

Cuore di tenebra **Il cinema di Dario Argento**

a cura di
Edoardo Becattini

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il presente volume è stato edito in occasione del Premio Fiesole
ai Maestri del Cinema 2015 promosso dalla Città di Fiesole,
dal Mibac, dalla Regione Toscana, dalla FST-Mediatca Regionale
e dal Gruppo Toscano del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani.*

SNCCI

Si ringraziano

Dario Argento
Isabella Peschiera

© Copyright 2015

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674270-4

Introduzione

L'evidenza nascosta

di Edoardo Becattini

Essi non vedono che le loro idee ingegnose; e, nel cercare una verità nascosta, non pensano che ai mezzi che essi stessi avrebbero adoperato per nasconderla.

EDGAR ALLAN POE

La lettera rubata è uno dei testi più citati, analizzati e reinterpretati fra i racconti di Edgar Allan Poe¹. Pubblicato nel 1844, racconta la terza avventura del Cavaliere Auguste Dupin, dopo *I delitti della Rue Morgue* e *Il mistero di Marie Roget*. Al centro, non un omicidio, né un mistero particolarmente insondabile: solo il furto di una lettera compromettente ad opera di una persona di cui sono già ben noti identità e indirizzo (si tratta di un ministro del governo francese). Dopo che il prefetto e la polizia hanno fatto ricorso a tutti i mezzi in proprio possesso per ritrovarla, solo Dupin riesce a scoprire il punto esatto in cui si trova, grazie a un ragionamento antitetico a quello operato dalle forze di polizia: la lettera nascosta semplicemente non è nascosta. Il ministro D., sapendo di dover affrontare una schiera di persone specializzate in perlustrazioni e ritrovamenti, ha adottato un principio esattamente opposto: ha dissimulato l'importanza della missiva stropicciandola, sporcandola e, in particolare, mettendola in bella vista.

Il racconto di Poe è un apologo sul raziocinio più che un racconto del mistero. Una parabola esemplare incentrata su un modello di ragionamento, il metodo abduittivo tanto caro alle *detective stories*², dove viene messo nero su bianco, nella forma dialogica del trattato di filo-

¹ E.A. POE, «The Purloined Letter», in *The Gift: A Christmas, New Year, and Birthday Present*, Philadelphia, Carey and Hart, 1844 [trad. it. «La lettera rubata», in *Racconti di Enigmi*, Milano, Mondadori, 1985, p. 250].

² Cfr. U. ECO, T.A. SEBEOK (a cura di), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 1983 [trad. it. *Il segno dei tre: Dupin, Holmes, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983].

sofia classica, perché un buon investigatore non debba possedere solo grande intelligenza logica, ma anche intelligenza emotiva e intelligenza creativa. Questa esemplarità l'ha reso quasi uno dei testi fondanti per gli studiosi di psicoanalisi ed ermeneutica, ma anche un oggetto teorico estremamente malleabile, aperto a svariate interpretazioni, non ultima quella che questa raccolta di contributi critici su Dario Argento prova a proporre.

Dario Argento è un grande estimatore di Edgar Allan Poe. Assieme forse solo ai racconti di Lovecraft e al *Piacere* di D'Annunzio, è uno degli autori che ricorrono più frequentemente nella sua recente autobiografia, dai ricordi dell'infanzia a quelli da adulto:

Una mattina [...], durante uno dei miei abituali saccheggi alla biblioteca di casa, successe qualcosa di imprevisto. M'imbattei in un libro che riuscì a spazzare via in un colpo solo le trame più fantasiose di Dashiell Hammett e Raymond Chandler, così come le avventure amoroze narrate da Shahrazād. Era un grosso volume dalla copertina nera e dal titolo in rilievo, a lettere dorate: *I racconti del Grottesco e dell'Arabesco*, di Edgar Allan Poe. Lo lessi da cima a fondo, e poi ricominciai dalla prima pagina. Un po' alla volta, inoltrandomi nelle sue storie, mandandole a memoria, mi resi conto che era come se avessi trovato la chiave di una stanza che c'era da sempre nella mia testa, ma di cui ignoravo l'esistenza³.

