

Antonio Tentori

DARIO ARGENTO
SENSUALITA'
DELL'OMICIDIO

“L’assassino gode dell’orrore che le vede irrompere negli occhi, e, nascosta la lametta sotto la lingua, senza percettibile alterazione della voce sussurra: ‘Voglio averti com’eri stamattina, con le tue labbra di sangue..’.

da *La Sindrome* di Dario Argento (Bompiani, 1996)

Premessa

“Negli atti estremi, come potrebbe essere appunto un rapporto sanguinario tra una vittima e un carnefice, c’è un che di sensuale, di erotico, dentro. Certo non portato alle estreme conseguenze, però c’è qualcosa che lega i due atti, cioè l’atto erotico e l’atto sanguinario. Il coltello, ad esempio, è fallico, quindi c’è un avvicinamento nei due orgasmi: l’orgasmo della morte e l’orgasmo sessuale”.

Così Dario Argento definisce l’omicidio come avviene nei suoi film, un perverso atto d’amore in cui la morte rappresenta l’estrema congiunzione tra il carnefice e la sua vittima, in una esplicita sublimazione del rapporto sessuale vero e proprio. Del resto, la paura è una sensazione non così distante dal piacere, dal momento che entrambe hanno in comune lo stesso senso di euforica eccitazione, di panico totale che distrugge ogni altro aspetto conosciuto del reale. Le due sensazioni hanno inoltre simili meccanismi, che vanno dalle attese che l’evento si manifesti al contatto diretto e conclusivo con lo stesso. La paura può così divenire erotismo e, in certe situazioni, anche autentica pornografia, nell’accezione più lata del termine. E le sensazioni forti, violente, estre-

me, radicali, sensuali, sono tutte presenti già dal primo film giallo di Dario Argento, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970).

Il regista unisce il tema della sessualità al terrore, in una formula perfetta e alchemica, dagli esiti sorprendenti: la paura assoluta del buio e di chi vi si nasconde in agguato, l'angoscia terribile della morte si sposano magicamente con l'eros. La macchina da presa di Argento, che indugia nell'osservare voyeuristicamente le future prede dell'assassino, testimonia la carnalità insita nello spiare i corpi, soprattutto quelli femminili, quando essi sono ancora vivi, prima che vengano devastati dalla furia omicida del serial killer. A questo segue la sadica identificazione dello spettatore con la macchina da presa, che diviene strumento di morte, e con l'assassino stesso, mediante le inconfondibili soggettive argentiane, da molti imitate. In questo contesto, quindi, la preparazione dei delitti avviene come un'autentica cerimonia rituale e il delitto stesso, molte volte, si trasforma in un coreografico massacro, che culmina nell'annullamento del corpo fino a poco prima spiato o inseguito. D'altronde, pur privilegiando coltelli e pugnali, il regista adopera nei suoi film una svariata gamma di armi quali vetri, lacci, forbici, accette, corde, più raramente armi da fuoco, con cui il corpo della vittima viene annientato in maniera spettacolarmente cruenta.

Se Argento sceneggiatore aveva a volte applicato gli stilemi della tensione nella sfera dell'erotismo (si vedano i film drammatico-erotici *La rivoluzione sessuale*, 1968, di Riccardo Ghione; *Metti, una sera a cena*, 1969, di Patroni Griffi; *La stagione dei sensi*, 1969, di Massimo Franciosa), Argento regista inserisce abilmente nel meccanismo della suspense e del thrilling tematiche ed ele-

menti propriamente erotici. La donna diviene così una figura essenziale nel cinema argentiano: il regista amplia e attualizza la figura femminile, da sempre presente nei generi thriller e fantastico-horror, dove fino a quel momento aveva quasi sempre rivestito ruoli da coprotagonista. Non più soltanto vittima, quindi, la donna può diventare assassina, come appunto accade in *L'uccello dalle piume di cristallo*, prototipo di altri gialli di Argento imperniati su inquietanti serial killer di sesso femminile. Il regista estremizza, calandola in contesti sia realistici che onirici, quella dimensione di donna-mostro connaturata al cinema fantastico italiano fin dalle sue origini, specialmente in alcuni film di Mario Bava, di Riccardo Freda e di Antonio Margheriti. Nello stesso tempo, però, Argento la modernizza e anticipa così i tempi, come dimostra la recente corrente dello psychotriller statunitense da *Basic instinct* in avanti, debitrice di spunti, temi e atmosfere propri del regista italiano. Inoltre, il modo sensuale, onirico e delicato con cui Argento riprende le donne protagoniste dei suoi film, siano esse potenziali vittime o crudeli assassine, è un altro aspetto che caratterizza il suo cinema thrilling e si compenetra alla perfezione con la sua stessa componente erotica. E' chiaro che l'erotismo viene visualizzato in maniera differente a seconda dei vari film, a volte soltanto velatamente (*Quattro mosche di velluto grigio*, *Profondo rosso*, *Trauma*), altrove in maniera manifesta (*Tenebre*, *Opera*, *La sindrome di Stendhal*), altre volte ancora quasi nascosta (*Suspiria*, *Inferno*, *Il gatto nero*).

Nel cinema di Dario Argento c'è spazio per le più diverse forme di erotismo, dai momenti di intimità delle coppie protagoniste alle folli ossessioni dell'assassino, con riferimenti anche all'erotismo dei gay e alla sfera

della prostituzione. Che Argento sia affascinato da un certo lato oscuro e segreto, perverso e paranoico, della figura femminile è direttamente dimostrato dai suoi film. Di nove thriller da lui diretti, in cinque di questi l'assassino è una donna (*L'uccello dalle piume di cristallo*, *Quattro mosche di velluto grigio*, *Profondo rosso*, *Phenomena*-la madre complice del figlio mostro-, *Trauma*), mentre nei restanti quattro è un uomo (*Il gatto a nove code*, *Tenebre* - con la variante dei due assassini -, *Opera*, *La sindrome di Stendhal*, anche se solo a metà film poiché - come in *Tenebre* - il secondo assassino è la stessa protagonista). Anche per quanto riguarda i film dell'orrore di Argento, le presenze del male sono spesso raffigurate al femminile, siano esse le feroci streghe di *Suspiria*, oppure le temibili Madri e la stessa Morte che, in *Inferno*, si cela dietro le sembianze di una enigmatica donna. L'unica eccezione, nell'ambito degli horror argentiani, è rappresentata dal fotografo psicopatico Rod Usher, protagonista di *Il gatto nero*, episodio del film *Due occhi diabolici* ispirato alle opere di E. A. Poe ma, anche qui, come incombenti raffigurazioni del terrore al femminile appaiono streghe demoniache e gatti infernali che, nell'incubo del sabba, tormentano il protagonista.

