di messa in scena, sia per la brevità della sequenza. La banalità del monologo, poi, fa il resto. Il serpente diventa così il risibile simbolo del peccato, di una sessualità animale, riportando alle visioni *peep* anni Ottanta di Ilona Staller con il mitico pitone Pito-Pito.

Con *Spiando Marina* si ha un esempio di *script* bolso e maldestro, dal quale scaturiscono battute (in)consapevolmente ilari come: «Non parlerai la mia lingua ma a quanto pare la capisci bene, vero brutto stronzo?», e ancora: «Alcuni minuti fa se ne stava nuda seduta sul suo letto a giocare con il suo serpentello». Questo basta per percepire il divertimento creato dalla scrittura di Piero Regnoli e Martino. Anche il rapporto suono/immagine è decisamente penalizzante a livello di messa in scena, in quanto la colonna sonora risulta spesso sconnessa rispetto alle immagini mostrate, non possedendo la minima aderenza alla tensione rappresentata (palpabile nelle intenzioni, quasi nulla negli esiti) e limitandosi a riverberare uditivamente la prurigine di superficie: Luigi Ceccarelli, stimato compositore sperimentale, appiattisce le proprie competenze musicali sulla mediocrità dell'operazione messa in campo da Martino, limitandosi a sottolineare le forme della Caprioglio con una soundtrack adeguata a un *softcore*.

Il film è a tutti gli effetti l'operazione formalmente più informe diretta da Martino (sotto lo pseudonimo di George Raminto) e prodotta dalla storica Dania Film. L'etichetta *trash* con la quale si è tentati di marchiarlo è fortemente motivata sia da tutto il discorso estetico-formale, sia dalla scelta di un cast degno di una coeva telenovela. Con *Spiando Marina* il regista non fa altro che nutrire e assecondare stancamente la moda dell'erotico patinato e televisivo molto in voga a inizio anni Novanta, cavalcata persino da un maestro come Mauro Bolognini in *La villa del venerdì* (1991). Dopo questo esito il cinema di Martino attraverserà una fase di buio: i tempi di strani vizi per signore, di stanze chiuse e colori del buio sono decisamente alle spalle e *Spiando Marina* resta il massimo esempio di una decisiva eutanasia del thriller martiniano.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino (come George Raminto); *soggetto*: Sergio Martino (come George Raminto); *sceneggiatura*: Piero Regnoli, Sergio Martino (come George Raminto); *fotografia*: Giancarlo Ferrando; *costumi*: Silvio Laurenzi; *montaggio*: Alberto Moriani; *musiche*: Luigi Ceccarelli; *interpreti*: Steve Bond (Mark Derrick), Debora Caprioglio (Marina Valdez), Sharon Twomey (Irene), Leonardo Treviglio (Hank Matters); *produzione*: Dania Film, National Cinematografica; *origine*: Italia, 1992; *durata*: 90'; *home video*: dvd Federal Video; *colonna sonora*: inedita.

Graffiante desiderio

Al mare, d'inverno, l'attrazione è fatale

di Andrea Giorgi

Il mare d'inverno non sempre è un film in bianco e nero. A volte è qualcosa di inquietante, capace di rendere instabili i rapporti e turbare le coscienze di una certa borghesia rampante, quella che nei primi anni Novanta, forse, chiamava ancora i giovani "yuppies".

Non a Milano. A Rimini, tra spiagge desolate e alberghi vuoti. Ed è qui che il *graffiante desiderio* finirà per travolgere il ragazzo di buona famiglia che ha perso la testa per la donna sbagliata. C'è chi dice è una strega, tanto lei se ne frega. Anche se questo lo scopriremo dopo, in un crescendo che – pur di derivazione televisiva – riesce a mantenere il film sugli standard dei prodotti di genere del periodo.

Parliamo del 1993. In quegli anni per il piccolo schermo era molto attiva Reteitalia della Fininvest, che in precedenza aveva per esempio posto il sigillo a diversi lavori di Lamberto Bava e di altri nostri artigiani. Non a questo, anche se pare che dei contatti ci fossero stati. Di certo Sergio Martino aveva iniziato a rivolgersi a mercati più ampi dopo che i suoi ultimi film avevano avuto poche opportunità anche sul piano distributivo. La distribuzione era scarsa in Italia, ma offriva qualche chance in più a livello internazionale. Ed è lì che guarda il film, «un erotico soft a componente sadica» (secondo «Segnocinema») del quale, al Mifed, si ricordano brochure patinate e il titolo internazionale: *Craving Desire*. L'onda lunga di *Basic Instinct* di Paul Verhoeven (1992) non si era ancora esaurita, con conseguente boom di titoli thriller a due parole, alla ricerca dell'effetto.

La scena si apre su una coppia di fratelli napoletani che litigano per i soldi. La discussione nasce a margine della riesumazione del cadavere della nonna che aveva lasciato un'eredità. Al centro della vicenda, però, ci sono due cugini (*carnali*, tanto per citare lo stesso Martino): nella casa natale, infatti, Luigi (Ron Nummi) ritrova Sonia (Vittoria Belvedere). Tra loro c'è chimica fin da quando erano entrambi ragazzini. «Non è il primo che vedo» dice lei al cospetto del cadavere, con un cinismo che stona su un viso tanto angelico, presagio di quello che andrà ad accadere. Sei mesi dopo, inverno. Lui è un manager di provincia che ambisce a una vita inquadrata, tutta casa e azienda. Conserva la foto della fidanzata sulla scrivania, nonostante le belle segretarie che lo circondano di cui lui, per dire, neanche ricorda il nome. Il suo direttore, il dottor Fabbri (Andrea Roncato), lo manda a vedere un terreno dove sorgerà una residenza al centro di un'operazione commerciale con dei giapponesi. Ad accompagnarlo c'è la moglie del direttore stesso, Marcella (Serena Grandi), che sul prato prende una storta alla caviglia. E qui la parabola sulle umane debolezze comincia ad assumere coordinate più chiare e precise. Luigi si offre di massaggiarle la gamba, velata di nylon, non potendo fare a meno di sbirciare sotto la gonna. «Possiamo andare, quello che dovevamo vedere l'abbiamo già visto…». Poi la situazione prende una piega imprevista: alla porta si presenta la bella cugina, o sedicente tale, che vuole fermarsi nella grande casa dove Luigi vive solo. Di più. La mattina lei va a svegliarlo con la cami-