Quello con Poe è il primo grande incontro con un mondo sconosciuto e misterioso quanto erotico e affascinante. Un «paesaggio popolato di creature ignote» dove il giovanissimo Argento avverte un senso di familiarità non attribuibile solo a un naturale disagio infantile. È una passione viscerale, una sorta di disposizione a orientarsi fra le sensazioni più oscure ed estreme e a identificarsi con i temi dell'alterità. Il secondo grande incontro con questo tipo di sensazioni avverrà proprio con il cinema del terrore degli anni Cinquanta:

La cosa strana è che non avevo terrore di ciò che accadeva sullo schermo. Il pubblico intorno a me urlava, si dimenava, si copriva gli occhi con le mani. [...] Finalmente avevo accesso a quel luogo misterioso e inquieto di cui tutti tacevano neanche fosse una cosa sporca: in famiglia non se ne parlava, a scuola non se ne parlava, nei libri non era mai affrontata questa dimensione altra. Solamente sullo schermo, e in alcune novelle di Poe, veniva raccontata questa diversità. Io ero come ipnotizzato. [...] Sentivo che parlavano a me, di me⁴.

³ D. ARGENTO, *Paura*, Torino, Einaudi, 2014, p. 28.

⁴ Ivi, p. 36.

L'incontro con Poe rappresenta quindi il primo contatto con un tipo di esperienza che il regista romano cercherà sempre di ritrovare: come spettatore onnivoro in infanzia, come critico appassionato in gioventù e, infine, come regista di film horror e thriller da adulto. I suoi film scaturiscono da questo magma di letture e di visioni e devono a Poe qualcosa di più di semplici suggestioni: non ultima, l'identificazione con il punto di vista e il vissuto dell'assassino⁵. Ora, se è vero che il cinema di Dario Argento ha incontrato apertamente la letteratura di Poe solo in un caso, il dittico *Due occhi diabolici* (1990)⁶, è vero anche che la lezione di Dupin si è riversata in maniera implicita ma evidente nella costruzione dell'impalcatura delle sue storie. L'inganno dello sguardo, il dettaglio dimenticato, la verità evidente all'occhio ma sottratta alla comprensione sono l'espedito più ricorrente in tutti i suoi lavori, non solo quelli che appartengono al celebre filone dei *Giallo Films*⁷. È un meccanismo narrativo, certo; utile a giustificare il fatto che un estraneo (un artista, quindi, qualcuno capace di esercitare l'intelligenza creativa necessaria, secondo Dupin, a risolvere quei casi in cui la logica poliziesca non è sufficiente) diventi ogni volta il protagonista-investigatore della vicenda. Ma è anche un espediente retorico che consente di costruire l'indagine meno come un'accumulazione di indizi e più come un rompicapo nascosto in un singolo frammento di memoria, finalizzato a sorprendere lo spettatore con un twist finale da accompagnare alla scoperta dell'assassino. Infine, l'anti-logica dell'investigatore di Poe diviene anche un principio estetico, se consideriamo quanto detto sulle

⁵ «Voglio che il pubblico si identifichi con l'assassino. Una volta, nel cinema che si faceva un tempo, questo meccanismo non scattava mai. C'era un primo livello di identificazione, forse il più superficiale, che consisteva nel vivere la storia attraverso gli occhi del protagonista. Un livello più profondo si ha quando il pubblico si identifica con la vittima. La possibilità di guardare dal punto di vista del criminale, dell'assassino, costituisce una terza, più disturbante possibilità, che è quella che mi interessa di più. Il pubblico prova il brivido che prova il criminale quando insegue la sua vittima. Sa di trovarsi, per così dire, "dalla parte sbagliata", ma non può farci niente. È costretto ad andare fino in fondo. Utilizzando la soggettiva in questo modo costringo lo spettatore a sprofondare nello stesso incubo dell'assassino» (D. COSTANTINI, F. DAL BOSCO, *Nuovo cinema inferno. L'opera di Dario Argento*, Milano, Nuova Pratiche, 1997, p. 113).