Donne ambigue e inquietanti sono comunque disseminate in ogni film del regista, a confermare la predilezione di Argento per il fascino sensuale o l'occulta pericolosità dei suoi personaggi femminili. Suzy Kendall, Eva Renzi, Catherine Spaak, Rada Rassimov, Mimsy Farmer, Marilù Tolo, Daria Nicolodi, Clara Calamai, Jessica Harper, Alida Valli, Joan Bennett, Stefania Casini, Eleonora Giorgi, Veronica Lazar, Ania Pieroni, Lara Wendel, Jennifer Connelly, Dalila Di Lazzaro, Cristina Marsillach, Madeleine Potter, Asia Argento,

principali interpreti degli incubi di Dario Argento, hanno di volta in volta incarnato donne carnefici o vittime, contribuendo a dare vita all'universo thrilling del regista, dove la paura si mescola con la sensualità e l'orrore diventa erotismo.

IL SANGUE E L'EROS

Conversazione con Dario Argento

Il filo sotterraneo di un erotismo violento, morboso, lega tra loro tutti i tuoi film, in maniera più o meno evidente. Che ne pensi di questo concetto, su cui si basa il libro?

«In effetti è vero, perché questo significa avere un preciso stile. Quasi tutti i film di un autore hanno un loro modo di raccontare che spesso può essere anche ripetitivo, ma questo in ogni caso è uno stile, un modo di vedere la vita. Io parlo sempre come spettatore, perché questo è un modo di vedere le cose a film finito, a film in lavorazione queste sensazioni non le provo».

Quindi non è studiato e scritto appositamente...

«Sì, è scritto, però se guardo il film, trovo più sensualità, più erotismo che non prima di girarlo. Prima di girarlo è più meccanico, poi con gli attori, con la loro presenza, con il loro apporto, allora la situazione diventa diversa. Vengono fuori anche degli aspetti che nella sceneggiatura non possono chiaramente essere stati espressi, che sono appunto anche aspetti secondari, oppure che sono gli aspetti del sesso, dei vari personaggi. Sono un arricchimento del film, prima ci sono le scene e i dialoghi e basta, poi invece c'è un maggiore approfondimento, che dà tutte queste cose.».

La preparazione dei delitti, nei tuoi film, contiene precise componenti rituali che culminano in una sorta di sanguinoso sacrificio: c'è una bellezza estetica, intrisa di sensualità, erotismo e onirismo. Sei d'accordo con questa

definizione?

«Come spettatore penso di essere d'accordo, poi però quando faccio un film, quando lo immagino, c'è un aspetto se vogliamo erotico, ma c'è anche un aspetto molto ludico, cioè l'aspetto del gioco, che è più importante. Poi, rappresentandolo, chiaramente il film si trasforma e diventa anche qualcosa di più sensuale però, quando l'immagino, è anche diverso. Ricordo tutte le volte che ho pensato ad alcune scene importanti, le ho viste sempre come un gioco, come il gioco del gatto e del topo: quello che fugge, quello che non riesce a farlo, quello che lo insegue. Quando immagino è così, poi quando giro certe volte mi faccio prendere dalle atmosfere, dal tono che sta avendo il film, allora esce fuori anche un aspetto più sensuale, che magari nelle sceneggiature non c'è. Viene nel momento in cui giro, e a volte ci sono delle scene e dei modi di rappresentarle che sono più sensuali di altri».

Hai diretto moltissime attrici, tra cui anche alcune importanti attrici del passato come Alida Valli, Joan Bennett, Clara Calamai. Spesso hai dichiarato che preferisci le attrici agli attori...

«Con le attrici mi sono trovato bene sempre con tutte ma, recentemente, ho un buon rapporto anche con molti attori uomini, rispetto ad anni fa. Con queste anziane attrici ho lavorato bene con tutte, non ho mai avuto discussioni, a parte le normali discussioni di lavoro sul set, e mi sono trovato molto bene con loro. Con Alida Valli, che ha fatto con me *Suspiria* e *Inferno*, con Clara Calamai, che ha lavorato in un solo mio film, *Profondo rosso* : la sua era una parte straordinaria, indimenticabile. Joan Bennett l'ho avuta in *Suspiria*, era una donna stu-

penda, che lavorava a New York, stava facendo un lavoro a teatro. Lei è stata per molti anni la donna di Fritz Lang, ha fatto con lui diversi film, come *La donna del ritratto* e altri. Poi hanno lavorato con me attrici anche giovanissime e nuovissime, tante ragazze, alcune sono diventate famose, come Jennifer Connelly, altre invece si sono perse, sono sparite, se ne sono andate in giro per il mondo».

L'assassina del tuo primo film, L'uccello dalle piume di cristallo, nella sua adolescenza è stata vittima di un maniaco. In lei, nelle sue motivazioni che la spingono ad uccidere giovani donne, c'è quasi una negazione della sessualità...

«Sì, una negazione del suo sesso, del suo sesso femminile. In quanto essere femminile pensava di aver suscitato i desideri di un mostro e, quindi, se non fosse stata donna e non si fosse trovata lì, non avrebbe suscitato questo desiderio. Allora questo tremendo shock le provoca un'identificazione schizofrenica maschile, che fa nascere dentro di lei una personalità maschile. Vive una vita schizofrenica, facendo finta di essere donna, ma in realtà lei è diventata un uomo. Inoltre, nel film, ho rovesciato due immagini di identificazione, il bianco, che di solito viene accostato alla purezza e il nero, che si assimila al male. Quando il protagonista vede una donna lottare con un uomo vestito di nero pensa naturalmente che lei sia in pericolo, mentre invece è proprio la donna vestita di bianco ad impugnare il coltello ed è lei l'assassina ».

Il tema dell'identificazione della vittima con l'assassino ritorna in altri tuoi film...

