



ROSSELLA CATANESE

Gotico/erotico



¹ Jack Morgan, *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 2002, p. 6.

² Cfr. Alberto Pezzotta, “Il boom? È gotico (e anche un po’ sadico)”, «Bianco e Nero», n. 579, 2014, p. 34.

³ Cfr. Michael Guarnieri, “The Gothic Bet: Riccardo Freda’s *I vampiri* (1957) and the Birth of Italian Horror Cinema from an Industrial Perspective”, «Palgrave Communications» n. 3, 2017, p. 5.

Castelli maledetti, vampiri, streghe e occultismo diventano i protagonisti del cinema horror italiano fra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60: si tratta di film che contribuiscono alla definizione di un immaginario caratterizzato dagli stilemi della letteratura del brivido del XIX secolo, come la narrativa di Bram Stoker ed Edgar Allan Poe. Infatti, dopo i successi in ambito anglo-americano – le celebri produzioni Hammer e Universal – negli stessi anni anche in Italia si decide di prendere in prestito dalla letteratura gotica le cupe atmosfere canoniche del genere, anche se in molti casi le vicende di questi film si collocano all'estero e si finge un'origine non italiana, per agevolare il successo delle esportazioni dei film, come per il caso di *Danza macabra* (1964) di Antonio Margheriti.

Alle ambientazioni tetre e nebbiose del cinema gotico corrisponde una scrittura della corporeità mediata da una fascinazione magica che si esprime attraverso la passione e l'eros. Nell'immaginario gotico, infatti, il demoniaco si esprime nella conflagrazione fra mondo soprannaturale e mondo naturale, ovvero nella dimensione di una corporeità erotica, accesa dal desiderio carnale. Tale carnalità riflette una percezione corporea dei fantasmi e delle paure: “Films (...) imagine diabolical assertions upon the physical body of a young woman, suggesting an arch assault on the wellsprings of human life”¹.

L'esibizione di una sensualità femminile che erotizza il fantasmatico, fra voluttà e pallore, trova nei volti e nei corpi di attrici come Barbara Steele, Daliah Lavi o Hélène Remy un archetipo soprannaturale. Infatti, donne malvage e dominatrici sono le protagoniste di *La maschera del demone* (1960) di Mario Bava, e di *L'amante del vampiro* (1960) di Renato Polsellì, che schiavizzano i partner secondo giochi di potere che richiamano le pratiche sadomaso. Oltre alle ambientazioni in costume, fra cortigiane, streghe e diavolesse, anche in contesti contemporanei possiamo riconoscere un ibrido mostruoso nell'antesignano *I vampiri* (1957) di Riccardo Freda, che attualizza il mito del vampiro. Se si esclude il film di Freda e il successivo *Caltiki, il mostro immortale* (1959) dello stesso autore, nel 1960 escono anche *Seddok – L'erede di Satana* di Anton Giulio Majano, *Il mulino delle donne di pietra* di Giorgio Ferroni, *L'ultima preda del vampiro* di Piero Regnoli e la coproduzione franco-italiana *Il sangue e la rosa* di Roger Vadim: tutti questi film sono all'origine di un filone che genera una trentina di titoli e si conquista una fetta di mercato che otterrà anche un precoce culto cinefilo.²

Un interessante cortocircuito riguarda le politiche produttive messe in gioco dal genere gotico: con l'obiettivo di far prosperare le varie categorie dell'industria puntando sull'evasione disimpegnata, evitando cioè temi politici che avrebbero danneggiato l'agenda del partito al governo, la censura in questi anni prende di mira soprattutto opere di presunti “simpatizzanti comunisti”, come Vittorio De Sica, mentre lasciava al cinema di genere una relativa libertà, soprattutto quando i film erano ambientati in epoche storiche remote o in Paesi stranieri; nonostante la censura democristiana successiva alla legge Andreotti del 1949, anche film dai contenuti erotici più espliciti potevano circolare senza tagli importanti se vietati ai minori, nonostante l'evidente bigottismo della morale cattolica dominante.³ Nel panorama della specificità della produzione italiana del dopoguerra, “il gotico diventerà la sintesi parossistica eppure necessaria di un addensamento su temi legati alla componente erotica, onirica, violenta, che nel neorealismo

⁴ Roberto Curti, *Fantasma d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e TV*, Lindau, Torino 2011, p. 29.

