

Il diavolo, certamente

Denis Lotti

Ne la materia
Che mai non dorme,
Re de i fenomeni,
Re de le forme,
Sol vive Satana¹.

Il legame tra la rappresentazione del Diavolo e lo spettacolo cinematografico è tanto antico quanto persistente. A ben vedere, tale sodalizio precede il debutto del *cinématographe* e si ritrova, ad esempio, negli spettacoli di lanterna magica. A questo proposito Brunetta ricorda che

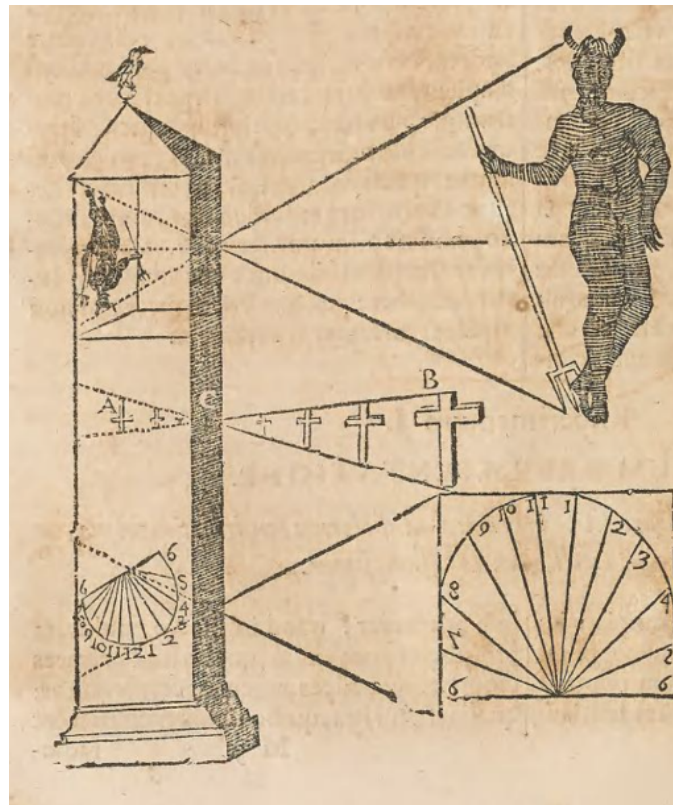
a lungo nel Settecento i lanternisti hanno mostrato di avere gli stessi poteri degli esorcisti e dei necromanti: di saper convocare dal nulla schiere di diavoli, ma anche di riuscire a dominarli, a renderli familiari e quasi inoffensivi, di accoppiarli con altre figure, destituendoli di terribilità. Lo spirito della cultura popolare, col suo senso del comico e la sua capacità di rovesciare le gerarchie di valori, gioca un ruolo importante nel determinare iconografia e interpretazione delle apparizioni di scheletri e morti degli spettacoli dei lanternisti.

Il diavolo continua ad apparire a lungo anche nell'Ottocento nelle immagini di spettacoli casalinghi con pubblici di bambini (ed è un diavolo bonario, una maschera che gioca si fa beffa o viene beffato da altre maschere): è un diavolo che può entrare in modo garbato negli incubi infantili (Brunetta 2009: 209).

In piena età della Controriforma le potenzialità della lanterna magica divengono un solido quanto efficace alleato del predicatore, le cui tesi possono essere dinamicamente illustrate per mezzo della proiezione di immagini suggestive. Nel suo trattato *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671), il gesuita

1. Enotrio Romano [Giosuè Carducci], *A Satana*, 1863. Colgo l'occasione per ringraziare per i preziosi consigli Silvio Alovisio, Anna Bellato, Gian Piero Brunetta, Paolo Caneppele, Rossella Catanese, Marco De Bartolomeo, Enrico Gheller, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, Silvia Vacirca, Simone Venturini.

tedesco Athanasius Kircher (1602-1680) illustra le peculiarità di uno strumento ottico da egli stesso modificato per ottenere apparizioni sempre più sorprendenti (Brunetta 2009: 237). Nel dettaglio, per quanto riguarda le rappresentazioni del diabolico, nel volume di Kircher è citato un esperimento di camera oscura che Brunetta sintetizza in “rappresentazione della Croce e del Demonio” ispirata a un “divertimento negromantico dell’imperatore Rodolfo II” (1552-1612; Brunetta 2009: didascalia all’immagine n. 7, fuori testo): tale macchina ha forma di obelisco ed è divisa in tre sezioni di camere oscure (Kircher 1671: 94-95). Nell’illustrazione, ivi riprodotta, spicca in tutta evidenza una *silhouette* diabolica armata di tridente.



L’immagine, parte del volume *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Kircher 1671: 94), è tratta da una riproduzione digitale diffusa da Smithsonian Libraries and Archives (Washington DC).

Copyright status: public domain².

Tra gli sperimentatori successivi appare emblematico il caso del “fantasmagorista” belga Étienne-Gaspard Robertson (1763-1837). Costui, ispi-

2. La riproduzione digitale del volume è consultabile presso il sito Archive.org <https://archive.org/details/athanasiikirche00kirc/page/n5/mode/2up> (ultimo accesso 5 ottobre 2024).

rato dalle teorie di Kircher, applica nozioni di fisica ai propri spettacoli di illusione per migliorarne gli effetti. Ma le affinità tra Robertson e Kircher sembrano terminare qui. Infatti, nelle sue *Mémoires* (1831) Robertson non nasconde che, fin da bambino, si dà molto da fare per incontrare il Diavolo: a lungo tenta di evocarlo nel desiderio di ottenere poteri magici (Brunetta 2009: 309-310). Fallito il contatto diretto con Lucifero, costruisce il Fantascopio, sorta di lanterna modificata, “che proietta immagini su uno schermo trasparente per il pubblico che si trova in posizione diametralmente opposta alla fonte luminosa” (Brunetta 2009: 310). Nel corso del tempo, Robertson migliorerà sempre più le sue macchine, combinandole con ingegnosi espedienti illusionistici. Ad esempio proietterà le immagini sul fumo, suscitando forti emozioni nel pubblico (Elcott 2019: 306). A tale proposito Brunetta riporta una testimonianza anonima del 1807:

Se fossimo ancora ai tempi in cui Eleonora di Galigai fu condannata come strega, per ordine del Parlamento, Monsieur Robertson conoscerebbe gli stessi rischi. Ha la capacità di farvi vedere gli spettri. I fantasmi. Inoltre fa esperimenti su fluidi galvanici (Brunetta 2009: 311).

L’espedito della proiezione sul fumo pare essere evocato nella prima apparizione di Woland, *alias* il Diavolo, in *Il maestro e Margherita* (1966) di Bulgakov. Tale *performance* – che, nel caso specifico, è sovranaturale – avviene alle spese di un personaggio di nome Berlioz. Considerate le curiose affinità, vale la pena riportarne il brano:

A questo punto l’aria torrida gli³ si infittì davanti, e da essa si formò un diafano personaggio dall’aspetto assai strano. Un berretto da fantino sulla piccola testa, una giacca a quadretti striminzita, anch’essa fatta d’aria... Un personaggio alto più di due metri, ma stretto di spalle, magro fino all’inverosimile, e dalla faccia – prego notarlo – schernevole.

La vita di Berlioz era così fatta che agli avvenimenti straordinari egli non era abituato a credere. Impallidendo ancora di più, spalancò gli occhi e penso sconcertato: “Non è possibile!...”

Ma, ahimè, era possibile, e lo spilungone, attraverso il quale passava lo sguardo, oscillava davanti a lui senza toccare la terra.

Allora il terrore si impadronì a tal punto di Berlioz che egli chiuse gli occhi.

3. Il soggetto è Michail Aleksandrovič Berlioz “direttore di una rivista letteraria e presidente della direzione di una delle più importanti associazioni letterarie di Mosca, chiamata con l’abbreviazione MASSOLIT” (Bulgakov 1967: 5).

Denis Lotti

Quando li riaprì, vide che tutto era finito, il miraggio si era dissolto, l'uomo quadretti era sparito, e insieme l'ago spuntato gli era uscito dal cuore.
 – Accidenti, che diavolo! – esclamò il direttore. – Lo sai, Ivan⁴, c'è mancato poco che mi venisse un colpo per il caldo! Ho avuto perfino una specie di allucinazione... – tentò di ridacchiare, ma negli occhi gli ballava ancora l'inquietudine e le mani tremavano (Bulgakov 1967: 6).

In epoca cinematografica incontriamo le stimolanti teorie di un altro gesuita, Michel de Certeau (1925-1986). Lungo gli anni Settanta de Certeau si è occupato a più riprese della rappresentazione cinematografica della possessione, dapprima prendendo a esempio *The Devils (I diavoli)*, 1971, Ken Russell), proseguendo poi l'indagine con *The Exorcist (L'esorcista)*, 1973, William Friedkin) e *Le Diable probablement (Il diavolo probabilmente)*, 1977, Robert Bresson), per terminare con *Exorcist II: The Heretic (L'esorcista II – L'eretico)*, 1977, John Boorman). Il religioso ha via via messo in luce le relazioni tra cinema e possessione, addentrandosi, infine, nella critica allo “scientismo” (de Certeau 2021: 15-16) che trova fondamentale in *The Exorcist*. In particolare, rileva che

se vi è una sequenza terrificante nell'*Esorcista*, questa non è tanto quella in cui la ragazza vomita del liquido verde con quel che segue, quanto piuttosto quella in cui si trova presa all'interno del meccanismo psichiatrico, prigioniera di apparecchiature metalliche che emettono suoni incredibili. La mostruosità proviene da una simile “scienza” psichiatrica, che rende palpabile la leggenda diabolica (de Certeau 2021: 16).