«Anche nell'ultimo. Lei, in *La Sindrome di Stendhal*, ad un certo punto si sente uomo, lo dice, "io sono diversa" e si veste da ragazzo, con le giacche, i pantaloni. Lo si capisce anche alla fine, quando lei dice al giovane poliziotto: "Perché non mi avete aiutata, perché non mi avete capito?"».

In Il gatto a nove code predomina la sensualità malata dell'assassino e non pochi elementi macabro-morbosi, come la scena del cimitero, con il cadavere della donna disteso dentro la bara e i due protagonisti che cercano un importante particolare. Hai voluto descrivere un diverso tipo di sensualità...

«Sì, lì forse mi sono ispirato a certe immagini, a certe atmosfere di Edgar Allan Poe necrofile e macabre, che mi hanno sempre affascinato. Quindi volevo raccontare una sequenza appunto necrofila, alla Edgar Allan Poe appunto, in un film giallo».

Il colpevole non è nella linea dei tuoi assassini che, tra l'altro, spesso sono donne...

«Sì, lui è un assassino, diciamo, "cromosomico", è una figura un po' a se stante, come anche il film, del resto».

Anche in Quattro mosche di velluto grigio l'assassina è stata a sua volta una vittima, nell'adolescenza. In lei c'è una sessualità androgina ed è la prima vera donna-mostro del tuo cinema...

«Sì, sembra molto fragile, molto piccina, molto delicata, e invece è una belva e poi è anche la moglie, la compagna del protagonista, mentre invece in realtà è un'assassina. Io qui volevo raccontare come non si cono-

scono mai veramente gli altri, non puoi conoscerli dentro: i protagonisti del film si sono sposati e si sono amati, però lui di lei non ha capito niente, non sa nulla di lei. Così può capitare a molta gente, tu credi di conoscere le persone, poi anche dopo dieci anni si svela una personalità totalmente diversa, che fino a quel momento è rimasta occultata. Tornando al film, lui che è un ragazzo così moderno, che ha tanti amici e suona in un gruppo rock, è rimasto preda in una trappola tremenda, nella quale lui fa il topo e il gatto è proprio sua moglie, la persona che lui non avrebbe mai potuto sospettare, quella con cui dorme...».

Infatti c'è una scena, una delle scene chiave del film, quando lui si sveglia e sente dei rumori, poi viene intrappolato e minacciato nel buio dell'appartamento...

«Certo, e dopo lei arriva e c'è quell'altra scena abbastanza bella, commovente, che invece in realtà se la vedi bene da un'altra angolazione rappresenta tutta un'altra visione dei fatti: è lei che sta recitando, che sta fingendo. In quel film Mimsy Farmer ha una recitazione nervosa, un po' a scatti, isterica, in modo da far vedere che lei è un po' inconsueta come persona».

E' un giallo dalle valenze molto psicanalitiche...

«Sì, come quasi tutti i miei film. Io sono molto affascinato dalla psicanalisi, specialmente da Freud, che mi ha molto colpito e influenzato fin dagli inizi della mia carriera, anche da critico».

La scena della morte di Mimsy Farmer è particolarmente toccante. Mi sembra ci sia una forma di pietà per gli assassini, nei tuoi film...

«Sì, c'è sempre stata, soprattutto nei miei primi film, che nascevano in maniera un pò simile a livello di intuizione, dove l'assassino era allo stesso tempo anche una vittima e verso cui andava la mia simpatia. Particolarmente in *Quattro mosche di velluto grigio*, dove l'assassina è questa ragazza così bella e a cui ho dato delle motivazioni che spiegavano perché era diventata pazzoide e omicida».

Anche nei tuoi ultimi film, in Trauma e in La sindrome, c'è un'indulgenza, una forma di comprensione verso il colpevole...

«Sì, perché io non lo considero un mostro, ma considero responsabili anche gli altri e non solo lui come unico colpevole. Nella realtà ci sono alcuni serial killer che sono persone veramente tremende e ignobili, però se tu vai ad esaminare la storia delle loro vite scopri che sono stati anche vittime, che hanno subito delle violenze, una serie di soprusi. Anche al mostro di Milwaukee, che era veramente uno dei peggiori serial killer che ci siano mai stati e mangiava le sue vittime, erano successi fatti tremendamente traumatici quando era piccolo, per cui la sua mente ad un certo punto fece tilt e da allora cominciò a impazzire».

In Le cinque giornate abbondano scene di violenza e uccisioni sanguinose. C'è l'esaltazione di una sensualità selvaggia, senza regole sociali, proprio perché dettata dalla guerra in atto, dalla rivoluzione...

«Sì, la rivoluzione, essendo una rottura di tutti gli ordini, è la rottura praticamente di tutto, anche di ogni tabù. Nel film c'è tutta questa libertà, questa assurdità, anche è un po' buffa, però quasi tutti gli episodi li ho presi da fatti veri. Sono andato alla biblioteca del

Risorgimento, a Milano, che è poco conosciuta e ci sono solamente studenti che devono fare delle tesi. Qui ci sono testi, anche diari, libri, scritti, carte, documenti, tutto dell'epoca del Risorgimento e c'è un'enorme parte dedicata alle cinque giornate di Milano. Ho trovato anche vari diari perché poi, dopo le cinque giornate, la cittadinanza fece una specie di concorso: chiunque aveva partecipato alle cinque giornate e voleva dare una sua testimonianza, per esempio dei diari e lì di diari ce ne sono a centinaia, poteva raccontare queste cinque giornate come le aveva passate. Chi partecipando alle azioni, chi, invece, in altro modo come nell'episodio della ragazza che partorisce. Questa è una storia che era capitata a un direttore d'orchestra della Scala, che stava facendo le prove. Stavano lavorando da ore e ore, dalla mattina, e non sapeva che erano scoppiate le cinque giornate; quando la sera uscì Milano era un casino, e lui non riusciva a tornare a casa sua, perché c'erano da una parte gli austriaci e dall'altra le barricate e lui non riusciva a trovare un passaggio. Trascorse fuori la serata intera, finché incontrò questa ragazza con le doglie e lui non sapeva cosa fare, ma l'ha aiutata lo stesso a partorire. Insomma ci sono svariati episodi che ho preso dal vero, per esempio quelli che vengono presi per fare i camerieri, anche quella lì è una storia vera. E' accaduta a uno che credeva di andare appunto a un rinfresco, perché aveva partecipato alle cinque giornate, e invece gli hanno fatto fare il cameriere, quindi l'hanno fatto mangiare, sì, però gli hanno fatto fare pure il cameriere...».