⁶ Il film propone due racconti di Poe: George A. Romero adatta *La verità sul caso di Mr. Valdemar* e Argento *Il gatto nero*. Nonostante quest'ultimo episodio in particolare contenga parecchi riferimenti anche ad altri racconti di Poe (soprattutto nei nomi dei personaggi), non c'è traccia di Dupin e della *Lettera rubata*.

⁷ Cfr. M.J. KOVEN, *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham, Scarecrow Press, 2006.

soggettive come un modo per identificarsi con l'intelligenza dell'avversario alla maniera di Dupin. Oltre al fatto che Argento non nega mai allo spettatore la visione delle «evidenze nascoste» necessarie a risolvere l'enigma, dissimulandole all'interno dell'organizzazione della scena attraverso campi lunghi (le doppie teste di *Trauma*, 1993), inquadrature brevi (il quadro-specchio di *Profondo rosso*, 1975; il tentato omicidio nella galleria di *L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970) o suoni sovrapposti (il sibilo dell'asma e il suono del flauto di *Nonhosonno*, 2001).

Il particolare rivelatore, quello che il regista inserisce in una delle primissime scene d'omicidio dei suoi film in modo palese ma non ancora evidente, è in fondo un omaggio lungo 45 anni di carriera al racconto di Poe. Come e quanto mostrare l'oggetto che racchiude il senso dell'enigma? Da *L'uccello dalle piume di cristallo* a *Dracula 3D* (2012), ogni film di Argento è come se fornisse ogni volta una risposta a questa domanda. Lo fa certamente il suo stile, sempre più brillante e perfezionato tanto da definirsi «manierista»⁸, attento a non realizzare «due inquadrature uguali in tutto il film»⁹. Ma anche il suo gusto narrativo, che vede nel gioco del dettaglio nascosto o dell'evidenza dissimulata un modo per offrire misteri ed enigmi legati al visibile, uniti a «omicidi che erano pura estetica», vere e proprie «feste di morte» per compiacere fino in fondo quel tipo di spettatore attratto dalla diversità e dalla «dimensione altra» dell'arte del racconto.

È una cosa che i ragazzi di ogni età provano di fronte alle storie dell'orrore o dell'ignoto, e che spesso mi confessano di avvertire gli spettatori più giovani dei miei film. Il grande Howard Phillips Lovecraft ha scritto che l'emozione più antica dell'animo umano è la paura, e che la paura più forte è quella dell'ignoto. Ebbene, ricordo che io guardavo quei film come fossi uno scienziato che studia una forma di vita nuova, aliena... ignota, appunto¹⁰.

⁸ Fra i primi a includere Argento fra i grandi manieristi del cinema è stato Serge Daney (cfr. S. DANÉY, *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1991 [trad. it. *Cinema, televisione, informazione*, Roma, Edizioni e/o, 1999]). In Italia, a indagare in profondità le caratteristiche del manierismo di Argento è stato Roy Menarini. Cfr. R. MENARINI, «Tutto l'orrore che c'è. Argento manierista», in V. ZAGARRIO (a cura di), *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 77-82.

⁹ Questo era il presupposto dell'autore almeno per quanto riguarda la produzione di *Suspria* (1977). Cfr. D. ARGENTO, *Paura*, cit., p. 206.

¹⁰ Ivi, p. 36.

Al gioco a nascondino divertito e fanciullesco con il pubblico, corrisponde una sfida aperta con il mondo adulto della critica. Le accuse che da oltre quarant'anni gli vengono mosse sono sempre le stesse, riassumibili con una formula e tre punti principali: film troppo di genere con troppo sangue e trame troppo inverosimili. Il rapporto controverso fra Dario Argento e la critica italiana è stato ampiamente sviscerato¹¹ e lo stesso Argento si è nutrito di questo astio per alimentare la sua celebrità: «Se davvero fossi stato un sadico come i personaggi di cui raccontavo [...], mi sarei potuto vendicare inventandomi chissà quale efferatezza contro quei critici. Invece proseguì incurante sulla mia strada: mi dissi che, in fondo, il modo peggiore per torturare chi non mi amava era continuare a fare cinema»¹².

