



Giovanni Invitto

La paura come consumo cinematografico*

C'è un consumo cinematografico della paura. Se dovessimo elencare i generi da far rientrare nella filmografia finalizzata a produrre paura e sofferenza nello spettatore, la lista sarebbe amplissima: noir, thriller, apocalittici, vampirismo, pulp, indemoniati, drammi, esorcismi, anticristo, violenza, incubi... Qual è il peso di questi generi all'interno della produzione filmica?

1. Come punto provvisorio di partenza, si è fatta un'indagine, molto empirica, nella quale è stata presa in esame la messa in onda di film su *Sky-cinema* nel marzo 2008. Sappiamo che *Sky-cinema* ha 10 canali, compreso quello HD. In marzo sono state previste 770 messe in onda di film, poiché ogni film è ripetuto più volte all'interno del mese. I titoli e le "categorie" qui utilizzati sono quelli indicati nel *magazine* ufficiale dell'emittente.

Questi i dati: 770 film, di cui 83 thriller (10,77%), 47 horror (6,10%), 228 drammatici (29,6%). Va detto che si inserisce la categoria "drammatico", che non è di per sé immediatamente collegata alla paura, perché il dramma, comunque, presenta una fenomenologia del "negativo" esistenziale.

Quindi il totale dei film che possono essere collegati all'effetto paura sono 358, pari al

46,49% dell'intera messa in onda in quel mese. Altri generi, compresi quelli definiti "di azione" e "fantascienza", che possono avere un effetto-paura, arrivano alla cifra di 412, pari al 53,51%. Quindi uno scarto in percentuale del 7,02 che costituisce una differenza non significativa.

Quell'indagine empirica ha cercato di constatare anche gli orari di messa in onda. Il 25 marzo 2008, alle 6 del mattino, orario che dovrebbe essere rivolto a spettatori adulti, su 10 film 4 rientravano nelle categorie prescelte. Erano: *Frankenstein* (1931); *Assassinio nel campus* (2001); *Operazione terrore* (1962); *La moglie dell'avvocato*, cinese (2003), che era qualificato come drammatico, ma che, in sostanza, si riduce ad una buona commedia con qualche alone di violenza psicologica. Però, la cosa importante da segnalare è che la media dei film-paura non cambia con il variare delle fasce di utenza: 4 film su 10 alle 6 di mattina; il 46% nell'arco di tutto il mese.

2. Come nascono questi generi? Costruiamo un po' il lessico, sulla base della sitografia aggiornata. L'espressione *noir* fu coniata dalla critica cinematografica francese alla fine della Seconda guerra mondiale quando oltralpe furono distribuiti i film sta-



tunitensi girati a cavallo degli anni '40. L'aggettivo *noir* fa riferimento alla cupezza di queste pellicole, sia per quel che riguarda il loro contenuto, sia per gli aspetti di carattere prettamente formale, come il forte uso del chiaroscuro, che rimandano al cinema espressionista tedesco di Fritz Lang e di Friedrich W. Murnau. Ma il termine *noir* in Francia nacque, storicamente, dal colore nero della copertina dei libri polizieschi ai quali Gallimard dedicò una collana che, quando si avviò nel 1944, su suggerimento di Jacques Prévert, si chiamò *série noire*. Ma è chiaro che anche il colore della copertina era nero perché sanciva una identificazione terminologica oramai consolidata. Ricordiamo, a latere, che anche in Italia il termine *giallo* derivò dal colore della copertina dei polizieschi pubblicati da Mondadori negli anni Trenta.

Negli anni Ottanta e Novanta, il *noir* è tornato di moda mischiandosi ad altri generi. Ad esempio, il fantascientifico *Blade Runner* viene considerato come neo-noir o noir-postmoderno.

Il film *thriller* si sviluppa attraverso una trama incentrata su casi di omicidio senza soluzione, oppure risolti con vuoti che sono colmati nel finale. Un film *thriller*, naturalmente, può sfociare anche nel genere *horror*.

La fantascienza apocalittica è un genere interno alla fantascienza, incentrato sull'imminente fine della civiltà, a causa di guerre nucleari, epidemie e disastri naturali o artificiali. Un sottogruppo del genere apocalittico è rappresentato dal filone catastrofista. Nella fantascienza "passatista" o nell'*horror* può essere inserito il prolifico filone delle mummie.