Secondo de Certeau tale approccio vesserebbe la società laica occidentale contemporanea sottolineando che dalla dimensione squisitamente “demonologica” la “possessione si è medicalizzata” (de Certeau 2021: 21).

Alexander Kluge⁵, riferendosi a uno scarto di lavorazione del *Faust*⁶ di Friedrich Wilhelm Murnau, nota che Mefistofele viene ritratto mentre seduce

4. Ivan Nikolaevič Ponyrëv poeta “che scriveva sotto lo pseudonimo Bezdomnyj” (Bulgakov 1967: 5) ossia “senza casa”.

5. Kluge (1939) è noto viepiù per essere un autore di pellicole sperimentali. La descrizione è citata all'interno del saggio intitolato *Il diavolo come entertainer* (Kluge 2016: 145-176).

6. *Faust - Eine deutsche Volksage*, Germania 1926, Friedrich W. Murnau. I testimoni in pellicola sono stati ritrovati presso il Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino e restaurati da Luciano Berriatúa nella prima metà degli anni Novanta (Berriatúa 1996: 76-86).

le proprie vittime *intrattenendole*, ovvero sia proiettando loro una fantasmagoria⁷. La suggestione crea un punto di contatto tra il Diavolo e le più moderne forme dello spettacolo, ambito in cui, a partire dagli albori del Ventesimo secolo, il cinematografo si guadagna un posto di primo piano.

Se i precedenti riferimenti hanno richiamato alcune traiettorie rappresentative e alcuni paradigmi legati ai lanternisti e ai loro spettacoli fantasmagorici, per presentare il secondo numero di *Ultracorpi* intendo evocare – è il caso di scriverlo – un palinsesto diabolico costituito da suggestioni cinematografico-infernali (Cosandey, Gaudreault e Gunning 1992). In questa presentazione l'occhio di riguardo è rivolto alla produzione cinematografica muta, perlopiù italiana, in considerazione del fatto che la totalità dei saggi raccolti nei dossier seguenti indaga il cinema sonoro nazionale e internazionale. Dati i limiti di contesto e spazio, tale ricognizione non può né vuole avere alcuna ambizione di esaustività.

1. *Diavoli muti-mutanti*

La nostra prima guida virgiliana non può che essere Georges Méliès, pioniere e nume tutelare del cinema fantastico, il quale ha più volte messo in scena film dedicati alla figura del diavolo. Lo stesso illusionista ha interpretato Mefisto in *Le Manoir du diable* (1896), film con il quale, secondo Abbott (2007: 1), “Méliès brought forth the first celluloid vampire”. A questo seguono altre pellicole in cui il Diavolo è citato direttamente: *Le Diable au convent* (1899), *Le Diable géant ou le Miracle de la madonne* (1901), *Les Filles du Diable* (1903), *La Planche du Diable* (1905), *Le Diable noir* (1905), *Les Quatre Cents Farces du Diable* (1906) (Costa 1995; Malthête-Méliès 1995; Malthête e Mannoni 2008). Costa osserva che

nell'universo laico di Méliès il soprannaturale è una curiosità come un'altra,

7. In questo caso peculiare il termine si riferisce a una proiezione di lanterna magica che mostra al dottor Faust e alla duchessa di Ferrara la fuga dall'Egitto degli israeliti attraverso il Mar Rosso (Kluge 2016: 145).

Denis Lotti

una delle tante possibili configurazioni del meraviglioso. Lo spirito con cui Méliès rappresenta il diabolico è quello che sta alla base delle sue numerose interpretazioni del personaggio di Mefistofele, nelle varie versioni del mito di Faust: *Faust et Marguerite* (1897); *Damnation de Faust* (1898); *Faust aux Enfers* (1903); *Damnation du Docteur Faust* (1904) [...]. Quella di Méliès per il personaggio di Mefistofele è un'autentica passione. Non solo lo ha interpretato un'infinità di volte, lasciandoci un gran numero di fotografie e bozzetti e rendendogli omaggio in quella galleria dei suoi personaggi che è *Le Roi du maquillage* [1904]. Nessun dubbio che a lui, più che a Faust, vadano le sue simpatie: questa maschera, così spesso riproposta, è una sorta di marchio di fabbrica che assai meglio della stella della Star Film sintetizza il gusto per il trucco, il raggio, il travestimento che caratterizza tutta la sua produzione (Costa 1995: 125-126).

Per quanto riguarda il cinema italiano dalle origini ai giorni nostri è d'obbligo il riferimento diabolico alle produzioni di ispirazione dantesca, esplicita o indiretta. Date le numerose testimonianze su pellicola, si può affermare che “l'Inferno dantesco è cinegenico” (Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 9). Tale definizione ci permette di considerare che il dialogo tra il cinema muto italiano in particolare e le ambientazioni della prima Cantica è stato fondativo per l'immaginario fantastico (Costa 2002). Fantastico che a lungo è stato percepito dalla storiografia quale ambito apparentemente poco praticato dalla nostra produzione del primo Novecento, altrimenti celebre per aver raggiunto i migliori risultati sviluppando soggetti *mélo*, messinscena di ambientazione storica o burlesco-comica. La relazione tra il cinematografo e l'opera dantesca, in estrema sintesi, per quanto riguarda la *fiction* italiana del muto, si estende a tutti i registri, comico incluso, ed è soprattutto legata all'ambientazione infernale. Infatti, l'“Inferno rappresenta per le culture audiovisive moderne una opportunità rara di mettere alla prova il proprio potenziale visionario” (Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 9).

Tra tutti i film muti d'ispirazione dantesca prodotti in Italia, il titolo a tutt'oggi più celebre – *si parva licet* – è, appunto, *L'Inferno* della Milano-Films, pellicola diretta da Giuseppe de Liguoro e Francesco Bertolini con la

collaborazione di Adolfo Padovan, prodotta e distribuita nel 1911⁸. Si tratta di uno dei primi soggetti a lungo metraggio della produzione nazionale (Bernardini 1985: 91-111; Canosa 2007: 360-383), che ottiene un largo consenso di pubblico in quanto esemplare ricco di invenzioni visive innovative e di effetti speciali sorprendenti per verisimiglianza. *L'Inferno* della Milano-Films sorprende ancor oggi per il grado di ambizione scenografica e costruzione coreutica.

Come scrive Michele Canosa “vorremmo definirlo un film monumentale” laddove

l'aggettivo ‘monumentale’ ci pare conveniente: evoca la mole del film (1200 metri, forse 1500, è considerato il primo lungometraggio), la sua imponenza e ambizione estetica (“Grandioso film d’arte”, recita la pubblicità), allude alla tradizione delle patrie Lettere (la Commedia di Dante: tradizione letteraria, traduzione per lo schermo) ed evoca quelle vestigia di civiltà scomparse (memoria storica e reinvenzione epico-mitologica) che occupano il cinema muto italiano (il *feature film* in costume) (Canosa 2007: 360).

Dal punto di vista formale e stilistico la messinscena è ispirata alle celeberrime illustrazioni di Gustave Doré, animate con tensione grandiosa e spettacolare:

L'Inferno è il primo grande film che, servendosi dell'appoggio delle incisioni di Doré, ormai entrate e ben metabolizzate nell'immaginario popolare (in Italia la *Divina commedia* illustrata da Doré è venduta a dispense), entra di prepotenza nella cultura Liberty e simbolista contemporanea, ne celebra lo spirito in funzione antirealistica e antinaturalistica e chiede una piena legittimazione artistica e culturale nel cinema proprio in nome dell'autorità di Dante (Brunetta 1996: 25).

I realizzatori vi impiegano trucchi cinematografici in gran parte già esperiti dalle produzioni “attrazionali” cui il film rimane legato, in particolare le *féerie* di Méliès: espedienti utili a realizzare esseri mostruosi, apparizioni fantasmagoriche e paesaggi sinistri. L'esperimento culmina con una so-

8. *L'Inferno* è stato spesso citato a esempio virtuoso di produzione cinematografica, un cinema d'arte che incontra il consenso popolare, ma è anche espressione di cinema politico, in particolare sintomatico del movimento nazionalistico. Tra gli studi più recenti legati alle molteplici relazioni tra Dante e il cinema, cfr. Alovisio, Carluccio e Dagna 2023; Canosa 2007; Curreri, Starace 2021; Havelly 2012; Welle 2004.