È vero che la critica del suo tempo non l'ha mai particolarmente amato, passando dalle stroncature dei primi film ai successivi rimproveri di non fare più film come un tempo. Ma è anche vero che Argento è uno degli autori italiani su cui si è scritto di più e che, nell'ampissimo corpus bibliografico che gli è stato dedicato, non c'è libro che non si soffermi su questa incomprensione per cementare il suo statuto di Autore. Argento non ha neanche avuto bisogno di beneficiare di Tarantino o di una benedizione tardiva della militanza critica *stracult* come molti suoi colleghi di film di genere all'italiana (da Fernando Di Leo a Ruggero Deodato e Enzo G. Castellari). Quest'attenzione è molto probabilmente dovuta al personaggio-Argento che, memore del *personal branding* ante litteram di Hitchcock, fin dall'inizio ha lavorato fra cinema e apparizioni televisive affinché la sua persona e le sue sembianze fossero inscindibili dall'immaginario dei suoi film. Ma è anche e soprattutto perché i suoi film hanno sempre (almeno fino a metà degli anni Novanta) incassato moltissimo e, anche quelli successivi, hanno goduto dei benefici di un mercato internazionale che la maggior parte degli autori più celebrati degli stessi decenni si sognavano. Come interpretare dunque questa anomalia critica?

Forse anche in questo caso può venirci incontro *La lettera rubata* di Poe. C'è un solo passaggio in tutta l'autobiografia *Paura* in cui compare il racconto di Poe, anche se, giustappunto, in forma dissimulata:

L'idea di Bernardino Zapponi, invece, fu relativa all'indizio nascosto: pri-

¹¹ Cfr. C. BISONI, «Dal rifiuto alla celebrazione. Dario Argento e la critica», in V. ZAGARRIO (a cura di), *Argento vivo*, cit., pp. 53-62.

¹² D. ARGENTO, *Paura*, cit., p. 240.

ma di morire la vittima avrebbe tracciato con un dito, grazie alle ultime forze a disposizione, il nome dell'assassino sulle piastrelle appannate del bagno. Il professor Giordani sarebbe stato l'unico a rendersene conto; una trovata a metà strada fra *La signora scompare* di Hitchcock e *La lettera scarlatta* [rubata, lapsus dell'A.] di Poe – a volte la soluzione è sotto i tuoi occhi ma non hai gli strumenti per vederla¹³.

Il film di cui Argento sta parlando è ovviamente *Profondo rosso*. Ma quel che è più interessante è il corto circuito fra il racconto di Poe e il titolo del romanzo più noto di Nathaniel Hawthorne¹⁴. Non sta a noi dire quanto di freudiano possa esserci in questo lapsus calami. Quel che è certo è che menzionare per errore un altro classico della letteratura statunitense incentrato sui processi del puritanesimo, il complesso di colpa e l'esibizione della vergogna, fa scattare con fin troppa facilità uno scenario in cui Argento è il personaggio messo alla pubblica gogna e il popolo della città la voce della critica italiana. In questo scenario immaginario, la «A» di Argento non è tanto il marchio di un'onta da spiare, quanto un ulteriore segno della sua appartenenza a un'alterità, una dimostrazione del suo esilio volontario dal mondo della logica e del senso comune.

