

Emiliano Morreale

Redi-dive

Il cinema italiano horror e thriller degli anni Settanta ha accolto tra i suoi interpreti, e spesso come protagoniste, decine di attrici in una fase avanzata della loro carriera¹. Questa presenza femminile è un tratto distintivo del genere, e se analizziamo i film dell'epoca in questa chiave ricaviamo un corpus piuttosto compatto: almeno una ventina di attrici e una quarantina di titoli, tra cui abbiamo inserito qualche co-produzione minoritaria con Francia e Spagna e alcuni precursori immediati: i gialli di Lucio Fulci e Umberto Lenzi nella seconda metà degli anni Sessanta; Marina Berti stile governante di *Rebecca - la prima moglie* (*Rebecca*, A. Hitchcock, 1940) in *Un angelo per Satana* (1966), di Camillo Mastrocinque; Valentina Cortese in *La ragazza che sapeva troppo* (1963), di Mario Bava; ma anche alcuni film di Federico Fellini² (tabella 1).

Secondo i teorici anglosassoni, negli horror la presenza della donna anziana indicherebbe il raccapriccio verso l'invecchiamento, in una dimensione generalmente sessuofobica. Come proclama Kristen Sollée, denunciando fieramente la situazione: «If you want to strike fear into hearts of both men and women, bring out the crone»³. La figura dell'anziano è già di per sé terrificante⁴, ma la società teme e rimuove in modo particolare l'invecchiamento femminile; l'horror enfatizza questo disgusto e questa rimozione, e anzi, attraverso l'immagine della vecchia strega, allude a un orrore presente nei corpi anche giovani (la classica

1 L'horror e il thriller sono il genere in cui le attrici in esame lavorano di più. Ma in generale, notiamo, non esistono attori che incarnino pienamente l'horror o il thriller anni Settanta o che ne siano stati lanciati, a differenza di altri generi popolari come il peplum (che crea almeno un divo a tutti gli effetti, Steve Reeves) e soprattutto il western (dal quale vengono Clint Eastwood, Giuliano Gemma, Franco Nero e poi la coppia Terence Hill/Bud Spencer) e perfino al poliziottesco (Antonio Sabato, Luc Merenda, Maurizio Merli).

2 Fellini in *8 ½* (1963) e *Giulietta degli spiriti* (1965) propone un immaginario gotico e da incubo legato, soprattutto nel secondo film, a una presenza di corpi di donne di mezza età iper-sessuate (l'esempio lampante è Caterina Boratto). L'esempio antecedente di Gianna Maria Canale col suo invecchiamento a vista nel finale de *I vampiri* (R. Freda, 1958) mi pare invece più legato alla tradizione dell'horror anglosassone.

3 K. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, ThreeL Media, Berkeley 2017, cit. in M. McGillvray "To Grandmother's House We Go": Documenting the Horror of the Aging Woman in Found Footage Films, in C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper (a cura di), *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging*, McFarland, Jefferson, NC 2019, p. 70.

4 «The graying villains of horror cinema often mimic, in extreme fashion, the cultural stereotypes of elders as emotionally mercurial [...], unconstrained by everyday logic, and disdainful of the filters of politeness, property and discretion» (C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper, *Introduction*, in C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper (a cura di), *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging*, cit., p. 4).

vampira sensuale che diventa vecchia e poi polvere). Ci mostra il teschio sotto la carne, la morte e i vermi dietro la bellezza. Inoltre, se il corpo giovane è l'anima del *romance*, il corpo dell'anziana spaventosa mina la fluidità delle convenzioni narrative e del lieto fine:

The shocking appearance of the old woman in horror represents not only an ontology of aging but also a narrative strategy, serving as a fleeting rupture in the diegesis of the film. [...] She comes back not only to terrify viewers (especially the young) but also to disrupt the privileged romance plot that is predicated on youth [...]. Indeed, part of the breaking narrative absorption is breaking the driving force of heterosexuality and reproductivity⁵.

Il corpo della vecchia ha, in definitiva, una dimensione perversamente attrazionale che minaccia la fluidità narrativa, e può anzi rivelare un potenziale eversivo da valorizzare.