⁵ Camille Paglia, *Sex, Art, and American Culture*, Vintage, New York 1992, p. 104.

⁶ Cfr. Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", «Film Quarterly», n. 4, 1991, pp. 2-13; Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saw: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton 1992; Isabel Cristina Pinedo, *Recreational Terror: Women and The Pleasures of Horror Film Viewing*, SUNY Press, New York 1997.

⁷ Cfr. Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham University Press, Durham 1995, p. 3.

⁸ Cfr. Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione, Spirali*, Milano 2000, pp. 4-5 (ed. orig. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Le Seuil, Paris 1980).

⁹ Cfr. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York 1993, p. 127.

¹⁰ Le due identità del personaggio sono costruite su un riferimento intertestuale, i due personaggi di Marguerite Chopin e la sua vittima Gisèle di *Vampyr* (1932) di Carl Theodor Dreyer. La scelta di riferirsi a Dreyer presenta il lavoro di sceneggiatura di Regnoli e Freda alla luce di un'interessante vocazione erudita. Cfr. Francesco Di Chiara, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, Unife Press, Ferrara 2009, p. 52.

non potevano trovare sbocco: punto d'arrivo e valvola di sfogo di una crescente infiltrazione dei codici del melodramma nel cinema italiano"⁴. Il moralismo cattolico radicato nel Bel Paese e la tradizione dell'estetica crociana hanno a lungo boicottato gli indugi verso il perverso che erano propri della letteratura decadentista italiana; ciononostante, il lavoro dello studioso anglista Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) ha promosso in Italia i classici del gotico inglese. Streghe e vampire seduttrici offrono agli spettatori eccesso e trasgressione, desiderio carnale e amore saffico; tra i canoni del gotico si annovera un interessante focus sulla corporeità, declinata nelle formule del dolore fisico, morte e smembramento, ibridando al contempo fatti quotidiani ed incubi delle paure umane.

Sebbene Michail Bachtin definisca l'attenzione alla corporeità istintuale come una delle caratteristiche del comico e del carnevalesco, il gotico si iscrive in una più ampia decostruzione del senso tragico e del labirinto esistenziale della morte. Secondo Camille Paglia, nel gotico si esplicita questa dimensione tragica e questa ossessione mortifera, in cui ravvisiamo "the subordination of all living things to biological reality"⁵. Se si esclude la ricerca prodotta dalla critica femminista,⁶ la maggior parte degli studi sul cinema horror non si focalizza su questa priorità dell'elemento corporeo come fulcro narrativo e spettacolare. Secondo Judith Halberstam, la devianza corporea e l'idea della mostruosità si concretizzano in un originale amalgama di sesso e gender che dimostra una specifica vocazione del genere verso la rappresentazione dell'alterità.⁷ Per Julia Kristeva, l'abietto rappresenta una dimensione che non rispetta confini o regole, disturbando e stravolgendo identità e ordine del sistema per la provenienza dal regno materno pre-linguistico, ovvero una dimensione che riguarda prettamente il desiderio.⁸ Sulla mostruosità, invece, si riflette la sensualità e la bellezza come in uno specchio capovolto: creature teratomorfe spesso connesse alla dimensione del femminile, più vicine ad una remota e presunta "animalità" delle donne, per Barbara Creed incutono un senso di minaccia nella natura ancestrale del 'mostruoso femminile' come forma del perturbante freudiano, che rimanda ad un duplice ruolo di castratrice e castrata.⁹