Bambini contro adulti; artisti e poeti contro prefetti e censori. Ecco che il racconto di Poe si affaccia ancora una volta per proporsi come un'ennesima allegoria: quella che vede i film di Argento dotati di un ingegno brillante e disinvolto che i suoi detrattori non riescono a cogliere fino in fondo perché troppo abituati a ragionare con parametri critici prestabiliti. Basta fare un salto cognitivo simile a quello operato da Dupin per riuscire a cogliere gli elementi cinematograficamente più stimolanti del cinema di Argento. Elementi che il suo modo di operare virtuosistico e sfacciato tendono a esibire dentro a quella forma «invisibile» agli occhi di un certo apparato della critica quale il film di genere. L'ultima «evidenza nascosta» è dunque proprio quella dell'importanza critica di Argento: sempre lì, sotto gli occhi di tutti, anche se non conforme agli standard cui eravamo (e per certi versi siamo ancora) predisposti come critici. La composizione delle inquadrature, l'utilizzo e la scelta delle musiche, la funzione iper-espressionista del colore e delle ombre, le soggettive perturbanti e gli abili piani sequenza: tutti elemen-

¹³ Ivi, pp. 188-189.

¹⁴ Cfr. N. HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, Boston, Ticknor, Reed & Fields, 1850 [trad. it. *La lettera scarlatta*, Torino, Einaudi, 1951].

ti che hanno contribuito a riconfigurare i confini della politica degli autori, ovvero l'idea dell'ingegnosità al cinema e il modo in cui i critici cercano la qualità nascosta all'interno dei film. Ne sono prova, fra le tante, la canonizzazione dei *Giallo Films* come genere basato su sangue, sorprese e sonorità, o il fatto che sempre più film che la critica di oggi pare tutt'altro che disprezzare ne facciano uso (come il britannico *Berberian Sound Studio*, 2012, di Peter Strickland, il belga *Amer*, 2009, di Hélène Cattet e Bruno Forzani o l'incipit di *La solitudine dei numeri primi*, 2010, di Saverio Costanzo, per fare solo esempi molto recenti).

I contributi che formano questo libro perseguono quest'obiettivo: allinearsi alla «logica dell'avversario» e rileggere le evidenze più nascoste dello scenario creativo di Argento: dagli stilemi e dalle invenzioni visive più personali e distintive agli indizi più recenti (gli ultimi lavori, come *Dracula 3D* o l'autobiografia *Paura*) o meno battuti (l'ironia, la malattia, il femminile). Ognuno attento, da critico, a esercitare a proprio modo una modalità «più Dupin» e «meno prefettura»: disallineata rispetto a certi automatismi della critica e più vicina alla logica delle sensazioni del nuovo Maestro.

Indice

<i>Introduzione</i>	
<i>L'evidenza nascosta</i> di Edoardo Becattini	5
<i>Paura allo specchio</i> di Marco Vanelli	13
<i>La città che assale</i> <i>Architetture e paesaggi urbani</i> di Giovanni M. Rossi	19
<i>Occhi aperti, occhi chiusi</i> <i>Soggettive senza soggetto</i> di Marco Luceri	25
<i>La covata malefica</i> <i>Gli amici americani</i> di Claudio Carabba	31
<i>Ossessioni e patologie</i> di Valentina D'Amico	37
<i>Argento rosa</i> <i>I corpi delle donne</i> di Chiara Tognolotti	43
<i>I fantasmi del palcoscenico</i> <i>Orientalismo e teatro</i> di Elisa Uffreduzzi	51
<i>La voce, la musica, il male</i> di Donato De Carlo	57
<i>La Domus argentea e l'incubo del design</i> di Gabriele Rizza	63

<i>Non solo paura: ironia e black humour</i> di Daniel Montigiani	67
<i>Tre madri e una famiglia</i> di Caterina Liverani	73
<i>Gli orrori del Risorgimento</i> di Massimo Tria	79
<i>Una pallottola d'Argento: Dracula 3D</i> di Luigi Nepi	85
<i>Per qualche thriller in più</i> <i>Cinema e critica negli anni Sessanta</i> di Ranieri Polese	91
<i>Deep Argento</i> <i>La ricezione dei film all'estero</i> di Federico Ferrone	99
<i>Non aprite quella porta (sul buio)</i> <i>24 pollici d'inquietudine</i> di Diego Garufi	105
<i>Bibliografia essenziale</i>	111
<i>Filmografia</i>	117

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di luglio 2015