C'è una scena molto sensuale quando, sulle barricate, Marilù Tolo viene schizzata di sangue sul seno...

«Sì, che le piace da morire e dopo si porta a letto tutti

quanti i soldati. E' un fatto tipico, episodi che si sono raccontati in tanti racconti, in tanti libri sulla rivoluzione, sulle varie rivoluzioni. Avviene che alcune persone vengono prese da una sensualità strepitosa, sfrenata, per esempio anche durante la rivoluzione francese. C'è una liberazione degli animi e anche la liberazione dei propri istinti».

Profondo rosso presenta al suo interno varie sfaccettature: il complesso di Edipo che lega un figlio alla madre assassina, un'amicizia virile che sfiora quasi l'omosessualità e, infine, il personaggio della giornalista, Daria Nicolodi, una donna sensuale ma decisa, che diventa anche un elemento in qualche modo risolutore della vicenda, perché salva il protagonista dall'incendio della villa, poi lo aiuta a scoprire un segreto importante, nella scuola...

«E' il suo grillo parlante, perché lei ogni tanto gli dice delle cose sagge e giuste e lo aiuta».

Questi temi sono venuti fuori anche in fase di sceneggiatura, oppure...

«Anche in sceneggiatura erano così, erano proprio i personaggi pensati così. La giornalista era anche rappresentante di un certo tipo di donne dell'epoca degli anni 70, quando già le donne avevano dato questa spinta fortissima per la loro liberazione. Anche l'omosessualità era una cosa che veniva riscoperta, l'omosessuale come persona dolce, tranquilla, che non era un problema per nessuno. Nel film c'è anche un travestito, che è l'amico del pianista interpretato da Gabriele Lavia».

Suspiria contrappone un mondo colmo di orrori e di

misteri alla limpida sensualità di una giovane donna. Mi sembra una connotazione spesso presente nel tuo cinema...

«Sì, spesso è così, perché ho pensato che è come una parabola della vita di tutti noi, che siamo delle piccole vittime in un mondo crudelissimo, pieno di orrori, di spaventati, tutti noi, tutti quanti siamo delle ragazzine adolescenti in mezzo ai mostri; a volte li schiviamo, a volte non ci riusciamo e altre volte invece li cacciamo via».

In Inferno esiste una certa analogia tra i personaggi di Rose, Sara ed Elise, che sono le tre donne protagoniste, e le Tre Madri?

«A questo non ci avevo mai pensato. Se c'è, questa cosa era inconscia, non voluta».

Una delle scene più erotiche presente nei tuoi film si trova in Inferno, quando Mater Lacrimarum domina Mark nell'auditorium di musica. Non a caso la donna accarezza un gatto bianco e i gatti sono simboli di mistero e di sensualità...

«Sì, è una scena chiaramente voluta. Era molto sensuale, in effetti. Lei gli mormora anche delle cose strane, incomprensibili, però lui capisce, è come affascinato dalla sua presenza. E' una delle scene più intense che abbia mai fatto sotto questo aspetto, tanto che a Parigi, quando uscì il film, si vendevano i poster dell'attrice, che andavano a ruba».

Nei tuoi film, in genere, ci sono molti gatti e in Inferno in particolare. Nella scena in cui una tenda scorre rivelando un lucernario, e poi la luna, un gatto salta giù da una specie di trono, in quella stanza segreta, dove si sente la

presenza di qualcuno...

«Sì, dove hanno accesso solamente i gatti. Era come un'analogia, perché i gatti erano amici delle streghe, la strega e il gatto venivano associati nel Medioevo all'esoterismo, alla magia, alla stregoneria, e quindi ho pensato che qui, in questo palazzo, siccome è il palazzo della malvagità, al suo abitante segreto piace circondarsi di gatti. E in ogni caso il marciume del palazzo attira i gatti, che arrivano dappertutto, ci sono decine e decine di gatti, è pieno lì intorno, tanto che appunto l'antiquario deve addirittura mandarli via, catturarli. Ma quando lui uccide i gatti, che sono amici dello spirito malvagio, l'essere gli manda contro i topi, che se lo mangiano vivo, e alla fine arriva quell'uomo che lo decapita, in pratica lo giustizia».

Quella scena è una specie di piccolo film nel film...

«Sì, una piccola storia costruita dentro il film».

Sempre in Inferno c'è qualcuno, con una mano guantata di nero, che affetta un pezzo di carne e poi lo porta da mangiare a un animale di cui si vede solo il muso...

«E' un gatto, sembra una pantera, ma è solo un gatto, però ripreso con un obiettivo speciale. Quella stanza in cui gli viene data la carne cruda è vicina a dove abita lui, il mostro, la Madre, e quindi lì è pieno di gatti. Vedi, ho concepito *Inferno* come un film misterioso dove io proponevo una serie di vari enigmi, proprio come fossero indovinelli, misteri dei quali di alcuni do la risposta, ma di tanti altri lo spettatore se la deve trovare da solo. E questo dipende anche dalla chiave alchimistica di *Inferno*. Il film è tutta una serie di enigmi fino alla fine ed è l'unico film in cui io di questi enigmi, ne propongo

una ventina circa, ne risolvo tre o quattro, non di più. Non c'è bisogno di risolverli però, perché alcuni si capiscono, altri se non si capiscono non importa, rimane il mistero, che poi è anche il fascino dell'enigma stesso».

Rose-Irene Miracle scappa perché vede due ombre profi - larsi dietro la porta a vetri, poi loro girano la chiave ed entrano. Chi sono?

«Pensavo che questa potenza, questa Madre, non è sempre da sola, ma ha i suoi schiavetti, che a volte manda avanti. Quelle sono due creature, non si vedono, ed è anche uno dei misteri del film; sono alcune creature al servizio della Madre, che non vengono mai svelate».