cia birichina aperta giusto dove serve. Allo stesso modo resta aperta la porta del bagno mentre la donna è nella vasca, tra il vedo e il non vedo della schiuma. La relazione inizia a muoversi sul perimetro del triangolo perché di mezzo c'è Cinzia, la fidanzata di Luigi. Una che mentre si spoglia manda a memoria tutte le incombenze di casa, dal tubo che perde all'idraulico da chiamare. E poi non fa che lamentarsi, anche sotto le lenzuola (Mi schiacci, hai la barba che punge, non mi tirare i capelli). Inevitabile che in questo quadretto di mestizia domestica l'*appeal* di Sonia funzioni subito. «Non vorrai mica passare la vita con una che non sa fare l'amore?» dice lei attirando Luigi in un vortice di perdizione in cui l'uomo si perde volentieri. Un'attrazione fatale alla Adrian Lyne, cui Martino – anche sceneggiatore, con Maurizio Rasio (e Umberto Lenzi? Non accreditato, secondo IMDb) – guarda con occhio interessato. In breve, un abisso si spalanca nella vita del manager che si trova ad affrontare il fascino del male. Il disordine in una vita ordinata. Sonia si rivela presto pronta a sparigliare le carte all'insegna del desiderio. Un desiderio, appunto, letteralmente graffiante in più di un'occasione. Luigi la trova nuda nel letto e lei lo stuzzica col piede scalzo, da cui l'immagine della locandina. La donna si insinua nella coppia mirando all'autodistruzione travestita da *joie de vivre*. Invita il suo ingenuo amante a rubare in un supermercato. Lo convince a rapinare una gioielleria e a rimorchiare in discoteca. Lo spinge persino a uno scambio di coppia che, però, si trasforma in una folle scenata di gelosia. Il sonno delle sicurezze borghesi genera mostri. Intorno ai protagonisti si muovono solo personaggi squallidi, traditori di tutti. Il mélo, infine, non sarebbe completo senza i peccati in famiglia che emergono prima del finale horror. Nulla comunque è risparmiato, anche per merito della nebbiosa fotografia del fidato Giancarlo Ferrando. Gli interni sono stilizzati, i segni della modernità evidenti. Squilla uno dei primi cellulari. La videocamera con cui Sonia si mette a giocare serve da occhio impuro. Funziona bene il grande attico in cui tutto accade, con apertura circolare in vetro che, forse, rimanda addirittura a Hitchcock. Di culto il cast. Serena Grandi interpreta la moglie ricca e sola che prova a sedurre il manager più per noia che per convinzione. Martino se ne serve per alimentare un immaginario ovviamente brassiano (nel senso di Tinto) prossimo a segnare il passo, fatto di calze autoreggenti, di pellicce, pizzi e merletti. Andrea Roncato si confronta per la prima volta con un ruolo drammatico. «Il problema del film era rendere credibile il suo personaggio» spiegò lo stesso Martino a «Nocturno». Pur non essendo troppo aiutato dal doppiaggio, Ron Nummi – di cui poi si sono perse le tracce – ci mette del suo, a partire da un viso adatto alla parte. In un cappotto di cammello alla Delon insegue tra le brume del porto la sua prima notte di quiete. Vittoria Belvedere, prima della brillante carriera televisiva, è una bellezza statuaria e candida, persino troppo bella, forse, nella veste di *femme fatale* in tacchi a spillo e impermeabile nero che cita *Luna di fiele* di Roman Polanski (1992). Sulla cover del dvd francese appare così, ma con alle spalle il ponte di Brooklyn (!). Cinzia, la moglie del protagonista, è un'esordiente, giovanissima Simona Borioni. Martino, dunque, ha chiari in testa i *topoi* del thriller erotico a cui deve attenersi senza eccedere, con nudi spesso di sguincio, mai integrali. Alla fine, però, la sua passionaccia per la commedia si fa largo: «I giapponesi cagano giallo» fa scrivere nel contratto con cui Sonia, ormai sempre più fuori controllo, fa saltare l'affare con i giapponesi capitanati da Hal Yamanouchi.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Sergio Martino, Maurizio Rasio, Umberto Lenzi (non accreditato); *sceneggiatura*: Sergio Martino, Umberto Rasio, Umberto Lenzi (non accreditato); *fotografia*: Giancarlo Ferrando; *scenografia*: Stefano Massimi; *costumi*: Silvio Laurenzi; *montaggio*: Eugenio Alabiso; *musiche*: Natale Massara; *interpreti*: Vittoria Belvedere (Sonia), Ron Nummi (Luigi Muscati), Andrea Roncato (dottor Fabbri), Serena Grandi (Marcella Fabbri), Simona Borioni (Cinzia); *produzione*: Dania Film, Devon Cinematografica; *origine*: Italia, 1993; *durata*: 97'; *home video*: dvd Quinto Piano; *colonna sonora*: inedita.

SERGIO MARTINO

edizione 2017

PRESENTE ITALIANO
IL CINEMA CHE NON TI ASPETTI

Delitti privati

Twin Peaks, Lucca

di Alice Cucchetti

«*She's dead. Wrapped in plastic*».