Denis Lotti

vrimpressione che rende possibile il ritratto dei tre volti di Lucifero intento a maciullare in ognuna delle bocche Giuda, Bruto e Cassio, una presenza gigantesca rispetto alla figura del poeta in primo piano. Com'è ovvio che sia, l'apparizione del famelico Diavolo rappresenta il *climax* del film, nonché la sequenza spettacolare che ne precede l'epilogo, in cui vediamo Virgilio guidare il costernato ospite a “riveder le stelle”. Per quanto anche il Lucifero che compare nella pellicola rivale tratta dalla medesima Cantica, e prodotta a tempo di record dalla Helios Film, non è da meno in quanto a verisimiglianza e resa orrorifica.



Fotogrammi tratti dalla pellicola *L'Inferno* (1911, Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo) che ritraggono Lucifero intento a divorare i dannati, per gentile concessione della Filmoteca Vaticana.

Per quanto riguarda l'ambito del *burlesque* muto italiano, il diabolico si annida nel soggetto di *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti* (1910, Itala Film). La breve pellicola si presenta come una sorta di divertito, quanto scanzonato, apologo morale. Un racconto dove nessuno, nemmeno Dio in persona, è risparmiato dal ciclone provocato da un parente stretto del

proverbiale Gian Burrasca⁹. Formalmente, grazie alle ambientazioni ultraterrene, anche in questo caso la pellicola sfrutta l'impianto visionario e circense delle *féeries*, possibile mediante l'espedito del sogno, chiave che apre ogni porta immaginifica¹⁰. In questa favola Cretinetti, maschera comica già celebre (Gili 2005: 65-67), diviene, suo malgrado, un epigono di Dante, ancorché con un distinguo narrativo rispetto allo schema della *Commedia*: il percorso è ribaltato con il protagonista che attraversa dapprima il Paradiso per poi piombare letteralmente all'Inferno, a mo' di ulteriore capovolgimento parodico dell'Opera dantesca. *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti* si può assimilare alla *slapstick comedy*; infatti, non a caso, una volta penetrato nell'Empireo, il monello dà vita a un parapiglia facendo crollare arredi e colonne scimmiettando Sansone. Il Padreterno, visto tutto il caos provocato, ordina a Mefistofele (Emilio Ghione) di intervenire. Cretinetti si ritrova così inseguito dal Diavolo il quale lo spinge a tuffarsi in un calderone colmo di zuppa che già sobbolle, attorniato da uno stuolo di demoni che lo tormentano punzecchiandolo a ritmo di danza tribale. Il riferimento ai luoghi ultraterreni nei quali è ambientata la *Commedia* è dichiarato nella metamorfosi parodica che tramuta in visione bizzarra il Paradiso (con annesso magazzino di giocattoli popolato da angeli impegnati a smistare gli stessi agli ordini di Babbo Natale). Per quanto riguarda la rappresentazione dell'Inferno, ivi riecheggiano stereotipi esotici, comprensivi dei riti culinari dei cannibali, con tanto di calderone e danza rituale dei diavoli attorno al malcapitato, immerso nel brodo¹¹. Il Purgatorio è evocato nell'epilogo da un *calembour*: ossia da un barattolo contenente una purga, chiosa che contiene una gag a sfondo morale. Si tratta di un finale nel quale si possono ravvisare blande intenzioni educative, in cui il casti-

9. *Il giornalino di Gian Burrasca*, romanzo d'appendice pubblicato da Luigi Bertelli, *alias* Vamba, sulle pagine del *Giornalino della domenica* lungo il biennio 1907-1908, raccolto in volume nel 1912 (Vamba 1912).

10. Nonostante il registro differente, a questo ambito formale appartiene anche il citato *L'Inferno* della Milano-Films, opera-chiave "per comprendere l'assimilazione del trucco ottico nel cinema dell'integrazione narrativa" (Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 12).

11. Secondo Elisa Uffreduzzi "non è difficile intravedere nella [...] breve performance una traccia di quella che viene genericamente definita come 'African circle dance', nella quale lo storico del jazz Marshall Stearns ha intravisto le radici del *cakewalk*" (Uffreduzzi 2023: 60-61).

go corporale è conseguenza diretta dell'ingordigia titolare. Nonostante il disgusto provocato dalla cura, una volta ritrovato il sorriso, Cretinetti, che non pare affatto intimidito dalla disavventura, non può che fare gli auguri di buon Natale al pubblico indossando un sorriso beffardo. Come a dire: non finisce qui, tutto è rimandato alla prossima marachella.

Cretinetti non è l'unica maschera cinematografica a fare una gita all'inferno: tocca anche al gigante Maciste cadere tra le grinfie dei demoni. Nel 1926 l'eroe forzuto, interpretato da Bartolomeo Pagano (Reich 2015; Lotti 2016), sarà protagonista di *Maciste all'Inferno*¹². La lavorazione della pellicola – diretta da Guido Brignone – inizia nel 1924 (Reich 2015: 279-280). Il film è presentato una prima volta presso la commissione di censura nel 1925; bocciato, ottiene il visto solo nel marzo del 1926, con alcuni tagli (dai 2502 iniziali si arriva ai 2475 metri), anche se grazie ad alcune testimonianze sappiamo che il film “era già stato visto da migliaia di spettatori [...] durante la Fiera di Milano del 1925”, nell'ambito della quale ricevette un premio (Panicucci 1952: 34). *Maciste all'Inferno* desta molta curiosità nella critica dell'epoca, la quale individua nella “generosa esibizione delle proprie grazie, che con la scusa dell'inferno, vi fanno la bella Elena Sangro e molte altre donzelle” (D'Incerti 1951: 31) il punto focale di un lungo successo di pubblico, che come vedremo sarà ricordato anche da Federico Fellini. La fiaba ispirata all'*Inferno* dantesco gioca con l'immaginario popolare e coi personaggi più celebri, coadiuvata dai notevoli effetti speciali firmati da Segundo de Chomón (Nosenzo 2007). Brignone ambienta le scene in un paesino del Nord Europa, con abitanti vestiti in costumi otto-

12. Data la scarsa circuitazione del film, pare utile proporre una sinossi. Plutone, re dell'Inferno, manda sulla terra Barbariccia per rapire Maciste. Questi è un contadino forzuto e fiero avversario dei diavoli. Barbariccia, prese le sembianze del dottor Nox, propone a Maciste di divenire suo alleato in cambio di ricchezza e lussuria; il forzuto per tutta risposta lo respinge. Una trappola tesa dal demone spedisce Maciste all'Inferno. Qui il gigante viene conteso dalla regina Proserpina e da Luciferina ed è presto vittima di un sortilegio: dopo aver dato un bacio a Proserpina, viene tramutato in demone. Barbariccia, già amante della sovrana, è geloso e, per mutare la situazione, organizza una rivolta contro Plutone. Maciste interviene in difesa del re umiliando Barbariccia e il suo manipolo di rivoltosi. Il sovrano, riconoscente, lo dichiara libero di tornare sulla Terra. Ma Proserpina lo bacia di nuovo condannandolo a rimanere nell'Adde. Passano gli anni: solo le preghiere di un innocente riescono a liberare Maciste che può finalmente tornare a casa “... e la fiaba è finita”.

centeschi, una sostanziale placida sobrietà che contrasta con le diavolerie e fantasticherie infernali “in cui più scatenato è il gioco delle citazioni dantesche strampalate e goliardiche” (Costa 2002: 133). Siamo dinanzi a due trame intrecciate tra loro: la cornice racconta un dramma familiare piuttosto convenzionale; l’ambientazione infernale corrisponde, invece, al genere fantastico in modo piuttosto schietto ed evoca i *divertissement* visionari mélièsiani, ispirati alle illustrazioni di Gustave Doré¹³ che a loro volta, inevitabilmente, richiamano il precedente cinematografico più prossimo rappresentato da *L’Inferno* della Milano-Films. Un contesto surreale che legittima la lascivia dei costumi rappresentati, ed è forse la fuga nel fantastico che rende più morbida la censura nei confronti di un film che “costituisce una felice ibridazione tra filone popolare dei forzuti, commedia e spettacolo di varietà” (Brunetta 2008: 298-299).

Date le numerose citazioni sparse lungo i film ispirati alla prima Cantica, “studiare gli inferni mediali significa anche riflettere sulla relazione presupposta tra il loro pubblico di riferimento e la *Commedia*” (Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 12). Ma accanto a ciò si torna a Méliès, infatti

non solo il clima è quello di certe parodie mitologiche di Méliès [...], ma ci sono dei trucchi tipicamente mélièsiani opportunamente reinterpretati da Segundo de Chomón, come quello del diavolo che perde la testa per un ceffone di Maciste e, avutala finalmente indietro, la riassetta prima di risistemarsela sulle spalle; oppure quello della piovra in sovrapposizione su un paesaggio urbano, che sembra presa direttamente da *Les Hallucinations du Baron de Münchhausen* [1911, Méliès] (Costa 2002: 133).

Il minimo comun denominatore tra i film di Cretinetti e Maciste, così diversi pur nei comuni spunti goliardici e comici che li animano, pare riconoscersi nella rivisitazione di Dante sospesa tra iconoclastia e omaggio. Ad esempio, pensiamo al busto del Poeta che viene infranto, per quanto inavvertitamente, da quel “diavoletto” di Cretinetti, atto di distruzione che *mutatis mutandis* si può rispecchiare nel volto deformato del demone decapitato dal ceffone di Maciste. È un’identità che subisce un cambio

13. “L’idea davvero vincente sta nella commistione tra la forza suggestiva delle incisioni di Doré, sicuramente il più noto e popolare illustratore della *Commedia*, e l’iconografia del teatro di varietà” (Costa 2002: 131).