La lettura più sottile rimane probabilmente quella di Vivian Sobchack nel saggio, appassionato e sconfinante con l'autofiction, intitolato *The Leech Woman's Revenge*: lì la studiosa, concentrandosi sulla dimensione dell'eccesso, presenta una lettura della *aging woman* nell'horror che è insieme *scary* e *scared*, che

Has less to do with power than with powerlessness, and whose scariness to men has less to do with sexual desire and castration anxiety than with abjection and death. [...] The middle-aged woman who is both scared and scary – the woman who is neither lover nor mother, the woman who becomes excessive by virtue of being regarded as excess. This is a woman who can't be dealt with as either the object or the subject of the gaze [...].

Subjectively felt, she engenders humiliation and its ancillary horrors. Objectively viewed, she is ludicrous, grotesque. Subjectively felt, she is an *excess woman* – desperately afraid of invisibility, uselessness, lovelessness, sexual and social isolation and abandonment, but also deeply furious at both the double standard of aging in a patriarchal culture and her acquiescence to male heterosexist values and the self-contempt they engender. Objectively viewed, she is sloppy, self-pitying, and abjectly needy or she is angry, vengeful, powerful, and scary. Indeed, she is an *excessive woman*, a woman in masquerade, in whiteface. She is the Leech Woman, the Wasp Woman, the 50-foot woman. She is Norma Desmond and whatever happened to Baby Jane⁶.

La differenza è proprio qui: i film italiani, nonostante presentino una esibizione perfino precoce dei segni della maturità nelle attrici, o forse proprio per questo, non eliminano quelli dell'eros ma li prolungano e li fanno dilagare in avanti negli anni. Non contaminano con la paura dell'*aging* i corpi giovani, ma contagiano con l'eros i corpi maturi (e, vedremo, anziché compromettere l'andamento del *romance*, vi iniettano semmai una dose di eccesso

5 D. Keetley, *The Shock of Aging (Women) in Horror Film*, in C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper (a cura di), *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging*, cit., pp. 59-60.

6 V. Sobchack, *Revenge of The Leech Woman: On the Dread of Aging in a Low-budget Horror Film*, in R. Sappington, T. Stallings (a cura di), *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*, Bay Press, Seattle, WA 1994; ora in K. Gelder (a cura di), *The Horror Reader*, Routledge, Londra-New York 2000, pp. 337-338.

melodrammatico). Questo anche per le attrici più anziane, fino a Isa Miranda settantenne: semmai, l'eliminazione del versante erotico è portata avanti soprattutto da Alida Valli⁷. Il concetto più utile per interpretare queste presenze femminili è a mio avviso quello, derivato dal porno, di *milf*⁸, ossia donne mature oggetti e soggetti di desiderio (quelle che, per citare una definizione di Federico Zecca relativa al porno, subiscono «a double process of virtualisation and valorisation of age»⁹). In questi film non ci sono solo streghe ma appunto *milf*, inserite in una visione del mondo morbosa e intrisa di vizio. L'eccezione, sorprendentemente, è il cinema di Dario Argento: i suoi film sono privi di erotismo diretto (si veda quanto è stilizzato *Suspiria*, 1977, rispetto a qualunque film coevo di collegi e clausure femminili), la sua libido si manifesta nella pura penetrazione non sessuale, all'arma bianca, di corpi femminili¹⁰.

Nobili decadute: aging vs. vecchiaia

Le età delle attrici, come si vede dalla tabella in appendice, sono molto diverse, e ciò suggerisce un'ulteriore correzione. Questo corpus impone infatti di separare almeno in parte il concetto di *aging* da quello di vecchiaia¹¹. Quelle che nel titolo del saggio ho chiamato redi-dive non sono in senso stretto donne anziane, ma *donne invecchianti*. La coorte generazionale predominante comprende donne che vanno dai 40 a poco più di 50 anni. Un ambito più sottile, una linea d'ombra che non è la vecchiaia ma il momento in cui l'attrice crudelmente comincia a intravedere il restringersi dei ruoli a lei consentiti – ma va detto