Uno dei più antichi di questi generi è quello dedicato ai vampiri. Dobbiamo andare al 1896 e troviamo Méliès che, in cortometraggio, presenta un pipistrello diabolico. *Les vampires* è il titolo di una serie di film del 1915 realizzata da un altro francese, Louis Feuillade. Del 1922, il 5 marzo, è la prima proiezione del classico *Nosferatu il vampiro*, diretto da Murnau. E così via sino al sonoro, quando il regista Tod Browning e l'interprete Bela Lugosi lanciano il personaggio di Dracula ripreso più volte con attori che si specializzano nella parte, come Christopher Lee. Se è permessa una divagazione su film di questo genere si è esercitata anche ironia e sarcasmo che il Fantozzi, de *Il secondo tragico Fantozzi*, che

per essere assunto deve dimostrare una competenza di cinefilo assoluta, comprensiva anche di *Nosferatu*, salvo poi a esplodere nella storica reazione: "Per me *La Corazzata Kotiomkin* è una cagata pazzesca". Chiusa la piccola interpolazione ludica, più articolato è il tema dell'incubo e della allucinazioni. L'"ora del lupo", cioè lo spazio che va dalle tre alle quattro di notte, è l'ora degli incubi, dei sudori, delle morti sognate o reali. È l'ora in cui il lato scuro ch'è dentro di noi ci devasta. È l'ora di cui hanno parlato anche registi (Nanni Moretti) e cantautori (Francesco Guccini)¹. Dice I-sak Borg, il protagonista de *Il posto delle fragole*: "In quello stato di folle terrore mi svegliai di soprassalto e balzai a sedere sul letto. Erano le tre del mattino e il sole già illuminava il tetto di fronte". È, quindi, un tempo presente nell'immaginario e nel vissuto di Ingmar Bergman che all'ora lupo dedicò un film². Ma anche il tema del "doppio" può rientrare nel filone della paura. Pensiamo a *Il gabinetto del dottor Caligari*, un muto del 1920 del tedesco R. Wiene, dove entra il tema del doppio, della distinzione tra vero, incubo e realtà. E del Dr. Jekyll e Mr. Hyde chi scrive ha già parlato altrove, riferendosi al film di Robertson del 1920. Ognuno ha il proprio "lato oscuro". Ritorna la dimensione onirica che nel racconto di Stevenson è usata con estrema parsimonia. In questa sceneggiatura serrata e avvincente, il protagonista, contro la perdizione, lascia "in ostaggio la sua ani-

¹ Ci si riferisce a Nanni Moretti di *Caro Diario* (1993), quando "figli unici", all'ora del lupo, alle tre, si rifugiano nel letto del padre. È l'ora di cui scrive un altro importante cantautore Francesco Guccini: "Ma che cosa c'è in fondo a questa notte,/ quando l'ora del lupo guaisce/ e il nuovo giorno non arriva mai/ e il buio è un fischio lontano che non finisce;/ di minuti lunghi come il sudore/ di ore che tagliano come falci"; *Signora Bovary* (1987).

² *L'ora del lupo (Vargtimmen)*, Sve. 1966-68, regia: Ingmar Bergman; Attori: Max von Sydow, Liv Ullmann, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Ingrid Thulin, Georg Rydeberg. Nella sua casa d'estate su un'isola Johan Borg (M. von Sydow), pittore famoso, insoddisfatto e misantropo, "padrone" geloso di sua moglie Alma (L. Ullmann) e terrorizzato dalle ore notturne, tiene un diario dove annota i démoni della nevrosi e le allucinazioni che lo tormentano. In un castello vicino, ad Alma, che ha letto il diario, appaiono persone che assomigliano a quei démoni. Il film è la elaborazione di un copione (*Gli antropofagi*) scritto anni prima e girato nel 1966. Di questo film Bergman ha detto: "Ho osato fare alcuni passi, ma non ho percorso tutta la strada. [...] È un barcollante nella direzione giusta" (*Immagini*, trad. it., a c. di R. Pavese, Garzanti, Milano 1992, p. 26).