Donne malvagie e dominatrici sono le protagoniste dei già citati *La maschera del demonio* e *L'amante del vampiro*, che schiavizzano le controparti maschili secondo meccanismi di egemonia che richiamano esplicitamente le pratiche erotiche sadomasochiste, in cui la possessione sessuale e gli amplessi sono determinati da meccanismi di potere e sottomissione. Le streghe e diavolesse di questi film sono spesso *Doppelgänger*, come in *I vampiri*, dove Gianna Maria Canale interpreta la giovane e bella Gisèle e la duchessa Marguerite Du Grand, in realtà la stessa persona.¹⁰ L'ingresso memorabile della duchessa che scende dalla scalinata è accompagnato da un simbolo che ne sottolinea il carattere malvagio: un grottesco demone-grifone alato ma connotato da un ampio seno femminile.¹¹ Marguerite Du Grand è una figura che rimanda oltre ad una specifica tradizione letteraria da John Polidori a Bram Stoker, al vampiro di sesso femminile descritto nel racconto *Carmilla* di Sheridan Le Fanu (1872), ibridato con la leggenda della contessa Erzsébet Báthory, accusata di aver torturato e ucciso oltre seicento donne, bagnandosi nel loro sangue per restare giovane e bella. Infatti, la duchessa non assume i connotati tradizionali del vampiro, ma ricorre ai suoi canoni, ovvero il sangue di giovani donne utilizzato per ringiovanire. Alla figura del vampiro, si associano le isotopie del sangue e della sessuali-

¹¹ Cfr. Roberto Curti, *Italian Gothic Horror Films 1957-1969*, McFarland & Company, Jefferson 2015, p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 54.

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ Siegbert Salomon Praver, *I figli del dottor Caligari. Il film come racconto del terrore*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 297.

tà, ricorrenti in tutte le sue versioni letterarie e cinematografiche, sia quelle caratterizzate da tratti teratomorfi, sia i vampiri seduttori da Bela Lugosi in poi;¹² il personaggio della giovane collegiale Laurette, *damsel in distress*, è delineato in opposizione radicale rispetto alla duchessa vampira, in quanto interprete di una sessualità “matrimoniale” il cui erotismo etero-normativo corrisponde alla convenienza borghese delle relazioni e dei flirt, in netta antitesi con la seduzione erotica espressa nel tabù della vampira che vive al di fuori delle leggi di natura, ringiovanendo artificialmente per sedurre un uomo più giovane, figlio della persona che Marguerite aveva amato in gioventù, non corrisposta, assumendo anche una sfumatura tendenzialmente necrofila.

Un'altra storia di vampirismo pervade la trama di *La cripta e l'incubo* (1964) di Camillo Mastrocinque (nascosto nello pseudonimo anglofono di Thomas Miller), anch'esso liberamente ispirato al racconto *Carmilla* di Le Fanu, rivisto da Ernesto Gastaldi e Tonino Valeri, negli pseudonimi di Julian Berry e Robert Bohr: il conte Ludwig Kanstein (Christopher Lee), teme che Laura (Adriana Ambesi), la figlia della sua amante, sia posseduta da una vecchia strega di famiglia, Sheena Karnstein; insieme a uno studioso comincia a indagare tra le memorie del passato, conservate negli archivi familiari. Anche qui si insinua la costruzione del doppio, in cui innocenza e peccato si ibridano in una figura femminile dai connotati saffici: la trama di *Carmilla* funge infatti da pretesto per associare al vampirismo un'attrazione erotica lesbica. Ai sottotesti più orrorifici (il supplizio della strega, la mano mozzata dello storpio) si affiancano in misura spettacolare quelli più marcatamente erotici, valorizzando il sensuale *appeal* della corvina Ambesi nel suo duetto con la candida Pieranna Quaià.