7 G. Maina, *Vallinferno. Interpretazioni di genere di una diva del passato*, "Bianco & Nero", 586, 2016, pp. 79-91.

8 Il termine (acronimo di *Mother I'd like to fuck*) è qui da intendersi più in riferimento all'età anagrafica che al concetto di maternità in senso stretto. In effetti sarebbe più precisa la categoria *mature*, che però nel nome non richiama immediatamente la sfera sessuale. A seconda del ruolo nell'intreccio o dell'età, poi, nel cinema *hard* si parla di *cougar*, di *granny* o *oldies*. Cfr. F. Zecca, *No country for old men? Representations of the Ageing Body in Contemporary Pornography*, in C. M. Scarcelli, D. Chronaki, S. De Vuyst, S. Villanueva Baselga (a cura di), *Gender and Sexuality in the European Media*, Routledge, Londra 2021, pp. 190-202). Sull'ambiguo statuto della *milf* nel porno contemporaneo, cfr. M. Friedman, *Beyond MILF: Exploring Sexuality and Feminism in Public Motherhood*, "Atlantis", 36, 2, 2014, pp. 49-60.

9 F. Zecca, *No Country for Old Men? Representations of the Ageing Body in Contemporary Pornography*, cit., p. 200.

10 Sul rapporto del cinema di Argento col femminile, cfr. J. Reich, *The Mother of All Horror: Witches, Gender and the Films of Dario Argento* in K. Jewell (a cura di), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Wayne State University Press, Detroit 2001, pp. 89-105.

11 Il concetto di *aging* nei media è diventato particolarmente di moda nell'ultimo decennio. Come date simboliche possiamo assumere i due numeri monografici della rivista "Celebrity Studies" (*Back in the Spotlight: Female Celebrity and Ageing*, 2014, vol. 3, n. 1 e *Ageing Celebrities, Ageing Fans, and Ageing Narratives in Popular Media Culture*, 2018, vol. 9, n. 2). Cfr. D. Jermyn, S. Holmes (a cura di), *Women, Celebrity & Cultures of Ageing: Freeze frame*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015; A. Bardo, L. Harrington (a cura di), *Ageing, Media, and Culture*, Lexington Books, New York 2014, pp. 39-51; D. Bazzini, W. McIntosh, S. Smith, S. Cook, C. Harris, *The Aging Woman in Popular Film: Underrepresented, Unattractive, Unfriendly, and Unintelligent*, "Sex Roles: A Journal of Research", 36, 1997, pp. 531-543; N. Richardson, *Ageing Femininity on Screen: The Older Woman in Contemporary Cinema*, Bloomsbury, Londra 2018.

in realtà che anche in molti film americani degli anni Sessanta le streghe o le sfiorite non sono molto più anziane: Bette Davis quando interpreta Baby Jane ha 54 anni; Olivia De Havilland in *Piano... piano... dolce Carlotta* (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, R. Aldrich, 1964) ne ha 49; Geraldine Page 45 in *La terza fossa* (*What Ever Happened to Aunt Alice?*, L. H. Katzin, 1969); Shelley Winters e Debbie Reynolds rispettivamente 51 e 39 in *I raptus segreti di Helen* (*What's the Matter with Helen?*, C. Harrington, 1971).

Ciò mette in gioco o presuppone due elementi fondamentali, interni alle opere e al loro dialogo con l'interprete: 1) L'invecchiamento tematizzato dalla trama o dalla presentazione (tipo di ruolo, abbigliamento, trucco) delle attrici; 2) la riconoscibilità del loro percorso passato. Le redi-dive sono *attrici con un passato*, anzi attrici *che hanno visto anni migliori*. La sperequazione tra un passato più glorioso e un modesto o triste presente è decisiva nella loro percezione e forse auto-percezione: Lucia Bosé da Antonioni a *Qualcosa striscia nel buio* (1971) di Mario Colucci; Anna Maria Pierangeli e Valentina Cortese da Hollywood a, rispettivamente, *Un'ombra nell'ombra* (1977) di Pier Carpi e *Nelle pieghe della carne* (1970) di Sergio Bergonzelli; Alida Valli da *Senso* (1954) di Luchino Visconti alla co-produzione horror-erotico-parodistica *Tendre Dracula* (1974) di Pierre Grunstein, in cui è una castellana patetica e viziosa. Non è privo di significato, al riguardo, che spesso le redi-dive interpretino personaggi di aristocratiche o altissimo borghesi. La nobiltà del passato filmico e teatrale, trasposta fisicamente sullo schermo, diventa emblema della distinzione sociale, segno araldico: quelle che vediamo sullo schermo sono, letteralmente, *attrici nobili decadute*.