Denis Lotti

traumatico, ma è un esorcismo nei confronti dell'appropriazione scolastica di Dante: una pratica dissacratoria e anarcoide che pare evocare gli anacronismi futuristi di cui, allora, era aedo impareggiabile Ettore Petrolini. Connessioni impertinenti perciò esilaranti che, ibridando antico e moderno, cercano l'effetto di una caduta comica per contrasto, causata dal connubio tra elementi evidentemente fuori posto (Costa 2002: 133), associazioni temerarie nascoste tra le righe. Ad esempio, nel film di Brignone vengono incluse alcune diavolerie – *ça va sans dire* – futuribili quali la “televisione”¹⁴, ossia lo “specchio magico” per mezzo del quale i diavoli osservano gli esseri umani dando contestualmente vita a un metafilm, ossia creando una corrispondenza tra quello che è presentato in qualità di sortilegio infernale e lo spettacolo della visione che rimanda direttamente al cinematografo.

Rispetto alla produzione muta italiana, Venturini sottolinea che il Diavolo e gli ambiti del maligno

sono al servizio del meraviglioso cinematografico ne *Il diavolo zoppo* (Società anonima Ambrosio, 1910), mentre il lungometraggio *Satana* (Luigi Maggi, 1912) è scritto per lo schermo da un erede della scapigliatura torinese come Guido Volante e grazie agli episodi auto-conclusivi modula e sperimenta un immaginario denso di crudeltà e violenza su più registri e generi. La tradizione operistica e melodrammatica alimenta e connota il *Faust* (Società italiana Cines, 1910) e fra tradizione romantica e lirica si colloca *Il demone* (Giovanni Vitrotti e F. Kortfus, 1911). Nel solco della tradizione faustiana filtrata dal cinema delle dive (o diva film) si collocano *Rapsodia satanica* ([Nino Oxilia,] 1917) e *La giovinezza del diavolo* (Roberto Roberti, 1922) (Venturini 2014: 30-31).

Dal punto di vista iconografico la rappresentazione di Mefistofele dipende dalla tradizione operistica, lo riscontriamo in *Rapsodia satanica* di Oxilia

14. Secondo Costa nella versione post-sonorizzata del film (che purtroppo non viene resa disponibile per la consultazione) lo “specchio magico” dell'edizione muta viene chiamato “esplicitamente televisione” (Costa 2002: 134). A tale riguardo Brunetta conferma che “a un certo punto Plutone produce su un muro dell'Inferno una visione in diretta della terra: ‘È la televisione – dice – sulla terra ne sentirete parlare tra anni’” (Brunetta 1996: 26).

quanto nel citato *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale di Cretinetti*, “debiti verso il complesso della tradizione folklorica, letteraria e operistica del Faust e delle sue varianti, entro la quale un riferimento importante è rappresentato dal *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868)” (Venturini 2014: 83). Lo ritroviamo anche in un film di Luigi Maggi, il regista che tra il 1909 e il 1912 gira almeno tre film prodotti dalla Ambrosio di Torino con protagonista il Diavolo. Ai citati *Il diavolo zoppo* e *Satana* si aggiunge il misconosciuto *Cuore di mamma*. Della pellicola, che oggi risulta dispersa, rimane una *brochure*, che ne sintetizza il soggetto, e un bellissimo manifesto opera di Filippo Omegna¹⁵. Dalla sinossi scopriamo che la protagonista del film è una bambina (Eugenia Torricelli) che è obbligata a scendere all'Inferno per recuperare il cuore della propria madre, strappatole da Satana in persona, il quale, senza troppe spiegazioni volle impossessarsi di “un cuore buono e affettuoso” (Anonimo 1909: 2). Oltre a Dante, il soggetto pare guardare anche a Pinocchio: infatti in aiuto della bambina – respinta “brutalmente” dalla madre ormai priva di ogni sentimento d'amore – giunge una “buona Fata” che la “rincora [sic] insegnandole il cammino da percorrere per ritrovare il cuore della mamma”. Ovviamente la via non può che essere “aspra e piena di insidie”, ma grazie a un velo magico donatole dalla Fata, la bambina è protetta da “ogni ostacolo” (Anonimo 1909: 2). Di peripezia in peripezia, la piccola protagonista giunge infine “nell'antro di Satana”; per ordine di questi viene rinchiusa in “un carcere infuocato” mentre “un diavolello le fa da guardiano” (Anonimo 1909: 3). Presto scoprirà che anche questi era stato rapito alla mamma, perciò si offre per favorirle la fuga. Ma prima occorre impossessarsi del cuore materno che “il Re dell'Inferno porta sempre con sé in una borsetta appesa alla cintura”. Gettato contro Satana il velo magico quest'ultimo “si trasforma in solida fune che lo avvolge e strettamente lega”. Dunque “riprendere il cuore al mostro ormai impotente, è, per la nostra eroina, una cosa facilissima, ed ottenutolo, in compagnia del diavolello, imprende la via del ritorno”. Il cuore torna nel petto della madre “facendo subitamente riaccendere gli affetti di prima”.

15. *Brochure* e manifesto di *Cuore di mamma* – conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino – sono consultabili sul sito ufficiale < <http://www2.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx> > (ultimo accesso: 21 settembre 2024).

Denis Lotti

Il diavolo, certamente

Rimane ancora un debito nei confronti del generoso diavoletto: “il velo è lanciato ancora una volta” e il piccolo demone “viene trasformato in un grazioso ed esuberante pastorello”. Il lieto fine non può che suggellare il trionfo dell’amore sulla malvagità: “la mamma ammira commossa i suoi due figli. Due, infatti, saranno con lei d’ora innanzi, ad allietarle la vita!” (Anonimo 1909: 4). Il *plot* assume chiari intenti edificanti, tra implicazioni metaforiche a sfondo sociale che si riflettono nel ritratto di una madre sola con prole a carico. Probabilmente influisce la mentalità secondo la quale una donna isolata è esposta a complicazioni di natura sentimentale e predatoria. Tali rischi sono incarnati da Satana che non a caso le ruba il cuore, condannando la madre delusa all’aridità dei sentimenti che genera ostilità nei confronti della bambina. Al di là dell’apologo morale, quel che ci pare interessante è la dimensione del fantastico, messinscena che si nutre di modelli letterari che il soggetto cita in modo più o meno riconoscibile. Ennesimo, precoce, caso di fantastico cinematografico italiano, esponente di un genere che, per dirla con Costa (2002), talvolta riemerge in superficie, caratterizzando non solo il muto ma le diverse epoche della produzione nazionale, molto più di quanto siamo disposti a considerare.



Manifesto attribuito al film *Cuore di mamma* (1909, Luigi Maggi) opera di Filippo Omegna, per gentile concessione del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Anche Yambo, al secolo Enrico Novelli, mette in connessione il Diavolo con il cinema. Lo fa da par suo in un romanzo intitolato *Le avventure della pellicola che non finisce mai* edito da Nerbini nel 1929. L'ambientazione hollywoodiana è caratterizzata dal tipico, quanto divertito, stereotipo moralista che elegge la città del cinema a moderna "Babilonia" (Yambo 1929: 117), una posa questa – che col senno del poi potremmo definire angeriana – che si trova in molti testi italiani coevi¹⁶. Il protagonista del romanzo è Yambo medesimo ritratto alle prese con un improbabile "figlio di Belzebù" dal nome cinematografico (Yambo 1929: 4). Infatti il "povero diavolo", come si definisce egli stesso, si chiama "Francesco Bertini", riferimento satirico alla fu diva imperiale, la cui carriera risultava allora già irreversibilmente appannata.

La cornice del racconto origina dalla volontà del Diavolo di andare a far fortuna a Hollywood. Dato l'incontro fortuito, Bertini invita Yambo a seguirlo con la promessa che – vada come vada – lo scrittore qualcosa riuscirà a portare a casa. Ad esempio, potrà scrivere un romanzo che racconti quell'avventura, come così, puntualmente, accade (Yambo 1929: 4-5). Dopo molte digressioni, intente a rappresentare la vita spericolata e immorale dei divi, nonché il tentativo di recuperare una particolare pellicola definita "il tesoro della principessa" azteca Zamora (Yambo 1929: 136), il Diavolo non può che ammettere la propria sconfitta. Ciò accade quando il celebre attore Tom Mix propone "un giochetto", ovvero:

tutti gli ammogliati presenti dovevano divorziare dalle rispettive consorti e scegliere, a moscacieca, la moglie futura nel gruppo delle signore presenti. Il Diavolo a questo punto, venne vicino a me e mugolò sbigottito:
– Che depravazione! Che incoscienza! Temo che finirò, purtroppo, con l'arrendermi. Questo non è paese adatto per un diavolo di buona famiglia... (Yambo 1929: 136).