Tenebre è uno dei tuoi film più dichiaratamente erotici: un trauma avvenuto nell'adolescenza anima uno dei due assassini. Poi ci sono anche lesbiche, prostitute, amanti segreti, passioni estreme. E' interessante notare che la donna con le scarpe rosse del flashback è, nella realtà, impersonato da un transessuale, Eva Robins.

«Sì, è come un gioco, nel film, anche se all'epoca in cui l'ho presa io non era famosa, non lo sapeva nessuno che era un transessuale. Era una sconosciuta, che avevo vista in fotografia, e poi l'avevo incontrata a casa di un'amica. Aveva un viso molto vissuto ma da giovanissima, come se fosse una donna di cinquant'anni ma col corpo e anche l'espressione rapida della ragazzina quindicenne. Mi sembrava che avrebbe dato a quel personaggio quel qualcosa di più misterioso, di più inquietante, che magari un'attrice normale non avrebbe potuto dare, e così ho pensato che l'avrebbe fatto bene e sono stato anche fortunato perché è stata molto brava».

Entrambi gli assassini di Tenebre sono, anche se in maniera diversa, attratti dalla “perversione umana” che, per loro, si manifesta nelle stesse vittime...

«Sì, anche se oggi non si dice neanche più perversione, infatti nel film lo scrittore, Franciosa, discute con il critico, affermando il diritto di ognuno di vivere la propria sessualità. L'altro è matto, ossessionato dal sesso, da quelle che considera devianze, e definisce come “perversione umana”. *Tenebre* parla di squilibri mentali fortissimi, imprevedibili, derivati dalle passioni».

Tutti e due gli assassini sono succubi delle loro passioni, uno perché chiaramente psicopatico, John Steiner, l'altro, Anthony Franciosa, perché lo diventa e poi si vendica...

«Sì, ma lo scrittore è pazzo anche lui, anzi più pazzo dell'altro, perché forse aveva già compiuto delitti, che non sappiamo, però si intuisce che qualcosa ha fatto, si capisce che lui sicuramente ha fatto altre cose. I due assassini non sono poi così dissimili, sono quasi uguali. Non a caso uno entra nei panni dell'altro con molta facilità, perché Anthony Franciosa ha intuito perfettamente il percorso mentale del primo assassino, e ha capito chi è. Franciosa, peraltro, ha capito anche il suo modo di agire quindi, quando lo uccide, può prendere il suo posto tranquillamente per ammazzare la sua donna che lo sta tradendo e altre persone».

La protagonista di Phenomena comunica con gli insetti e ha un rapporto quasi erotico con loro...

«Sì, è vero. Noi possiamo immaginare che i gatti e i leoni abbiano un sesso, però ci riesce difficile pensare a una sessualità degli insetti. Invece lei, conoscendo gli

insetti, riusciva a intuire anche questi momenti di erotismo. Me lo spiegò un entomologo, il professor Leclerc, che avevo interpellato per il film, e tra le tante cose mi parlò dell'amore tra gli insetti e del loro erotismo».

Phenomena, per certi versi, è un film paragonabile a Suspiria. Qui, però, c'è anche un complesso di Edipo rovesciato, ossia una madre che riserva il suo affetto e il suo amore unicamente per un figlio-mostro...

«Sì, la madre è sua complice e uccide anche lei. Più che un complesso di Edipo, si tratta di un caso di follia. Lei non è una persona sana di mente e quando le nasce un figlio malato lo esalta, esalta questo avvenimento, che la fa diventare pazza e anzi lei è quasi più pazza di suo figlio. Nella sua casa tutti gli specchi sono coperti».

Lei è sempre austera, rigida, vestita con rigore...

«Lei si è dedicata al figliolo, non ha nient'altro nella sua vita».

Esiste in Opera un voyeurismo macabro, nelle scene in cui l'assassino costringe la protagonista ad assistere agli omicidi. Sembra un sadico atto d'amore, che lega i due personaggi, come avviene anche in La sindrome di Stendhal...

«Sì, è vero. Avevo cominciato in *Opera* il tema del legame tra vittima e assassino. In *La sindrome di Stendhal* il serial killer è un pazzo, che poi fa diventare pazza anche lei. In *Opera* c'è, invece, la storia della mamma e del suo giovane amante che facevano giochi perversi, efferati, godendo come dei pazzi. Mi piaceva questo contrasto, questa ragazza cantante d'opera, così soave, dolce, che invece aveva una mamma che era una

persona tremenda. Le madri compaiono molto spesso, in quasi tutti i miei film, anche se in maniera diversa».

Com'è nata l'idea della tortura degli aghi, imposta dall'assassino alla protagonista?

«Ero con Franco Ferrini e stavamo parlando del film, eravamo ancora agli inizi, e gli avevo raccontato che ero andato a vedere un mio film e avevo visto molti spettatori che chiudevano gli occhi davanti alle scene più dure. Allora, scherzando, ho pensato a un apparecchio che non permette di chiudere gli occhi e così mi è venuta in mente una cosa semplicissima, anche poco costosa e molto facile da applicare: cinque aghetti e un pò di scotch. Pensavo che si poteva dare nei cinema all'ingresso dei miei film col biglietto, così tutti quanti lo mettevano e non chiudevano più gli occhi!».

In Opera una forte componente è data dalla passione comune che unisce i due protagonisti, cioè la musica lirica. Accade qualcosa di simile anche ai protagonisti di La sindrome di Stendhal, con le opere dei grandi pittori al posto della musica...

«Sì, tutti e due sono appassionati di quelle tematiche, amano i quadri, è l'unica cosa che li unisce e li ha fatti incontrare. In *Opera* è diversa la storia, ci sono differenti legami tra i vari personaggi, perché l'assassino e la madre della protagonista sono legati dal sadomasochismo, per cui ammazzano le persone e ne godono, sono due serial killer, praticamente. In *La sindrome di Stendhal*, invece, lui è un serial killer ma lei non lo è, e quindi il loro legame nasce lentamente ed è un legame mentale, perché in realtà non è un legame soltanto fisico. Per lui sì, a lui piacerebbe molto averla per sempre. Lei,

invece, viene molto turbata da questo violento incontro e quindi finisce per scoprire una sua personalità secondaria».