Più che leggere le figure femminili del thriller italiano nel solco degli horror alla *Che fine ha fatto Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, R. Aldrich, 1962) in definitiva, le si dovrebbe inserire nel contesto dei generi italiani¹². Queste attrici non sono mai state così spogliate, così eroticamente esplicite nella loro carriera. Siamo in un periodo di contraddittorio ampliamento del visibile nell'ambito del sesso e della violenza (il primo nudo femminile integrale nel cinema italiano è del 1967, quello maschile del 1971; l'anno chiave il 1969, con un'ondata di sequestri di film e riviste)¹³; l'horror e il thriller si trovano a sfruttare e anzi guidare una improvvisa apertura nella esibizione dei corpi femminili¹⁴. In particolare, questa apertura a un tipo particolare di donna oggetto del desiderio: l'horror-thriller è coevo alla commedia erotica e al dramma erotico di ascendenza letteraria, da *Un bellissimo novembre* (1969) di Mauro Bolognini a *Malizia* (1973) di Salvatore Samperi,

12 «La donna, nel bene e nel male, è in realtà la grande protagonista dei film usciti fra il '70 e il '76, ma è come se il cinema, constatata la sua sparizione, ne evocasse il fantasma, rinunciando a metterne in scena le metamorfosi. I film si riempiono di corpi femminili procaci e docili per soddisfare un voyeurismo tutt'altro che elementare: quel che si ama guardare non è tanto la straordinarietà delle forme femminili, quanto il dirompente desiderio maschile» (B. Grespi, *Cine-femmina: quell'oscuro oggetto del desiderio*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. 12: 1970-1976*, Marsilio-Edizioni di Bianco & nero, Venezia-Roma 2008, p. 116).

13 Su questo periodo, cfr. G. Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 9-16; C. Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova 1969; A. Minuz, S. Vacirca, *69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta*, "Cinergie", 5, 2014, pp. 107-118; R. Curti, A. Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*, Lindau, Torino 2015, pp. 7-28.

14 Gian Piero Brunetta ha addirittura definito come idealtipo dello spettatore italiano dell'epoca «il militare in libera uscita» (*Cent'anni di cinema italiano*, in *Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 245).

con radici in *Grazie zia* (1967), dello stesso Samperi. In questi titoli lo schema è spesso di una asimmetria anagrafica (giovane uomo/donna matura, mentre solo più tardi, nel filone della “maladolescenza”, diventerà predominante la formula inversa uomo maturo/fanciulla in fiore). La maturità di queste attrici, coincidendo con un momento di apertura della censura, crea una erotizzazione del loro corpo che è nello stesso tempo una dissacrazione del loro passato divistico.

Giovane cinefilo cerca diva matura per prestazioni camp

Altro presupposto, oltre all'intreccio con i generi coevi e all'erosione della censura, è l'arrivo della prima generazione di registi cinefili: non solo Dario Argento (che usa Clara Calamai in *Profondo rosso*, 1975, Alida Valli e Joan Bennet in *Suspiria*), ma anche, al di fuori del genere in esame, Bernardo Bertolucci (Alida Valli in *Strategia del ragno* [1970], Milly e Yvonne Sanson ne *Il conformista* [1970], Maria Michi e Giovanna Galletti salma in *Ultimo tango a Parigi* [1972], addirittura Francesca Bertini in *Novecento*, [1976]) e Liliana Cavani (Lucia Bosé degente psichiatrica in *L'ospite* [1972], Isa Miranda maîtresse in *Il portiere di notte* [1974], Elisa Cegani e Virna Lisi rispettivamente madre e sorella di Nietzsche in *Al di là del bene e del male* [1977])¹⁵.