A ciò segue l'immane *cliché* dionisiaco: "risparmio ai lettori la descrizione di una specie di orgia bacchica nel salone dell'albergo, dove i mag-

16. Una per tutte le "Cronache da Hollywood", ossia le immaginarie corrispondenze di Cesare Zavattini pubblicate sotto vari pseudonimi sul periodico *Cinema illustrazione* nei primi anni Trenta.

Denis Lotti

giori eroi del Cinematografo compiono veri prodigi di follia” (Yambo 1929: 136). Nonostante tutte queste distrazioni, i protagonisti riescono a recuperare la preziosa pellicola, ma Francesco Bertini ci mette letteralmente “la coda” commettendo “la più sciocca delle imprudenze”. Ovvero si avvicina allo scrigno contenente il film lasciandosi sfuggire:

forse per ischerno, una delle sue insopportabili esalazioni solforose. Subito la pellicola prese fuoco e la vasta sala si empì di fumo soffocante. Invano cercammo di domare l’incendio con tutti i mezzi più ingegnosi: in meno di cinque minuti. Il film che conteneva la documentazione delle forme squisite della principessa azetca [sic], era ridotto in cenere! (Yambo 1929: 141).

A seguito del fatto increscioso i rapporti tra Yambo e il Diavolo si incrinano irreversibilmente, tantoché il primo lo rimprovera duramente: “– Oh! Andate al diavolo! – dissi alla fine, urtato da tanta puerile incoscienza – voi non riuscirete a far mai nulla!”. Così il demone, umiliato, scompare: “forse ritornò in Europa a fare il... Francesco Bertini. Forse ridiscese all’inferno. Non ne ho saputo più nulla” (Yambo 1929: 141-142).



Copertina illustrata da Yambo (1929), collezione privata.

2. *Devil Talks!*

In una lettera, Luigi Pirandello definisce “diavoleria” i “films-parlanti” (Pirandello 1995: 127). La polemica del drammaturgo nei confronti del cinema, come è noto, è antica e si può far risalire al romanzo *Si gira...* (1916), aggiornato nel 1925 e intitolato *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Tra le righe, Pirandello giudica il cinematografo quale aberrazione ispirata dal Maligno. A questo proposito Artioli sottolinea come

il contesto in cui è collocata la vicenda di Serafino Gubbio, operatore di una casa cinematografica dal nome eloquente, Cosmograph, dimostra che il romanzo, da molti considerato una riflessione sul cinema, è in realtà un devastante affresco della modernità. Metafora della creazione demiurgica grazie a cui il progetto divino, ridotto a una copia disanimata, è costretto al naufragio, il cinema è *instrumentum diaboli*, lo specimine della grande fattura che, tramite il processo tecnologico, corrode e perverte ogni cosa creata (Artioli 2001: 83-84).

Al di là delle resistenze, delle fobie e degli avvertimenti morali, negli ultimi cento anni abbondanti le rappresentazioni diabolico-cinematografiche si moltiplicano senza soluzione di continuità.

Tali presenze mefistofeliche, come da tradizione, indossano le mentite spoglie dell'uomo qualunque e proprio per questo risultano essere particolarmente efficaci. Se guardiamo alla produzione cinematografica italiana del Dopoguerra, tra i molti esempi riferibili ciò può trovare riscontro (anche se non così immediato) nel “simpatico”¹⁷ seduttore Bruno Cortona (Vittorio Gassman) di *Il sorpasso* (1962, Dino Risi). Siccome il Diavolo si annida nei dettagli, così come sostiene un antico adagio, il film di Risi dissemina alcuni indizi luciferini lungo il percorso narrativo. Ad esempio, per mezzo di un gesto insultante inequivocabile, ossia le corna, attoche poco prima dell'epilogo torna — con valenza apotropaica — in connessione con un amuleto, anch'esso a forma di corno. Un altro indizio lo possiamo riconoscere nel rimando biblico implicito in un oggetto simbolico come la mela, morsa e vistosamente manipolata nel momento in cui il protagonista insinua l'ennesimo dubbio serpentino all'orecchio di Roberto (Jean-Louis

17. La simpatia è la qualità che viene rilevata da chiunque faccia conoscenza con Bruno lungo il film.

Trintignant), sempre più alla sua mercé¹⁸.

3. *Ultracorpi diabolici*

Per quanto riguarda *Ultracorpi*, affrontiamo le ambientazioni infernali sperimentando tutte le sfumature del caso – dal grottesco all’horror – affidandoci, in prima battuta, a due registi – Federico Fellini e William Friedkin – protagonisti di altrettanti dossier che aprono il secondo numero della rivista e che con il Diavolo hanno avuto evidenti, nonché prolificue, frequentazioni. Mentre in almeno due contributi del terzo dossier si evoca da un lato il nome *Ba’al zebub* e dall’altro si analizza la rappresentazione del Diavolo nell’ambito di un serial fondamentale per l’immaginario fantascientifico qual è *Star Trek*.

4. *Il Diavolo è femmina, probabilmente*

L’intestazione del paragrafo ibrida i titoli dei film *Il diavolo è femmina* (in origine *Sylvia Scarlett*, 1935, George Cukor) e il citato *Le Diable probablement* a propria volta ispirato a un passo di *I fratelli Karamazov* (1879, Fëdor Dostoevskij). Il *mash-up* cinefilo vuole introdurre i due speciali che hanno a che fare – in tutto o in parte – con il demoniaco. Le suggestioni che derivano dalla connessione tra il Diavolo e la donna – un intreccio che si nutre di evidenti aspetti misogini, in parte ereditati dalla tradizione biblica – sono offerte nel citato *Rapsodia satanica*, soggetto che mostra il modo in cui “il mostruoso, il traumatico e il fantastico oscillano fra tradizione e modernità, eleggendo la diva, la morte e il diavolo a figure e dimensioni incaricate di rappresentarli” (Venturini 2014: 83). Colte tali potenzialità simboliche, il cinema ben volentieri si presta a riprodurre le occasioni di incontro tra il diabolico e il femminile, ma in una tipologia di possessione diversa da quella rituale-sessuale – che rimanda alle popolari leggende del sabba – fulcro, ad esempio, di *Rosemary’s Baby* (*Rosemary’s Baby - Nastro rosso a New York*, 1968, Roman Polanski).

De Certeau sostiene che la possessione riguarda “soprattutto” donne, aggiungendo un sibillino “non a caso”, indicando viepiù che “la posseduta

18. Per la sequenza delle corna cfr. [Il sorpasso 1](#). e [Il sorpasso 2](#). Pe la sequenza della mela cfr. [Il sorpasso 3](#).

rappresenta una frattura nel sistema in un momento di transito culturale, quando le certezze comuni cessano di essere affidabili in senso assoluto” (de Certau 2021: 18-19).

A questo proposito il primo dossier – *Fantastico Federico* – vuole omaggiare Fellini in occasione del trentennale dalla morte. Come vedremo, il Diavolo è evocato direttamente in *Toby Dammit* (1968), identificabile nella bambina interpretata da Marina Yaru.



Il fotogramma è tratto da *Toby Dammit* (1968, Federico Fellini), per gentile concessione di Massimo Grimaldi e Maurizio Grimaldi a nome di PEA – Produzioni Europee Associate.

Ma altrettanti personaggi femminili felliniani sembrano posseduti dal Diavolo, in modo più o meno evidente. La presenza del Maligno pare essere di volta in volta segnalata da sopracciglia che si inarcano verso l’alto, dando a esse una forma serpentina acuminata, per cui, non a caso, vengono definite “da diavoletto” (Anselmo 2021: ebook). È un disegno che rende lo sguardo femminile malizioso e che, talvolta, segnala una contestuale metamorfosi in atto, per nulla rassicurante: mi riferisco in particolare alla trasformazione delle sopracciglia di Anita Ekberg in *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962); nello stesso film riscontriamo le medesime sopracciglia in una delle avvenenti segretarie del commendator Pappa (Antonio Acqua) che si accompagnano a un Antonio (Peppino De Filippo) sempre più turbato. Senza pretesa di esaurire l’argomento, tali sopracciglia diavolesche le ritroviamo anche nella *Volpina* (Josiane Tanzilli) di *Amarcord* (1973) oltre

che nel relativo documentario che ne ricostruisce le fasi del *casting* (*Diario segreto di Amarcord*, 1974, Maurizio Mein, Liliana Betti), laddove vediamo Fellini intento a disegnare la Volpina medesima. Le sopracciglia così deformate connotano in modo ipertrofico lo sguardo di Carla (Sandra Milo) in *8½* (1963) – evidente richiamo al trucco di Mefistofele della tradizione teatrale-operistica – e sono tracciate dalla mano di Guido (Marcello Mastroianni) e dunque, ancora una volta, da Fellini per mezzo del proprio *alter ego*¹⁹. Simili sopracciglia caratterizzano la Cabiria interpretata da Giulietta Masina (*Le notti di Cabiria*, 1957) e la prostituta (Fiona Florence) in *Roma* del 1972. Tale scelta veicola una forte sottolineatura simbolica:

questa idea di trucco dalle sopracciglia slanciate verso l'alto si diffuse con il film *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini [...] che narra la storia di una prostituta romana di estrazione popolare. Giulietta Masina, nelle vesti di Cabiria, portava sopracciglia da diavoletto disegnate con la matita nera tracciate come due linee rette che sembravano incollate sulla fronte e che contrastavano in modo volutamente sgradevole con i capelli color stoppa e la bocca rossa [...]. Questa moda ebbe molto successo tra le donne che volevano apparire più aggressive, e forse non a caso la adottavano molte prostitute delle province italiane (Anselmo 2021: ebook).

