

N. V. GOGOL' E A. K. TOLSTOJ ALLE ORIGINI DEL CINEMA GOTICO
ITALIANO NELL'OPERA DI MARIO BAVA (1960-1963)

Catia Renna

Quando nel 1960 sugli schermi cinematografici apparve *La maschera del demonio* di Mario Bava nessuno conosceva il suo autore (si trattava di un'opera prima), ma il film divenne quasi subito un classico internazionale del genere gotico.¹ Gli elementi di novità erano molti, e la loro sintesi fu di rara felicità artistica. Nuova era la scelta di un archetipo letterario russo e di uno stile a tratti espressionista, con scene vivivamente violente per l'epoca e solo apparentemente attenuate dall'elegante bianco e nero. Era il primo film horror italiano e la prima trasposizione di un'opera fondamentale della tradizione fantastica russa dell'Ottocento: *Vij* di Nikolaj Gogol'. Il cinema italiano di quegli anni aveva già assai ingegnosamente attinto alla letteratura classica russa, con le avventurose saghe caucasiche di R. Freda e N. Malasomma e le delicate trasposizioni neorealiste di A. Lattuada.² All'origine di tale incontro stava, probabilmente, il fiorire delle traduzioni,

¹ Cinematograficamente il genere gotico è di origine nord-europea, come i suoi modelli letterari. Il tema prevalente del vampirismo, ripreso anche da Bava, ha il suo modello in *Nosferatu* di F. W. Murnau (1922), *Dracula* di T. Browning (1931) e *Vampyr* di C. T. Dreyer (1932). Il filone fu sviluppato nel dopoguerra dalla Hammer, storica produzione inglese che finanziò il *Dracula* di Terence Fischer (1958), diretto antecedente della *Maschera* di Bava, di cui l'italiana Galatea volle emulare il successo.

² Il motivo popolare dell'avventura di cappa e spada viene arditamente ambientato nello spazio esotico del Caucaso dei racconti di Puškin e Tolstoj prima da Nino Malasomma (*Il diavolo bianco*, 1947) e poi da Riccardo Freda (*Aquila nera*, 1946; *La vendetta di Aquila nera*, 1951; *Agi Murad, il diavolo bianco*, 1958); lunga e attenta la frequentazione dei classici russi di Alberto Lattuada (*Il cappotto*, 1952; *La tempesta*, 1958; *La steppa*, 1962; *Cuore di cane*, 1976).

esito della grande scuola slavistica italiana degli anni '50, e in particolare, riguardo alla letteratura fantastica russa, la nascita di affini esperienze letterarie italiane (Calvino, Buzzati, Landolfi), come pure la popolare diffusione di brevissimi racconti russi spesso in appendice ai celebri volumi dei Gialli Mondadori.³ Questa notevole circolazione italiana dei testi russi potrebbe spiegare la derivazione del secondo film gotico di Bava, del 1963, da un'altra opera meno nota, *La famille du Vourdalak* di Aleksej K. Tolstoj,⁴ modello per l'episodio centrale ("I Wurdalak") della trilogia *I tre volti della paura*.⁵ Da una analisi dei due film,⁶ è possibile rintracciare una profonda congruenza tematica e stilistica con i due testi letterari di riferimento, ma soprattutto un'affinità poetica che avvicina la resa filmica di Bava, se non a un esercizio esegetico consapevole, perlomeno a una sorta di estetica "consanguineità".

Mario Bava nasce a Sanremo nel 1914 e muore a Roma nel 1980. Studia pittura e segue suo padre, "scultore, fotografo, chimico elettricista, medium, inventore"⁷ e ottimo scenografo, sui set cinematografici italiani, finché esordisce come direttore della fotografia intorno ai primi anni '40, lavorando per alcuni tra i maggiori registi italiani e stranieri dell'epoca e distinguendosi per le innovative tecniche di illuminazione e per gli effetti speciali.⁸ Debutta alla regia nel 1960 con la *Maschera del demonio*, e per quasi un ventennio di attività la sua

³ Dichiarazioni dirette e interviste di collaboratori di Bava, lettore vorace ed enciclopedico, testimoniano un'assidua frequentazione del regista con queste pubblicazioni.

⁴ Novella giovanile poi rielaborata in *Upyr'* [Il vampiro] del 1841.

⁵ Il film uscì un anno dopo negli Stati Uniti con il titolo *Black Sabbath*, e divenne anch'esso un classico, film-culto per generazioni di cineasti e giovani appassionati (una celebre band musicale degli anni '70-'80 ne prese il nome).

⁶ Ringrazio Roberto Celsi per avermi messo a disposizione le copie dei film e per le sue preziose indicazioni.

⁷ Intervista a M. Bava, in A. Pezzotta, *Mario Bava*, Milano 1997, p. 5.

⁸ Come operatore e direttore della fotografia lavora per F. De Robertis, M. Soldati, R. Rossellini, Steno, L. Emmer, M. Monicelli. Firma la fotografia di G. W. Pabst, P. Heusch, J. Tourneur, R. Walsh. Nel 1956 inizia il suo sodalizio con Riccardo Freda, per cui realizza *Agi Murad, il diavolo bianco* (1958) e *Caltiki, il mostro immortale* (1959), curando infine la fotografia, gli effetti speciali e gran parte delle riprese del successivo film di Freda *I vampiri* (1959) che, malgrado il titolo e l'intento, risultò piuttosto modesto nella componente fantastica.

vena creativa si alimenta di continue sperimentazioni di genere, dal thriller psicologico allo spaghetti-western, al *peplum*, al fantastico fumettistico, alla commedia parodica, al noir, alla fantascienza: tra i suoi film ricordiamo *Ercole al centro della Terra* (1961), *La ragazza che sapeva troppo* (1962), *La frusta e il corpo* (1963), *Sei donne per l'assassino* (1964), *La strada per Fort Alamo* (1965), *Terrore nello spazio* (1965), *Operazione paura* (1966), *Diabolik* (1968), *Il rosso segno della follia* (1969), *Reazione a catena* (1971), *Lisa e il diavolo* (1972), *Cani arrabbiati* (1974), *La Venere d'Ille* (1977). Va detto che la sua interpretazione del film di genere fu quasi sempre, pur nel rispetto degli stilemi fondamentali e delle esigenze commerciali (essenziali per la committenza), originale e innovativa, sempre consapevole delle regole del gioco della finzione scenica, della carica eversiva delle immagini, del loro potere di scardinare la passività ricettiva. Quanto alla fortuna della sua opera, i film di Bava non ebbero grande seguito in Italia, ma riscosero un clamoroso successo di pubblico in America e furono subito apprezzati e riconosciuti in Francia.⁹ In Italia i suoi film subirono il peso del giudizio negativo e preconcetto riservato a tutta la cinematografia di genere e, tranne che per pochi cinefili appassionati, restarono pressoché misconosciuti fino alla loro progressiva rivalutazione negli anni '90, all'estetica post-moderna e alle testimonianze di ammirazione tributate a Bava da alcuni tra i maggiori registi statunitensi.¹⁰ La rivalutazione critica è accompagnata in questi ultimi anni da un recupero filologico dei suoi lavori meno noti o mai distribuiti in Italia, e da nuove indagini documentarie sui suoi progetti filmici.¹¹

Bava fu un grande appassionato di letteratura, con un'instinguibile curiosità per i meccanismi del fantastico, alimentata dagli sti-

⁹ Si vedano le entusiastiche recensioni alla *Maschera del demonio* delle due maggiori riviste cinematografiche francesi: F. Hoveyda, *Les grimaces du démon*, "Cahiers du cinéma" 119 (1961); J.-P. Torok, *Le cadavre exquis*, "Positif" 40 (1961).

¹⁰ Tra i registi suoi dichiarati ammiratori ci sono Martin Scorsese, Joe Dante, Tim Burton, e soprattutto Quentin Tarantino, recente promotore di un impegnativo progetto di recupero archivistico della cinematografia italiana di "genere".

¹¹ Tra le monografie critiche a lui dedicate: P. Martinet, *Mario Bava*, Paris 1984; J.-L. Leutrat (ed), *Mario Bava*, Liège 1994; S. Della Casa e G. D'Agnolo Vallan (eds), *Mario Bava. Il cineasta che sapeva troppo*, Bellaria 1995; A. Pezzotta, *Mario Bava*, Milano 1997; L. Cozzi, *Mario Bava e i mille volti della paura*, Roma 2001; T. Howarth, *The haunted world of Mario Bava*, Goldalrig 2002.

moli letterari della tradizione europea. Come ricorda il figlio, anche egli regista, “la forza dei film di mio padre [...] è la cultura popolare dell'Ottocento, del fantastico, riportata in immagini”.¹² Quanto alla scelta del testo gogoliano per il suo primo film, Bava stesso racconta in un'intervista:

Anni prima avevo letto *Il Vij* di Gogol'. Lo lessi a Silvi Marina ai figli che erano piccoli e non c'era ancora la televisione. I due, poveretti, dalla paura dormirono in mezzo al letto. Siccome in quel periodo era uscito *Dracula*, pensai di fare un film del terrore. Venne fuori *La maschera del demone*, di *Il Vij* era rimasto solo il nome del protagonista.¹³

Va detto che Bava tendeva a sminuire con grande ironia gli aspetti cosiddetti autoriali del suo lavoro: mosso da una forte etica artistica, mostrava scetticismo sulla serietà del lavoro nel cinema, “l'assurdo baraccone” come lo definiva.¹⁴ In realtà, a un'analisi dell'adattamento cinematografico, del *Vij* resta ben più del solo nome del protagonista, nella struttura e nello stile: c'è da supporre una lettura molto attenta del testo originario, e alcuni dettagli sembrano segnalare una conoscenza del mondo letterario gogoliano anche più generale. Così ad esempio si possono spiegare certi innesti onomastici: la cittadina dove sostano i protagonisti si chiama Mirgorod, topos gogoliano nonché titolo della raccolta di racconti che include *Il Vij*; il nome del giovane Andrej innamorato ricorda il figlio minore, anch'egli infatuato di una straniera, in *Taras Bul'ba* (nella stessa raccolta); il suo cognome, Gorobek, è quello di uno dei compagni di viaggio del Choma gogoliano. Anche l'ambientazione, per quanto fittizia, è coerente e senza sviste grossolane: c'è un vago accenno alla guerra napoleonica, nella tomba della strega c'è un'icona di san Giorgio, le distanze sono indicate in verste, c'è un pope, croci ortodosse e non cattoliche. Nel lavoro di sceneggiatura il *plot* originario viene quasi del tutto accantonato,¹⁵ ma è importante notare la fedele aderenza al modello letterario

¹² Intervista a Lamberto Bava, *Nocturno dossier. Genealogia del delitto. Guida al cinema di Mario e Lamberto Bava*, 24 (2004), pp. 6-7.