Il più noto e acclamato film del genere gotico è *La maschera del demonio*, reso celebre dalle iconiche fattezze di Barbara Steele. Nella storia della strega Asa e della sua discendente Katia, ispirata al racconto *Vij* di Nikolaj Gogol' (1835), Bava costruisce una tassonomia dell'orrore anche attraverso raffinati omaggi intertestuali, come la citazione del *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1924) di Friedrich Wilhelm Murnau. Già nell'incipit del film, la protagonista viene spogliata, marchiata a fuoco sulla schiena nuda e sottoposta ad una tortura efferata con una maschera di ferro inchiodata sul volto. Pochi mesi prima, in *Messalina Venere imperatrice* (1960) di Vittorio Cottafavi, si vedeva marchiare a fuoco una schiava interpretata da Paola Pitagora, ma la violenza del film di Bava era molto più feroce; la furia sul corpo, sulla candida pelle femminile, era qualcosa che i film Hammer non avevano mai mostrato, qualcosa che poteva competere solo con l'efficacia brutale della violenza di *Psycho* (*Psyco*, 1960) di Alfred Hitchcock, distribuito nelle sale americane lo stesso giorno dell'uscita italiana del film di Bava. Così come gli inquisitori medievali esibivano gli strumenti di tortura, Bava esibisce il supplizio dilatando l'esecuzione di Asa in diciannove inquadrature che, attraverso un dolly, seguono la maschera fino al momento in cui viene inchiodata sul viso della strega.¹³ La sequenza della tortura di Asa è caratterizzata da una notevole ambiguità: da un lato rappresenta la restaurazione dell'ordine e la pacificazione del tormento, dall'altro lato “le vibrazioni che mette in moto nella nostra psiche suggeriscono repressione, eccesso di zelo religioso, compensazione sadica al celibato, violenza di gruppo e rancoroso abuso di potere del vecchio nei confronti del più giovane”¹⁴. L'esibizione di questa violenza funge da *mise*

¹⁵ Francesco Di Chiara, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶ Alberto Pezzotta, *op. cit.*, p. 44.

en abyme del film: la tortura femminile ha sia una funzione attrazionale, spettacolare, che simbolica, replicata nella rappresentazione fisica di corpi e volti sfigurati, bruciati, deturpati.

A differenza della duchessa Du Grand di *I vampiri*, Asa è una strega che maledice i suoi carnefici. La sua carica erotica è anche qui accentuata da una misura eccentrica del desiderio, in cui il volto deturpato dalla maschera e il corpo scarnificato dalle torture si mescolano con la sostanziale necrofilia dell'amplesso con la strega:

Quest'ultimo viene mostrato all'opera nella sequenza della vampirizzazione del dottor Kravajan, il quale assiste all'apertura del sarcofago della strega e ne subisce il richiamo: la macchina da presa, incarnando lo sguardo in soggettiva del professore, muove dal volto sfigurato della strega, contratto in un'estasi simile all'orgasmo, alle mani artigliate che strisciano lascive lungo le pareti in pietra della tomba. La carica erotica della donna non viene diminuita ma semmai accentuata dall'aspetto mostruoso, e significativamente il normale rituale di trasformazione di un individuo in un vampiro, che tradizionalmente è raffigurato da un morso sul collo, qui è sostituito da un bacio, preceduto da un lento avvicinamento in soggettiva al volto di Asa.¹⁵

Alla torbida sessualità della strega Asa, corrisponde la contrapposizione con l'innocenza della discendente Katia, la cui straordinaria somiglianza configura una dinamica perturbante del doppio e dell'antitesi. Le cicatrici sul volto di Asa e il suo corpo attraversato da gemiti di desiderio la rendono una seduttrice che manipola il dottor Kravayan verso una tentazione necrofila, facendo da contraltare all'erotismo sublimato e puro di Katia, che nell'accettare il corteggiamento di Andrej acquisisce una dimensione eteronormativa e "matrimoniale", nel quadro semantico delle relazioni sessuali fra i personaggi.