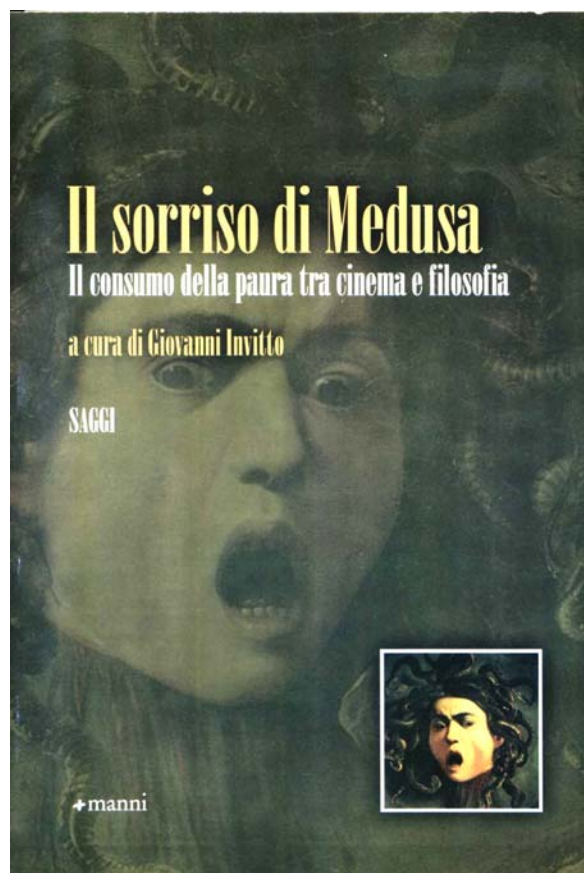


ma". E fa portare "uno specchio a figura intera". Che vuol dire a "figura intera", se non una figura speculare che rifletta il finto doppio? Sono tante domande a cui non possiamo dare risposta perché da Stevenson a Robertson-Beranger si è introdotta una "zeppa" rilevante: quella della psicoanalisi freudiana, che l'autore non poteva prevedere³.

Il *pulp* ha origine più recente. A metà degli anni Novanta un gruppo di scrittori italiani è stato etichettato con la definizione di "cannibali" per il crudo realismo dei loro romanzi. È stato ripetutamente detto che erroneamente oggi si tende a indicare con il termine *pulp* tutte quelle pellicole che propongono contenuti forti e che abbondano di crimini ed efferatezze, in particolar modo dopo l'uscita nel 1994 del film *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino. Praticamente tutta la produzione di Quentin Tarantino è considerata *pulp*, tanto che spesso si usa il termine *tarantiniano* come sinonimo di *pulp*.

Parimenti va qui tenuta in conto la paura consumata tramite i film sugli esorcismi e gli anticristo. La commistione tra *horror*, sacro e religione vede il suo inizio nel 1973, con *The Exorcist*, che, guarda caso, ha come protagonista Max von Sydov, il cavaliere de *Il settimo sigillo* e de *L'ora del lupo*, affiancato da altri pregevoli attori anche di film western (Lee J. Coob). Il regista William Friedkin localizzerà la sua produzione sempre all'interno del genere dell'orrore; l'attrice Linda Blair farà tre film della serie. Il tema è quello del "possesso" da parte di Satana. Per usare una metafora, pare che si sia scambiata l'"ora nona", vale a dire le tre pomeridiane, l'ora nella quale Cristo, morendo in croce, ridiede all'uomo, nella prospettiva della teologia e della fede, la vittoria sulla morte e la vera vita, con l'"ora del lupo", l'ora della paura, del terrore, degli incubi, della morte senza riscatto. Talvolta avviene che si banalizzino questi fatti archetipici e inconsci e se ne faccia una *vulgata* mortificante culturalmente, ma produttiva dal punto di vista commerciale, camuffando domande vitali con quella pulsione al cruento, all'irrazio-

nale, al subumano che attraversa ognuno di noi.