È esterrefatto, Pete Martell, gli occhi che sporgono dalle orbite, la voce strozzata dalla paura. Non sa ancora – e noi con lui – nemmeno chi sia, quella morta avvolta nella plastica, mentre telefona allo sceriffo Truman, ma non importa: c'è un cadavere di donna abbandonato sul bordo del fiume e da questo momento nulla, per nessuno, sarà mai più come prima. I casi in cui possiamo rintracciare con precisione i punti di svolta, le scintille rivoluzionarie, gli istanti che sovvertono il paradigma sono rari, eppure proprio questo accade nel 1990 con *I segreti di Twin Peaks*: il piccolo schermo non sarà più lo stesso, dopo l'omicidio di Laura Palmer. I prodromi del cambiamento sobbollivano già da tutti gli anni Ottanta, mentre la serialità episodica si lasciava contaminare dalle trame orizzontalissime della soap opera, ma è stata indubbiamente la serie di David Lynch e Mark Frost a segnare un prima e un dopo, a modificare il modo stesso in cui ci affacciamo al tubo catodico. Non è probabilmente per questo che Pete Martell – e, dopo di lui, ogni singolo abitante di Twin Peaks raggiunto al telefono o di persona dalla terribile notizia – è tanto affranto: il fatto è che cose così, omicidi tanto efferati e brutali di belle e giovani ragazze bionde, non succedono, nelle città di provincia. Nelle città di provincia il caffè sa di paradiso e così la torta di mele, l'aria è pervasa di musica e di un delizioso profumo silvestre, tutti sono accoglienti e cortesi con chiunque. Questa, almeno, è l'indispensabile premessa, così simile alle narrazioni mediatiche di tanti fattacci di cronaca nera cui dobbiamo fingere di credere affinché il gioco funzioni: perché, specialmente dopo *I segreti di Twin Peaks*, tutte le tranquille città di provincia s'assomigliano. Ciascuna è infelice, corrotta e misteriosa a modo suo. Dalla Wisteria Lane di *Desperate Housewives* alla Seattle di *The Killing*, dalle Alpi francesi di *Les Revenants* alla Lucca di *Delitti privati*.

Delitti privati: quattro episodi di fiction Rai diretti da Sergio Martino, con Edwige Fenech protagonista assoluta (ma circondata da un cast foltissimo) e pure coproduttrice. Le puntate arrivano sull'ammiraglia pubblica tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1993, a un anno e mezzo dalla fine della prima messa in onda di *I segreti di Twin Peaks* che, dopo quelli americani, aveva ossessivamente incollato agli schermi (in questo caso di Canale 5) anche i telespettatori italiani. Se la misura di un successo planetario si rileva anche mappando la quantità di rivisitazioni, remake, parodie, citazioni più o meno ufficiali dell'originale, *Delitti privati* (che nelle serate di messa in onda registra ascolti ragguardevoli e sempre in crescita) serve indubbiamente a tracciare l'onda d'urto di *Twin Peaks*: le similitudini sono talmente tante da dirimere ogni dubbio. Tutto comincia – e come potrebbe essere altrimenti? – con un omicidio: Marco Pierboni, imprenditore e rampollo della famiglia più in vista di Lucca, è ucciso in una notte buia e tempestosa. La mattina dopo il suo corpo viene ritrovato in un'auto, vicino alla sua fabbrica, ma noi sappiamo che l'uomo è stato assassinato altrove, precisamente in una villa fuori città che scopriremo essere parte dell'antico patrimonio familiare. E, anche se non abbiamo visto l'assassino, sappiamo che c'era qualcun altro, quella notte, a

guardare. È un caso da prima pagina, se ne interessano tutti i giornali. La cronista Nicole Venturi, francese trapiantata in Toscana da qualche anno, sa di avere qualche marcia investigativa in più: un rapporto privilegiato con il capo della polizia Avanzo e amichevoli relazioni con gran parte della cittadinanza. Promette al più presto alla sede centrale romana del quotidiano per cui lavora un articolo dettagliato e si mette a sondare tutte le proprie fonti, ignara del fatto che la più devastante delle tragedie sta per colpirla: anche sua figlia Sandra, bellissima e talentuosissima studentessa del locale conservatorio, è morta. Dopo un'affannosa ricerca, il corpo senza vita della ragazza viene ritrovato sulla riva di un corso d'acqua: non è avvolto nella plastica, però, forse perché la citazione sarebbe suonata eccessiva, o forse perché il pubblico medio di Rai Uno non era ancora pronto. Più che la moltitudine di referenti testuali e non, di *I segreti di Twin Peaks* questa miniserie sembra volere ricalcare la struttura: l'ibridazione tra intrigo giallo e trame soapoperistiche, una tela di relazioni che si dipana, potenzialmente all'infinito, a partire dal primo omicidio. Come fosse il proverbiale sasso nello stagno, il delitto Pierboni genera cerchi concentrici di rapporti interrelati e sovrapposti: scopriamo subito che l'uomo aveva un'amante – tale Milena, proprietaria di una discoteca e sposata con un galeotto – sulla quale s'indirizzano i primi inevitabili sospetti, ma anche che la moglie di Marco Pierboni, Daniela, ha a sua volta un *affair*, per la precisione con uno dei due soci del marito. L'altro socio sa della tresca e sa anche che Marco voleva chiedere il divorzio, così ricatta Daniela in cambio del silenzio. Ci sono poi la matriarca Matilde, che domina la famiglia con pugno di ferro e s'accompagna continuamente al dottor Guido Braschi, il fratell(astr)o Massimo – che scommette ai cavalli ed è sempre a corto di soldi – e il figlio Filippo, che odiava suo padre ed è compagno di scuola di Sandra. A proposito: sul versante *teen* si aggiungono la timida orfana Chiara Malvini, migliore amica di Sandra, e Paolo Roversi, il fidanzato che la ragazza aveva mollato poco prima di morire perché inspiegabilmente innamorata del Pierboni. La madre di Paolo, tra l'altro, è una medium e viene convocata da Matilde Pierboni per organizzare sedute spiritiche in cerca d'indizi sul delitto. Non mancano il lascivo professor Mauri, che spiava Sandra dalla finestra di fronte, la fulva proprietaria di boutique Anna, amica di Nicole coinvolta in strani traffici, e Severa, domestica di casa Pierboni.