¹³ Intervista a M. Bava, in A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 6.

¹⁴ Ivi, p. 7: “Io il regista non lo volevo fare, perché secondo me il regista deve essere veramente un genio”.

¹⁵ Massimo De Rita, produttore della *Maschera del demone*, ricorda l'intervento di E. De Concini, ma sottolinea l'attenta supervisione di Bava: “mi ricordo che certe cose scritte da De Concini erano giuste, altre lui le adattò” (Intervista a M. De Rita, *Nocturno dossier*, cit., p. 7).

proprio in quegli elementi, solo apparentemente marginali, che sono le matrici dell'orrido gogoliano: rami di alberi simili a braccia pronte a ghermire; l'ululato dei lupi e quello del vento nelle canne di un organo;¹⁶ la chiesa abbandonata; la goccia di sangue sul viso della strega; lo schianto con cui si scoperchia la tomba; l'evocazione del Vij-Javutich; Choma rapito in carrozza; artigli di scorpioni e ali di pipistrello che lo attaccano; il risveglio del Vij-Javutich, che riemerge dalla terra con il volto/maschera di ferro e avanza barcollando.¹⁷ L'adattamento filmico è sostanzialmente autonomo per ciò che riguarda la *fabula*, con l'inserimento di motivi gotici e romantici (la storia d'amore, il vampirismo, la predestinazione), ma resta strettamente aderente all'immaginario fantastico del testo gogoliano nei procedimenti e nei temi profondi legati all'atmosfera del *Vij*.

La consonanza tra la *Maschera* di Bava e lo stile del racconto gogoliano, escludendo l'ipotesi di uno studio filologico vero e proprio, sembra piuttosto derivare da un'intima affinità artistica. Come nota Alberto Pezzotta nel suo cenno alle relazioni con l'archetipo letterario, "Bava crea un mondo meraviglioso dalle leggi autonome, ispirandosi a Gogol' non tanto per la storia quanto per dettagli suggestivi, capaci di creare un'atmosfera sui generis".¹⁸ Volendo precisare i meccanismi di tale ispirazione, va subito osservata la centralità, sia nella poetica di Gogol' che in quella di Bava, della suggestione fantastica indotta dall'ambiente, che si attua nella rappresentazione di un mondo realistico (addirittura iperrealistico nella dovizia di dettagli) che si fa incerto e ambiguo per via di certe incongruenze. Sia in Gogol' che in Bava il personaggio è irretito nella maglia ambientale, quasi come una cavia in una gabbia di laboratorio. Come osservava I. Annenskij, il realismo fantastico di Gogol' coinvolge l'esperienza percettiva del soggetto, la fisiologia umana, testandone i limiti cognitivi, gli abbagli di senso che nascono dal filtro psichico ed emotivo e dalla condizione di passività che questo comporta:

¹⁶ "I lupi ululavano a branchi, in lontananza, e perfino l'abbaiare dei cani aveva un che di pauroso" (N. Gogol', *Il Vij*, in *Tutti i racconti*, trad. di L. Pacini Savoj, Roma 1957, p. 482). "E cos'è mai laggiù? Un vento, o una musica?" (Ivi, p. 453).

¹⁷ "Era interamente bruttato di terra nera. Le braccia e le gambe cosparse di terra sorgevano come radici nodose e nerborute. Avanzava pesante, incespicando a ogni piè sospinto. [...] aveva il volto di ferro" (Ivi, p. 483).

¹⁸ A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 21.

ciò che chiamiano realismo nelle descrizioni gogoliane è la loro forza di suggestione, che attira intorno alla scena rappresentata un'enorme quantità di vicende, desunte dalla nostra visione del mondo e dalla nostra coscienza. Gogol' parla alla nostra psiche, evoca le nostre immagini interiori, paure, visioni, sogni, usando la corporeità dell'individuo.¹⁹

Anche i meccanismi della suspense e del terrore in Bava nascono da questa sfera subliminale.²⁰ In Gogol' il protagonista subisce la storia (ammaliato, rapito, forzato, segregato, aggredito, dopo una fuga riacciuffato, infine assalito e vinto) e oscilla tra il tranquillo mondo diurno e l'incognita di quello notturno. Alla passività umana fa da contraltare una vitalità dell'ambiente, dello spazio che si rivela complesso. La fissità del mondo reale si oppone alla mobilità dello spazio fantastico gogoliano che presuppone un osservatore mobile, un punto di osservazione dinamico ed eccentrico:

Gogol' risolve il problema spostando in alto verticalmente il "punto di vista" dal quale il paesaggio viene descritto e ottenendo in tal modo uno spazio tridimensionale. [...] Il normale modo di essere dello spazio magico è dunque costituito dal suo ininterrotto divenire: esso scaturisce da un centro mobile e nel suo ambito è sempre in corso qualche processo. Lo spazio reale è, al contrario, stagnante [...] è delimitato da ogni parte.²¹

Una tecnica distintamente cinematografica. E assai congeniale anche a Mario Bava, quasi una sua cifra stilistica, che nasce dalla sua esperienza di operatore di ripresa e si fa tratto peculiare (e innovativo) proprio nella *Maschera del demonio*, dove a fronte del prevedibile sviluppo del *plot* narrativo e della convenzionalità dei caratteri, la tensione fantastica è creata proprio dal decentramento della visione filmica:

Mario non parlava mai della storia, non parlava dei personaggi e dei caratteri. Parlava [...] della particolarità di un'inquadratura [...] lo spostamento della lettura crea l'ambiguità, l'ambiguità crea l'inquietudine, l'inquietudine crea la tensione e la tensione crea la suspense. La suspense non è altro

¹⁹ Cit. in A. D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*, Roma-Bari 1995, p. 206.

²⁰ "In questo stile stava la bravura di Bava: partiva dal subliminale, quella parte di noi che è pronta a essere terrorizzata, che sa di esserlo, prolungava la sequenza nella normalità, e poi faceva scattare il terrore" (Intervista ad A. Bevilacqua, *Nocturno dossier*, cit., p. 8).

²¹ Ju. Lotman, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in Ju. Lotman - B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano 1995, p. 211.

che un meccanismo di spostamento [...] è lo spostamento del punto di vista sulla realtà. Cioè non esiste una realtà codificata, una sola. [...] cogliere piani di racconti diversi, anche soltanto con un'inquadratura, leggermente strana.²²

In Bava, quello che, a livello narrativo, è un rigido movimento centripeto dei personaggi verso il fulcro della scena (la cripta della strega) si associa, a livello stilistico, a un dinamismo tendenzialmente centrifugo dell'inquadratura: lunghi ed elaborati piani-sequenza, carrelli orizzontali e verticali. La fluidità della ripresa crea inoltre il senso di un passaggio realistico dallo stato ordinario a uno straordinario, mediante l'uso dello zoom e della variazione di messa a fuoco. Il senso di claustrofobia, indotto da personaggi inchiodati, si direbbe, ai loro giacigli²³ o imbrigliati da accidentali barriere visive, si alterna a effetti di facile penetrabilità degli spazi chiusi,²⁴ di trasparenza del confine interno/esterno: spesso i personaggi si fermano o agiscono in prossimità della soglia, spesso le scene esterne sono osservate dall'interno attraverso le finestre.

Un sottile sovvertimento delle leggi di coerenza, geometrica e cronologica, è procedimento comune anche in Gogol': la creazione di paradossi temporali, la suggestione di spazi qualitativamente multipli, il disorientamento percettivo, la vertigine ottica e cognitiva. Sia in Gogol' che in Bava (in modo autonomo ma affine) lo scardinamento dei rapporti di causa-effetto è operato mediante sorprendenti tecniche di deriva narrativa, false piste di sviluppo del racconto. Si pensi, nella *Maschera del demonio*, alla elaborata scena che, in un crescendo drammatico, mostra la candela incendiare la tenda che il servo Ivan spegne, strappando così accidentalmente il quadro che pare nascondere un passaggio, mentre invece l'accesso sta dietro il camino; oppure alla lunga scena della mungitura notturna nella stalla che sembra correlata alla resurrezione di Javutich, ma non lo è se non indiretta-

²² Intervista a D. Sacchetti, in *Nocturno dossier*, cit., p. 18.

²³ La strega Asa non si solleva dall'avello per mancanza di energie vitali sufficienti, il principe Vajda trova la morte nel letto per mancanza di energie psichiche sufficienti, la principessa Katia si dichiara legata al proprio destino e al luogo in cui vive, e viene ripresa immobile accanto al getto dinamico di una fontana.