A questo punto ci si può porre una domanda, riguardante il patto che questi film fanno con lo spettatore, la natura del loro spettatore implicito. Qual è il senso della presenza di queste attrici? Chi le deve riconoscere, e in che termini? Si tratta di un equilibrio variabile: evidentemente esibire Alida Valli presuppone una riconoscibilità della sua presenza (e del suo invecchiamento), mentre a pochi iniziati è verosimilmente diretta la presenza di un'attrice come Micheline Presle, e quasi a nessuno quella di Maria Michi (che compare brevemente come madre di una delle vittime in *Cosa avete fatto a Solange?* [1972], di Massimo Dallamano) o di Giovanna Galletti (la quale, peraltro, appariva già in *Operazione paura* [1966], di Mario Bava addirittura con un altro nome e cognome, Giana Vivaldi).

Ma più ancora: a che immaginario rimanda la presenza di queste attrici? A quale cinefilia vogliono appellarsi, ammesso che lo facciano, i registi, chiamandole o richiamandole sullo schermo? Il discorso vale in misura ridotta per le interpreti che non sono esattamente *revenant*, come le quarantenni Sylva Koscina o Rossana Podestà (non a caso le due meno esclusivamente identificabili col genere): nel loro caso si tratta piuttosto di una torsione, dell'esplicitazione di caratteristiche già presenti nei ruoli che le due interpretavano tra anni Cinquanta e Sessanta, incarnando ruoli di *pin up* o di espliciti oggetti del desiderio. Per

15 Diverso l'uso, in Bertolucci, degli attori maschi, che sono piuttosto un recupero di caratteristi (Sergio Tofano in *Partner* [1968], Tino Scotti in *Strategia del ragno*) o un rimando a Hollywood (Burt Lancaster e Sterling Hayden in *Novecento*). Ricordiamo che nell'horror thriller la presenza di attori maschi di mezza età è molto più ridotta, e gli unici divi che si possono citare con qualche presenza sono Massimo Girotti (*Gli orrori del castello di Norimberga*, M. Bava, 1972), Gabriele Ferzetti (il tardivo *Sette note in nero*, L. Fulci, 1977) e, curiosamente, Joseph Cotten (*Lady Frankenstein* [M. Welles, 1971], *Gli orrori del castello di Norimberga*, *Un sussurro nel buio* [M. Aliprandi, 1976]).

quasi tutte le altre vediamo qui i primi segni di un gusto camp, che recupera in quel periodo soprattutto il liberty e soprattutto sancisce il revival degli anni Trenta e dell'estetica del ventennio fascista in genere, testimoniato da retrospettive (fondamentale quella di Pesaro nel 1974, ma si ricorda quella al Palazzo delle Esposizioni di Roma del 1979 con un memorabile testo di Alberto Arbasino)¹⁶, mostre (centrale quella alla Biennale di Venezia nel 1978) e vari film – un titolo per tutti: *Telefoni bianchi* (D. Risi, 1976). Oltre a Milly nel citato *Il conformista*, si ricordano in questa chiave il recupero di attrici del periodo fascista in film in costume in ruoli variamente perversi o degradati, da Elsa De' Giorgi e Caterina Boratto in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini a Doris Duranti in *Divina creatura* (1975) di Giuseppe Patroni Griffi.

Milf, streghe, patetiche e bambole

Si può tentare, all'interno delle performance di cui ci occupiamo, una sintetica e sommaria tassonomia.

1. Ci sono anzitutto le *milf* strettamente intese, quelle le cui apparizioni sono caratterizzate dal prorompere di una inedita sessualità. Lampante il caso di Lucia Bosè, compressa e casta negli anni Cinquanta e che nei Settanta, superati i quarant'anni, recita in: *La controfigura* (R. Guerrieri, 1971), dove ha un rapporto sessuale col genero; *Qualcosa striscia nel buio* (M. Colucci, 1971), dove è morbosamente attratta da un maniaco, e in una scena onirica immagina un amplesso che sfocia in coltellate e fiotti di sangue; *Arcana* (G. Questi, 1972), dove ha un rapporto incestuoso col figlio con oggetti che per telecinesi cominciano a volare per la casa; fino alla co-produzione con la Spagna *Le vergini cavalcano la morte* (*Ceremonia sangrienta*, J. Grau, 1973), in cui interpreta la vampira Erzsébet Báthory che fa il bagno nel sangue delle vergini per mantenersi eternamente giovane (figura 1).