La moltiplicazione dei personaggi è naturalmente funzionale a quella delle piste investigative, false o sensate, un accumulo di *red herring* che diluisce su quattro segmenti da un'ora e mezza la ricerca del colpevole: dal momento che praticamente ogni persona collegata a Pierboni ha un movente per ucciderlo e un alibi volatile, il materiale narrativo e le possibilità di ribaltamenti e colpi di scena abbondano. Non sono certo espedienti nuovi… Gli sceneggiatori Laura Toscano e Franco Marotta conoscono – e cominciano qui ad affinare – gli strumenti del mestiere: i due hanno iniziato a lavorare per il piccolo schermo da qualche anno (sceneggiando insieme a Giorgio Capitani la miniserie *Il coraggio di Anna*, tra l'altro, hanno già incontrato Edwige Fenech e Ray Lovelock) e saranno poi artefici di alcuni tra i maggiori successi della fiction Rai anni Novanta, come *Il maresciallo Rocca*, dove gestiranno con maggior agio le trame poliziesche, e *Commesse*, che li vedrà nuovamente impegnati a coordinare una discreta quantità di personaggi principali. L'ispirazione sfacciata a *I segreti di Twin Peaks*, però, si palesa anche nel disequilibrio di scrittura: si cerca di fare un calco della serie americana, ma senza la competenza sufficiente a maneggiare davvero l'impasto o forse senza la libertà creativa per andare fino in fondo. Per questo, la prima puntata è senza dubbio la più riuscita, a partire dall'interessante prologo senza dialoghi: un concerto in cui la splendida Sandra (una giovanissima Vittoria Belvedere pre-*Graffiante desiderio* [1993]) si esibisce a teatro mentre la camera individua i futuri protagonisti della storia, iniziando già a tracciare silenziosamente i legami relazionali che impareremo a conoscere. Gli sceneggiatori, poi, scelgono di lasciare l'omicidio della ragazza al *cliffhanger* finale dell'episodio 1. Sfuggono alla tentazione di sottolineare l'ovvio e fanno in modo che sia lo spettatore a scoprire, poco a poco e con la guida della protagonista Nicole, gli abitanti di questa Lucca fittizia e il loro coinvolgimento nel caso. Soprattutto, lasciano lievitare l'assenza di Sandra che, a eccezione del succitato prologo, non vediamo più: mentre Nicole, ignara, l'aspetta e Chiara, preoccupata, la cerca, la tensione cresce fino all'esplosione dolorosa del ritrovamento conclusivo. La prima puntata, densa di semine, allusioni, presentazioni e posizionamenti di pedine, è evidentemente anche quella che concede a Martino maggiori possibilità di pescare nella propria esperienza di regista di genere: la sequenza dell'omicidio, l'insistenza sull'elemento voyeuristico, l'evocazione orrorifica della seduta spiritica e dell'allucinazione di Chiara alla villa abbandonata costituiscono indubbiamente le vette di tensione e i momenti di maggior interesse della miniserie. Non che la mano di Martino si perda del tutto nelle puntate successive, vedi le scene d'inseguimento – talvolta velocizzate, come da prassi del *bis* nostrano – del povero Paolo Roversi, le atmosfere sempre inquietanti di Villa Pierboni, l'omicidio contro il vetro del privé della discoteca di Milena e, in generale, la presenza luciferina del

gatto di Nicole, cui nell'episodio 1 viene addirittura concessa una soggettiva e che sembra sempre *sentire* il pericolo, soffiarvi contro e contemporaneamente osservarlo con occhi imperscrutabili.

Ci sono poi una quantità di elementi superficiali attraverso cui *Delitti privati* fa platealmente il verso a *Twin Peaks*, a cominciare dalla colonna sonora: composta da Natale Massara e sostenuta dalle canzoni *Le ombre del giardino* e *Se ti va* cantate da Milva, insegue le note voluttuose dell'inconfondibile *score* di Angelo Badalamenti, con l'irrompere frequente di una sequenza melodica estremamente simile a quella confezionata dal musicista per la serie Usa. È un dettaglio a maggior ragione rimarchevole, dal momento che proprio la realizzazione di una colonna sonora originale – e a tal punto distintiva – è una delle caratteristiche che segnano la straordinarietà di *I segreti di Twin Peaks* all'interno del panorama televisivo coevo. E non bisogna poi dimenticare gli oggetti, quasi un catalogo di quello che lo spettatore dell'epoca, anche occasionale, identificava con *Twin Peaks*: ecco allora il diario di Sandra (durante la messa in onda della serie di Lynch e Frost era stato pubblicato il libro *Il diario segreto di Laura Palmer*, scritto da Jennifer Lynch e da noi distribuito anche da «TV Sorrisi e Canzoni») e i filmini delle vacanze guardati e riguardati ossessivamente, quasi a cercare una resurrezione della ragazza dentro lo schermo. Ecco le linee narrative dei liceali, che si riallacciano a tutta la parte *teen drama* di *Twin Peaks*. Sandra è ovviamente un doppio di Laura (così come Chiara lo è di Donna Hayward e, per un certo periodo, quando finisce in ospedale, di Ronette Pulaski) anche se lo è in modo edulcorato, per il pubblico di Rai Uno: nessuna storia di droga o prostituzione alle spalle, nessuna possessione maligna, nessuna molestia sessuale. Solo l'improvviso – e improbabile – amore per l'ambitissimo Marco Pierboni e la sfortuna di trovarsi al posto sbagliato nel momento sbagliato.