Se si parla di evocazioni diavolesche presenti nel cinema di Fellini, non può mancare all'appello *La città delle donne* (1980). Mi riferisco in particolare a una sequenza assai celebre nell'ambito dell'esegesi felliniana che dà vita a un corto circuito – veicolato da atmosfere infernali e sensualità femminili – legato all'esperienza del cinema come parte di un sogno che diviene collettivo (Costa 2002: 128-130; Barbera e Boni 2003: 5; Reich 2015: IX). Il film ci porta all'interno di una bizzarra sala cinematografica occupata da un letto enorme sul quale prende rapidamente posto un gruppo di ragazzi e qualche adulto. Sedutisi uno a fianco all'altro, si coprono dalla vita in giù con un lenzuolo altrettanto vasto. Ecco che uno squillo di tromba annuncia l'inizio della proiezione e come per incanto il vivace pubblico si

19. Una sequenza molto simile si trova anche in *Il sorpasso*, film dell'anno precedente, laddove vediamo Bruno (Gassman) intento a truccare in tono giocoso gli occhi di Lidia (Linda Sini), zia di Roberto (Trintignant), allungando verso l'alto il contorno della palpebra superiore per mezzo di una matita nera, per dare all'occhio, a suo dire, un "contorno mandorlato" cfr. [Il sorpasso 4.](#)

cheta. Scopriamo, dunque, che il loro sguardo è attratto da una pellicola muta in bianco e nero. Le fiamme del metafilm rimandano a un'ambientazione infernale: d'un tratto lo schermo è occupato dal primo piano di una donna avvenente, con gli occhi bistrati alla maniera di Theda Bara *alias* Cleopatra, inoltre indossa un abito esotico sontuoso che lascia scoperte le gambe, ornato di monili dalla forma serpentina: costumi e oggetti che rimandano idealmente all'antichità. Nella mano destra afferra un lungo dardo di metallo dalla forma fallica sul quale si intrecciano due simulacri di serpenti. La diavolessa (Proserpina, probabilmente) è seduta su un trono. Ai suoi lati trovano posto, in piedi, due donne armate di forcone che le fanno da guardia del corpo. La diavolessa improvvisamente si alza (mentre la macchina da presa indugia ancora in dettaglio sulle sue gambe nude), ma non prima di aver lanciato un'occhiata seducente a favore di obiettivo. Il controcampo mostra gli spettatori che, accolto lo stimolo erotico, si lasciano andare a un moto masturbatorio collettivo celato dal lenzuolo. A questa prima sequenza segue una galleria di ritratti di famose dive del cinema del passato (Brigitte Helm, Greta Garbo, Mae West, Marlene Dietrich) mentre nella sala riecheggia un'imitazione del doppiaggio di Tina Lattanzi caratterizzato dal celebre birignao. Tornando al metafilm infernale, a detta dello stesso regista esso è ispirato al citato *Maciste all'Inferno*, in particolare a un ricordo d'infanzia. Il Fellini bambino fu colpito da "una donna dai seni accolti in una specie di spirale a serpente, con grandi occhi di nerofumo [...] che saettava, dardeggiava occhiate concupiscenti verso Maciste" (Fellini 1980: 102; Fellini 1988: 56). L'attrice evocata è Elena Sangro che in *Maciste all'Inferno* interpreta per l'appunto Proserpina.

Se, come abbiamo accennato, all'interno del dossier felliniano incontreremo il Diavolo celato sotto le sembianze di una bambina, subito dopo lo ritroveremo sgradito ospite di un'altra fanciulla, Regan, protagonista di *The Exorcist* e del secondo dossier del presente fascicolo di *Ultracorpi*. Ma andiamo con ordine.

5. *Fantastico Federico*

Il dossier *Fantastico Federico* è in parte il risultato di un omonimo seminario

Denis Lotti

tenutosi lo scorso autunno presso l'Università di Verona²⁰ e si compone di cinque saggi *peer-reviewed* e un'appendice che accoglie due interviste.

Lo speciale è aperto dal saggio *“Il cinema è la mia vita”. Fellini e la realtà fantastica dei sogni* firmato da Diego Tomasi, il cui obiettivo è indagare il rapporto complesso di Fellini con i sogni. Grazie all'incontro con la psicanalisi e lo studio di Jung, il regista rende più potenti le sue qualità espressive che si ritrovano in modo esemplare in *8½* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965) e *La città delle donne* (1980) film in cui la dimensione del sogno diviene pervasiva. Alcune figure archetipiche junghiane sono già presenti in *La strada* (1954): Fellini sembra far proprio il concetto junghiano di *sincronicità*. La concorrenza di coincidenze fatali è sentita come decisiva dal regista, che progetta *Il viaggio di G. Mastorna* e *Viaggio a Tulum*, i film non realizzati, eppure esplicitivi del suo profondo interesse per i temi del mistero e della morte. Il contributo di Lucia Rita Vitali *Federico Fellini e il rapporto con la pubblicità nei “Raccontini pubblicitari” del “Marc’Aurelio” (1939)* si occupa di una rubrica dedicata ai meccanismi della pubblicità curata nel 1939 da Fellini per la rivista satirica romana *Marc’Aurelio*. L'autore ritrae con disincanto e ironia il mondo della *réclame* per mezzo del *nonsense*. Fellini si diverte a giocare col rimando alla marca “Pop”, inventata di sana pianta, che viene utilizzata nelle situazioni più paradossali quanto fantasiose. L'esperienza sarà formativa, fondamentale per la sua carriera di creativo, portando Fellini a sperimentare la scrittura di veri messaggi pubblicitari pensati per la radiofonia. Rimaniamo nell'ambito dell'apprendistato felliniano, diviso tra stampa e radio, anche con il terzo contributo *Federico Fellini e l'origine della fantasia: dal fumetto alla radio, immagini e voci che prendono vita* a cura di Miriam Petrini. Il regista ha ricordato spesso come il *Corriere dei piccoli* abbia influenzato la sua immaginazione. Ciò emerge nelle scritture radiofoniche animate da elementi fantasiosi – come, ad esempio, animali parlanti oppure quadri che prendono vita – riferimenti che riemergono nei lavori a venire.

Si torna al cinema con il saggio successivo *“Toby Dammit”*. *Un incubo a Cinecittà* di Enrico Gheller. *Toby Dammit* è un episodio del film collettivo

20. *Fantastico Federico. Nuovi itinerari di ricerca felliniani*, seminario di studi a cura di Denis Lotti, Università di Verona, 31 ottobre e 7 novembre 2023.

di produzione franco-italiana intitolato *Histoires extraordinaires* (*Tre passi nel delirio*, 1968), sviluppato in tre soggetti ispirati alle opere di Edgar Allan Poe. Il film rappresenta un ponte tra la produzione felliniana degli anni Sessanta e le mutazioni espressionistiche che caratterizzano le pellicole del decennio successivo, attingendo ancora al sogno e alla visione, laddove diviene decisiva la collaborazione con Bernardino Zapponi, che include un ripensamento del proprio passato cinematografico.

Il saggio firmato da Emanuele Antolini *Deposito di incubi. Note sugli spot pubblicitari della Banca di Roma*, si occupa dell'ultima fase produttiva della carriera del regista in relazione al suo rapporto con la televisione. Antolini pone l'attenzione sui tre spot pubblicitari che Fellini realizza per la Banca di Roma nel 1992. Torna la dimensione surreale, fantastica, così come ritorna il dialogo con l'analisi junghiana nonché l'uso dell'*alter ego* incarnato da Paolo Villaggio protagonista dell'ultima fase della carriera di Fellini.

Chiude il dossier un'appendice che accoglie un'intervista a Terence Stamp dedicata all'esperienza di *Toby Dammit*, rilasciata nel 2016 a Nicola Bassano, e il dialogo con Gianfranco Angelucci a cura di Emanuele Antolini raccolto nell'estate del 2024.

6. "The Exorcist"

Dedicato alla celebrata pellicola di Friedkin, il secondo dossier ha la sua origine in un altro seminario tenutosi presso l'Università di Verona²¹. Tre sono i contributi *peer-reviewed* che compongono lo speciale in occasione dai cinquant'anni dal debutto del film in sala (1973). Il primo saggio, a cura di Marianna Lucia Di Lucia, "*Demons are a girl's best friend*"? *Femminilità in rivolta e oppressione patriarcale in "The Exorcist"* focalizza l'analisi al film trasferendola sulle questioni legate all'identità di genere, agli abusi di natura patriarcale e alla rappresentazione del femminile negli ambiti dell'horror.