Sebbene la narrativa gotica preveda stilemi, atmosfere e canoni piuttosto costanti dal XVIII secolo ad oggi, anche questo immaginario non si esime dall'esprimere problematiche di natura socio-culturale che appartengono al proprio tempo. *La maschera del demonio* esce nel 1960, lo stesso anno di *La dolce vita* di Federico Fellini, *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, e *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti: film iconici che dipingono modelli femminili che rispondono alle formule coercitive o conquistatrici del patriarcato e al contempo alle nuove coscienze di donna dell'epoca del boom, tra sottomissione, emancipazione, violenza. In *La maschera del demonio* la protagonista nel suo duplice ruolo di strega e innocente è insieme vittima e carnefice, seduttrice vendicativa e carne lacerata. L'audacia erotica della fisicità di Barbara Steele, dalle labbra carnose e dallo sguardo magnetico, esibisce una sensualità attrattiva che si impone anche quando ha il volto sfigurato dalla maschera.

Interprete di altri sette gotici italiani, l'attrice diventerà la star simbolo del genere, e conoscerà una certa notorietà sui rotocalchi. Di volta in volta morta-viva (*Danza macabra*, *I lunghi capelli della morte*, *Amanti d'oltretomba*, *Il lago di Satana*), seduttrice posseduta (*Un angelo per Satana*), spietata assassina (*Lo spettro e 5 tombe per un medium*), o comunque ambigua nei film giocati sul doppio (*La maschera del demonio*, *Amanti d'oltretomba*, *Il lago di Satana*), la Steele è legata quasi sempre a personaggi la cui sessualità disinibita è più forte della morte e porta alla perdizione gli uomini che hanno a che fare con lei.¹⁶

¹⁷ *Ibid.*

Le figure interpretate da Steele sono spesso oggetto di un desiderio – insieme dei personaggi e dello spettatore – che viene coltivato durante il film, per poi essere punito alla fine. In *I lunghi capelli della morte* (1964) di Antonio Margheriti, il fantasma di Mary Karnstein (ancora Barbara Steele) dice al suo amante: “Guarda dentro quel sarcofago! Guarda a chi dedicavi i tuoi amplessi!”, indicando un cadavere roso dai vermi in una dimensione di abiezione mostruosa e necrofila. Questa dimensione punitiva, oltre ad essere anacronistica, se confrontata con la libertà dei personaggi interpretati da Catherine Spaak nei film di Alberto Lattuada, Luciano Salce e Antonio Pietrangeli degli stessi anni, testimonia anche il perpetuarsi di forme di immaginario e di mentalità piuttosto obsolete nel cinema di genere italiano, sebbene nei suoi film la Steele sia anche “una pioniera del nudo; e poco prima di lasciare l’Italia è protagonista del primo nudo *full frontal* su una rivista italiana, in un servizio della fotografa Elisabetta Catalano apparso sul primo numero di «Playmen» nel 1967. L’immaginario vampiresco posticcio ha contribuito a sfidare e vincere la censura”¹⁷.

La dimensione sadica caratterizza molti degli indugi erotici del genere, se si pensa ad *Amanti d’oltretomba* (1965) di Mario Caiano, in cui il personaggio di Muriel (non a caso interpretato da Barbara Steele), classica *belle dame sans merci*, teorizza: “Tu mi hai dato l’estrema voluttà: il tormento della carne che diviene piacere e che si tramuta in estasi, che trapassa dalla vita alla morte e dalla morte riceve l’eternità”.