La testardaggine con cui si tenta di riprodurre la formula *Twin Peaks* è visibile a ogni passo e, con essa, il tentativo di cercare nuove strade per la fiction nostrana. Purtroppo il confronto è impietoso e qualsiasi interesse suscitato dall'incipit si annacqua, negli episodi successivi, in una grammatica da soap: ritmo lento e ripetitivo, primi piani intensi alternati a riprese di tre quarti, recitazione al minimo sindacale, lunghi sospiri e un senso del melodramma posticcio mai supportato dalla messa in scena. L'inserimento della seduta spiritica è emblematico di un modo di rifare il modello tutto di superficie: si convoca l'elemento soprannaturale per suggerire una vicinanza con la surrealtà inquietante di Lynch e Frost, ma il tutto viene abbandonato in fretta al proprio destino, senz'alcuna ripercussione su trama e personaggi. Quel che *I segreti di Twin Peaks* possedeva e ha permesso alla serie di cambiare le regole del gioco televisivo – quel che invece a *Delitti privati* manca del tutto – è un livello ulteriore di meta-consapevolezza: anche lo show americano era a tutti gli effetti una soap opera, ma lo era in piena coscienza e, contemporaneamente, si faceva critica perfino affettuosa, sempre ironica e dannatamente divertente della soap stessa. Qualsiasi genere affrontasse – giallo, thriller, mélo, poliziesco, *teen drama*, horror, commedia – sapeva trasfigurarlo in un distillato originale e irripetibile, bizzarro e seducente, e allo stesso tempo sfruttarne i *topoi* come leva spettacolare o strumento narrativo, senza temere mai di lasciare allo spettatore il compito di decidere da sé come muoversi in questo labirinto. *Delitti privati*, pur con incontestabile buona volontà, finisce per assomigliare più che altro a *Invitation to Love*, la finta soap opera che illumina costantemente i televisori sempre accesi dentro le case di Twin Peaks. La *detection* prende progressivamente il sopravvento e di originale, una scena dopo l'altra, resta ben poco: del resto, il colpevole è sempre il maggiordomo.

CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Laura Toscano, Franco Marotta; *sceneggiatura*: Laura Toscano, Franco Marotta; *fotografia*: Giancarlo Ferrando; *scenografia*: Ezio Altieri; *costumi*: Vera Cozzolino; *montaggio*: Eugenio Alabiso; *musiche*: Natale Massara; *interpreti*: Edwige Fenech (Nicole Venturi), Ray Lovelock (commissario Stefano Avanzo), Lorenzo Flaherty (Paolo Roversi), Paolo Malco (Massimo Pierboni), Gudrun Landgrebe (Daniela Pierboni), Alida Valli (Matilde Pierboni), Vittoria Belvedere (Sandra Durani), Victoria Vera (Anna Selpi), Davide Bechini (Filippo Pierboni), Silvia Mocci (Chiara Malvini), Athina Cenci (Severa Scali), Gabriele Ferzetti (dottor Guido Braschi), Maja Maranow (Milena Bolzoni), Laurent Terzieff (professor Carlo Mauri), Joe Kloenne (Marco Pierboni); *produzione*: Rai Uno, Immagine e Cinema, Beta Taurus; *origine*: Italia, 1993; *durata*: 4 episodi da 83'; *home video*: inedito; *colonna sonora*: inedita.

Mozart è un assassino

La vendetta di Amadeus

di Enrico Giacovelli

Per molti anni il cinema ci ha insegnato che Mozart è stato assassinato. *Amadeus* (1984) *docet*, benché Forman non si sia inventato nulla: il suo film è ispirato a una *pièce* di Shaffer, a sua volta ispirata a un'opera di Rimskij-Korsakov e a una *pièce* di Puškin; e quest'ultima era già stata portata sullo schermo, settant'anni prima, dai russi Turžanskij e Jurjev in *Sinfonia di amore e di morte*. In queste pellicole e opere teatrali l'elemento giallo non è determinante: abbiamo un solo colpevole possibile, Salieri, che per di più si autoaccusa, privandoci del piacere di smascherarlo. Ma c'è un film in cui la morte di Mozart è trattata come in un giallo alla Agatha Christie: il tedesco-cecoslovacco *Non dimenticate Mozart* di Miloslav Luther (1985). Qui il capo della polizia segreta di Vienna riunisce al capezzale del musicista varie persone sospettate del delitto e cerca il colpevole, anche se alla fine non lo trova e insabbia per sempre le indagini con un «Dimenticate Mozart» che giustifica il titolo tedesco e svela la truffaldina approssimazione di quello italiano[1].

In realtà il mito dell'omicidio di Mozart nacque da Mozart stesso, o perlomeno dalla moglie Constanze, a cui il marito avrebbe confidato poche settimane prima della morte: «So che devo morire, qualcuno mi ha dato dell'acqua tofana[2] e ha calcolato il giorno preciso della mia morte». Anche alcuni biografi autorevoli hanno ipotizzato che il compositore sia stato assassinato a causa dei debiti di gioco, o per questioni di donne, o ancora per via degli ideali massonico-illuministi veicolati dalla sua ultima grande opera, *Il flauto magico*.