Segue il contributo a firma di Davide Persico intitolato *L'Edipo e l'organizzazione fallica. Le forme del desiderio e della sessualità in "The Exorcist"*. Il saggio affronta questioni relative alla natura della possessione della protagonista, mettendola in discussione in luogo di un trauma dalla duplice origine: re-

21. "*L'exorcista*" tra cinema, antropologia e fede, seminario di studi a cura di Alberto Scandola, Università di Verona, 12 ottobre 2023.

Denis Lotti

pressione e abuso di natura incestuosa adottando una prospettiva psicoanalitica, in relazione alle forme del desiderio e alle problematiche legate alla costruzione dell'identità sessuale.

Nel terzo articolo del dossier *"The Exorcist". Mitopoiesi di un fenomeno storico-culturale* Steven Stergar si occupa di questioni di ricezione e critica di settore legata a istituzioni laiche e religiose. La distribuzione del film di Friedkin nelle sale italiane sembra invece non suscitare le risposte positive registrate in Nordamerica. Anzi sul film sembra calare uno strano silenzio istituzionale.

Il dossier ha un'appendice che ospita la trascrizione dell'intervento di Leonardo Gandini intitolato *Cinque legami tra "The Exorcist" e la sua epoca* tenuto durante il citato seminario veronese: lo ringraziamo per questo omaggio particolarmente gradito.

7. *Altri mondi, altri dei. Religione e spiritualità nella Fantascienza*

Ultracorpi ha il piacere di ospitare un terzo dossier, a cura di Paolo Bertetti, che raccoglie il ciclo di conferenze intitolato *Altri mondi, altri dei. Religione e spiritualità nella Fantascienza* tenutosi a Torino tra dicembre 2023 e febbraio 2024, organizzato in collaborazione con il MuFant - Museo del Fantastico e della Fantascienza di Torino. Gli incontri sono parte del progetto di ricerca NeMoSanctI che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca, nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea. In questo speciale i contributi *peer-reviewed* sono cinque. Inaugura il dossier Paolo Bertetti con il saggio *Come si diventa Cavalieri Jedi. La religione iperreale di "Star Wars"* seguono i contributi *"La voce del Padrone" di Stanislaw Lem: le scienze alle prese con l'enigma divino* di Francesco Galofaro; *La ricerca del senso in "Dune"* di Antonio Santangelo; *Dio è il limite? Religioni aliene nella fantascienza audiovisiva: il caso "Star Trek"* di Silvio Alovio e Bruno Surace; *Dalla Cosmopoli toscana a Cosmopolis (NY). Distopia e religione tra il XVIII e il XXI secolo* di Magdalena Maria Kubas. In questo caso non mi dilungo ulteriormente nella presentazione dei contenuti perché il dossier sarà anticipato da una introduzione firmata dal curatore. Colgo l'occasione per ringraziare Paolo Bertetti, l'autrice e gli autori coinvolti per aver scelto *Ultracorpi* per rendere pubblici i loro importanti interventi di

carattere multidisciplinare. Speriamo che questa collaborazione rappresenti l'inizio di un dialogo fruttuoso e continuativo.

8. Sezione *Miscellanea*

La sezione ospita l'articolo *peer-reviewed* intitolato *Le lingue inventate nelle opere di finzione: il caso "Game of Thrones"* a cura di Stefano Settimi. Il saggio affronta alcuni casi fortunati di lingue inventate, come il Dothraki e l'Alto Valyriano create per la serie televisiva *Game of Thrones (Il Trono di Spade, 2011-2019, David Benioff e D.B. Weiss)*. L'autore in particolare ne analizza le funzioni narrative, con l'obiettivo di individuarne ruoli, scopi e potenzialità proprie all'interno del *serial*.

9. *La grotta di Prospero/Prospero's Cell*

La sezione *La grotta di Prospero/Prospero's Cell* accoglie contributi non *peer-reviewed* quali, ad esempio, riedizioni di saggi, pubblicazioni di approfondimenti, interviste, egodocumenti e *mémoires*. Lo spazio è suddiviso in tre stanze tematiche ed è inaugurato dall'*Antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo*, seguita dal dossier *Mappe della FantaItalia* e, infine, dalle *Note di Calibano*. In quest'ultimo insieme sono raccolte notizie brevi o recensioni legate ai diversi temi e agli ambiti del fantastico.

9.1 *Antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo*

Il saggio *Gaston Velle alla Cines* di Aldo Bernardini, la cui riedizione è stata ospitata nel primo numero di *Ultracorpi*, ha suggerito l'idea di costruire un'antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo. Di anno in anno proporremo un testo saggistico che, a nostro giudizio, ha illuminato – e, in qualche caso, ha dato vita a – percorsi di approfondimento, indicando alla comunità scientifica prospettive feconde.

In questo numero abbiamo il piacere di proporre alle nostre lettrici e ai nostri lettori il saggio seminale di Antonio Costa intitolato *Il fantastico, anzi*, parte del volume *I Leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato* (Bulzoni 2002: 21-42). Siamo molto grati all'autore per aver accolto la nostra richiesta.

9.2 Mappe della FantaItalia

Il secondo numero di *Ultracorpi* vede l'esordio di un progetto *in fieri* intitolato *Mappe della FantaItalia* dedicato all'esperienza di festival cinematografici, eventi, luoghi di condivisione, collezioni, musei legati agli ambiti del fantastico, della fantascienza e dell'horror sparsi lungo la Penisola. Di anno in anno raccoglieremo testimonianze, interviste nonché materiali d'archivio utili a censire ciò che è esistito e ciò che esiste rispetto a questo ambito di manifestazioni pubbliche, molto più dinamico, complesso e diffuso di quanto si sia portati comunemente a immaginare. Con l'occasione faremo anche un po' di storia del fantastico nelle arti dello spettacolo in Italia e sul nostro sito troverà presto spazio un archivio consultabile grazie a convenzioni e accordi con istituzioni, archivi e cineteche italiane ed estere.

Il primo tra gli interventi di questo dossier è firmato da Laura Cesaro e illustra alcune fasi importanti del "Festival internazionale del film di fantascienza" di Trieste (1963-1982). Questo articolo inaugura un'articolata ricognizione legata allo storico Festival di Trieste che proseguirà nei prossimi numeri della nostra rivista.

Seguono due interviste condotte da Marco De Bartolomeo: la prima con Marina Resta illustra le incursioni nel fantastico del "Working Title Film Festival" di Vicenza del quale è direttrice artistica; segue il dialogo con Massimiliano Supporta direttore artistico del "TOHorror Fantastic Film Fest", festival con sede a Torino città che ha forti radici legate ai generi cinematografici che riguardano da vicino *Ultracorpi*.

Steven Stergar intervista Alessio Porquier direttore artistico del "FIPILI Horror Festival" di Livorno manifestazione giunta alla tredicesima edizione.

Rimanendo in Toscana, Elisa Uffreduzzi analizza *Cyborg generation*, documentario che si nutre di immaginario fantascientifico presentato durante l'edizione 2024 del "Festival dei Popoli" di Firenze.

Chiude il dossier un'intervista curata da Ernesto Kieffer che gioca in casa raccontando l'"Extra Sci-Fi Verona Festival" attraverso un dialogo con Emanuele Del Medico, ideatore della manifestazione.

9.3 Note di Calibano

L'articolo *Der moderne Tantalus. Note sulla filmografia di Robert Wiene* a cura di Paolo Caneppele e Günter Krenn ci riporta all'ultimo anno della Grande guerra. Gli studiosi danno notizia di una produzione austriaca di propaganda – *Der moderne Tantalus* – pensata per reclamizzare il prestito nazionale a favore delle spese di guerra. Il progetto vede coinvolto Robert Wiene futuro regista del celeberrimo *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920).

Marianna Lucia Di Lucia recensisce *So cosa hai fatto. Scenari, pratiche e sentimenti dell'horror moderno* (Lindau 2024) monografia firmata da Pier Maria Bocchi.

Leonardo Magnante ci offre una attenta analisi di *Talk to Me* (2022) film che propone una stratificata rilettura dell'horror tradizionale messa in scena dai fratelli Philippou.

In chiusura di sezione Thomas Dunoyer de Segonzac introduce la grande mostra “Surréalisme” – allestita presso il Centre Pompidou in occasione del centenario dalla pubblicazione del *Manifeste* di André Breton – articolo che anticipa uno dei dossier del prossimo numero di *Ultracorpi*²².

10. Chi bussa?

Non resta, dunque, che proseguire l'itinerario tra la perduta gente, ma non prima di aver ubbidito al rigoroso cerimoniale d'invito a Mefistofele, così come testimoniato in un celebre passo del *Faust* (Goethe 1965: 44):

FAUST: Bussano? Avanti! Chi sarà mai questo nuovo seccatore?

MEFISTOFELE: Son io.

FAUST: Avanti!

MEFISTOFELE: Devi dirlo tre volte.

FAUST: E dunque: avanti!

Bibliografia

Abbott, Stacey (2007). *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World*, Austin: University of Texas Press.

22. Cfr. le CFP di *Ultracorpi* 3/2025 qui: <https://sites.dcuci.univr.it/ultracorpi/call-for-papers/>.

Alovisio, Silvio; Carluccio, Giulia e Stella Dagna, a cura di (2023). “Schermi oscuri. L’Inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi”, *La Valle d’Eden, Quaderni 1*.