²⁴ Andrej nella stanza di Choma; Choma in quella di Andrej; l'irruzione di Javutich nella stanza di Vajda; i mirgorodiani che si affollano nel castello.

mente.²⁵ La cinepresa a volte sembra seguire svogliatamente l'azione, distraendo l'attenzione dello spettatore verso dettagli scenici, sollecitando la sua immaginazione attiva, creando la tensione dell'attesa di un improvviso sviluppo, l'eventualità di nessi secondari, e risolvendosi immancabilmente in un vuoto di senso, in una falla nel sistema di coerenza del mondo.²⁶

L'espedito del *climax* a vuoto, che crea suspense e rivela l'inganno delle reazioni automatiche, è presente anche in Gogol': "un'intonazione 'sorda', misteriosamente seria, la quale va lentamente crescendo a guisa di periodo colossale e si risolve in maniera inaspettatamente semplice" in un crescendo "che non si realizza".²⁷ Del resto, tanto Gogol' era sensibile, come Bava, ai dettagli scenici, quanto altrettanto indifferente alla originalità della storia o allo studio psicologico dei caratteri. Sorprendente al riguardo è, ad esempio, la terminologia registica usata da Leone Pacini Savoj, che in effetti sembrerebbe riferirsi indistintamente a Gogol' o a Bava:

poteva soltanto narrare una storia con personaggi accidentali o, inversamente, incastonare un personaggio entro labili storie. [...] dove, a imitazione dei contemporanei, si cimentò a imbastire intrecci amorosi o fantastici, egli indulse infatti continuamente a pretesti per lasciarli in sospenso ogni momento e correre dietro a cose più attraenti. Del resto le sue trame non valgono mai quattro soldi, e si può essere certi di un fatto: che egli non si è dato neppure la pena di inventarle, e le ha immancabilmente ru-

²⁵ La scena della fanciulla che da sola munge di notte nella stalla accanto al cimitero è, nella sua apparente gratuità narrativa, una delle situazioni fantastiche meglio riuscite del film, per il fascio di impressioni multiple che investe lo spettatore: il quale, se ha letto Gogol', sa che la scena della malia della strega si svolge nella stalla ed è carica di suggestioni sessuali; l'adolescente che da una fessura della parete può assistere alla scena di Javutich che "si denuda" della terra che lo copre aumenta la morbosità subliminale della scena. Il regista lascia intendere che stia per accadere qualcosa, un'aggressione, ma non accade niente: la fanciulla continua a mungere e la cinepresa la lascia per avvicinarsi alla fessura della parete e seguire autonomamente la scena. La stessa fanciulla sarà di lì a poco testimone oculare del rapimento di Choma: altra suggestione voyeuristica, funzionale, in questo caso, all'intreccio narrativo.

²⁶ Cf. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988, p. 91: "l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che forse non è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere".

²⁷ B. Ejchenbaum, "Come è fatto *Il cappotto* di Gogol'", in *I formalisti russi*, a cura di Tz. Todorov, Torino 1968, pp. 268-269.

bate da qualche parte. [...] dove il racconto pretende di avanzare sulle vie di un intreccio, incominciano i guai del regista, continuamente affannato a tappare i buchi delle sue incaute e sbilenche invenzioni. Accade allora [...] che egli riesca impersuasivo e noioso, o abbandoni il filo per narrarci un aneddoto o, concluso in fretta il componimento se la spassi un mondo a far capriole ai margini scompigliando ogni cosa, e perfino sovvertendo le parti col mutare i protagonisti in comparse o le comparse in protagonisti.²⁸

È noto come anche Mario Bava amasse stravolgere la gerarchia dei ruoli, al punto da trascurare la recitazione degli attori e immaginare i personaggi come poco più che oggetti di scena (e viceversa).²⁹ Perciò nella *Maschera del demonio* è significativa la citazione della scena gogoliana del turbine maligno che travolge gli arredi sacri della chiesa durante la fatale terza notte di veglia di Choma.³⁰ La versione filmica esalta in soggettiva l'origine indistinta del refole violento che provoca la caduta di mobili e suppellettili, precedendo l'apparizione del Vj-Javutich nella stanza della vittima designata (il principe Vajda). L'ambiente si anima e la scena prevale sempre sulla storia. Non a caso il film inizia dove termina il racconto di Gogol': nella chiesa stregata, all'interno dello stesso spazio caotico, abbandonato dagli uomini e abitato dagli oggetti (ragnatele pesanti, porte cigolanti, un organo rotto suonato dal vento). In tutto il racconto filmico di Bava, i raccordi narrativi fondamentali avvengono mediante gli oggetti.³¹

²⁸ L. Pacini Savoj, *Vita e umori di Nikolaj Vasil'evič Gogol'*, in *Saggi di letteratura russa*, Firenze 1978, pp. 281-282.

²⁹ "Ricordo che mi disse che gli piaceva molto l'idea che i mobili si muovessero e fossero i protagonisti del racconto [*Le Horla* di G. Maupassant]. Mio padre non amava gli attori e diceva sempre che gli sarebbe piaciuto lavorare in un film dove gli oggetti fossero gli attori" (Intervista a L. Bava, *Nocturno dossier*, cit., p. 18).

³⁰ "Si levò un turbine per la chiesa, le icone si rovesciarono a terra; dall'alto rovinarono in frantumi i vetri delle finestre. Le porte si divelsero dai cardini [...] Tutto volava e mulinava, braccando dovunque il filosofo" (N. Gogol', *Il Vj*, cit., pp. 482-83).

³¹ La ruota della carrozza che si rompe in prossimità della chiesa abbandonata; la voce dell'organo che vi attira dentro i viaggiatori e la porta cigolante che li spinge fino alla cripta; la goccia di sangue che rianima la strega; il panno da bucato che sfugge nel fiume svelando il cadavere del cocchiere; il tasto del pianoforte che si guasta mentre mutano i dettagli di un quadro; la candela che brucia la tenda e provoca la scoperta di un passaggio segreto; l'icona che contiene il segreto dell'esorcismo; la croce che dimostra la natura maligna di Choma-vampiro e permette di distinguere Katia da Asa nella scena finale.

Intorno alla storia umana si tesse così una fitta trama di eventi liminali, congetturali, che imbroglia o dipanano il filo logico, segnano e confondono le tracce del reale. Le scenografie complesse e il taglio dell'inquadratura mostrano l'elemento umano assorbito dal contesto, spesso intravisto oltre barriere di oggetti (rami, arbusti, grate, colonne). La densità e l'aggressività dello spazio è resa da effetti uditivi (ululati, scricchiolii, oggetti infranti), evocazioni tattili (pungiglioni, ali di pipistrello, muco sul viso), elementi naturali (freddo, vento, nebbia, acqua stagnante); la profondità dello spazio è suggerita da ambienti chiusi e complessi (bosco intricato, cripta sotterranea, castello con porte segrete, botole, scale interne ed esterne) e improvvisi congiungimenti tra luoghi distanti (il tunnel che va dal castello alla cripta).³²

Questi sfaldamenti di senso determinano ciò che Pezzotta, riferendosi a Bava, definisce un "fantastico dell'arbitrio": "la vera operatrice di irrealtà è la macchina da presa, che con i suoi percorsi a vuoto segue gli attori, si allontana, gira loro attorno",³³ quelle stesse "capriole ai margini" con cui Pacini si figurava Gogol' spassarsela un mondo. Al margine c'è il fantastico (non il meraviglioso né lo strano), ovvero ciò che, secondo Tzvetan Todorov, resta sempre sulla soglia tra spiegazione razionale ed evento soprannaturale, meglio ancora: il "fantastico insidioso" (perché irriducibile) di Roger Caillois, il "fantastico quotidiano" (perché esperienza comune) di Italo Calvino.³⁴

La soglia del fantastico si colloca in quella zona ibrida scaturita dall'accostamento di elementi antitetici in ossimori concettuali e visuali. In Bava la poetica degli opposti correlati mostra i vivi contrapposti ai morti (con la zona ibrida dei vampiri, morti quasi-vivi, e delle

³² Va ricordato che Bava nasce come pittore: di qui forse un'eco dei paradossi architettonici di Piranesi ed Escher. Molti critici notano un'affinità con le correnti impressioniste e surrealiste, per l'attenzione alle suggestioni sensoriali e percettive. Motivo comune anche alle avanguardie contemporanee: il 1963 dei *Tre volti della paura* è anche l'anno del manifesto della Kinetik-art: "Vogliamo mettere lo spettatore in una situazione che egli avvii e trasformi. Vorremmo sviluppare in lui una crescente facoltà di percezione e azione" (Groupe de Recherche d'Art Visuel – Le Parc, Morellet, Garcia-Rossi).

³³ A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 40.

³⁴ Tz. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano 1977; R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano 1984; I. Calvino, *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, 2 voll., Milano 1983.

loro deboli vittime designate, vivi quasi-morti);³⁵ mostra l'acqua, simbolo di vita (Katia medita accanto alla fontana, Choma riposa ai bordi dello stagno, Andrej rianima Katia svenuta spruzzandole acqua sul viso) contrapposta al fuoco, simbolo di morte (il rogo iniziale e finale, il fuoco del camino che avvampa gelido la notte del maleficio, che cela il tunnel segreto della cripta e che scioglie la testa di Vajda-vampiro). Bava coglie nel testo gogoliano il tema della compresenza degli opposti e lo esalta a chiusura del primo frammento narrativo del film, citando il miraggio di simultaneità della luce diurna e notturna descritto nel *Vij* a proposito degli effetti della malia della strega su Choma.³⁶ Nella *Maschera* l'effetto di simultaneità giorno-notte è introdotto nella scena in cui Choma e Andrej riprendono il viaggio verso Mirgorod (sfondo diurno) uscendo dal bosco cupo, mentre Katia resta davanti alla chiesa stregata (sfondo notturno) e immobile li guarda allontanarsi; in altre scene invece, nel giardino del castello ad esempio, regna una luce crepuscolare e indefinita, la luce ambigua di un sole assente e presente, di un tempo sospeso che la rinuncia al contrasto bianco/nero della pellicola sottolinea.

Gli opposti sono correlati in virtù della loro corrispondenza speculare,³⁷ aspetto che L. Pacini individua come fondamentale nella poetica gogoliana e chiarisce con la celebre metafora della pozzanghera di Mirgorod:

Vi è nell'opera gogoliana una città che ne è in certo senso la capitale: Mirgorod. [...] [Gogol'] si preoccupa soprattutto di magnificarne ciò che ne costituisce il maggior decoro: una bellissima pozzanghera [...] Questa reale e metafisica pozzanghera entro cui l'universo può capovolgersi ad ogni momento ha una non trascurabile importanza nella vita e nell'opera gogoliane.³⁸

³⁵ Vasilij Rozanov osservava su Gogol': "in lui dappertutto il defunto vive di duplice vita, il defunto non è mai morto, mentre i vivi sono mirabilmente morti" (cit. in A. D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*, cit., p. 100).