Fin qui possiamo dunque riposare tranquilli sulle nostre suggestive certezze cinematografiche: Mozart è stato assassinato. Ma nel 1999, a metà strada tra i 200 anni dalla morte (1991) e i 250 dalla nascita del musicista (2006), Sergio Martino ci offre una diversa prospettiva: *Mozart è un assassino* (1999). Certo in questo suo ultimo thriller, realizzato per la tv con tutti i limiti che ciò comporta di *default*, il regista non risale al Settecento: titolo e soggetto sono da imputarsi al fatto che Mozart, tra bicentenario della nascita e successo mondiale di *Amadeus*, è in quegli anni un personaggio di forte richiamo anche commerciale. Tuttavia il compositore c'entra… Non soltanto per il manifesto di un concerto intitolato *Mozart Mistero* che si vede sullo sfondo; né per la frase che giustifica il titolo, pronunciata dal commissario appena destituito dalle indagini: «Non mi interessa di sapere chi è l'assassino. Sarà stato Mozart...». La spara grossa, il commissario in disdetta, ma nemmeno troppo. Perché a suo modo, e senza saperlo, il colpevole è proprio lui, Mozart. Assistiamo nel film – che riassume, a un più tiepido livello televisivo, temi e suggestioni delle opere anni Settanta del regista – ad alcuni delitti in serie di cui sono vittime i componenti di un corso di musica da camera. Il gruppo si è già ridotto da 20 a cinque allievi prima dell'inizio, per questioni squisitamente musicali. Un misterioso assassino, però, si incarica di ridurlo ulteriormente, fino a farne un duo e lasciare infine sotto i riflettori, a film concluso, nient'altro che un solista. In fondo l'idea proviene da un thriller inglese di Freddie Francis, *La bambola di cera* (1966), dove gli esecutori di un altro brano da camera mozartiano venivano sterminati uno

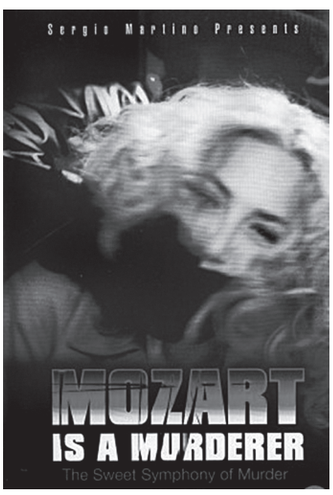
a uno. Oltre a quelli narrati, il film di Martino si porta dietro alcuni misteri non dichiarati. È girato a Torino – a parte la sequenza finale nel Parco naturale La Mandria – ma cerca di nascondere l'ambientazione, evitando qualunque inquadratura che renda la città riconoscibile per chi non la conosce bene: il regista arriva addirittura a usare una bizzarra inquadratura sghemba pur di non mostrare il nome del conservatorio in cui hanno luogo molte scene. Si voleva forse evitare il rimando scontato alla Torino di Dario Argento? Ma c'è un mistero ancora più insondabile: all'inizio vediamo i cinque giovani musicisti eseguire il brano di Mozart che è la chiave del giallo… Peccato però che si tratti di un quartetto, il KV 478. Eppure Mozart, se per ragioni di trama occorrevano cinque esecutori, di quintetti ne compose parecchi. Curiosamente, anche *La bambola di cera* inizia con la sparizione di uno degli esecutori di un quartetto. I sopravvissuti, però, stanno eseguendo un trio e dunque, musicalmente parlando, nessuno mancherebbe all'appello e il film non avrebbe ragione di iniziare. Da prodotto destinato al *prime time* di Rai Due, *Mozart è un assassino* ha inoltre evidenti limiti di costituzione: gli interpreti sembrano usciti da una soap opera; la colonna sonora, dove non è firmata da Mozart (di cui si ascolta anche una pessima esecuzione del *Rondò alla turca*), è così insignificante che potrebbe essersi composta da sola al computer. Non mancano, infine, incongruenze lampanti: tutti gli indizi, e anche alcune immagini, fanno pensare che il colpevole sia un omone dotato di forza erculea, invece il killer risulta essere un'esile ragazzina la quale, alla fine, stermina da sola un intero corpo di polizia con l'aiuto di un veleno che fa pensare all'acqua tofana di Mozart. Eccessiva e non credibile ecatombe.

Ma il ritmo è coinvolgente, la tensione non manca, alcune scene come quella dell'omicidio nella vasca idromassaggio rammentano l'antica maestria del regista. E la soluzione finale – legata alla musicoterapia – è interessante, originale e meno ridicola di quanto potrebbe sembrare: l'assassina è spinta ai ripetuti crimini dalla memoria prenatale di un omicidio a cui ha assistito quando era ancora nel grembo materno; a fare riemergere il ricordo dall'antico buio amniotico è un passaggio del quartetto di Mozart. Dunque è davvero il compositore, in un certo senso, l'assassino. Benché il passaggio incriminato sia costituito da un normale, innocente accordo, il pensiero corre al medievale *diabolus in musica*, il tritono che per molti secoli fu vietato in sede scolastica in quanto attribuito al diavolo. Se un feto è l'incolpevole colpevole, un altro feto è poi l'ignaro risolutore della vicenda. Ci si potrà ironizzare, ma la trovata non è così distante da quella dell'ultimo romanzo di Ian McEwan, *Nel guscio*, dove è un feto a seguire e addirittura commentare la preparazione di un omicidio. E il gioco dei rimandi casuali – se mai vi fu qualcosa di casuale al mondo – fa riflettere sul fatto che il film, pur girato nel 1999, porta il copyright del 2001: l'anno-simbolo del capolavoro epocale di Kubrick, che si chiude anch'esso con un feto, fine e insieme principio di tutto. Proprio come il piccolo ma non infimo film di Martino, che si conclude in un colpo solo come giallo (la soluzione del mistero) e come commedia (l'annuncio di una maternità). Non sarà il feto cosmico, ma è pur sempre la vita che vince e che continua, come la nidiata di piccoli Papageni che chiude tante messinscene – compresa quella inarrivabile di Bergman – di *Il flauto magico* di Mozart.