Anonimo ([1909]). *Il cuore della mamma*, brochure, Torino: Ambrosio.

Anselmo, Stefano (2021). *Storia del trucco e dei cosmetici. Dal Novecento a oggi*. Milano: LSWR (Kobo edition).

Barbera, Alberto e Stefano Boni, a cura di (2003). *Maciste all’Inferno*. Torino: Museo Nazionale del Cinema.

Berriatúa, Luciano (1996), “Il restauro di *Faust*”, *Cinegrafie*, 5(9): 76-86.

Bernardini, Aldo (1985). “L’*Inferno* della Milano-Films”, *Bianco e Nero*, 46(2): 91-111

Brunetta, Gian Piero (1996). “Padre Dante che sei nel cinema”, in *Dante nel cinema*, a cura di Gianfranco Casadio, 21-28, Ravenna: Longo.

Brunetta, Gian Piero (2008), *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole. 1905-1929*, Bari/Roma: Laterza.

Brunetta, Gian Piero (2009 [1997]). *Il viaggio dell’icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*. Venezia: Marsilio.

Bulgakov, Michail (1967 [1966]). *Il Maestro e Margherita* [Мастер и Маргарита], trad. it. Vera Dridso, Torino: Einaudi.

Canosa, Michele (2007), “La celluloid e il bronzo. Un monumento a Dante: l’*Inferno* della Milano Films”, *Cinegrafie*, 19(20): 360-383.

Cosandey, Roland; Gaudreault, André e Tom Gunning, a cura di (1992 [1990]). *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Lausanne: Editions Payot.

Costa, Antonio (1995 [1989]). *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*. Bologna: Clueb.

Costa, Antonio (2002). *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma: Bulzoni.

Curreri, Luciano e Simone Starace, a cura di (2021). “E allor fu la mia vista più viva’. Il lungo Novecento di Dante al cinema e alla televisione”, *Immagine. Note di storia del cinema*, 24: 9-143.

De Certeau, Michel (1971). “Una fête prisonniere”, in *Le Monde* (28 ottobre), ora in De Certeau 2021: 43-47.

De Certeau, Michel (1975). “L’altérité diabolique. A propos du film *L’exor-*

- cisté”, in *La Revue nouvelle*, ora in De Certeau 2021: 9-39.
- De Certeau, Michel (1977). “Le cimitero delle immagini”, in *Les nouvelles littéraires* (23-30 giugno), ora in De Certeau 2021: 49-54.
- De Certeau, Michel (1978). “Quando l’ordine e la scienza mettono l’uomo in prigione, i demoni si svegliano”, in *Télérama* (25 gennaio), ora in De Certeau 2021: 55-59.
- De Certeau, Michel (2021). *La lanterna del Diavolo. Cinema e possessione*, trad. it. Maria Elisabetta Craveri, Milano: Medusa.
- D’Incerti, Vico (1951). “Vecchio cinema italiano. La breve luminosa parabola”, *Ferrania*, 6.
- Elcott, Noam M. (2019). *Material. Human. Divine. Notes on the Vertical Screen*, in *Screen Genealogies. From Optical Device to Environmental Medium*, a cura di Buckley Craig; Campe Rüdiger e Francesco Casetti, 293-319, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fellini, Federico (1980). *La città delle donne*, Milano: Garzanti.
- Fellini, Federico (1988). *Block-notes di un regista*, Milano: Longanesi.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1965 [1831]). *Faust*, trad. it. Barbara Allason, Torino: Einaudi.
- Gili, Jean A. (2005). *André Deed*, Bologna/Recco: Cineteca di Bologna/Le Mani.
- Havely, Nick (2012). “Epilogue: Dante and Early Italian Cinema: The 1911 Milano-Films *Inferno* and Italian Nationalism”, in *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, a cura di Aida Audeh e Nick Havely, 353-371, Oxford: Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199584628.003.0019>.
- Kircher, Athanasius (1671 [1646]). *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Amsterdam: Johann Jansson.
- Kluge, Alexander (2016 [2007]). *Antico come la luce. Storie del cinema [Geschichten vom Kino]*, trad. it. Simone Costagli, Roma: L’Orma.
- Lotti, Denis (2015). *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Soveria Mannelli: 2016.
- Malthête, Jacques e Laurent Mannoni (2008). *L’Œuvre de Georges Méliès*, Paris: La Martinière.
- Malthête-Méliès, Madeleine (1995 [1973]). *Méliès l’enchanteur*, Paris: Ramsay.

Nosenzo, Simona (2007). *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia 1912-1925*, Torino: Fert.

Panicucci, Alfredo (1952). “Maciste gigante buono”, *Epoca*, 83: 34.

Pirandello, Luigi (1995). *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano: Mondadori.

Pirandello, Luigi (1916). *Si gira...*, Milano: Treves.

Pirandello, Luigi (1925). *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze: Bemporad.

Reich, Jacqueline (2015). *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

Robertson [Robert], Étienne-Gaspard (1831). *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*. Paris: Imprimerie De Rignoux.

Uffreduzzi, Elisa (2023). “Immaginario dantesco e danze infernali. la rappresentazione della ‘Divina Commedia’ attraverso la danza e il gesto coreografico nel cinema muto”, in Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 55-67.

Vamba [Luigi Bertelli] (1912). *Il giornalino di Gian Burrasca*, Firenze: Bemporad.

Venturini, Simone (2014). *Horror italiano*, Roma: Donzelli.

Welle, John P. (2004), “Early Cinema, Dante’s *Inferno* of 1911, and the Origins of the Italian Film Culture”, in *Dante, Cinema & Television*, a cura di Amilcare Iannucci, 21-50, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442673700-004>.

Yambo [Enrico Novelli] (1929). *Le avventure della pellicola che non finisce mai*, Firenze: Nerbini.

Filmografia

Amarcord (Italia/Francia 1973, Federico Fellini).

Boccaccio '70 (Italia 1962, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti).

Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti (Italia 1910, Itala Film).

Cuore di mamma/Il cuore della mamma (Italia 1909, Luigi Maggi).

Cyborg generation (Spagna 2024, Miguel Morillo Vega).

Damnation de Faust (Francia 1898, Georges Méliès).

Damnation du Docteur Faust (Francia 1904, Georges Méliès).

- Demon/Il demone* (Russia/Italia 1911, Giovanni Vitrotti e F. Kortfus).
- Diario segreto di Amarcord* (Italia 1974, Maurizio Mein e Liliana Betti).
- Exorcist II: The Heretic (L'esorcista II – L'eretico)*, USA 1977, John Boorman).
- Faust* (Italia 1910, Enrico Guazzoni).
- Faust aux Enfers* (Francia 1903, Georges Méliès).
- Faust - Eine deutsche Volkssage* (Germania 1926, Friedrich W. Murnau).
- Faust et Marguerite* (Francia 1897, Georges Méliès).
- Histoires extraordinaires (Tre passi nel delirio)*, Francia/Italia 1968, Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim).
- Il diavolo zoppo* (Italia 1910, Luigi Maggi).
- La città delle donne* (Italia/Francia 1980, Federico Fellini).
- La dolce vita* (Italia 1960, Federico Fellini).
- La Planche du Diable* (Francia 1905, Georges Méliès).
- Le Diable au convent* (Francia 1899, Georges Méliès).
- Le Diable géant ou le Miracle de la madonne* (Francia 1901, Georges Méliès).
- Le Diable noir* (Francia 1905, Georges Méliès).
- Le Diable probablement (Il diavolo probabilmente)*, Francia 1977, Robert Bresson).
- La giovinezza del diavolo* (Italia 1922, Roberto Roberti).
- Le Manoir du diable* (Francia 1896, Georges Méliès).
- Le notti di Cabiria* (Italia/Francia 1957, Federico Fellini).
- Le Roi du maquillage* (Francia 1904, Georges Méliès).
- Les Filles du Diable* (Francia 1903, Georges Méliès).
- Les Hallucinations du Baron de Münchhausen* (Francia 1911, Georges Méliès).
- Les Quatre Cents Farces du Diable* (Francia 1906, Georges Méliès).
- Le tentazioni del dottor Antonio* (Italia 1962, Federico Fellini).
- L'Inferno* (Italia 1911, Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo).
- L'Inferno* (Italia 1911, Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini e Adolfo Padovan).
- Maciste all'Inferno* (Italia 1926, Guido Brignone).
- Rapsodia satanica* (Italia 1917, Nino Oxilia).
- Roma* (Italia/Francia 1972, Federico Fellini).
- Rosemary's Baby (Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York)*, USA 1968, Roman Polanski).

Denis Lotti

Satana (Italia 1912, Luigi Maggi).

Sylvia Scarlett (*Il diavolo è femmina*, USA 1935, George Cukor).

Talk to Me (Australia 2022, Danny e Michael Philippou).

The Devils (*I diavoli*, Gran Bretagna 1971, Ken Russell).

The Exorcist (*L'esorcista*, USA 1973, William Friedkin).

Toby Dammit (Francia/Italia 1968, Federico Fellini).