Con maggiore letteralità, *La frusta e il corpo* (1963) di Mario Bava (nello pseudonimo di John M. Old) ruota attorno a un’icona sadica primaria, un Christopher Lee che frusta il corpo di Daliah Lavi. Il film, sceneggiato da Ernesto Gastaldi, è forse quello che nell’ambito del filone gotico italiano maggiormente insiste sulla possessione erotica e sul desiderio carnale, usati non solo in qualità di attrazione ai fini della tensione spettacolare, ma anche come nodo diegetico che determina lo sviluppo dell’intreccio. La storia di Kurt Menliff (Christopher Lee), primogenito diseredato e cacciato dal castello di famiglia per aver sedotto e abbandonato la figlia della domestica, umiliandola fino a spingerla al suicidio, si intreccia con la vicenda della sua promessa sposa, la sensuale Nevenka (Daliah Lavi), la quale si trova a sposare il secondogenito Cristiano (Tony Kendall), a sua volta da sempre innamorato della cugina Katia (Isli Oberon). Quando Kurt, in ricordo della relazione con Nevenka, la frusta e la stupra, viene punito con la morte, ma la sua uccisione non termina il tormento di Nevenka, la quale si ritrova a sognare ogni notte amplessi con Kurt, che la frusta senza pietà; i gemiti di Nevenka tradiscono il piacere che ella prova insieme al dolore per la violenza subita e sia le numerose visioni che la sua morte suicida (mentre crede di uccidere Kurt) configurano la nevrosi di cui è vittima. Lo statuto e le funzioni dei personaggi presentano una sostanziale continuità rispetto alla semantica del genere, ma a differenza di altri personaggi femminili incontrati in questi film, Nevenka non appare mostruosa, animalesca o in contatto con l’occulto; l’unico elemento che la accomuna alle protagoniste degli altri film gotici è la follia. Il sadismo di Kurt oltre a coinvolgere tutte le sue relazioni interpersonali, diventa esplicitamente erotico, come dimostrato dagli amplessi con Nevenka, guidati dalla frusta. Se la tortura si configura come un elemento che accomuna i film del gotico italiano – *La maschera del demonio*, *La vergine di Norimberga* (1963) di Antonio Margheriti e *Metempsyco* (1963) di Antonio Boccacci – bisogna notare come il

¹⁸ Francesco Di Chiara, *op. cit.*, p. 153.

¹⁹ Cfr. Alberto Pezzotta, *op. cit.*, p. 42.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² Simone Venturini, *Horror italiano*, Donzelli, Roma 2014, p. 49.

principale antesignano fosse *The Pit and the Pendulum* (*Il pozzo e il pendolo*, 1961) di Roger Corman, che esibisce torture sul corpo di Barbara Steele. “La tortura, quasi esclusivamente femminile, è quindi destinata a guadagnare uno spazio sempre maggiore rispetto ad altri elementi semantici e si accompagna sempre più ad un erotismo sadico e voyeurista, che in *La frusta e il corpo* trova la sua più coerente espressione”¹⁸. Nella prima sequenza in cui si manifestano gli assalti notturni di Kurt, il montaggio alternato, costruito sui raccordi di sguardo avvicina i dettagli della maniglia della porta che si apre mentre i primi piani sul volto di Daliah Lavi ne mostrano lo sguardo atterrito, per poi sollecitare l’erotismo nel primo piano della mano di Christopher Lee che strappa la camicia da notte della donna denudando la sua schiena.

La scelta di Christopher Lee come principale interprete maschile in numerosi film afferenti al filone gotico italiano rimanda ad uno specifico riferimento intertestuale che sollecita una dimensione erotica in particolare: Lee è il protagonista di *Dracula* (1957) di Terence Fisher, rappresentato come un essere ferino e sensuale, dai tratti mediterranei (riferimento alle origini italiane di Lee) e la cui brama di sangue è rappresentata come desiderio erotico, per cui l’aggressione alla vittima femminile è metaforicamente trattata come uno stupro, ma sempre solo accennata.¹⁹ La caratterizzazione dei personaggi interpretati da Lee nei film gotici italiani corrisponde ad un indugiare sulla simbologia dell’erotismo: “Quando il vampiro morde il collo di una ragazza incatenata questa, prima riluttante, presto cede, secondo la tipica rappresentazione sessista della femmina che inevitabilmente prova piacere dopo la resistenza iniziale”²⁰. Secondo Pezzotta, i riferimenti al sadismo come riflessione del Marchese De Sade sono più che altro generici: è poco probabile che gli sceneggiatori avessero letto *Le 120 giornate di Sodoma*, che verranno tradotte solo nel 1968; forse è più verosimile la conoscenza *Psychopathia Sexualis*. “Quello del film sembra infatti un caso di Krafft-Ebing: una donna masochista raggiunge il piacere solo dopo essersi lasciata frustare, e ricerca il suo torturatore anche dopo morto, confondendo realtà e immaginazione, naturale e soprannaturale”²¹.