Note

1 Il titolo italiano, infatti, capovolge bizzarramente il significato del titolo originale, che suonava come *Dimenticate Mozart* (*Vergeßt Mozart*).

2 Veleno ad azione lenta, a base di arsenico, che deve il nome a un'avvelenatrice italiana del XVII secolo, Giulia Tofana.



CAST AND CREDITS

Regia: Sergio Martino; *soggetto*: Sergio Martino; *sceneggiatura*: Francesco Contaldo, Sergio Martino; *fotografia*: Bruno Cascio; *scenografia*: Barbara Sgambellone; *costumi*: Stefania Svizzeretto; *montaggio*: Eugenio Alabiso, Giovanni Ballantini; *musiche*: Luigi Ceccarelli; *interpreti*: Enzo De Caro (commissario Antonio Maccari), Daniela Scarlatti (Marta Melli), Azzurra Antonacci (Marina Bagnasco), Emanuela Garuccio (Annabella Cialini); *produzione*: Rai Cinema, Devon Cinematografica; *origine*: Italia, 1999; *durata*: 96'; *home video*: dvd Italian Shock (import, Olanda); *colonna sonora*: inedita.

Claudio Bartolini è direttore di *INLAND. Quaderni di cinema*, co-direttore della collana di saggi cinematografici Bietti Heterotopia, redattore del settimanale *Film Tv* dal 2009 e co-editore del mensile *Nocturno*, con cui collabora dal 2010.

Roberto Curti è redattore del mensile *Blow Up* e collabora al dizionario dei film *Il Mereghetti*. Ha pubblicato numerosi volumi in Italia e all'estero: il più recente è *Riccardo Freda: The Life and Works of a Born Filmmaker* (2017, McFarland & co.).

Laura Da Prato è un'operatrice culturale e traduttrice, si occupa della promozione e dell'organizzazione di eventi a carattere culturale, rassegne e festival cinematografici. Collabora con riviste e siti specializzati tra cui *Nocturno* e *L'Ecran Fantastique*.

Roberto Della Torre, responsabile delle collezioni filmiche della Cineteca Italiana di Milano, insegna Storia del cinema italiano all'Università Cattolica di Milano. Tra le sue pubblicazioni *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano* e *Poesia bianca. Il cinema di Simone Massi*.

Stefano Di Marino è uno dei più popolari autori italiani di narrativa d'avventura. Ha curato svariate collane di dvd *action*, kung-fu, horror. Con lo pseudonimo Stephen Gunn scrive dal 1995 il più lungo e fortunato serial di spionaggio edito da Mondadori: *Il professionista*. Tra i suoi testi di cinema: *Bruce & Brandon Lee*, *Dragons Forever*, *Tutte dentro*, *Italian Giallo*, *Guida al cinema western*.

Alessio Di Rocco è autore, con Roberto Curti, dei volumi *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)* e *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)* usciti per Lindau nel 2014 e nel 2015. Scrive per il mensile *Nocturno*.

Michele Galardini. Nato a Pistoia nel 1985, laureato al Dams, giornalista e critico cinematografico per il portale Mediacritica. Fondatore della rivista online CarnageNews e direttore del festival Presente Italiano. La più grande debolezza: i Simpson.

Enrico Giacovelli. Nato a Torino nel secolo scorso, ha pubblicato decine di libri, non soltanto di cinema (e non soltanto sul cinema comico come molti credono). Dal 2015 è entrato in conflitto di interessi, perché dirige le collane di cinema della casa editrice Gremese.

Andrea Giorgi. Critico televisivo e cinematografico, è tra i collaboratori storici del mensile *Nocturno*, per il quale ha scritto principalmente di commedia, erotico e porno. Ha scritto, tra gli altri, per il settimanale *Film Tv*.

Angelo Iocola collabora con *Nocturno* dal 2008. La sua predilezione è rivolta al "cinema della crudeltà", a una rappresentazione che travalichi lo schermo, rapisca l'iride e lo spirito e restituisca alla poltrona uno spettatore differente, potenziato, alieno.

Emanuele Leotta. Laureato in Storia e Critica del Cinema, opera nel mondo dello spettacolo grazie a numerose attività teatrali. Collabora con diverse testate editoriali incentrate sul cinema italiano e le relative colonne sonore.

Stefano Loparco. Saggista e scrittore, dedica particolare attenzione alle storie di vita dei protagonisti del cinema e della cultura. Tra le sue pubblicazioni, *Il corpo di settanta. Il corpo, l'immagine e la maschera di Edwige Fenech*, *Graffi sul mondo. Gualtiero Jacopetti* e *Del Paganini e dei capricci. Klaus Kinski*.

Anton Giulio Mancino insegna cinema all'Università di Macerata. Autore di volumi sul cinema politico italiano. In particolare su Rosi e Bellocchio. Collabora con *Cineforum*, *Cinecritica* e *Fata Morgana*.

Federica Martino. Figlia di Sergio Martino, è a sua volta sceneggiatrice (per il padre, ha collaborato alla scenggiatura di *Mal d'Africa*) e regista. Formatasi alla New York University, tra i suoi lavori vi sono i cortometraggi *Chickenlivers* e *The Alameda Lovers* e il lungometraggio *Biuti quin Olivia*. Tra i suoi progetti, un remake del thriller paterno *I corpi presentano tracce di violenza carnale*.