Valentina Cortese in *L'iguana dalla lingua di fuoco* (1971) di Riccardo Freda è una donna succube ma molto maliziosa che cerca di sedurre il poliziotto Luigi Pistilli parlando di incomunicabilità. Nel parodistico *Il cav. Costante Nicosia demoniaco ovvero: Dracula in Brianza* (1975) di Lucio Fulci è una ricca mangiatrice di uomini, "Lina la pazza", dai gusti sessuali eccentrici («se non son mostri non si diverte»), mentre in *Un'ombra nell'ombra* (1977) di Pier Carpi è una professoressa che si concede a Lucifero (come Irene Papas, mostrata anche nelle vesti di prostituta da strada). Elizabeth Taylor in *Identikit* (1974) di Giuseppe Patroni Griffi, tangente al genere, è turbata da continui fantasmi erotici che sono nel contempo orrifici (figura 2). Eleonora Rossi Drago e Isa Miranda (la prima anche con una performance lesbo – figura 3 –, la seconda in modi particolarmente bruti, con

¹⁶ A. Arbasino, *Piccolo lessico morfologico degli anni Trenta italiani*, in *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Electa, Milano 1979, pp. 9-22; sul tema, cfr. E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009, pp. 187-194. Per l'attività di Pesaro, cfr. AA. VV., *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Marsilio, Venezia 1975.

l'accoppiamento in una stalla – figura 4 –) seducono Helmut Berger in *Il dio chiamato Dorian* (*Das Bildnis des Dorian Gray*, 1970) di Massimo Dallamano, film che mostra un progressivo scalare le coorti dell'*aging*, dalla venticinquenne Maria Rohm alla quarantenne Rossi Drago alla settantenne Miranda, in un percorso che può essere letto come duplicato narcisistico dell'esorcizzazione dell'invecchiamento al centro del classico di Oscar Wilde.

Sylva Koscina entra nel genere in una fase appena declinante della carriera e grazie a esso si trasforma in figura sensuale e sinistra: in *7 scialli di seta gialla* (1972) di Sergio Pastore è sfigurata e assassina; ne *Il cav. Costante Nicosia* è la moglie algida di Buzzanca; e in *Lisa e il diavolo* (1973) di Mario Bava, sobria e altera in capello con veletta, si accoppia con l'autista.

2. Più tradizionali i ruoli di *streghe e assassine*, a volte asessuate (Valli e Bennett in *Suspiria*), a volte invece in un mix di sesso e morte (Carroll Baker in *Baba Yaga*, 1973, di Corrado Farina; Valentina Cortese e Irene Papas in *Un'ombra nell'ombra*). Al riguardo si segnala la scena tipica di questi ruoli, quella del *dénouement*/confessione, in cui l'attrice spiega in un monologo le ragioni della propria malvagità o insania. Queste scene sono costruite come operistiche “arie della follia” che utilizzano un *over-acting* tipico di uno stile recitativo passato – Marina Berti in *Un angelo per Satana* (C. Mastrocinque, 1966); Cortese in *La ragazza che sapeva troppo* (M. Bava, 1963); Calamai in *Profondo rosso*). Lì una performance dai tratti vistosamente datati viene inserita in un contesto altro come eccesso recitativo: lo stile delle dive del passato è utilizzato come qualcosa di *revenant*, di polveroso e dunque sinistro.

3. Una terza categoria, minore e asessuata ma ben definita, è quella delle *patetiche*, sole e indifese, a volte fisicamente o psichicamente deboli e dunque destinate abbastanza rapidamente a morti violente. In questi ruoli si specializza Rossella Falk (in *Sette orchidee macchiate di rosso* [U. Lenzi, 1972] e *Giornata nera per l'ariete* [L. Bazzoni, 1971]), (figura 5) ma nella casistica rientra anche Isa Miranda in carrozzina di *Reazione a catena* (1971) di Mario Bava.