³⁶ "La falce capovolta della luna risplendeva nel cielo. L'incerto chiarore della mezzanotte si era adagiato lieve sulla terra come un velo diafano e fumigava. [...] Vide come, invece della luna, vi risplendesse un sole" (N. Gogol', *Il Vij*, cit., p. 452).

³⁷ Per una riflessione semiotica sulle immagini speculari cf. U. Eco, *Sugli specchi*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano 1990, pp. 9-37.

³⁸ L. Pacini Savoj, *Vita e umori di Nikolaj Vasil'evič Gogol'*, cit., p. 267.

I meccanismi di duplicazione e di rovesciamento del mondo nello specchio della pozzanghera mirgorodiana sono forse gli stessi che muovono Bava a proiettare sullo schermo del cinema le sue ombre terrificanti.³⁹ Nello specchio dello stagno, il Choma di Bava getta un sasso agitando le acque della vicenda (del resto è lui che sveglia la strega) e intorbidando il riflesso del mondo: dalla visione rifratta, distorta e limitata, *per speculum aenigmate* sorge il fantastico come atto di sovversione del mondo, come intrusione nell'altro mondo. Così, specularmente, l'acqua si associa alla morte: nel riflesso della rusalka ammaliatrice in Gogol',⁴⁰ cui corrisponde in Bava il riflesso della maschera maligna nel calice di Vajda ("Ho visto la morte!"). Forse sempre per via di un'implicita visione speculare (quasi a intendere che trattasi di riproduzione filmica), nella versione di Bava tutto è raddoppiato: due protagonisti (Choma e Andrej), due vampirizzati (Boris e Vajda), due vampiri (Javutich e Choma), due cani, due roghi, due maschere di ferro.⁴¹ Si potrebbero aggiungere anche due donne (Asa e Katia), se non fosse che in questo caso gli opposti non sono soltanto correlati ma anche coincidenti, essendo Asa e Katia due sosie perfette, che come tali non rientrano né nel sistema duplice (non essendo solo doppi), né in quello duale (non essendo solo opposti correlati), né tantomeno in quello individuale (perché restano due persone distinte). Appartengono dunque alla sfera dell'ibrido: motori della storia d'amore e di quella di morte, che nella identità dell'immagine corporea si confondono e simbolicamente si fondono nella scena finale.⁴² La scena di apertura suggerisce, a questo proposito, una

³⁹ "Tanto sono pauroso e anche vigliacco nella vita, tanto mi prende il terrore sullo schermo. Deve essere un modo distorto per prendermi una rivincita" (Intervista a M. Bava, in A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 7).

⁴⁰ "vide come una rusalka nuotasse di tra il falasco [...] Tutta essa freme e tutta ride nell'acqua..." (N. Gogol', *Il Vij*, cit., p. 452-453). Le rusalki sono "gli spiriti impuri delle ragazze decedute senza nozze" (E. Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, Firenze 1973, p. 355).

⁴¹ L'espedito narrativo del doppio si ritrova costante in altre opere di Bava ed è un classico della commedia degli equivoci (gemelli, clonazioni, impostori, ecc.), anche se in questo caso sembra assurgere a elemento di poetica.

⁴² Anche questo è un motivo gogoliano: "Nel mondo cosmico del Vij [...] Vita, morte e amore sono sinonimi [come lo sono] la bellezza e la bruttezza [...] (cf. la metamorfosi istantanea della bella fanciulla apparentemente viva in un mostruoso cadavere bluastro)" - Ju. Lotman, *Lo spazio artistico in Gogol'*, cit., p. 232.

strutturazione topologica significativa: sulla linea orizzontale reale (piano del bosco e della chiesa) la strega Asa si trova idealmente nel punto più basso dello spazio filmico (la cripta sotterranea), mentre la principessa Katia si staglia immobile dall'alto di una collinetta; questa antitesi simbolica tra polo negativo e positivo è complicata dalla prima immagine di Katia (accigliata e con due alani neri al guinzaglio), che disorienta i due viaggiatori (e gli spettatori) che in un primo momento la scambiano per la strega. Questo primo corto circuito visivo si ripropone al termine del film, quando i due poli si confondono di nuovo (Asa che si spaccia per Katia) e il filo narrativo pare serrarsi in un ideale, gogoliano cerchio magico che chiudendosi rigetta definitivamente l'assalto maligno e porta al lieto fine.

Se Pezzotta sembra considerare uno sviluppo originale del regista l'accentuazione della polarità femminile distinta in due opposte persone,⁴³ tuttavia non sembra dare sufficiente rilievo al fatto che, malgrado i due personaggi restino persone antitetiche, sono fisicamente indistinguibili e interpretati dalla stessa attrice (Barbara Steele). Se il tema del sosia femminile è solo accennato in Gogol', è tuttavia un elemento narrativo esplicito proprio nel racconto di Aleksej Tolstoj che ispirerà l'altro film gotico di Bava.⁴⁴ Solo che nei *Wurdalak*, Bava fa un'operazione inversa, di nuovo si direbbe speculari rispetto al prototesto: è la stessa persona che subisce una trasformazione scindendosi in due personalità antagoniste. Magistrale è la scena finale del colloquio di d'Urfé con Zdenka che lotta con la sua nuova natura per salvarlo da se stessa: si nasconde per evitare il confronto, lo allontana e lo attira, si tocca colpevole il collo segnato dal morso che l'ha resa maligna.

⁴³ "In Gogol' [...] il tema del doppio è solo accennato: la strega-vampira che da vecchia laida si trasforma in giovane tentatrice. In Bava vi è invece una dualità bene/male scissa in due persone diverse (Asa/Katia)" (A. Pezzotta, *Mario Bava*, p. 21).

⁴⁴ Nella *Famiglia del wurdalak* di A. Tolstoj la duchessa de Gramond ha fattezze analoghe a Zdenka, tanto che il protagonista le confonde: "Presto il pensiero che avevo di lei si fuse con il pensiero della duchessa de Gramond, e in queste due immagini mi figuravo già la stessa donna". Non è da escludere una probabile lettura coeva delle due opere, anche per via di altre possibili importazioni del testo tolstojano nella *Maschera del demonio*: la croce al collo come amuleto, i vampiri esorcizzati sul rogo, l'accenno a un congresso, Katia alla toletta con il vampiro dietro la finestra e l'irruzione salvifica del fratello, la scena finale con il protagonista salvato dalla croce che gli permette di scoprire la verità.

L'ambiguo gioco semantico dell'identità (intesa sia come 'uguaglianza' che come 'personalità') si sviluppa dunque intorno al corpo. Il corpo è in Bava oggetto scisso dalla persona, i personaggi sono bidimensionali, senza natura tragica o complessità psicologica: "il mondo poetico di Bava è un mondo di esseri a due dimensioni fin dall'inizio votati alla morte, e per questo negati a un vero pathos".⁴⁵ Lo stesso accade in Gogol', se si nota che "l'irruzione dell'elemento demoniaco nel quotidiano non produce che morte e immobilità [...] termini legati all'impietrirsi dell'essere umano",⁴⁶ tragicamente ritratto in gesti meccanici da automa o marionetta, "una disumanazione totale del personaggio, [...] pupazzo meccanico che, esaurita la carica, può arrestarsi ad un tratto, a metà di un'azione".⁴⁷ A ciò che Andrej Belyj definiva in Gogol' "atomismo meccanico",⁴⁸ corrispondono in Bava corpi usati, violati, annientati o rianimati, ricostruiti o smembrati come cose, fino a giungere alla reificazione vera e propria (gli automi, le bambole meccaniche, i manichini di molti suoi film).

Pezzotta nota con acume il contrasto tra la bellezza del volto della strega e il suo corpo cadaverico, come a dire che se il corpo è oggetto, l'identità del soggetto è nel volto,⁴⁹ e infatti nella *Maschera del demonio* la violenza si esercita sempre sul volto: la tortura della maschera chiodata; l'esorcismo degli occhi trafitti; Vajda martoriato dai morsi e poi annientato con la testa nel fuoco. Bava raccoglie e sviluppa magistralmente il tema della metamorfosi gogoliana della strega in fanciulla proprio attraverso le mutazioni del viso, con il celebre trucco della trasfusione di energia vitale da Katia ad Asa.⁵⁰

A fare da raccordo tra corpo e anima sono gli occhi, spesso sottolineati da Bava con un fascio di luce che lascia il resto del volto in

⁴⁵ A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 30.

⁴⁶ A. D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*, cit., p. 46.

⁴⁷ L. Pacini Savoj, *Vita e umori di Nikolaj Vasil'evič Gogol'*, cit., p. 313: "Dove in Gogol' manca il ritratto, soltanto amabili androidi frequentano la scena" (p. 282).

⁴⁸ A. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, Moskva-Leningrad 1934, p. 162.

⁴⁹ Sull'analoga importanza del volto in Gogol' cf. A. Terz (A. Sinjavskij), *Nell'ombra di Gogol'*, Milano 1980, p. 338.