Nei tuoi film appaiono psicopatiche, streghe e madri assassine, ma anche giovani eroine, come quelle interpretate da Jennifer Connelly in Phenomena, Cristina Marsillach in Opera, e Asia Argento in Trauma e La sindrome di Stendhal. C'è una ricerca non indifferente, da parte tua, sull'universo femminile, che descrivi con sensibilità e attenzione...

«Sì, questo è vero, fin dai primi film. Ho scoperto che era una mia predisposizione naturale raccontare le donne, anche i loro volti e il loro essere fisico, oltre il loro universo, e che sapevo rappresentarle bene. Forse è derivato dal fatto che mia madre era una fotografa di attrici, di donne più che di uomini, e allora, quando ero ragazzino, vedevo sempre mia madre che fotografava queste attrici famose. Ho passato anni a vederle, e sono cresciuto con il volto femminile, anche con il loro corpo, che mi era familiare, vedevo lei come le riprendeva, come metteva le luci, come le metteva in posa, come le vestiva, cosa le metteva addosso, i colori che sceglieva. Sono cose che, o le rifiuti completamente e fai finta come non le avessi mai sentite, oppure poi magari le assorbi nel tuo lavoro e così ritornano fuori».

Nei tuoi film, infatti, le attrici sono illuminate, accarezzate, fotografate in maniera molto sensuale. Al di là dei personaggi, c'è un linguaggio innanzitutto estetico...

«Sì, è vero, mi piace trattare, presentare bene le donne, le trovo profonde, ma non solo le belle, le carine, anche quelle più anziane, anche le donne non belle. E non è facile farlo in questo genere, thriller- horror, che si

basa molto sull'elemento femminile, spesso però senza approfondirlo veramente».

Nel tuo personale omaggio a Edgar Allan Poe, Il gatto nero, appare una sensualità imprevedibile e affascinante che proviene dal personaggio di Annabel e dal suo gatto nero, che non a caso Rod Usher detesta...

«Questo è il racconto di Edgar Allan Poe, e il film gli è abbastanza fedele come spirito, anche se non come storia. Ho messo al suo interno diversi nomi dei personaggi che compaiono nei racconti di Poe, Roderick Usher, Annabel, Eleonor...».

C'è uno scontro di personaggi, il fotografo che ama ritrarre le scene sanguinarie e la sua delicata compagna Annabel, che è sempre insieme al gatto...

«Sì, certo, infatti quel suo incubo non è un caso: lui la sogna appunto in un sabba, dove le donne sono tutte streghe e lui la vede così anche nella realtà. Nell'incubo Annabel lo condanna e il gatto nero è lì con lei, fa parte di lei».

InTrauma c'è un'altra dolente madre assassina, vittima e vendicatrice...

«Non solo è vittima di una maternità negata, ma le hanno anche ucciso il figlio. Lei per anni ha tenuto fermo dentro di sé il suo dramma finché un giorno questa creatura, che le appariva sempre durante le sedute spiritiche, ossia suo figlio Nicholas, le dice di agire, di punirli tutti. Allora lei capisce che è arrivato il momento e comincia ad uccidere».

C'è un rapporto molto particolare, molto sofferto, fra lei e la figlia...

«Sì, è il rapporto che avviene nei casi di anoressia, il problema sofferto tra le figlie e le madri, una madre dominante, mentre invece la figura del padre è secondaria. Nei fatti anoressici delle ragazze è così, di solito. Si tratta di un problema di amore e odio molto forte, molto intenso, perché l'anoressia è un problema che esiste da sempre. Il film l'ho fatto anni fa e non gliene importava niente a nessuno, invece oggi è diventato un problema attualissimo».

La sindrome di Stendhal è un giallo crudo e violento, dove il serial killer è anche uno stupratore. Come mai questa scelta?

«E' un dato ormai stabilito, che nel 98 per cento dei casi il serial killer è mosso da una motivazione sessuale anche se non stupra, quindi chiaramente ha un rapporto con la vittima dettato dal sesso. Per esempio, il mostro di Firenze non stuprava, però chiaramente i suoi delitti erano a sfondo sessuale, così come quelli del mostro di Gloucester, di Jeffrey Dahmer, il mostro di Milwaukee, fino a quelli di Chikatilo, il mostro di Rostov. Praticamente tutti quanti presentano un aspetto sessuale, non si può prescindere da questo e quindi, quando si racconta di un serial killer, non si deve solo raccontare delle questioni sociali, bisogna parlare del fatto sessuale, che è fondamentale».

Hai messo da parte l'assassino con i guanti neri, presente fino a Trauma : questo è il tuo primo film in cui riveli subito l'identità dell'assassino...

«Sì, ma questo è solo ciò che sembra all'inizio. Man mano che il film procede, si capisce però che le cose non sono in realtà così semplici. Ho trovato molto coinvol-

gente giocare con la psiche dei personaggi, rivelare le loro mutazioni o i repentini cambiamenti di carattere, le loro emotività. Soprattutto con il personaggio di Anna. Mi piaceva l'idea di un'arte che provoca personalità multiple in una persona, come un vaso di Pandora della psiche. Non sono interessato all'analisi precisa della malattia, ma ho preferito realizzare un film dove l'anima di un individuo viene turbata da qualcosa di inspiegabile e misterioso».

Nonostante si conosca il volto dell'assassino scatta ugualmente un meccanismo di tensione e non mancano colpi di scena in tutto il film...

«Sì, questo è il mio stile e il mio modo di intendere la suspense. Anche se qui l'assassino si vede in faccia, è lo stesso imprevedibile. Dal mio primo film, *L'uccello dalle piume di cristallo*, in cui ho descritto un serial killer, che era una donna, c'era una motivazione sessuale fondamentale: lei era stata violentata e poi sottoponeva altre donne a violenze. Così avviene anche in *La sindrome* ».

E' una connotazione anticipatrice di tanto cinema perché, fino al tuo esordio, le donne assassine nel cinema non erano mai state trattate in questa maniera...

«Sì, era successo pochissime altre volte. Polanski aveva fatto *Repulsion*, però lì era la storia di una pazzia surreale e lei non appariva come un'assassina vera e propria. Oppure c'erano donne malvagie nei film horror, ma di solito in storie gotiche, non moderne, oppure nei film neri americani. Ma si trattava comunque di un'altra concezione, di un altro modo di intendere i personaggi femminili».