Massimiliano Martiradonna è nato a Bari 43 anni fa, ha letto e visto tantissimo, senza discernimento ma con compiacimento. Ha frequentato il corso di critica "Storie del Cinema" diretto da enrico ghezzi. Scrive di cinema sul suo blog *Dikotomiko*, *Nocturno* e altre riviste.

Raffaele Meale è il fondatore della rivista di critica online Quinlan.it. Consigliere Nazionale del SNCCI e della Commissione Film della Critica, ha curato le due edizioni di *Nihon Eiga. Storia del Cinema Giapponese*. Ha scritto di Alberto Grifi, Carlo Lizzani, Satoshi Kon, Shinya Tsukamoto, Hayao Miyazaki e Isao Takahata.

Roy Menarini insegna Cinema e Industria Culturale presso la sede di Rimini dell'Università di Bologna. Ha scritto numerosi volumi sul cinema contemporaneo e non solo. Dirige la rivista *Cinergie. Il cinema e le altre arti*. È nel comitato scientifico di *Bianco e Nero*.

Luc Merenda. Nato a Nogent-le-Roi (Francia) il 3 settembre 1943, ha recitato in numerose pellicole del cinema popolare italiano, soprattutto negli anni Settanta. Per la regia di Sergio Martino è stato protagonista di *I corpi presentano tracce di violenza carnale*, *Milano trema. La polizia vuole giustizia*, *La polizia accusa: il Servizio Segreto uccide* e *La città gioca d'azzardo*.

Rocco Moccagatta. Critico e studioso di cinema, televisione e new media, insegna presso l'Università IULM di Milano e si occupa di generi popolari e di cinema italiano del passato e contemporaneo. Scrive o ha scritto su *Film Tv*, *Duel/Duellanti*, *Segnocinema*, *Comunicazione politica*, *L'Officiel Homme*, *Marla*. Maccio Capatonda l'ha ribattezzato "Giancarlo Cianfrusaglie".

Mirco Moretti è nato a Bari 46 anni fa, ne ha sprecati 15 portando avanti (indietro in realtà) un'edicola. Ha finalmente smesso di lavorare e può quindi guardare film e scriverne senza limiti di tempo, sul suo blog *Dikotomiko*, sulla rivista *Nocturno*, dove capita.

Giona A. Nazzaro, programmatore e curatore per Visions du Réel (Nyon), collabora con il Festival di Locarno ed è critico cinematografico per *il manifesto*, *Rumore* e *Film TV*. È autore di numerosi volumi e saggi.

Davide Pulici è nato nel 1964. Fondatore nel 1994 di *Nocturno* e attuale vice-caporedattore della rivista. Ha pubblicato con Manlio Gomarasca *99 Donne* per Mediaword e *La piccola cineteca degli orrori* per Rizzoli.

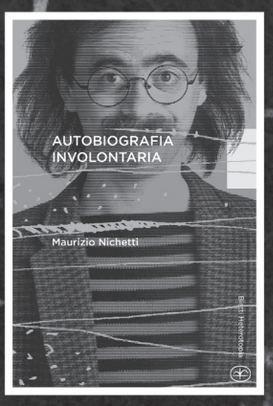
Valentino Saccà è nato a Sesto San Giovanni. Si occupa critica cinematografica e cultura. Ha scritto per *Centraldocinema*, *Film Tv* e *Ermitage Cinema*. Consulente cinematografico del Festival Arte e Fede, ha pubblicato un saggio sul cinema di Renato Pozzetto.

Matteo Vergani. Parallelamente all'attività di montatore e filmmaker collabora in qualità di critico e recensore con *Cinefilos*, *Dietrolequinte* e *Nocturno*, oltre a proseguire gli studi sul cinema di genere e le pratiche audiovisive sperimentali.

Heterotopia

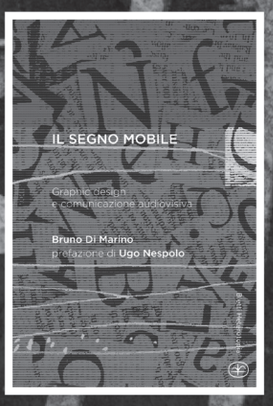
N.28/2017
RICHARD LINKLATER
La deriva del sogno americano
Francesca Monti & Emanuele Sacchi

N.27/2017
SUL CINEMA E ALTRE IMPERFEZIONI
Ezio Alberione



N.26/2017
AUTOBIOGRAFIA INVOLONTARIA
Maurizio Nichetti

N.25/2016
INVASION USA
Idee e ideologie del cinema americano anni '80
Pier Maria Bocchi



N.24/2016
IL SEGNO MOBILE
Graphic design e comunicazione audiovisiva
Bruno Di Marino

PROSSIME USCITE

DIVI DUCI PAPI CAIMANI
di Gianni Canova

www.bietti.it

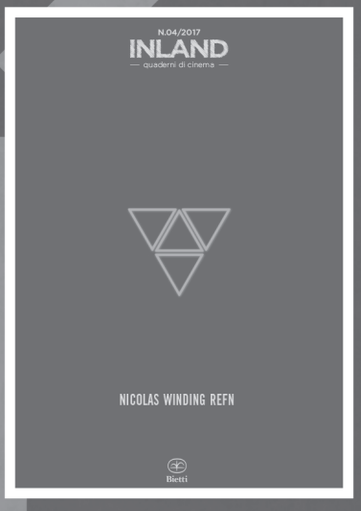
Bietti

Arretrati

N.01/2015
Rob Zombie

N.02/2016
François Ozon

N.03/2017
Lav Diaz



N.04/2017
Nicolas Winding Refn

TUTTI I NUMERI DELLA RIVISTA SONO LIBERAMENTE CONSULTABILI SUL SITO WWW.BIETTI.IT

www.bietti.it

Bietti