3. Finale con quesito: da dove deriva questa offerta che, nel mercato globale, risponde ad una domanda di paura? Fascinazione della paura e della sofferenza, cioè moderne, inconsce versioni della *voluptas dolendi* o, addirittura, del *cupio dissolvi*? Sicuramente potrà esser questo, ma non solo. Pensiamo alla violenza, all'antropofagia presenti nelle fiabe per bambini. Quali finalità hanno? Servono a colmare la fantasia? Servono ad educare spaventando (l'Uomo nero, il Lupo, l'Orco, la Regina cattiva)? La psicoanalisi, su questo tema ha scritto parecchio, naturalmente evidenziando il ruolo dell'inconscio. L'intenzione di quelle favole è di far crescere l'immaginario infantile e, contemporaneamente, di creare in esso spazi di insicurezza compensata e frenata dalla presenza stabilizzante dell'adulto-narratore e dai luoghi nei quali la narrazione avviene (casa, scuola...). Anche la paura fruita tramite il cinema ha qualcosa di rassicurante: è una paura consapevolmente virtuale, *in vitro*, che noi creiamo, consumiamo e dissolviamo. Serve

³ *Il falso doppio. Riflessioni su "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" di J. S. Robertson, in Il falso. Immagini sul vero-simile, a c. di M. Maisetti, F. Mazzei, L. Vitalone, Cinema e psicoanalisi, Milano 2006, pp. 85-91; poi in G. INVITTO, Idee s schermi bianchi. Filosofia e cinema tra il mito e il falso, Mimesis, Milano 2007.*



a distrarci dalle vere paure: quella della verità e quella della morte, che in sostanza sono due facce della stessa paura. Così per il cinema, come per le fiabe infantili, funziona il "C'era una volta". Anche il Luna Park, per molti aspetti, rientra in questa domanda e consumo di paura. Che l'industria abbia adottato la mimetizzazione del terrore anche sotto vesti para-infantili è oramai fatto compiuto. Un esempio, il film d'animazione di G. Kenan *Monster House*, del 2006, definito "giallo d'animazione in chiave dark".

Ma la costruzione cinematografica di paura potrebbe avere insospettiti aspetti e funzioni positivi prodotti dalla oggettivazione e dal governo del negativo nel "fantastico estetico". Era la funzione catartica che Aristotele assegnava alla tragedia rispetto alla commedia. La rappresentazione delle passioni - e la paura è una passione - produce la liberazione di/da esse. Se anche il cinema rientrasse in una poetica catartica aggiornata, potremmo dire che assolverebbe ad una funzione profondamente filosofica, perché utilizzare la ragione significa anche ridimensionare le paure esistenziali.

Nondimeno dobbiamo essere grati a questi generi filmici se hanno dato attori come Boris Karloff, il mitico Jean Gabin dei *noir*, Vincent Price, Bela Lugosi, Christopher Lee e registi come Friedrich W. Murnau, Alfred Hitchcock, Dario Argento, Quentin Tarantino... Solo per citare quelli conosciuti da larghe masse di pubblico.

Però questa breve nota va chiusa con una domanda "strutturale". Se è presente una forte domanda cinematografica di "paura", ciò avviene perché è il nostro immaginario a produrre la domanda di certi consumi o è il mercato, cioè l'"industria" cinematografica, che produce l'immaginario che a sua volta...?

Forse siamo ancora al dilemma archetipico dell'uovo e della gallina.

(*) Il brano è tratto da: G. Invitto (a cura di), *Il sorriso di Medusa. Il consumo della paura tra cinema e filosofia*, Manni, San Cesario, 2008.

Indice del libro

La paura come consumo cinematografico, di Giovanni Invitto

Carlo A. Augieri
Crisi della rappresentazione e limite del meraviglioso. La paura come choc interpretativo ed 'impigliamento' del senso

Franca Mazzei Maisetti
Fascinazione e timore della paura

Massimo Maisetti
Blade Runner di Ridley Scott (1982). Le paure del presente proiettate nel futuro

Vincenzo Camerino
Il cinema, la paura, i "recinti" e le "polveriere" dell'umanità

Fabio A. Sulpizio
Verde è il colore della paura. Simbologie della rinascita e crisi della modernità nel cinema di genere

Alessandra Spadino
Quando il sistema uccide. Porcile di Pier Paolo Pasolini

Salvatore Colazzo
Il Pianista di Polanski. La paura e la vita nuda. Contrappunto a più voci

Daniela De Leo
La paura: viaggio nell'infinito. Stalker di Andrej Tarkovskij

Giovanni Scarafile
La paura tra evento e senso. No Country for Old Men di Ethan e Joel Coen