⁵⁰ Per quegli anni si trattava di un trucco filmico di grande effetto visivo: in un'epoca ancora lontana dai mezzi digitali, Bava sfruttò il bianco e nero perché il particolare maquillage dell'attrice ne mutasse improvvisamente i lineamenti al variare delle luci di scena.

piena ombra. Miraggio o preveggenza, lo sguardo è il vero fattore tragico delle storie gotiche di Bava, come anche del *Vij* gogoliano: può portare alla perdizione o alla salvezza. Le consuete leggi del rovesciamento speculare regolano anche la sfera della visione, alternando momenti di potenza e impotenza dello sguardo: lo sguardo positivo, che rivela o presagisce gli eventi,⁵¹ si scontra con lo sguardo negativo, che confonde e inganna.⁵²

Bava, pur seguendo sviluppi diversi, resta fedele al cuore del testo gogoliano nella ragione profonda che porta alla perdizione di Choma, assalito e annientato dalle forze diaboliche per colpa dell'ardire dei suoi occhi.⁵³ La poetica dello sguardo è il fulcro dello stile, della poetica e della personale esperienza del mondo di Gogol':

Tutta l'opera di Gogol' è segnata da un particolare rapporto con la visione, l'occhio è per lui strumento primo di conoscenza. Sorprende nei suoi testi l'alta frequenza del lessico ispirato allo sguardo, dove il verbo 'vedere' assume il significato di conoscere [...] L'atto intellettuale di conoscere è per Gogol' filtrato dalla visione [...] e lo sguardo si fa veicolo di ossessione cognitiva, di desiderio imperioso di possesso.⁵⁴

Anche nella *Muschera del demonio* la visione è strumento d'indagine e di esperienza (Choma prima vuole vedere la cripta, e il volto della strega; quando poi è vittima della malia di Asa, soccombe per non aver resistito alla tentazione di guardarla).⁵⁵ Lo stesso gioco di

⁵¹ Vajda che nota i dettagli mobili nei ritratti e il riflesso nella tazza presagendo la sventura imminente; la fanciulla testimone oculare che vede e riconosce Javutich svelandone la reale identità; Andrej che vuole vedere il corpo di Asa sotto il mantello e ne scopre così la vera natura.

⁵² La strega Asa esercita la sua malia attraverso gli occhi; l'occhio sinistro (come "mal'occhio") va accecato per sconfiggere i vampiri; nella scena finale Andrej non può contare sui suoi occhi, accecati dal confronto con le due sosie.

⁵³ "La magia e la mania dello sguardo trafiggente e rivelatore: questo è il vero tema segreto dell'opera. Il racconto narra di un terribile pericolo e una terribile tentazione: quella di guardare e vedere [videt']. *Vij* è un ordine, *Vij* è imperativo, significa al tempo stesso vedi e viola! [...] un racconto che [narra] lo sguardo, come lo si fissa e lo si distoglie, come si scruta e si squadra, si sia uomini oppure demoni... *Vij* è una straordinaria, raffinatissima fisiologia e tecnologia dello sguardo" (A. Terz, *Nell'ombra di Gogol'*, cit., pp. 332-333).

⁵⁴ A. D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*, cit., pp. 5-6.

⁵⁵ Asa che ammalia Choma imponendogli di fissarla negli occhi: "Guardami negli occhi!". Lui per un attimo abbassa le palpebre ma poi le riapre curioso, e si perde.

esplorazione è proposto allo spettatore: Bava coinvolge attivamente il suo sguardo con tecniche di ripresa che privilegiano il decentramento scenico e il campo periferico, con le sue celebri “soggettive senza soggetto”:

quando la macchina da presa, senza aderire allo sguardo di un personaggio (anzi, abbandonando i personaggi) si muove per proprio conto [...] Lo sguardo dello spettatore, privo del filtro del personaggio, viene così catturato dalla fluidità del movimento, condotto dolcemente a vedere l'irreale. Ma a volte è il movimento stesso della macchina da presa a incarnare l'invisibile.⁵⁶

Choma si perde per l'impulso a far luce sull'ombra delle cose, a confrontarsi con l'ignoto, l'invisibile e il pericolo che vi si potrebbe celare; atto eroico e fatale, è la lotta tra la paura e la curiosità, la ripulsa e l'attrazione.⁵⁷ Bava coglie questo aspetto e lo valorizza:

l'originalità è che a fare paura non è tanto ciò che è nell'ombra, ma ciò che viene illuminato. [...] [è una] storia classica sul divieto di guardare, sul voyeurismo punito: e la luce, in quanto visione, segnala il pericolo quando è contrapposta all'ombra.⁵⁸

L'infrazione del divieto porta alla messa in luce del proibito. L'oscuro è in Bava mostrato, cercato, esibito: la marchiatura a fuoco sulla schiena della strega; il fiotto di sangue dietro la maschera chiodata; il volto forato di Asa; quello dilaniato dai morsi di Vajda; il

Analoga scena si ripete alla fine del film, stavolta con Andrej (“Guardami fisso negli occhi! Perditeli nelle mie pupille! Guardami!”), ma lui resiste.

⁵⁶ A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 23. Lo sguardo periferico si trova anche nel racconto gogoliano: “volse uno sguardo esitante”, “volse un'occhiata timida”, “ma con la coda dell'occhio vide”, “con gli occhi socchiusi”, “volta un'occhiata furtiva”.

⁵⁷ “ma per quella strana curiosità, quello strano sentimento, in contrasto con se medesimo, che non lascia mai una persona, soprattutto allorché ha paura, egli non resistè all'impulso, allontanandosi, di guardarla ancora una volta, e quindi, provata ancora il medesimo fremito, di riguardarla. [...] ‘Non guardare!’ sussurrò una voce interna al filosofo. Ma egli non resse, e guardò” (N. Gogol', *Il Vij*, cit., pp. 473, 483).

⁵⁸ A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 35. Così anche in Gogol': “Non le tenebre, non il crepuscolo accompagnano il miracolo e la paura, ma una luce più vivida di quella del giorno. [...] In Gogol' l'irruzione del soprannaturale è preceduta da una luce prodigiosa, luce la cui fonte spesso sembra naturale perché una illuminazione fantastica ci stupirebbe meno di questa fusione del reale e del mistico” (A. Terz, *Nell'ombra di Gogol'*, cit., p. 360).

corpo putrefatto sotto il mantello. Non si tratta di un compiacimento sadico e gratuito, ma di una poetica precisa: la vertigine dello sguardo, il gioco al limite del baratro che attrae, l'ambivalenza del terrore che attira e respinge, il fascino dell'orrido che confina con il sublime. Con tecnica espressionista, il rapido zoom a stringere stimola la reazione emotiva di fronte al dettaglio osceno, provocando un moto contrario a quello istintivo del ritrarsi dello spettatore. L'orrore non viene dalla deformazione mostruosa di esseri fantastici, ma dalla concretezza del disfacimento corporeo. Rispetto al modello del gotico nordico, basato sullo scontro tra bene e male, nell'horror italiano, di cui Bava è capostipite, diventa centrale la componente umana. Il male non è contrapposto al bene, ma è male che si cela dentro il bene, che si cela nel corpo (custode dell'anima e fonte di tentazione) che permette la vita e che la condiziona con la sua fisiologica fragilità, con la sua fatale caducità: la vita è "qualcosa che si distrugge a poco a poco, che si consuma giorno per giorno" medita Katia nel suo colloquio con Andrej in giardino. Il peccato è nel corpo e non nello spirito, la tentazione è quella della vita eterna: di qui l'attrazione ambigua esercitata dal vampiro immortale. Il Choma medico di Bava sostituisce il Choma filosofo di Gogol', ma entrambi restano coinvolti nello stesso confronto con le dissoluzioni (nel duplice senso della parola) della carne. La fatalità genetica, il contagio della stirpe, e la predestinazione del vincolo di sangue, motivo già accennato nella *Maschera del demonio* con il personaggio di Katia, vittima predestinata della sua ava Asa, viene sviluppato tre anni più tardi nel secondo film gotico di Mario Bava, *I Wurdalak* (1963), storia di vampirismo familiare.

L'adattamento dal racconto di Aleksej Tolstoj, malgrado l'espunzione delle scene più truci, resta più fedele alla *fabula* originaria, semplificata nello svolgersi della vicenda, ma conforme nella sostanza.⁵⁹ Le variazioni dimostrano comunque una lettura attenta del testo nei suoi motivi stilistici,⁶⁰ evidenziando al contempo la personale inter-

⁵⁹ I nomi dei personaggi sono quelli originari del racconto tolstoiano solo, quando possibile, italianizzati (Giorgio, Pietro), così anche la meta del viaggio di d'Urfé (la città di Jassy o Jass).

⁶⁰ Si noti ad es. che la figura del commentatore (d'Urfé stesso, in Tolstoj) è ripresa con la stessa funzione di cornice narrativa, a inizio e chiusura del film, quando Boris Karloff si rivolge al pubblico; o anche il recupero del rimando testuale dei due dialoghi d'amore tra Zdenka e d'Urfe: ai versi della canzone-dichiarazione corrispondono nel film analoghe battute, pronunciate e poi ricordate da una scena all'altra.

pretazione del tema. Una trovata originale è l'accentuato rapporto affettivo tra Gorca e il piccolo nipote (che sottolinea il tema del vincolo genealogico), e il fatto che d'Urfé non sia straniero (francese) ma solo estraneo (come suggerisce il suo nome, Vladimir). L'ethos cavalleresco, tipico della poetica di A. Tolstoj, è anzi ancor più accentuato dall'inedito finale di Bava, con il protagonista che invece di salvarsi decide di perdersi per amore. Si nota nel film uno sviluppo del tema della potenza dello sguardo⁶¹ e della sua fallacia (il vurdalak è indistinguibile dall'umano, in questo è il pericolo mortale), con corrispondente accentuazione della visione dell'osceno (il corpo decapitato e l'esibizione della testa mozzata del brigante Alibek, lo scheletro nel monastero). Anche il tema dell'ibrido subisce un'evoluzione: la forza demoniaca si manifesta nel labile confine tra veglia e sonno (il dormiveglia in cui d'Urfé vede Gorca accanto al letto e in cui Zdenka subisce la malia dei vurdalak); il cadavere del vurdalak Alibek (come quello di Boris nella *Maschera*) è ritrovato sulla riva di un fiume, a suggerire che il simbolico guado tra la vita e la morte è interrotto, ed entrambi restano sospesi (vampiri); Gorca redivivo torna a casa attraverso un ponte, spazio ibrido tra le due rive.