Dopo Tenebre e Opera, con La sindrome di Stendhal sei

tornato a visualizzare il complesso e conturbante rapporto che intercorre tra sensualità e omicidio. Pensi di sviluppare ancora questa tematica?

«Adesso, anche se in questo momento non sono sicuro, dovrei fare un film horror, che però racconterà sempre questa tematica del sesso, molto forte».

Lo strumento di morte utilizzato dall'assassino è una pistola, invece dell'arma da taglio che caratterizza gli altri tuoi film. Ritieni che, in qualche modo, le violenze carnali che si susseguono sostituiscano gli omicidi compiuti con coltelli e pugnali?

«No, le violenze carnali ci sono perché lui è uno stupratore. Man mano che penetra nel corpo di lei, è come se fosse un'infezione, un virus, e quindi la infetta completamente, finché lei non è completamente malata. Il discorso del film era questo. La pistola volevo anche raccontarla, mi piaceva, con la forma del proiettile così tondeggiante, un po' fallica. Lui non desidera uccidere, ad un certo punto uccide e basta, ma per lui il divertimento non consisteva nell'uccidere, ma nel torturare. Infatti all'inizio, si racconta nel film, lui le donne non le uccideva, le lasciava vivere, poi aveva pensato che poteva essere pericoloso, che poteva essere riconosciuto, allora aveva cominciato a ucciderle, ma all'inizio il suo divertimento era solo violentarle».

Nel film Anna Manni- Asia Argento, è una vittima, poi una giustiziera, un'assassina e poi di nuovo una vittima. Sembra quasi rappresentare l'unione, nello stesso personaggio, tra le eroine vittime e le grandi assassine dei tuoi thriller...

«Sì, ha assunto in sé tutte queste caratteristiche. E'

due volte vittima, prima vittima del serial killer, poi vittima del sistema, della polizia, di nuovo del criminale, e alla fine di se stessa. Infatti nel finale piange e tutti la portano in braccio come fosse una deposizione di Cristo, come la Pietà di Michelangelo, è una bella scena».

Ho notato un rapporto complesso e anche un po' ambiguo, tra lei e il padre, nel film...

«Sì, e c'è anche il problema di lei con i fratelli, il loro menefreghismo, ma con il padre esiste un rapporto che non è stato mai risolto, di rispetto e di uno strano affetto, perché lui si inferocisce quando i figli la trattano male. Però non si sono mai capiti, come capita spesso tra il padre e una figlia femmina, perché gli uomini non sono molto portati a capire i problemi delle donne. Lui, magari, ha capito più facilmente il figlio che lavora in banca, che non la figliola che ha avuto un grave problema. Così c'è questo rapporto freddo, quasi inglese, non riescono a comunicare, non riescono neanche ad abbracciarsi. E' un aspetto molto diffuso, questo tipo di rapporto».

Anche se si sa che l'assassino è Thomas Kretschmann, nell'omicidio al deposito della stazione si vede il suo volto riflesso nel proiettile, e sembra quasi il padre di Anna. I due uomini un po' si assomigliano, sono magri, con i capelli corti, a parte la differenza di età...

«No, questo non era voluto e se c'è non ci avevo pensato. Ci voleva, invece, un padre che fosse così diverso dalla figlia, ho cercato un padre che non le assomigliasse, diverso, biondastro, alto, perché lei ha preso dalla madre che era più scura, che non si vede neanche, perché era morta da giovane. In queste famiglie, quando c'è la morte di un genitore, tutto si spacca, si disintegra. Lei se

n'era andata via, a Roma, non voleva più stare lì. Anche gli stessi rapporti con i figli, quando il genitore è uno solo, diventano più duri, più crudeli».

Comunque il padre è uno degli elementi di suspense del film...

«Sì, questo è voluto, per la sua freddezza nei confronti della figlia, per la sua stessa ambiguità».

La madre del ragazzo francese è Veronica Lazar, che in Inferno impersonava "Mater Tenebrarum", ossia la Morte. L'abbraccio tra le due donne, nella scena all'aeroporto, sembra quasi un passaggio di consegne tra la "Mater" e la giovane e disperata assassina...

«Scrivendo questa scena non ci ho pensato, ma dopo averla girata sì. E' vero, c'è qualcosa di particolare, quando si trovano improvvisamente una di fronte all'altra, tutte e due vestite di nero...».

Qual' è la storia di Maschera di cera, la tua più recente produzione?

«Il film è ispirato a un breve racconto di Gaston Leroux, "Il museo delle cere", imperniato appunto su una casa delle cere. Ci siamo ispirati anche al soggetto originale del primo film, quello di Michael Curtiz e da lì abbiamo fantasticato per inventare un'altra storia. Un altro punto di riferimento è stato un film muto diretto da Maurice Tourneur, che diresse il primo lungometraggio sul Museo delle cere: si dice che sia bellissimo, però il film è andato perduto e non si è mai più trovato. Sono rimaste solamente alcune fotografie e in più c'è la storia, che in parte ci ha ispirato. Insomma, attraverso queste diverse fonti, abbiamo realizzato questa nostra visione

della *Maschera di cera*. E' un film in costume, ambientato ai primi del Novecento».

Che tipo di horror presenta?

«E' un horror fantastico, un vero, tipico horror: classico, se vogliamo, con tutta la sua atmosfera. C'è la fantasy, l'orrore, il mostro, ci sono automi, manichini, effetti speciali».

Com'è nata l'idea del film?

«La storia è scritta da Lucio Fulci, Daniele Stroppa e da me. Infatti il film lo doveva dirigere Lucio, ma poi lui è morto improvvisamente. E' stato veramente un brutto colpo per tutti. Allora Sergio Stivaletti, che doveva fare gli effetti speciali, è stato promosso alla regia. Questo progetto veniva al termine di un anno di lavoro, che avevamo fatto io e Lucio. Prima dovevamo cominciare un altro film, *La Mummia*, l'avevamo studiato a lungo e sembrava l'idea più bella di tutte. Poi, invece, abbiamo visto che non era più fattibile, oppure che dovevamo ricominciare tutto da capo. Allora, com'era nel carattere del povero Lucio e anche come è nel mio, siamo stati subito pronti a cambiare progetto, tranquillamente, senza tanti problemi e senza perdere tempo. L'indomani mi telefonò e mi disse: "Facciamo *La maschera di cera*". Così, a mano a mano, abbiamo visionato i film originali, abbiamo studiato il racconto e cominciato a scrivere. E' venuta fuori una sceneggiatura molto bella: dovunque l'abbiamo mandata è piaciuta tantissimo a tutti. Purtroppo lui è morto praticamente un mese prima di iniziare il film, un film a cui teneva tanto e che sarebbe stato importantissimo per lui».