4. Infine un paio di figure segnalano un caso particolare, quello della *matura/bambina*. Qui rientra anzitutto il paradosso Carroll Baker, che a 25 anni aveva interpretato l'adolescente di *Baby Doll* (Id., 1956) di Elia Kazan e già in *Paranoia* (U. Lenzi, 1970), appena 14 anni dopo, esibisce una sensualità matura, finché ne *Il coltello di ghiaccio* (U. Lenzi, 1972) il suo personaggio si sdoppia letteralmente in due, madre di famiglia quarantenne e bambina con bambole, e l'anno dopo in *Baba Yaga* sarà una strega con una bambola-sosia in latex (figura 6). In questi paraggi possiamo però far rientrare l'uso della singolare fisicità di Laura Betti, sempre indecifrabilmente vecchia/bambina, compiuto da Mario Bava (*Il rosso segno della follia*, del 1969 e *Reazione a catena*) e che troverà compimento nel doppiaggio di Linda Blair in *L'esorcista* (*The Exorcist*, 1974) di William Friedkin.

L'arcipelago delle *milf* del thriller e dell'horror ha dunque un carattere di fondo abbastanza decifrabile, al di là delle variazioni interne. Donne desideranti e desiderabili, sinistre o patetiche, oggetti di uno sguardo morboso e ambiguo, tendenti a un eccesso che però raramente giunge alla ripugnanza. Non si vuole con ciò, beninteso, rivendicare un qualche carattere liberatorio o eversivo di questa rappresentazione: che le *milf* siano oggetto di uno sguardo sessuale anziché di repulsione è certo meno brutale, ma risponde innanzitutto alle esigenze del pubblico maschile dell'epoca e non solo: ai "militari in libera uscita" (e ai loro nipotini cinefili che ne gustano i *repêchage*)¹⁷.

A questo punto (se ripensiamo al legame vecchia/bambina accennato sopra, e un po' diverso dalla versione *Baby Jane*, perché nel nostro caso il secondo polo, l'infanzia è presente in maniera effettiva e non come mera grottesca mascherata) sorge un dubbio: e se la presenza delle redi-dive fosse un esempio di "ritorno del rimosso", non biologico ma storico e filmico? Il cinema degli anni Cinquanta, tra mélo e maggiorate, è un cinema con una prevalenza di personaggi femminili; poi, come è noto, commedia e generi le trascurano, e le donne negli anni Settanta riemergono come corpi da spiare e abusare, ma con un sovrappiù di perturbante, come in questo caso, amplificato dall'età. L'altro rimosso dell'epoca, ripensandoci, sono i bambini, che anch'essi dopo il neorealismo escono di scena e in questi stessi anni tornano in veste di fantasmi o di assassini dell'horror-thriller (da *Profondo rosso* a *Chi l'ha vista morire?* [1972] di Aldo Lado) o di morituri come nel lacrima-movie¹⁸. A volte le due immagini rimosse si trovano insieme, come in *Il diavolo nel cervello* (1974) di Sergio Sollima, che affianca il piccolo divo del lacrima-movie Renato Cestié a una Micheline Presle in veste di Bette Davis fortemente sessuata (evidente la sua attrazione per il genero); e prima ancora c'è *Reazione a catena*, in cui Isa Miranda invalida è affiancata ai due bambini assassini/morituri paradigmatici del periodo, Nicoletta Elmi (l'horror) e ancora Cestié (il lacrima-movie).

La redi-diva è allora forse anche il mélo che ritorna, in un cinema che lo ha eliminato? Per parafrasare la nota espressione di André Bazin (ma curiosamente, già prima, di Irene Brin)¹⁹, le attrici di questi horror e thriller ci appaiono in effetti letteralmente *demoni del*

17 Un caso unico è al limite quello di Carla Gravina, ex ragazzina acqua e sapone e poi scandalosa figura pre-femminista per la sua relazione con Gian Maria Volonté. Gravina, che all'epoca ha solo 34 anni ma una carriera ventennale, in *L'anticristo* (1974) di Alberto De Martino si accoppia con il demonio in una scena lunga 8 minuti, a metà tra *La stregoneria attraverso i secoli* (Haxan, 1921) di Benjamin Christensen e *The Devil in Miss Jones* (Id., 1972) di Gerard Damiano. Forse è la sua la performance più consapevole e oltranzista, l'unica in cui l'*aging* si fa, potremmo dire, *agency*, fino a un sorriso post-possessione che non è il solito ghigno satanico ma un'espressione, diremmo, di sincera e provocatoria soddisfazione.