La novità del colore esalta l'atmosfera di irrealità e tensione: Bava alterna luci naturali (fuoco, candele) a luci artificiali che paiono scaturire dall'ambiente, pareti e rocce illuminati da toni aspri di giallo, azzurro, viola, verde in combinazioni quasi sempre binarie.⁶² Visione pittorica e coloristica che, per inciso, ancora una volta richiama l'intima affinità di Bava alla visione gogoliana.⁶³ L'ambiente è arido e selvatico: tramonti, rovine, vegetazione brulla che lascia scoperta la roccia, alternata a quella selvatica che invade le rovine di antichi edifici e cancella le tracce della civiltà umana, che non resiste al tempo.

Ciò che resiste al tempo è diabolico sottrarsi alla rigida legge di natura. Nei *Wurdalak* gli animali sono imbrigliati (come i due cavalli) o soppressi (come il cane), gli oggetti sono strumenti deboli e insuf-

⁶¹ Gli occhi di Zdenka luminosi e magnetici che colpiscono d'Urfé; gli occhi del padre che la svegliano e l'attirano; gli occhi dei vurdalak che l'accusano di tradimento; i loro sguardi che assistono alla scena finale del bacio con d'Urfé.

⁶² Cf. A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 38.

⁶³ "Fu Gogol' [...] il primo a vedere il giallo e il violetto. Che il cielo potesse essere verde pallido allo spuntar del sole, o la neve di un azzurro intenso in una giornata senza nubi, sarebbe parso un'assurdità e un'eresia al cosiddetto scrittore classico" (V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Milano 1987, p. 49).

ficienti (come il pugnale che non annienta il vurdalak), gli uomini sono serrati in spazi angusti (come d'Urfé chiuso a chiave). Si inverte anche la simbologia degli opposti: l'acqua è metafora di morte (il cadavere di Alibek nel ruscello suggerisce contaminazione; Gorca che torna dal mondo dei morti attraversando il ponte sull'acqua), mentre il fuoco è simbolo di vita (il focolare domestico e la candela nelle mani di Zdenka, che dalla sua ne accende una per d'Urfé).⁶⁴ Il primo piano di d'Urfé tra il cavallo nero (di Alibek) e quello bianco (il suo) sintetizza in una sola inquadratura la sostanza etica della storia, in sintonia anche con la poetica di A. Tolstoj: la scelta tra la vita e la morte implica l'esercizio del libero arbitrio, che il protagonista (pur imbrigliato negli eventi) è chiamato ad esercitare nel finale, e che nella versione di Bava si fa tragico: d'Urfé sceglie di seguire per amore Zdenka nel suo destino malvagio. Nella cinematografia di Bava, la poetica della "visione rovesciata" si sviluppa dunque sul piano etico, risolvendosi in un ribaltamento dei valori, con il trionfo del male sul bene:⁶⁵ lo dimostra il finale paradossale in cui viene invertito il valore del bacio d'amore che, da segno del classico lieto fine, si trasforma in sigillo di perdizione e di morte.

L'elemento perturbante s'insinua nello spazio marcato affettivamente: nella tradizione folclorica serba, spiega Tolstoj, i vurdalak sono vampiri che attaccano le persone a cui vogliono più bene: "i vurdalak, care signore, succhiano di preferenza il sangue dei loro più cari parenti e dei loro migliori amici, e quando muoiono anch'essi diventano vampiri".

La casa, intesa come nucleo affettivo primario, centro di sicurezza e polo di orientamento nel mondo, è il cuore della storia dei *Wurdalak*. Violare la casa, renderla infida, equivale a smuovere le fondamenta delle cose,⁶⁶ una situazione catastrofica comune a qualsiasi spettatore in qualsiasi contesto, una esperienza di terrore primordiale:

⁶⁴ E ancora: d'Urfé trova candele accese sul tavolo quando entra nella casa all'inizio del film (casa abitata da vivi), le ritrova appena spente e fumiganti quando vi rientra alla fine della storia (casa abitata dai vurdalak).

⁶⁵ Motivo che si ritrova anche in Gogol'. Cf. Ju. Mann, *Poetika Gogolja*, Moskva 1978, p. 380.

⁶⁶ "...nasceva da un desiderio di Mario, al quale sarebbe sempre piaciuto fare un film su una casa che prende vita, un film in cui l'antagonista fosse la casa" (Intervista a D. Sacchetti, *Nocturno dossier*, cit., p. 14).

“Ma se succedesse l’apocalisse, accadrebbe anche in una casa qualunque? [Bava] aveva la mania della casa”.⁶⁷

Per questo motivo nel film i familiari di Gorca ne attendono l’arrivo alla finestra, protetti all’interno della casa, che provano a difendere dal possibile vurdalak accogliendolo nel cortile e interrogandolo oltre la soglia, decidendosi a farlo entrare solo quando convinti della sua inoffensività: in Tolstoj addirittura i familiari erano in cortile già dalla prima scena e consumavano la cena all’aperto. La minaccia del vurdalak ai suoi cari è metafora dell’ambivalenza del potere degli affetti, che proteggono, ma avviluppano: l’individuo asociale soccombe (Alibek), ma soccombe anche l’individuo che accetta il legame (d’Urfé), mentre chi ne impone il vincolo è malvagio (Gorca). L’elemento tragico che muove la storia dei personaggi verso il loro destino è ancora una volta la lotta contro un male che si cela dentro il bene. In questa storia di vampirismo familiare, tutti sono vittime predestinate, intrappolate tra il valore positivo e negativo del loro legame: per salvarsi dovrebbero rinnegare i loro affetti,⁶⁸ e al contrario per preservarli dovrebbero sacrificare se stessi. La lotta tra scelta di autonomia e riconoscimento del vincolo sociale, tra predestinazione e libero arbitrio, tra dipendenza affettiva e scelta individuale, nei film gotici di Bava pare focalizzarsi nel rapporto padre-figlia (Katia-Vajda e Zdenka-Gorca). A questo proposito non convincono le sommarie interpretazioni di tipo psicanalitico proposte da alcuni critici, mentre sembra a mio parere più pertinente una lettura di tipo sociologico, che meglio aderisce al tema generale, considerando che il vincolo familiare è tradizionalmente più forte nei riguardi della donna, la cui identità si struttura non poco in funzione del ruolo (madre o figlia) impostole dal sistema delle relazioni familiari. La figura del padre rappresenta l’autorità familiare, al punto che la tragedia della figlia si compie nel momento in cui il padre diventa maligno.⁶⁹ La figlia diviene donna quando si pone in modo cosciente di fronte a questo principio di

⁶⁷ Intervista A. Bevilacqua, *Nocturno dossier*, cit., p.19.

⁶⁸ Nel prologo della *Maschera del demonio*: “i fratelli trovarono il coraggio di accusare i fratelli, e i padri i figli, perché la terra fosse purificata [...] “Come fratello ti ripudio”. “Sono io che ti rinnego” [...] [dannazione] sulla tua stirpe, nel sangue dei figli dei tuoi figli!”

⁶⁹ Nella *Maschera del demonio*: “Non sono più tuo padre. il mio sangue non è più il tuo”. Nei *Wurdalak* “ora l’unico che dobbiamo temere è nostro padre” “Vostro padre non sarà un mostro!” – Se anche voi foste nato da queste parti...”.

autorità, così come alla sua predestinazione. Perciò nella *Maschera del demonio* la figlia Katia, alla data fatidica dei suoi ventun'anni (nel 1960, soglia della maggiore età) va incontro al proprio destino; mentre nei *Wurdalak* Zdenka infrange il legame familiare decidendosi alla fuga con d'Urfé, all'abbandono della casa,⁷⁰ e subendo il conseguente castigo paterno e familiare. Si tratta di varianti narrative originali rispetto ai modelli letterari. E questo segnala l'importanza che aveva per Bava il tema femminile, con le sue implicazioni simboliche e culturali.

Tema classico del folklore (la donna-strega), della letteratura (la donna-vampiro),⁷¹ ma affine anche ai diretti modelli testuali (la donna gogoliana è fonte di pericolo e attrazione), la figura femminile costituisce in Bava il centro ambivalente del suo mondo filmico (la coppia di sosia Katia-Asa e lo sdoppiamento di Zdenka). La donna dà la vita e la morte, è figura liminale per eccellenza, che governa e scatena le forze soprannaturali incarnando l'istinto e la pulsionalità, la fascinazione che irretisce la mente, la fatale rovina delle ragioni del cuore. Significativa variante al racconto tolstojano è il fatto che nei *Wurdalak* sia una donna a determinare la catastrofe (Maria che apre la porta di casa non resistendo al pianto del figlio-fantasma).⁷² Quindi forse non a caso i tre volti della paura, che nella locandina del film richiamano il titolo, sono tre volti di donna – le protagoniste delle tre storie. Infatti anche nell'ultimo episodio, *La goccia d'acqua*, è la donna il motore dell'azione sovversiva e fatale: miss Chester ruba l'anello alla medium morta, poi la portinaia lo ruba a miss Chester morta.⁷³ La stregoneria in questo caso sembra un potere che passa da una donna all'altra, in un potenziale contagio che pare evocare certi slogan femministi che risuoneranno nelle piazze. Ma già in quei primi anni '60, il tema

⁷⁰ "No, il mio destino è qui!" resiste Zdenka; e d'Urfé insiste: "Il vostro destino è di essere libera e felice [...] Finché rimarrete in questa casa l'incubo non finirà".

⁷¹ Archetipo letterario di Asa è la Carmilla di Sheridan Le Fanu, mentre antecedente filmico diretto è probabilmente la vampira del film di Dreyer

⁷² Nel racconto di Tolstoj a sterminare la famiglia era Georgij, sconfitto nella lotta mortale contro il padre e trasformato a sua volta in *wurdalak*.