Sarebbe stato il suo rilancio nel cinema...

«Sì, il suo rilancio, anche dopo sei anni di assenza dallo schermo. Io e Fulci ci tenevamo tanto, eravamo diventati amici, devo dire che eravamo come due fratelli. Io andavo spesso a trovarlo a Bracciano dove viveva, poi nelle ultimissime settimane si era trasferito a Roma e diceva: “così vado tutte le sere al cinema”, perché lì vedeva solo cassette. A Bracciano andavamo a mangiare a un ristorante vicino al castello, dove lui andava sempre ed eravamo amici dei proprietari. Aveva passato alcuni anni molto brutti, gli ultimi della sua vita, poi aveva ricominciato a lavorare e a guadagnare, si era ripreso anche fisicamente... Il film è stato dedicato a lui».

Maschera di cera è il sesto film da te prodotto, dopo Zombi, Demoni, Demoni 2, La chiesa, La setta, ed è ancora un film dell'orrore...

«Sì, la versione del film fatta da Stivaletti è molto interessante, tecnologica, è una visione di horror cyberpunk. Gli horror li scrivo, li produco e ne gioisco: sono soddisfatto di aver sempre fatto cose molto originali e di aver fatto lavorare dei giovani come Lamberto Bava, Michele Soavi, e adesso Sergio Stivaletti. Ho anche arricchito questo cinema italiano, che dal punto di vista fantastico è abbastanza povero: e questo è un mio orgoglio».

A che punto è la serie televisiva dei gialli per la Rai?

«Dovremmo incominciare a lavorarci verso aprile o maggio ('97, nda). Sono gialli ambientati in varie città italiane, hanno una struttura moderna e raccontano storie italiane, anche molto crudeli. Per ora dovremmo dirigerli io, Michele Soavi, Alessandro De Robilant, Cinzia

Torrini e Claudio Sestieri, ma è solo una prima rosa di registi, che potrebbe cambiare».

Puoi anticiparmi qualcosa del tuo prossimo film?

«Per il momento posso solo dirti che non è un giallo, ma un film con cui ritorno all'horror, anche se non si tratta del seguito di *Inferno* ».

Per te la scrittura è una forma di sensualità?

«Sì, ci sono momenti di entusiasmo, ma come piccoli lampi. Questo è un lavoro di tecnica, bisogna essere sempre presenti, seguire la struttura. Ci sono molti problemi quando scrivi, quindi c'è molto impegno e anche fantasia, ma deve essere sempre mediata, devi rimanere nel tema, nella struttura. Scrivere è entusiasmante, ma fino ad un certo punto, anche se quando hai terminato sei contento di quello che hai scritto».

Esiste una storia che non hai ancora potuto realizzare?

«Sì, l'ultimo episodio della trilogia delle "Tre Madri", forse anche per colpa mia, perché non sono riuscito a raccontare bene questa terza storia. La scrissi, ma non mi convinceva, poi ci ho ripensato, nel corso degli anni, ma ho deciso di fare altri film».

Hai sacrificato qualcosa per via della censura?

«Sì, in molti miei film. A volte ho sacrificato certe cose anche prima, in fase di sceneggiatura. D'altra parte ti ci devi abituare, sono venticinque anni che faccio questo mestiere, anche se le prime volte che mi è capitato ero molto frastornato. Devi stare attento, perché dopo tanto tagliano delle scene: non c'è niente da fare, è un muro che non si valica. E' una battaglia che ho sempre

avuto, che devo continuare, ma che non sono mai riuscito a vincere, una battaglia molto dura. Io non agisco liberamente in quello che faccio, questa è la verità, perché ho molte pressioni da parte dei distributori, dei finanziatori, dei produttori televisivi, dell'home video, dei venditori all'estero, dei compratori in America, da parte di tutti ho pressioni molto forti e in alcuni casi devo arrendermi per forza».

Che ne pensi della polemica, purtroppo sempre ricorrente, circa i presunti effetti negativi dei film thriller o horror sul pubblico?

«Penso che molto spesso è un capro espiatorio. Lo stato, la società, non riesce a risolvere il problema della violenza, allora cerca a tutti i costi un colpevole. E lo si cerca nei film, nei telefilm, senza capire che l'origine è sociale, non è colpa del cinema thriller, che viene visto da un determinato tipo di pubblico, e non certo dai serial killer. Non è questo il problema, lo si vede sui giornali, in televisione, negli avvenimenti che accadono, oppure negli incontri che fanno i ragazzi per strada, nelle scuole. Ci sono persone che non ammettono mai la colpa, commettono errori anche gravi, e anche se li ammazzi non diranno mai che la colpa è loro; e così il sistema non ammetterà mai che la colpa è sua, deve trovarla nel cinema, nella televisione, nei romanzi, nei fumetti... E' un capro espiatorio, come sempre».

Cosa pensi di Asia Argento attrice?

«Asia è cresciuta in tanti sensi, da quando ha fatto con me *Trauma* fino ad oggi. Si è molto evoluta come attrice, come si sono evolute anche le sue tendenze, i suoi interessi, le sue curiosità. Capisce molto bene i ruoli

e si lascia cadere nel personaggio principalmente con il suo istinto, senza ragionarci troppo sopra. Con lei, al di là del rapporto padre-figlia, siamo amici da sempre e, ora che è cresciuta, ancora di più».

I tuoi film trasmettono puri sogni e inquietanti visioni del reale. E' il tuo ideale di cinema?

«Non so se è il mio ideale di cinema, ma è il cinema che faccio da sempre, un cinema anche sognato che, come nei sogni, ha un aspetto che sembra molto reale e un altro che invece sembra molto immaginario. E quello che sembra tanto reale, in realtà, è più irrealista dell'aspetto immaginario».