18 Sul tema vedi E. Morreale, *Bambino*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, vol. 1, Mimesis, Milano 2014, pp. 130-134.

19 La frase di Bazin sul «demone del melodramma, a cui non fanno mai del tutto resistere i cineasti italiani» è a proposito di *Roma città libera* [1946] di Marcello Pagliero, nel celebre saggio su *Il realismo cinematografico e la scuola della Liberazione* (1948), poi in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1975, p. 292. Irene Brin parla di «cattivo demone del melodramma» nel 1941, in una recensione a *Caravaggio, il pittore maledetto* [1941] di Goffredo Alessandrini (ora in *Piccoli sogni di vestiti e d'amore*, Archinto, Milano 2019, p. 65)

melodramma. Erotiche, patetiche, sinistre, insomma *eccessive*, le dive del cinema horror-thriller uniscono in sé, con geometrie variabili, i tre *body genres* secondo la definizione di Linda Williams: porno, melodramma, horror, legati (ricorda la studiosa) rispettivamente a sperma, lacrime e sangue²⁰. Ovvero, per dirla nei termini di *Inferno* [1980] di Dario Argento: *Mater Suspiriorum*, *Mater Lacrymarum*, *Mater Tenebrarum*.

Tabella. Le attrici dell'horror-thriller italiano per età

Rosanna Schiaffino	35	L'assassino ha riservato nove poltrone
Laura Betti	36- 40	Il rosso segno della follia Reazione a catena L'esorcista voce
Carroll Baker	37-42	Il dolce corpo di Deborah Orgasmo Così dolce... così perversa Paranoia In fondo alla piscina Il coltello di ghiaccio Baba Yaga
Anita Ekberg	38	Malenka, la nipote del vampiro
Virna Lisi	38	Barbablu
Anna Maria Pierangeli	38	Nelle pieghe della carne
Sylva Koscina	38-43	Nel buio del terrore Il sesso del diavolo 7 scialli di seta gialla Lisa e il diavolo Il cav. Costante Nicosia demoniaco
Lucia Bosé	39-44	La controfigura Qualcosa striscia nel buio Arcana Le vergini cavalcano la morte
Valentina Cortese	40-56	La ragazza che sapeva troppo Giulietta degli spiriti La donna del lago L'iguana dalla lingua di fuoco Tendre Dracula Il cav. Costante Nicosia demoniaco Un'ombra nell'ombra
Elizabeth Taylor	42	Identikit
Rossella Falk	44-46	La tarantola dal ventre nero Giornata nera per l'ariete 7 orchidee macchiate di rosso L'assassino... è al telefono

20 L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, "Film Quarterly", 44, 4, 1991, pp. 2-13.

Eleonora Rossi Drago	45	Nelle pieghe della carne Il dio chiamato Dorian
Marina Berti	45	Un angelo per Satana
Anna Proclemer	47	Paranoia
Micheline Presle	50	Il diavolo nel cervello
Alida Valli	51-59	L'occhio nel labirinto Tendre Dracula Lisa e il diavolo L'Anticristo Suspiria Inferno
Caterina Boratto	50-60	Giulietta degli spiriti Le orme
Giovanna Galletti	50	Operazione paura
Irene Papas	51	Un'ombra nell'ombra
Maria Michi	51	Cosa avete fatto a Solange?
Lilla Brignone	55	Orgasmo
Isa Miranda	65-69	...dopo di che uccide il maschio e lo divorza Reazione a catena Il dio chiamato Dorian
Clara Calamai	66	Profondo rosso
Joan Bennett	67	Suspiria



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6