Contronatura (1969) di Antonio Margheriti, realizzato nell’ultimo anno del decennio d’oro del filone gotico italiano, “rappresenta la soglia di uscita, la danza macabra e di congedo del gotico che si dissolve nel giallo e nell’erotico”²². Il soggetto è liberamente ispirato al racconto di Dino Buzzati *Eppure battono alla porta* (1937), il cui archetipo si ravvisa in *La caduta della casa degli Usher* (1839) di Edgar Allan Poe: la storia s’incentra sulla seduta spiritica nello chalet in cui si ripara il signor Barret (Giuliano Raffaelli) insieme ai contabili e ai fattori che lo accompagnano per la consegna di alcuni documenti col fine di acquistare i beni del suo defunto cugino; la seduta spiritica smaschererà tutti i segreti dei protagonisti. La combinazione tra giallo ed erotico, sempre più diffusa a fine anni ’60, qui vira progressivamente verso una dimensione archetipica e occulta. Questo regime del soprannaturale identifica occulto e magia come una condizione “contronatura”, da cui il titolo, ma gioca sull’ambiguità sessuale dell’attrazione saffica, in un montaggio alternato che associa metonimicamente la scena della caccia alla volpe e il corteggiamento erotico tra Elizabeth (Helga Anders) e Vivian (Marianne Koch), evocando simbolicamente un intreccio tra le due pulsioni. Ancora una volta l’intreccio che accomuna Eros e Tanathos, danza macabra e riferimenti all’iconografia della morte di stampo medievale in *I lunghi capelli della morte*.

²³ Cfr. "Delirium", «Cinesex», n. 26, 1-15 1970; Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, ETS, Pisa 2018.

²⁴ Cfr. S. Venturini, *op. cit.*, p. 240.

Interessante anche come l'immaginario del film venga proposto in ulteriori vite mediali, come quando, nel novembre 1970, il rotocalco «Cinesex» pubblica due pagine dedicate a **Contronatura** corredate di immagini di nudi delle protagoniste.²³ Infatti, in «Cinesex» l'intreccio delittuoso a sfondo erotico è accomunato all'attrazione morbosa, alla scopofilia e alla perversione di certa cronaca nera.²⁴ Questo testimonia non solo il ruolo dei periodici nella cultura cinematografica del tempo, ma anche un'ingerenza sempre più marcata del gotico nelle diverse forme dell'erotismo cinematografico, che di lì a poco avrà un consolidamento produttivo di genere in misura sempre maggiore e sempre più riconosciuta.

ABSTRACT

Cursed castles, vampires, witches and occultism became the protagonists of Italian Horror cinema between the late 1950s and early 1960s; these were films that contributed to the definition of a visual imagery inspired by the stylistic features of 19th century Gothic literature, such as the fiction of Bram Stoker and Edgar Allan Poe. The gloomy and misty settings of Gothic cinema are matched by defining corporeality through a magical fascination expressed through passion and eros. The display of a female sensuality that eroticizes the phantom-like fears, between voluptuousness and pallor, finds in the faces and bodies of actresses such as Barbara Steele, Daliah Lavi, or Hélène Remy a supernatural archetype. Evil women are the protagonists of **La maschera del Demonio** (1960) by Mario Bava, and **L'amante del vampiro** (1960) by Renato Polsellì, who enslave partners according to power games that recall S&M practices, even in contemporary contexts, as in **I vampiri** (1957) by Riccardo Freda, which actualizes the vampire myth and hybridizes it with the legend of Countess Erzsébet Báthory. Witches and seductive vampires offered spectators excess and transgression.