⁷³ È ormai appurata la totale pretestuosità di un modello *čechoviano* dell'episodio, per espressa ammissione degli stessi sceneggiatori. Alcune componenti narrative legate alla figura della strega paiono piuttosto ricondurre ancora al *Vij* di Gogol': l'assistenza notturna al cadavere della medium, il cadavere ghignante che avanza a braccia tese perseguendo chi le ha fatto torto.

femminile era fonte di inquietudine diffusa, che nasceva dalla trasformazione profonda dell'immagine della donna e del suo ruolo sociale.⁷⁴ Artefice e prima vittima della mutazione di un modello culturale che ne metteva in crisi il rapporto tradizionale con l'uomo, la donna è il centro di destabilizzazione più profondo del mondo gotico di Bava, anche se si può star certi che i suoi film non ebbero mai intenti sociologici espliciti, dando piuttosto volto alle paure nascoste del pubblico a cui si rivolgevano.⁷⁵ La prima stesura del soggetto della *Maschera del demonio* sembra confermare questa centralità del tema femminile, in accordo con quelle interpretazioni critiche del *Vij* che ne evidenziano il tema dello sguardo trasgressivo.⁷⁶ Il soggetto, del 1959, che conserva il titolo originario "Il Vij",⁷⁷ segue assai fedelmente la *fabula* gogoliana (pressoché invariata), ma la include in una cornice di attualità assai interessante: due giovani sposi fanno

⁷⁴ La fine degli anni '50 e i primi '60 sono anni di profondo mutamento dei costumi italiani per il confronto con il modello americano e l'immigrazione interna dal sud agricolo al nord industriale. Se nell'agosto del 1957 l'Osservatore romano denuncia le donne che girano per Roma in pantaloncini e la questura ne proibisce l'uso alle turiste, il '58 è l'anno della legge Merlini sulla chiusura delle case di tolleranza e di Fred Buscaglione che canta "Eri piccola così" (storia di una donna fragile e infida che assassina il suo uomo a sangue freddo). Nel '59 la Corte costituzionale ratifica l'impunibilità del delitto d'onore per i soli mariti uxoricidi e non in caso contrario, e se l'82% delle donne dichiarava che il loro sogno restava il matrimonio, nello stesso anno il nuovo fumetto "Diabolik" delle sorelle Giussani (poi tradotto in film proprio da Bava) mostrava già una spavalda Eva Kant. Nel 1963 viene bloccato dalla censura il film *L'ape regina* di Marco Ferreri, storia di una donna despota e vittima della sacra vocazione alla maternità. Era lo stesso anno dei *Tre volti della paura*.

⁷⁵ Del resto Bava mostrava distacco anche riguardo alla cultura reazionaria, come dimostrano il suo gioco a rimpiattino con la censura puritana dell'epoca e gli ironici cenni alla crisi d'autorità della religione occhieggianti nei suoi film: il pope che non ha la sapienza, ma la cerca nei dizionari (*La maschera del demonio*), lo scheletro del monaco nel convento abbandonato (*I Wurdalak*), l'insegna "Christian" che cade all'inizio del film (*Sei donne per l'assassino*), il pretino che raccoglie le sigarette alla marijuana (*La ragazza che sapeva troppo*), il malefico Goldfoot che si traveste da suora (*Le spie vengono dal semifreddo*).

⁷⁶ "alla bramosia/terrore di vedere s'intreccia nel racconto il desiderio/terrore della donna [...] L'eros per Gogol' minaccia gravemente l'uomo [...] È definitivamente associato alla morte" A. D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*, cit., p. 71.

⁷⁷ "La prima maschera del demonio", a cura di M. Gormasca, *Nocturno dossier*, cit., p. 20.

una gita in macchina, si smarriscono in un bosco e finiscono nella chiesa con i mostri pietrificati di gogoliana memoria, da cui viene fuori un omino smagrito con un cane al guinzaglio che racconta la storia di Choma e della strega. Al termine del racconto, il marito guarda la moglie e si accorge che si è trasformata in strega; lei lo chiama "Choma", lo vampirizza, ne getta via il corpo e, al volante della macchina, va via sparendo in un abisso infernale, dopo aver commentato l'impotenza dell'uomo moderno, che non sa fare più neanche cerchi magici.

La recente pubblicazione di questo documento è interessante anche per chiarire definitivamente le dinamiche del processo di scrittura dalla fonte gogoliana al *plot* filmico. Sembra infatti confermata l'ipotesi iniziale, secondo cui, piuttosto che una fedele trasposizione (infatti superata dalla fase del soggetto alla sceneggiatura), Bava partiva dal testo per tradurlo in linguaggio autonomo. Il prototesto letterario era scelto sempre in virtù delle sue potenzialità visuali:

“Mentre sceneggiavamo lessi a Mario – essendo entrambi grandi cultori della letteratura russa – un paio di racconti di Cechov e ricordo che lui, ascoltando, mi diceva: “Che immagini! Tagli qua, stacca qua!” ... ogni descrizione per lui era un'immagine.⁷⁸

L'interesse per la narrazione prettamente filmica non sacrificava, ma al contrario implicava una scrupolosa attenzione alla fase della scrittura, e nelle testimonianze dei suoi collaboratori è sempre sottolineato l'intervento attivo di Bava, il suo rispetto dello sceneggiatore, ma anche il rigore con cui la scrittura restava subordinata al racconto per immagini.⁷⁹ La narrabilità iconografica si sviluppava nella sintassi del montaggio, preceduta dalla creazione di uno *storyboard* dove i tagli e le inquadrature non erano fini a se stesse, ma funzionali al filo

⁷⁸ Intervista a F. Ottoni, *Nocturno dossier*, cit., p. 14.

⁷⁹ Intervista a D. Sacchetti, *Nocturno dossier*, cit., p. 14: “Mai vista una persona nata per il cinema, per raccontare per immagini come lui. Lui non era capace di scrivere soggetti, non c'ha neanche mai provato. Raccontava per quadri. [...] Spesso lui partiva dall'idea di un'angolazione, e quindi bisognava scrivere la scena in funzione di un movimento di macchina che lui aveva in testa”. Intervista a A. Bevilacqua, *Nocturno dossier*, cit., p. 18: “Le sceneggiature venivano fatte con molta precisione, con tutti i passaggi molto precisi. E però poi quando era sul set chiamava gli sceneggiatori e si riscriveva sul set, si rifaceva all'interno”.

narrativo ed espressivo insieme.⁸⁰ Bava dunque “raccontava per quadri”, e forse per questo la scrittura di Gogol’ lo colpì prima di ogni altra, per la dovizia quasi maniacale di dettagli visivi, per la facoltà pittorica di evocare ambienti e atmosfere complessi:

Le impressioni prodotte su Gogol’ dal teatro e dalle arti figurative hanno largamente contribuito a educare la sua vista artistica. [...] È comprovato che lo scrittore, prima di elaborare un episodio come testo verbale, se lo immaginava sovente in forma di rappresentazione scenica o di opera pittorica.⁸¹

L’ampio spettro visivo di Bava investiva anche le immagini convenzionali del cinema, elaborate in una sintesi eterogenea che denotava una visione combinatoria all’Arcimboldo, per cui il materiale ibrido, organizzato in una nuova sintassi, e la commistione dei generi (come nel coevo cinema di Sergio Leone) creavano un nuovo paradigma stilistico. A ciò era certo estraneo un intento estetico esplicito: “in Bava [...] non c’è alcuna riflessione metacinematografica”, ma solo si direbbe “l’impressione di esaurimento degli stereotipi, nella loro contaminazione manierista”,⁸² tuttavia associata, va detto, non a una nostalgia decadente, ma a una ludica liberazione della potenzialità del racconto. I critici affermano che Bava ha sempre rifuggito i *clichés*, a costo di contraddirsi. Proprio nell’estetica della contraddizione, nel gioco alla sorpresa, si trova l’elemento creativo della sua arte. Alla voce di A. Sinjavskij che definisce Gogol’ “giocoliere e illusionista” sembra far eco Bava stesso quando dice: “Sono un artigiano. Un artigiano romantico, di quelli scomparsi. Ho fatto il cinema come fare le seggiole...”.⁸³ E questa definizione di “artigiano” non va solo riferita alla sua celeberrima genialità di inventore di trucchi scenici, di effetti speciali, ma più in generale al gusto di lavorare con materiali di risulta, di assemblarli in modo inedito, mostrando tutta la bellezza del posticcio, la potenzialità sovversiva di oggetti fisici e ste-

⁸⁰ “Fino ai vent’anni, prima di darmi al cinema, ero pittore, così anche adesso sono solito tracciare uno storyboard, disegno cioè tutto il film, con le inquadrature, gli stacchi. Mi aiuta molto, ma se non mi danno il tempo per prepararlo, lavoro quasi alla cieca” (Intervista a M. Bava, in A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 7).

⁸¹ Ju. Lotman, *Lo spazio artistico in Gogol’*, cit., p. 203.

⁸² A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 61.

⁸³ Intervista a M. Bava, *L’Espresso*, maggio 1979.

reotipi mentali.⁸⁴ Di qui deriva, ad esempio, l'uso di frammenti narrativi che si ripetono identici, o che vengono scartati in un *plot* e reintegrati in un altro anche a distanza di tempo.⁸⁵ Elementi narrativi usati come viti e bulloni conservati nella cassetta degli attrezzi e riutilizzati per un altro lavoro di assemblaggio originale. Erano i formalisti russi che consideravano l'opera d'arte come artefatto: "L'opera d'arte è sempre qualcosa di fatto, di foggato, d'inventato [...] d'artificiale nel senso buono della parola",⁸⁶ e in questo l'artigiano Bava dimostra la stessa abilità manipolatoria che quei critici trovavano in Gogol', la sua facoltà di "dar libero corso al giuoco con la realtà, alla scomposizione e alla libera trasposizione dei suoi elementi, dimodoché i consueti rapporti e legami (psicologici e logici) in questo mondo costruito *ex novo* risultino irreali e ogni inezia possa crescere a proporzioni colossali [...] Gogol' non è congiungere l'incongiungibile".⁸⁷

Il gioco d'artificio doveva stimolare la reazione attiva dello spettatore, emotiva e insieme critica, e l'efficacia espressiva in Bava era infatti sempre connessa al contesto reale di fruizione. Se dunque per Bava era importante la recezione dei suoi film,⁸⁸ in questo senso le sue potevano dirsi davvero opere popolari e anti-autoriali, pensate per far cassa al botteghino. Ma le esigenze di mercato e il rispetto dei generi non si risolvevano mai nell'ossequio a piatti stilemi: Bava non fu mai mero esecutore e, anche quando si trovò invischiato in progetti in cui credeva poco, era sempre capace di una particolare cura comunicativa che nasceva dalla sua attenzione alla psicologia del pubblico e si traduceva in una vasta esportabilità internazionale delle sue opere, rivolte a un'umanità accomunata dal confronto con temi fon-

⁸⁴ "Ma se è vero che Bava girava con tecnica e pazienza artigianale [...] non ne segue che girasse con lo spirito dell'artigiano, ingenuo e inconsapevole" (A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 11).

⁸⁵ Come la già citata strega nella *Goccia d'acqua*, ripresa dal *Vij gogoliano*, o la scena del viaggiatore scettico che, pur dissuaso dal suo cocchiere, decide di trattenersi nel villaggio deserto e devastato dal contagioso maleficio di una famiglia (*Operazione paura*) – scena questa ripresa dal *Vourdalak* di A. Tolstoj.

⁸⁶ B. Ejchenbaum, "Com'è fatto *Il cappotto* di Gogol'", cit., p. 268.

⁸⁷ Ivi, p. 270.

⁸⁸ "Si partiva sempre, prima di cominciare a sceneggiare, con delle domande che lui faceva, per esempio 'Qual è la cosa che fa più impressione sullo spettatore in sala?' [...] Aveva questa classifica che lui aggiornava: Ora fa paura questo, poi quello" (Intervista ad A. Bevilacqua, *Nocturno dossier*, cit., p. 8).

damentali e universali: le pulsioni, l'istinto di esplorazione dell'ignoto, la paura della morte e della fragilità del corpo, il disorientamento percettivo e cognitivo.

Quest'orizzonte di un'umanità universale accomunata dai "grandi temi" rivela ancora una consonanza profonda con gli scrittori russi del XIX secolo che si muovevano su analoghe premesse, quando, manipolando creativamente stereotipi e generi di importazione europea, tendevano a sintesi artistiche originali che distillassero l'essenza universale dell'umanità, la cosiddetta "missione slava" degli slavofili, cui Gogol' era vicino come in parte anche A. Tolstoj, nel suo ideale di un'etica aristocratica, intesa come umanistica civiltà universale.⁸⁹ Lo stesso orizzonte di una umanità universale giustifica forse le ambientazioni dei film gotici di Bava in una indefinita Europa centro-orientale, Moldavia o Serbia immaginarie che siano, con un esotismo poco accentuato e volutamente fittizio che vuole alludere a popoli ignoti e al tempo stesso vicini, in modo che ci si riconosca in loro da un punto di vista leggermente straniato. Bava vuole mostrare come l'alienazione sia interna all'umanità, per questo i vurdalak, ad esempio, non sono riconoscibili da segni esteriori.⁹⁰ Sembra voler dire che il pericolo non viene dalle altre culture, ma dal lato oscuro della nostra umanità, dalla nostra coscienza intermittente, dalla naturale labilità psichica: l'uomo fa paura a se stesso, è la mente che crea gli spettri. "I mostri siamo noi stessi", ammoniva Bava:

Se fosse per me, girerei un film con un unico personaggio, solo nella sua camera: l'uomo che finisce con l'aver paura di se stesso. Allora tutto comincia a muoversi attorno, gli oggetti si animano pericolosamente. Non ci sono più mostri davanti a noi, i mostri siamo noi stessi, è chiaro. Ma il mercato, a quanto pare, domanda sempre dei vampiri che escono dalla tomba, delle penose creature di cartapesta.⁹¹

"Quanta inumanità nell'uomo!" scriveva Gogol', riferendosi a quella riduzione alla natura animale, alla bestialità che è il vero lato

⁸⁹ Si veda I. G. Jampol'skij, [introduzione a], A. K. Tolstoj, *Sočinenija v 2-ch tt.*, I, Moskva 1981, p. 12.

⁹⁰ "Nulla segnala, infatti, quando i personaggi siano preda degli alieni e diventino dei nemici. Tra alieni e non alieni, alla fine, non vi è nessuna differenza: tanto più che gli alieni non hanno forma in sé ma assumono quella altrui" (A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 52).

⁹¹ Ivi, p. 9.

demoniaco dell'uomo. Se Gogol' e Aleksej Tolstoj denunciavano la *pošlost'* (la crassa volgarità) provocando il riso, Bava dal canto suo, sollecitando la paura faceva appello alla stessa reazione spontanea e fisiologica: l'impulso bestiale alla violenza viene condannato inducendo un moto di paura, di repulsione e di sanzione istintiva.

Cadono con ciò le facili accuse di estetismo morboso o macabro manierismo, a cui invece non sono immuni molti epigoni di Bava. La disistima ironica che il regista esprimeva sulla sua opera è semmai indicativa proprio dello scrupolo etico che aveva nell'uso del mezzo cinematografico, che considerava arma potente, degna di essere usata seriamente solo da personalità artistiche "geniali", come diceva. I suoi trucchi erano sempre leali perché basati su un patto implicito tra chi apparecchia la scena e chi vi assiste aspettandosi che funzioni. Quando si gioca si fa sul serio, e chi assisteva al suo spettacolo non perdeva mai coscienza della presenza nascosta del *deus ex machina* (o del macchinista). Nell'epilogo a *I tre volti della paura* Bava è il primo regista a svelare i trucchi del cinema: esibisce l'attore-icona del cinema horror dell'epoca, Boris Karloff, che cavalca divertito un cavallo di legno; poi lo zoom allarga e mostra il set in interno e i tecnici che muovono delle frasche davanti all'obiettivo, simulando una foresta. Tra i tecnici di scena c'è, indistinguibile, anche Bava.

L'arte di Bava non è dunque solo ricreativa, ma anche implicita educazione al dubbio e alla fragilità delle apparenze e delle certezze. Un esercizio critico che in lui è un sentimento mai sopito di irriducibilità del reale alle nostre griglie interpretative; di qui il suo distacco ironico, il frequente disequilibrio del suo stile, l'impossibilità di una adesione definitiva alla sua opera, che Ettore Lo Gatto notava anche nel *Vij*, quando diceva che era scritto "senza lasciare intendere se l'autore si burli della propria macabra fantasia o se ne lasci trascinare",⁹² e che si ritrova identico in Bava se si osserva che la sua ironia "è nel limbo tra l'evocazione di mondi fantastici e la loro distruzione: estranea alla definitività di entrambe".⁹³ Un mondo tutto razionale o tutto irrazionale sarebbe dunque il più irreali dei mondi: la verità sta nel mezzo; nella *Maschera* i due protagonisti, Choma e Andrej, rappresentano questi due estremi: per Choma, scettico e scienziato, il pericolo mortale è lo scontro con l'irrazionale e il soprannaturale

⁹² E. Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, Firenze 1979, p. 301.

⁹³ A. Pezzotta, *Mario Bava*, cit., p. 105.

(“Attento ai pipistrelli!” lo schernisce Andrej); per Andrej, romantico e impulsivo, il pericolo è quello di lasciarsi travolgere dalle emozioni (“E tu sta attento alla testa!” gli ribatte Choma).

Un contrasto d'indole caratteriale può rinvenirsi anche tra Bava e Gogol': Bava, maestro del macabro, era persona mite e affabile, spiritoso e di buon carattere, almeno quanto Gogol', maestro del comico, nella vita era incline a una tragica solennità, ipocondriaco e umorale. Assomiglia forse Bava più ad Aleksej Tolstoj, uomo di grande umorismo e riconosciuta integrità morale, noto per la sua modestia e l'alto valore che attribuiva all'arte, per il gusto della parodia e dello pseudonimo (fu lui uno dei criptoautori che si celavano dietro la firma di “Koz'ma Prutkov”), per la rielaborazione fantastica di temi storici e folclorici in una distanza temporale fittizia che era un costante rimando all'attualità. E infine per un perfetto controllo tecnico, che in certe occasioni si faceva volutamente trascurato, dando risalto all'efficacia emotiva.⁹⁴ L'apparente “disimpegno” dell'arte di Bava negli anni '60 del XX secolo era affine a ciò che i russi degli anni '60 del XIX secolo definivano “arte per l'arte”, il rifiuto di un'arte impegnata, di un “messaggio” o di una “missione”, tranne quella legata alla riuscita artistica. Diceva a suo tempo Aleksej Tolstoj:

Quanto a me, Dio mi guardi da qualsiasi impegno nell'arte, tranne l'impegno a far bene. E dalle correnti in letteratura, mi guardi Iddio, dalla vecchia e dalla nuova! Rossini diceva: “Nella musica ci sono solo due generi, quello buono e quello cattivo”. Lo stesso si può dire per la letteratura.⁹⁵

E per il cinema. Poiché certe affinità estetiche esulano dal contesto storico e dal mezzo artistico, e si richiamano da un secolo all'altro, in un ideale rossiniano concerto. Poiché l'arte di Gogol', signore degli specchi che rovesciano il mondo, quella di Aleksej Tolstoj, specchio dei signori che tentano di sottrarlo alla mediocrità e alla brutalità, e quella di Mario Bava, specchio degli specchi, che raddoppia le ombre e vi punta addosso l'obiettivo, al fondo hanno in comune ciò che Andrej Sinjavskij diceva dell'inconoscibile che scaturiva sotto i passi audaci e perigliosi dei veri artisti, per i quali “i punti interrogativi marcavano ciò che per gli altri erano aiuole di virgole”.⁹⁶

⁹⁴ G. I. Jampol'skij, *Introduzione*, cit., p. 23.

⁹⁵ A. K. Tolstoj, lettera a M. M. Stasjulevič, cit. da G. Praškevič, *Aleksej Konstantinovič Tolstoj, Real'nost' fantastiki*, “Literaturnyj Žurnal” 2004 (VIII) 4, p. 4.

⁹⁶ A. Terz, *Nell'ombra di Gogol'*, cit., p. 349.